

ANEXO I

[ENTREVISTAS]

Entrevista al escultor Don Venancio Blanco Martín

Madrid 01/06/2011

Venancio Blanco: El porqué del aprendizaje. A dibujar se puede aprender y casi todo tiene un aprendizaje, que te lo enseñan aquellas personas que lo aprendieron. Otra cosa es que tú, al aprenderlo, enseguida te aparezca la necesidad de practicarlo desde, digamos, la culminación del recorrido. Sabes fundir. Experimentas un primer paso en demostrar que sabes fundir, ¿con qué? Con una ilusión tuya. Es decir, tú posiblemente no vas a fundirte todas tus piezas en la vida, pero un día que vayas a una fundición sabrás lo que quieres, exigirás lo que necesitas y dirigirás la manera de fundir. Yo por ejemplo, ahora te enseñaré una pieza de la que te va a sorprender la pátina porque alteré las mezclas. En lugar de coger la mezcla del bronce tal cual, cambié las proporciones y salió una cosa nueva. Quiero decirte que para eso está, para eso sirve el aprendizaje, para modificar la forma de aprender y enseñar, despertar la ilusión. La enseñanza no tiene otra finalidad. No enseñar las cosas que ya están dichas o escritas o en libros, no. Es enseñar a despertar desde la ilusión. Para eso hay que estar loco, estar hablando del baile.

Andrés J. Naranjo: Tener mucha fe también. No deja de ser una religión la docencia, ¿no? Creo que puedo enseñar...

V.B.: Como casi todo. La docencia, y casi todo lo demás. O todo, yo diría, tiene que ser una religión. Que no se trata de rezar solamente, ni de rezar el rosario. Se trata de ser... échale un vistazo a lo que hemos visto ahí y te das cuenta. La mejor lección de sociología yo la tengo aquí. Unas florecitas que son pequeñitas y contentas y preciosas, pues al magnolio, que a pesar de todo tiene que esperar a que llegue la primavera o casi el verano para tener las magnolias. Quiero decirte que eso es religión, eso es el hecho creativo. El hecho creativo no puede ser más que religioso. ¿Por qué? Porque sale de una necesidad de ilusión, de una bondad para que salga, de un interés especial. Un interés especial, ¿qué es? Pues un hecho religioso. Lo que ocurre es que lo bonito del hecho religioso es que tú lo vives, lo gozas, lo tienes, y no necesitas darte cuenta. Si por añadidura te das cuenta, se enriquece.

A.J.N.: Ésa es la cuestión. Yo creo que ya hay ingredientes suficientes para que, los que quieran incorporar la técnica a su taller, puedan. Mi tesis intenta ver las posibilidades. Simplemente, si alguien se interesa por la fundición, tendría un pequeño manual o un pequeño libro que no es más que la experiencia que he tenido, lo que más o menos estoy viendo que está pasando; y darle un poquito vueltas a la cabeza, pues un taller no deja de ser el reflejo de una persona.

V.B.: Tú habrás oído hablar, yo he oído hablar y puedo hablar de los maestros. Los maestros, ¿qué son? La generosidad de ciertas gentes que, desde el amor, aprendieron el oficio para darlo. Porque están los gremios, que nada tienen que ver con los maestros. Los gremios son los que aprendieron las cosas, se las pasaban de familia a familia pero no descubrían los secretos. Ésa es la diferencia entre el maestro... Ésa es la diferencia también, y el aliño del hecho religioso. El hecho religioso es agradecer lo que le han dado y la obligación de darlo. Yo disfruto más dando que recibiendo. ¿Por qué? Porque cuánto más dé, más recibo. [...] Y ésa es la escultura, ése es el escultor. El escultor se pierde buscando la escultura porque sabe que está aunque no la encuentre. Ése es el hecho religioso. Y ése es el hecho por el que tú estás aquí hoy. Porque parecía

que tú estabas solamente divirtiéndote, que eso es cierto y soy testigo, pero otras muchas cosas. Los últimos dibujos...

A.J.N.: Parece que el divertimento no tiene nada dentro. El divertimento a veces dentro conlleva también un aprender.

V.B.: El que no se divierte, no es que esté muerto todavía porque anda, pero dormido sí. El hecho religioso es alegría. Si no hay alegría no hay hecho religioso, no puede haberlo. El hecho religioso, la mayor alegría es la resurrección. Y la fiesta viene después de haber aprendido a bailar. ¿Y cómo aprendió Cristo a bailar? Pues desde la cruz. Quiero decirte que el hecho religioso no es solamente eso, sino, el hecho religioso tú no puedes jamás abarcarlo ni llegarlo a entender. Lo sientes, lo gozas, lo necesitas. Cuando te dan un premio, hasta lo comprendes.

A.J.N.: Es como la escultura, por eso cuesta tanto responder cuando le dicen a uno, ¿por qué te metes en esto? A veces es más fácil meterse en el camino que explicar los porqués.

V.B.: Y cuando dejas una pieza que no ha salido hay que tener generosidad...

A.J.N.: Empiezo la tesis desde un primer apartado que es el taller. ¿Qué es para Venancio Blanco el taller?

V.B.: ¿Tú conoces el discurso mío...?

A.J.N.: Sí. En el discurso hablaba de la familia como el primer taller, de las escuelas de...

V.B.: Yo ya te puedo decir, como ha pasado ya algún tiempo de la censura... Hay un taller anterior al de la familia que yo no me atrevía a ponerlo porque intuía que en la Academia tampoco me iban a entender o me lo iban a censurar. Pero el primer taller es la fiesta del momento en que se engendra al ser. El ser no nace si no hay una fiesta. Y ésa es la grandeza de la fiesta. Siempre que hay una fiesta, después hay una borrachera también al final, que se quita y desaparece, o hay un entendimiento de la fiesta...Yo alguna vez lo he comentado a mis padres y un grupo de amigos suyos, y de hermanos, la familia ¿comprendes? Yo era uno más, y eran mis amigos. Yo con ellos era con los que más me he divertido. [...] Quiero decirte que la fiesta es alegría, la alegría es reunión, y cuando no tengas a nadie, tómate una copita de aguardiente. Bueno, continúa porque me salgo de la carretera con cada pregunta.

A.J.N.: No, pero sigue en el mismo andén.

V: Sí, sí, vuelvo, vuelvo.

N: En el discurso comentaba los diferentes talleres, pero gustó especialmente el último taller, esas cuatro paredes en las que se encerraba. Había una parte que me gustaba, era aquélla en la que se debatían el hombre, el artesano y el artista. Ése es el taller con el que empiezo la tesis.

V.B.: El hombre lo sustituyes por el maestro y el oficio también; el artesano, lo sustituyes por otro maestro. Hay tres maestros: tú mismo, porque si no sientes la necesidad de ser maestro, pierdes la oportunidad de aprender, y ser maestro no es otra cosa que querer salir a aprender. Y si sabes aprender, sabes disfrutar de lo que has aprendido. Y eres consciente. Y si aprendes es porque tienes una mente clara y, desde esa mente, lo que has aprendido llega un día en que necesitas repartirlo a diez maestros. Pero maestro desde la amistad, desde el baile. Yo, cuando daba clases, por la tarde, en Artes Aplicadas salía de aquí... la clase empezaba a las siete de la tarde. Yo salía

de aquí a la una y media para comer pronto y estar a las cuatro en la Escuela. ¿Por qué? Pues porque me lo pasaba bien. Además creo que no tengo más mérito que el haber entendido cuál era mi forma de divertirme. Y bueno, pues de eso tengo un repertorio de... Maribel llamó hace dos días, una alumna que yo me creía que era una persona enferma. Era triste, estaba triste, no se entendía... En la clase descubrió la vida. Se incorporó a la amistad de todos y luego era divertida como... Bueno, pues esa función es la otra parte bonita de la enseñanza. La enseñanza es averiguar y disfrutar tú antes que la persona a quien estás preparando para que baile. Ésa es la gran... Y si no haces eso, te aburrirás de la enseñanza y lo que enseñes será contraproducente, no tendrá ningún sentido. Yo no sé si alguna vez me has oído hablar, ¿vienes a que te enseñen o a aprender? Pues si vienes a que te enseñen, te pueden engañar. ¿Cuál es el engaño? No es que haya intención de engañar, pero es que hay un aburrimiento, hay un cansancio. Y la enseñanza tiene que estar viva. Son ideas que nacen, las gastas con el alumno, y te quedas para... Vuelves otra vez al semillero y coges otras florecitas y las riegas. Si no haces eso, das flores ya secas, que tienen la belleza que hemos comentado antes, pero no te sirven para la enseñanza. La ilusión de la enseñanza tiene que ser a tono con los años, a tono con la juventud. Y ésa es la grandeza de la enseñanza. Y, además, donde aprendes. El tema es que a enseñar no se aprende, se aprende porque tienes que estudiar para poder enseñar. Luego, la experiencia, como en este caso, es bonita. La verdad de que enseñando se aprende es porque tienes que estudiar para aprender para enseñar cosas que están y según a quién se las enseñas. El otro día, en la entrega de premios a los críos, en Salamanca, en un concurso de dibujos para colegios, le digo, hablando de la escultura, ¿con qué se moja el barro? Te haría la pregunta a ti y tú ya sabes mucho para que me dijese que con agua. Digo: -No, no, no, el barro se moja con vino. Y seguimos diciendo cosas y al cabo de un rato le hago la misma pregunta a otro. Digo ¿con qué se moja el barro? Y dice, con vino. Quiero decirte que la enseñanza hay que convertirla en un juego. El profesor tiene que saber utilizar la chulería. ¿Qué son las chulerías? Las chulerías son las lecciones prácticas, que son con las que mejor lo van a entender. Yo en la clase, cuando ya veía que iba llegando el cansancio, le decía ¿qué te parece si lo dejamos? Bueno, se abalanzaban al barro y decían ¡alto! Entonces era cuando intervenía yo. ¿Qué lección era ésa? La lección de que, primero, tienes que tener decisión, solamente la decisión es cuando hay claridad. La claridad la veían ellos, es ver transformada aquella pieza en algo que no tenía nada que ver pero que veían lo que... ésa es la otra parte...

A.J.N.: Interviene mucho la empatía. Los alumnos creo que, dentro de lo que cabe, empatizan mucho con la actitud que tenga el profesor. Si el profesor tiene una actitud positiva con respecto a lo que está comentando, los alumnos lo notan, ven que realmente le gusta y simpatizan también con ello.

V.B.: Tú, en ese sentido, lo harás muy bien. Primero porque te han enseñado muy bien, segundo porque tú no necesitabas que te enseñasen, tú podías aprender solo, como te he dicho, y tercera porque tienes una personalidad, una manera de ser que conectas muy bien con la gente. Hay personas que no conectan tan bien con la gente. Es que es aburrido, es que este señor es aburrido, no nos cuenta mucho... Son muchos factores, y solamente llegas a ser de verdad tú cuando ya has pasado por todo este aprendizaje con aciertos y desaciertos y te encuentras tú en la necesidad y en el... Cuando yo hablo de necesidad en el mundo del arte, es siempre la ilusión; la necesidad es a la que te lleva la ilusión. Otra cosa es la necesidad de no tener dinero y tenerlo que ganar haciendo cosas que no... Como también este maestro tuvo que hacerlo once años. Pero qué bonito

que aquellos años estuvieron para poder estar ahora hablando contigo de esta manera. Ese problema tú no lo vas a tener porque...

[...]

A.J.N.: Ese taller, ¿qué es ese taller para Venancio?, el taller en el que ya se enfrenta a, en el que no tiene maestros, que se tiene a sí mismo de maestro.

V.B.: Ése es el taller, te iba a decir más bonito, pero hay momentos duros, que no son bonitos. Yo diría que el taller es el espacio de la aventura. Es la primera vez que lo digo así pero me parece que me faltaba decirlo de esta manera. El taller es el espacio de la aventura. La vida si no es una aventura ya terminó hace mucho tiempo. La aventura es la ilusión de ir rompiendo caminos nuevos. Y cada día que agotas un camino, no es que agotes el camino, es que se cambia de dirección en el mismo camino. ¿Por qué? Pues porque a lo mejor, en la dirección que ibas se te ha perdido el horizonte; giras y lo tienes. Ése es el taller, el espacio de la aventura, el espacio donde te encuentras, el espacio donde si te sientas es para mirar algo que te llama la atención. Yo me senté aquí una vez y me creí que estaba enfermo. Llegué a pensar, ¿será esto lo que llaman depresión? Y me levanté de un salto. Fíjate qué bonito el camino en que estamos. Has terminado con lo que estabas pensando, piensas que es una depresión, te levantas. Bueno, pues has terminado con lo que ibas viendo en el camino y en la dirección que ibas y pegas un giro y te encuentras otro camino. Yo me levanté rápido y me tomé una copita de aguardiente y cuando volví a darme cuenta estaba en el caballete, sin darme cuenta de que había vuelto directamente al caballete. Es decir, que el camino que eliges te da el entretenimiento, te olvidas del camino, estás disfrutando el camino sin darte cuenta. Eso lo hizo la copita de aguardiente.

A.J.N.: A lo largo de su trayectoria habrá dejado su huella en muchos talleres. ¿Por cuántos talleres ha pasado?

V.B.: Yo reconozco que estoy hablando de la belleza de la muerte pero todavía no tengo motivos para hablar de mi belleza cuando llegue ese momento. Lo que sí puedo hablarte es de la belleza de la vida, de mi vida, que gracias a Dios va siendo larga porque la sé gastar. Cada día que pasa es un día menos, pero te levantas para esperar el siguiente. Ésa es en realidad la grandeza de la vida y el no darte cuenta de que pasa el tiempo. Y luego mis circunstancias yo creo que han sido muy ricas todas porque, primero fui consciente de que estudiar era muy difícil, era muy difícil para mí, no me consideraba yo... Luego me he dado cuenta de que sin estudiar... y que aquello que no comprendas te cuesta un esfuerzo. Hay que gastar el esfuerzo y tal vez al terminar el esfuerzo venga la claridad de lo que no veías al principio, es decir, que no hay que darse por vencido.

A.J.N.: El considerarlo un esfuerzo pero también un privilegio, ¿no?

V.B.: Yo he sido un hombre de taller, eso está claro. Mi trabajo, diría uno, está en el modificar las materias que se iban poniendo en mi camino, que me iban descubriendo. Nací en la naturaleza y en seguida me di cuenta de la grandeza de lo que no entendía. Disfrutaba de las cosas y cuando había terminado de gozarlas me daba cuenta de que era un milagro, de que era un regalo. ¿He sido un hombre religioso? Sí, yo creo que sí, he sido un hombre religioso porque me he dado cuenta de el valor del hecho religioso es esa parte espiritual que tiene el hombre para pensar, para bailar, para disfrutar de la amistad. Hablábamos de la belleza de la muerte, pero por

encima de la grandeza de la familia está la de la amistad. Diríamos que la familia se desintegra con la muerte, la amistad la encontrarás en la otra también. Ésta es la diferencia para mí entre la... ¿El mejor amigo? El mejor amigo eres tú cuando eres capaz de sentirte, de dialogar contigo, de buscar el tú que se te esconde. Ahí el aguardiente te resuelve mucho, la amistad también porque fíjate, no sé qué idea traerías tú de lo que íbamos a hablar, de qué íbamos a comentar, y lo que te vas a llevar... Ésa es la riqueza de la amistad. Yo he sido hombre de taller. Tuve la suerte de que, desde muy jovencillo, en mi pueblo había dos talleres, tres talleres con el de la escuela y el maestro. El maestro de taller era el maestro que nos enseñaba a leer, que nos enseñaba las matemáticas, que nos enseñaba esas cosas. Y luego el maestro del artesano, yo lo tenía en el taller donde Matías, el carpintero, que hacía carros. No he visto hacer una cosa más hermosa que transformar desde un tronco de árbol, convertirlo en la pértiga del carro y a partir de ahí, como las costillas a la columna vertebral, ir dándole forma al carro. Junto al taller de carros estaba el taller de afilar las rejas de los labradores. Allí iban los mozos todas las noches, después de su día de labranza, a afilar las rejas y a esperar a la novia mientras se calentaba el hierro. Unos hacían guardia para decir: ¡Oye! Que ya puedes venir que está la reja caliente. Bueno, pues dejaba a la muchacha e iba. Quiero decirte que Julio González, yo no lo había descubierto entonces porque tampoco sabía lo que era la escultura, pero, que ya estaba Julio González en Venancio Blanco sí. Luego lo fui descubriendo.

Hablábamos de talleres. Éstos son dos talleres en los que yo recogí toda la esencia del taller. Todavía recuerdo, sin llegar a entenderlo entonces, cómo se le ponía el aro de hierro a la rueda del carro. La rueda del carro, que partía desde el centro, los radios, las pinas, etc. y luego el hierro que lo giraba todo. ¿Cómo? Yo lo recuerdo clarísimo, se ponía la rueda en sentido horizontal, en un horno vertical, como la mufla que después tantas veces hemos disfrutado. En esa mufla se calentaba el aro, se dilataba, lo cogían y lo ponían sobre la rueda. La junta, al dilatarse,... bueno, eso entraba en la rueda, y al enfriarse abrazaba, y todas las piezas sueltas, sin pegamento de ningún tipo quedaban ajustadísimas. Bueno, pues la lección de geometría de la que hablabas antes, ahí viene también la dilatación de los cuerpos, el frío, el calor. Quiero decirte que, si tienes ya dentro de ti el dibujo, te fijas en todas estas cosas aunque no las entiendas de momento, luego las vas descubriendo y ahora sirven de recuerdo. Si tienes la suerte de vivir la vida bailando, recordarás el baile siempre, lo bonito de la vida. Por eso hay que ser claro, hay que ser sincero, hay que ser generoso, hay que ser muchas cosas. ¿Por qué? Porque eso es de lo que te vas a alimentar cuando seas mayor. Yo a vosotros no os he llegado a decir para qué sirve el dibujo, era lo que tenía para este año. Tú sabes para lo que sirve el dibujo, pero no te imaginas que el dibujo sirve para no jubilarse. Y tú vas en ese camino en que con el dibujo nunca te quedarás sin hacer nada, siempre tendrás trabajo, siempre tendrás un regusto en tu vida. Ése es el dibujo. Y el que lo lleva, con el tiempo descubrirá las cosas que el dibujo le va incorporando sin que se dé cuenta. Luego ya te digo, a mí me divertía ver el taller del herrero. El hornillo nuestro que ya tuvimos, los primeros moldes que quemamos para desalojar la cera fue en una fragua, ¡ya me dirás! Quiero decirte, más primitivo de lo que era entonces hace ochenta y tantos años era el de hace unos años con Luis y el hornillo. Pero qué bonito, la ilusión...

A.J.N.: ¿Cuál fue el primer contacto con la fundición?

V.B.: Pues la primera pieza que yo fundí es en la fundición Capa en una exposición que me pidieron para el Ateneo de Madrid. Había estado once años sin hacer una escultura, haciendo de todo, aprendiendo cosas de todo, pero un día me quedé sin trabajo y dije: Ahora voy a hacer escultura. Pero el dinero no... Entonces pensé en esta exposición que me pidieron, pensé en el cemento, que era la única materia que no había... Yo había tenido el barro, la escayola, la madera y puede que alguna cosa más, pero elegí el cemento porque con un saco de cemento hice la exposición. Y además fue una experiencia nueva muy bonita. Y uno de los premios que más he disfrutado, que más he reconocido, fue el que me dieron los críticos. La crítica de Madrid ese año consideró que la exposición..., vaya usted a saber lo que verían ellos. Y me dieron el premio de la crítica del Ateneo de cemento. Entonces, yo ya para esa exposición fundí un toro en Capa. Ahí empecé yo a ver la importancia de los... Fíjate si yo tenía la ilusión por la materia... Yo tengo una serie de escayolas hechas, unos toros, entonces, con una pátina imitando bronce y en la pátina se incorporaba la huella del corte de los bebederos. Fíjate desde dónde ya vengo yo con la perra de los bebederos, que los dejaba marcados como si hubiesen... Es decir, el espíritu, la ilusión de ver la función de los bebederos para tener una escultura en bronce, la huella del bebedero.

Entonces habían nacido las becas de la fundación Juan March para ir al extranjero, a Roma concretamente. Y entonces, al segundo año de convocarse yo seguía pensando, ¡qué pena! Yo había estado diez años sin hacer una escultura, no podía pretender ni presentar un currículum siquiera donde apareciese mi obra. Fue María Pilar la que dijo: ¿Y por qué no la solicitas para aprender a fundir? Era una de las becas más importantes que se daban entonces, yo jamás me consideré con opción a solicitarla porque... porque no. Y además era verdad. Aquella ocurrencia de María Pilar dije, no tiene nada que ver con el sentido y el espíritu de las... Pero sin embargo tuve la suerte de que en ese año formaba parte del tribunal Enrique Pérez Comendador, que ya tenía mucho contacto con la fundición de Capa, que ya sabía lo que era el bronce, que sabía la importancia del oficio, la importancia de la materia. Comendador no fue un hombre de grandes luces pero fue un gran trabajador y yo tengo que agradecerle eso. Como él estaba en el jurado, me dieron la beca y luego, al año siguiente de haber venido de Roma, en los cursos de Santander que se celebraban en la Universidad de la Magdalena, me lo dijo, porque ese año yo llegué y mi actuación fue presentar el proceso de una escultura en bronce. Y eso a él le entusiasmó y además dijo: ¡Hombre! ¡Qué bien hice con dársela a este muchacho! Luego me llamó chatarrero cuando me dieron la primera medalla con un torero. Mi primer contacto con la fundición fue... En Roma es donde yo aprendo a fundir y le dije a Capa: Vete a Roma, que allí es donde saben fundir y donde aprenderás. Y se fue. Y ahora mismo Capa tiene, desde luego, una de las mejores fundiciones.

A.J.N.: ¿Se fue porque aquí no había una fundición artística...?

V.B.: Estaba Capa pero yo fundía ya mejor que Capa cuando vine de Roma. Y ahora te puedo enseñar una de las primeras piezas que yo fundí. No porque haya fundición que la haga mejor, hasta ahí se puede llegar, pero mejor no, con los procedimientos naturales, porque ahora mismo hay muchas cosas, pero con ladrillo molido y escayola no hay una fundición mejor que la que te voy a enseñar.

[...]

V.B.: [...] Eso sí, es pieza única, no tiene ni huella de grasa, ni huella de molde, ni huella de nada. Está terminada y echado... La pátina es de los gases del horno. Lo blanco que tiene es la tierra del... y el color que... También ya los años van dando solera. ¿Por qué esta pieza, que fue de las primeras...? Es decir, la primera tuvo sus defectos. Y la segunda. Conservo las dos. Pero, ¿por qué si la primera tenía que tener sus defectos...?, porque allí aparecía la semilla de la gran ilusión, del escultor, de la obra de arte, en los defectos de fundición, es decir, la transformación. Cuando yo digo, algunas veces hay que saberle dar la vuelta a la tortilla a tiempo. La gran lección que yo recibí en esa primera pieza. Era una pieza de bulto redondo, un desnudo, que no se quemó bien la cera y salió con defectos. Y los defectos no nacieron porque fuese la primera pieza, nacieron para alimentar la ilusión y marcarme el camino que yo tenía que seguir, que eran los espacios, que primero eran rotos, luego se convirtieron en espacios abiertos y luego, los elementos lineales me los da el propio procedimiento de fundir en los bebederos. Entonces te das cuenta de que si tú no te hubieses decidido a fundir, no hubieses tenido el maestro tan extraordinario que eres tú mismo. Y el recordarte esto es porque estás en ese mismo caso, con la diferencia lógica de años cuando tú utilizas un procedimiento que aquí no era nada más que escayola y ladrillo molido, no había nada más que eso. Ésta es una de las primeras piezas que yo fundí, y estará conmigo hasta que yo esté con ella.

A.J.N.: De las primeras piezas pero está ahí su lenguaje.

V.B.: Sí, bueno, efectivamente. Yo, en Roma, cuando aprendí a fundir iba el artesano Venancio que era el que le pasaba a Juan, hermano, las notas. Hoy he visto cómo tenían ladrillo molido, escayola y otra mezcla que no sé lo que es. Y era el picadizo... que se tritura... de los moldes, que ya llevaba riqueza de ladrillo molido y que cuando utilizas muchas veces eso mismo hay que irle refrescando, como el vino. Pues el ladrillo molido iba dándole consistencia al molde. Cuando te olvidabas de esto aparecían las grietas, aparecían las rebabas, ¿porqué? Porque a la falta de ladrillo molido faltaba la fuerza cohesiva. Pero todo eso se aprende. Cuando por ejemplo los primeros años tú veías que Luis fundía, que Luis metía, que Luis sacaba. Pero no estabas EN, es imposible.

[...]

V.B.: [...] cada pieza tiene su sistema de bebederos, con los bebederos pasa lo que con todo, con los mínimos son suficientes. Pero claro, para llegar a los mínimos has tenido que tener experiencias diferentes. Yo a Juan le decía, ¿Por qué pones tantos bebederos?, y él, ¡Tú, calla! Él lo que quería asegurar era su responsabilidad, luego, cortar un bebedero más o menos, eso no... Pero lo bonito es cuando tú colocas los bebederos justos. Hay un hecho del pensamiento, has pensado. Ha entrado una preocupación, ha intervenido el dibujo sin darte cuenta, ha aparecido y lo que ocurre es que cortar luego los bebederos es difícil y es triste a veces porque se han incorporado de tal manera a la escultura. La escultura total es la que nos queda con los bebederos puestos. Y ahí están como elementos lineales. ¡Hay que ver lo que es un elemento lineal en el espacio!

[...]

Cada escultura que no se te ocurre (por eso la terminas, por eso la das por terminada, por eso la dejas) la continúas al ponerle los bebederos. Ésta es la otra ventaja que tiene la fundición desde el hecho creativo. De la misma manera que también en madera, cuando das tres golpes de gubia

modificas el volumen. Y ésa es la riqueza del artesano, que no se da cuenta. Pero si el artesano es el propio artista, eso es otra cosa. Es lo que decíamos antes, la escultura, yo diría que si antes que venderla que sea el propio artista el que la vende, la venderá más barata y ganará más.

A.J.N.: Cuando se habla de taller y de esos primeros años, su hermano ha sido una figura muy importante. Un indicativo es esa comunicación que hay mientras está Usted en Roma manteniéndolo siempre informado. ¿Ya tenían Ustedes claro que querían empezar a fundir cuando Usted volviera?

V.B.: Hombre, claro, once años, Juan estuvo conmigo. Hacíamos todo. ¿Ves ésa que está ahí? Era una de las antigüedades que nosotros hacíamos, un románico. La recuperó mi hijo hace unos días, la encontró en una subasta y dijo: -Papá, yo creo que esto lo hiciste cuando yo era pequeñito. Digo, -Sí, sí. -Bueno, pues la he comprado. -Yo no sé por cuanto la vendí, pero lo que te ha costado...

A.J.N.: Bueno, pero la ha ganado.

V.B.: Sí, la he ganado. Y ahora te enseñaré una pieza de las que fundí en Roma, aprendiendo a fundir, que me la compró Antonio . Y la ha tenido con él hasta que murió. Se conoce que a los descendientes ya no les interesaba tanto y la vendieron en una subasta y alguien se enteró de que estaba en esta subasta y me lo dijo y la pudimos conseguir. La tengo, una fundición preciosa y una pieza que para mí... Con esa pieza es quitarme ochenta años de encima, con esa pieza es vivir la ilusión de... Fíjate, estamos hablando de la grandiosidad del taller, de la grandeza del taller, del espacio del taller, de la vida en el taller. Si esto lo trasladas a Roma, en una fundición magnífica, por donde, además, allí pasaban casi todos los mejores artistas internacionales, fundían en Roma. Es decir, que para mí no solamente... Por eso también, mi capítulo de enseñanza de la fundición, es que no solamente hay que aprender a fundir, lo bonito de aprender a fundir es fundirte tus propias cosas. Yo allí estaba aprendiendo a fundir y además estaba siendo testigo de que allí se estaban fundiendo a los artistas más consagrados del mundo. Es decir, que no es lo mismo este espacio que el espacio en Roma porque claro, salías de Roma, te ibas a vivir a la academia de España... ¡Ya me dirás! Salías de la academia y te ibas al museo. Mi locura y mi hecho, religioso también, pero religioso egoístamente por lo que yo he recibido, no por mérito de que..., de pequeñito te enseñan cuatro cosas. No, es luego, la vida..., lo que modifica al hombre, es la generosidad del otro. Y te haces el vacío.

A.J.N.: Cuando uno goza de lo que recibe llega un momento en que dice, bueno, yo recibí de alguien y ha llegado un punto en que yo estoy en el otro lado.

V.B.: Sobre todo cuando son cosas que te transforman tu manera de sentir. No es lo mismo un caramelo que una pieza fundida. Aquí, éste era el estudio de Jesús Valverde, que luego se lo compré, y tenía una chavalina que pasaba de vez en cuando a mi taller, que era el otro, y yo siempre tenía por allí algún caramelo, alguna cosa, y llegaba. El dibujo es una observación constante y yo desde que entraba... mirando por todas partes hasta que encontraba el caramelo, cambiaba de andar y ya ¿Qué niña se va a comer este caramelito? Anda, pero si yo creía que este caramelito se lo había llevado el ratón. Quiero decirte, eso también ocurría en el taller. El taller lo es todo, y hasta que no tienes taller no te encuentras, yo diría, no empiezas hasta que no tienes taller.

A.J.N.: *¿Ha habido algún taller en el que no se encontrara cómodo?*

V.B.: *El primer taller que tuve era una habitación en un tercer piso, allí me modelé y me tallé una... El servicio militar lo hice a cambio de un San Fernando. Me rebajaron del servicio y no iba más que a recoger el chusco y pedir unas cabecitas de ajo para hacer las sopas de ajo en casa de Capa por las noches. Me llamaban el San Fernando. Yo hice el servicio militar por prórrogas. Cuando terminé las prórrogas y terminé la escuela me quedaba todavía año y medio. Eran tres años y gracias al San Fernando... bueno, hice el San Fernando y me llamaban el San Fernando y una de las últimas noches ya que fui... iba a cenar, me vestía de paisano y me traía el chusco. Pero una noche, había venido un soldado nuevo de Cáceres o de Badajoz, y estaba de guardia y como no sabía nada de nada, no me dejó pasar. -Aquí no pasa nadie. -No, mire Usted. -No, aquí no pasa nadie. Se enfadó, y además nervioso y dije: -Bueno, no te preocupes. Llamé al Coronel y digo: -Coronel, que esta vez el San Fernando no cena. Y, bueno, volví y, cuando iba llegando, sale con el fusil: -Coño, gilipollas, podrías haber dicho que eras el San Fernando, me voy a buscar yo un paquete. Ése fue un compañero, bonito también el servicio militar.*

A.J.N.: *Yo creo que cuando se habla de la técnica de la fundición se le viene a uno a la mente un taller de fundición grande pero, realmente, incorporar esa técnica es más de iniciativa propia, es decir, puede más el artista que las infraestructuras.*

V.B.: *Sí, yo pude tener la fundición en el taller porque era una cosa como ésta. En María de Molina había una serie de estudios y un pintor que se marchaba a Argentina milagrosamente dice:- No sabrás quién necesita... Un estudio como éste, ese altillo que has visto ahí yo lo copié del que había allí, unos estudios muy bonitos. Había trece o catorce estudios y aquello desapareció. ¡Qué pena! Y yo, el taller estupendo y bonito del pintor, lo transformé en carpintería. Cuando estuve haciendo aquellos once años cosas, era un taller bonito porque era de madera y había siempre un aroma. Pero luego, cuando llegó el bronce, cuando llegaron los hornos de las rosquillas, hasta que olía a rosquillas, te podías imaginar. Todas las piezas pequeñas están fundidas allí. Aquí no, aquí lo quise hacer pero aquí ya había el problema de vecinos porque tenía que sacar el... Allí era un jardín, una zona baja, Juan se levantaba a las cinco de la mañana, encendía el horno, y cuando la gente despertaba ya casi estaban las rosquillas a punto. Porque los primeros momentos de los gases eran incómodos.*

A.J.N.: *Dentro de los tipos de taller hablamos de centro ciudad como es éste, donde puede haber inconveniente en los desceres y similares. Quizás es mejor hacer las piezas y retrasar esas tareas para hacerlas más al aire libre acompañadas de una comida con unos amigos, ¿no?*

V.B.: *Yo me alegro mucho. Yo creo que ya se comentó, alguno lo comentasteis. Pues eso me parece estupendo. Y luego tenéis que ir viendo cómo os vais incorporando gente de esos alumnos que queréis fundir una pieza. Porque eso es lo primero que dije, la pieza os la lleváis. Porque yo sé lo que es tener la primera. Yo vine de Roma con nueve piezas fundidas que se iban a quedar. En Roma hubo una galería que quería... Estas piezas me las llevo yo. Y fíjate ésta la he recuperado después de casi cincuenta años, y ahora te la enseñaré, es una suerte de vara. Y no creo que haya avanzado nada después de esta pieza o de ésta. Vas para delante, vas para atrás, vas para un lado, vas para acá, vas para allá, vas con éste, vas con el otro, algo te queda tuyo. Pero yo tengo una colección de piezas bonitas de ese momento. Claro, se va cambiando aunque no quieras, y el*

cambio es perder la juventud, que es lo más hermoso. Porque no tiene que ver nada la juventud con la experiencia, te refugias en la experiencia pero la experiencia es la realidad de lo bueno. Y gracias a eso es la vida, porque si no te morirías antes de que te maten.

[...]

V: [...] La inocencia... El niño no sabe dibujar, pero la utilización del lenguaje es de una pureza, de una inocencia y de una libertad. ¡Qué tres cosas! Tres cosas que tendrías de mantener, y tres cosas que tienes que mantener forzosamente. Aunque seas consciente que ya no eres niño, hay que jugar niño. ¿No eres libre? ¡Tienes que ser libre forzosamente! Aunque te cueste. Y luego... Una observación tuya la tienes sin darte cuenta. La mañana de hoy no puede ser más bonita, no estaba en el programa de mi vida. Ésa es un manera de, "Zorra que va en el paso, candilazo". Eso es aprovechar las circunstancias, valorar... El hecho religioso es lo que se escapa de la cotidianidad, de la realidad, y saber unir de la realidad lo bueno, porque luego la valoras. La realidad cobra sentido desde la distancia justa, cuando hay ya un desenfoque, cuando hay ya, en arte, una interpretación. La realidad es la riqueza que te apoderas de la realidad desde la invención. Al final de todo lo que estamos comentando, al final de todo lo que se aprende tienes que tener muy claro que si no eres capaz de inventar, hay que inventar aunque sea para equivocarte. Pero eso no puede ser tratar de inventar sin un conocimiento de experiencias, sin una realidad ya vivida, sin una necesidad de inventar. Yo llego a las piezas de música por una necesidad de inventar, porque ya la realidad que yo copiaba desde el dibujo, desde la escultura, llega un momento en que no te dice nada más que has copiado muy bien. Pero, ¿qué es eso? Necesitas algo, no sabes lo que es pero lo necesitas. De niño y siempre me ha gustado la música y entonces, ¿y si yo intento hacer...? Empiezas a pensar en la música. No solamente hasta ahora la has aprendido, la has escuchado o la has gozado. No. Ahora empiezas a desentrañarla y una de las primeras cosas que hago -fíjate además, con un encargo; en ese encargo hay dos veces que yo utilizo el encargo o la obligación como reto -, la pieza que hago para el museo de la Academia de Bellas Artes era cuando yo empezaba con la música. Y me planteo una escultura de 1,90, me parece que tiene, sobre música. Ahora es la pieza casi más importante que... Hay que modificar algún sitio para colocarla, porque en la Academia no... Era una ocurrencia que tuvo la viuda de un músico conocido, Gerardo Juan Bau, que: -En adelante yo quisiera hacerle un homenaje a Gerardo y me gustaría que en el cementerio me hicieses una cosa pero que no sea ni la cruz, que no sea como las cosas del cementerio. Y entonces el retrato de Gerardo lo hice para familiarizarme con él. Fue de las primeras piezas de música que yo... con la intención de llevarlas a la escultura. Porque la idea de... Y entonces ésa es la primera pieza que yo hago. Oigo su música y no me queda más remedio que inventar. La música ya... en una sinfonía ya has visto que hay un primer tiempo que es forzosamente ascendente para continuar después, y que la escultura forzosamente es vertical. Luego, si prestas atención a lo que escuchas, ves que, como contrapunto a esa primera parte que tiene que tener fuerza -es como el cohete que tiene que llegar a la luna- hay una parte que es la que te sube, luego tiras eso y ya quedas. Bueno, pues hay una segunda parte casi siempre horizontal, es un tiempo lento, ¿por qué lento? Porque el esfuerzo del primero te obliga a... Es como en un partido de fútbol, cuando has luchado mucho y después tocan la pelota para descansar y los aficionados decimos ¡cómo juegan! Lo que están haciendo es respirar para recuperar fuerzas. Otra cosa es que si no sabes mover la pelota viene otro, te la quita y te meten el gol. Pues ésa fue la primera pieza y en seguida fue cuando me nombraron, me eligieron

académico: -Hay que dejar una pieza para el museo. Y ahí yo me jugué las cuatro perras que tenía para fundir. Todavía no la he amortizado pero efectivamente te daba mucha alegría cuando no saben dónde colocarla en un museo. Y en eso yo sí que tuve la claridad del valor de las cosas. Para mí, el hecho de haber llegado a..., pues como para ti de alguna manera el estar ahora mismo aquí hablando las cosas que hablamos y contándome lo que has venido a contarme. Me di cuenta de que hay cosas y cosas. No es lo mismo cualquier cosa que una cosa extraordinaria. No es lo mismo haber estado como un niño cada vez que aprovechaba o como alumno que aprovechaba en horitas de coco el noventa de , que ingresar en la Real Academia de Bellas Artes. Yo de eso fui consciente y por eso esta pieza de allí tiene esa importancia y me gasté todo lo que tenía en la pieza de 1'90. Las cosas hay que analizarlas y hay que valorarlas también. A veces dicen: -Es un presumido. -No. Una cosa es entender el valor de las cosas, quedártelo y ya está, y callártelo. Eso es fundamental, valorarlas. Y ya te digo, nace por inventarme una realidad que luego, cuando oyes dos piezas con la misma intención, enseguida ves que hay un violín que se escapa y que lo que marca es un recorrido en el espacio, lineal.

A.J.N.: Sí, ya es una manera distinta de enfrentarse al tema, ya no es con la vista, es con el oído. Tienes que tener un lenguaje al que a lo mejor no estamos tan acostumbrados.

V.B.: Los sentidos corporales son los chivatos, que se chivan al sentimiento de cualquier extraño que venga. Sin el visto bueno del sentimiento, sin el regocijo, diría yo, del sentimiento la obra de arte se queda pobre, se queda dormida; no te desilusiona pero tampoco te ilusiona para la siguiente y para modificarla.

Hay momentos en la obra..., lo que me está pasando ahora con el Cristo. El Cristo más o menos de forma está, más o menos de intención también, pero me falta lo que tampoco sé hacer. Sé lo que quiero, que no sé lo que es. Fíjate en la expresión. Sé lo que quiero, pero no sé cómo se consigue ni tampoco sé lo que es, pero tengo la ésa de ir quitando cosas, de ir borrando. Si tú hubieses visto por momentos qué ha pasado aquí, que estuvo siempre aquí. Y será la única obra que yo no termine. Tienes que tener siempre un algo sobre el que descargar tus cosas.

A.J.N.: Ha hablado antes de la pieza en la que invirtió todo para fundirla, la de la Academia. Enlazando un poco con lo económico, ¿cree que la fundición es una inversión cara? Porque a lo mejor ésa es la imagen que se tiene del bronce, ¿no?

V. B.: En la escultura en bronce hay dos capítulos importantes de una buena inversión. El más importante no es el que vamos a comentar a continuación, el más importante es que el bronce como materia es la que menos te condiciona en la búsqueda de escultura, y de escultura nueva y de escultura, y de ocurrencias, tanto las que se te ocurren, como las que te endosan. El bronce, en ese sentido es la mejor inversión, es la materia, yo creo que la única materia que te permite hasta donde tu ocurrencia o tu capricho se te ocurran. Y luego, efectivamente, la fundición es cara porque, tú ya conoces, hay una serie de especificaciones, primero la escultura, después el molde, después manejar la escayola, después colocar los bebederos (otra especialidad), el repasado, la pátina. La pátina es el último dibujo que se hace sobre la escultura; y si no haces el último dibujo sobre la escultura, a lo mejor el primero no te vale del todo. Ése es el recorrido. Por eso la escultura es cara cuando la pagas, cuando la haces es la más barata. Cada vez que se iba acercando el olor a rosquillas y llegaba el momento de fundir, llegaba el momento que te

transportaba. ¡Cuántas veces he contado yo uno, dos, tres, cuatro moldes! Cuatro moldes, en uno hay dos piezas, en otro cuatro piezas, en el otro tres... 15, 16 piezas, fundirlas en media hora. En madera, que tenía ya esa experiencia de haber roto mucha madera, ¿cuántos refuerzos y en qué materias refuerzas tú o gozas tú de descubrir 15 piezas a la vez? Quince piezas que han llevado el mismo tiempo que una. En ese sentido todo son ventajas.

Y ahora ya me he acostumbrado a la sorpresa y por eso, cosas que podían hasta ser correctas, hasta que no llegue la sorpresa, las borro, las quito, las pongo. Yo, si no encuentro el bronce, posiblemente no hubiese llegado a encontrar en la escultura plena satisfacción. Con el bronce sí, y sobre todo con las planchas de cera, es decir, la geometría, la descriptiva, que en el barro es muy difícil que te la dé. Se siente cómodo con su humedad, con su tacto, que es casi casi erótico y hasta que no está en ese punto no te sirve. Yo por ejemplo, siempre el primer ejercicio que les ponía era levantar vasijas. ¿Por qué? Porque una vasija, si no tienes el barro en condiciones, no la levantas. Luego, después de aprender a tener el barro en condiciones, ya puedes dar vuelo a otras ideas. Por ejemplo, yo hacía una vasija y después la invertía. Entonces era empezar por el cuello de la vasija, o sea, que tenía que estar el barro en las perfectas condiciones. Y, cuando ya levantabas una vasija por el cuello, la transformabas en una cabeza, es decir, sobre esa vasija hacías la cabeza. Y yo ya entraba en la clase y sabía de quién era cada una de las piezas; porque en la cabeza se habían retratado cada uno de ellos. Pero el conocimiento de la materia es fundamental, empezando por el barro. El barro es que si no... La escayola es que como no sepas jugar con las proporciones de la escayola... Aprender a amasar la escayola en su punto es una cosa, utilizar luego los distintos puntos de dureza o de solidez en la escayola es otra. No hay más que hacer pruebas, porque un día tienes prisa y en seguida vas a amasarla, y luego se te queda líquida. Ése es el taller y ése eres tú y tu profesor. Y nada más.

A.N.J.: Ha comentado que ha sido importante ese descubrimiento de las planchas de cera, pero Usted mantiene un lenguaje. Cuando hace una escultura grande, los relieves por ejemplo...

V. B.: Las dos esculturas más grandes que he hecho en cera fueron las dos que hice para la beca de la Fundación Juan March que daban para España; daban unas para el extranjero y otras para España. Yo solicité la de España para demostrar que había aprendido a fundir y me presenté a la nacional con dos becas, otras dos esculturas de 1'75 directamente modeladas en cera en un espacio de 4 x 5, en un tiempo de tres meses porque se cerraba el plazo. Cuando se estaba modelando una en cera, se estaban quemando las rosquillas. Y entre la que hacías de cera en un rincón y el horno, que estaba a dos metros y medio, había un tabique de escayola donde Juan estaba echando siempre agua. Pero ¡qué bonito! Fue cuando me dieron la primera medalla. Ésas fueron las dos piezas que yo modelé en cera. Aquello era una ilusión, era la cera, cuando haces una cosa en cera y cuando la amplías en planchas de escayola, ya no tiene nada que ver con la cera. Pero lo más aproximado es. Por eso yo estoy tan agradecido también a la escayola; pero la escayola no sólo me ha servido para hacer molde a molde perdido, para hacer el molde de piezas, me ha servido para hacer un tipo de escultura apoyado en la expresión que me descubrió el bronce. Ese Cristo en escayola parte de uno de bronce.

N: Pero le tiene un gusto a la pieza pequeña, le tiene un apego a ese formato.

V: Las piezas pequeñas siempre quedan porque el grueso de las planchas te permite fundir las piezas, el grueso de las planchas grandes ya no te permite fundirlas.

N: Y el acercamiento al dibujo, ¿no es también más próximo este formato que es más cotidiano?

V: No, el formato pequeño es porque el grueso de las planchas es el justo para fundir. Un macizo que pase de un centímetro ya corre peligro y además es costoso. [...] Otra de las cosas que a mí me ayudó mucho es que con estas piezas no tienes ningún problema en los traslados o en las exposiciones, cosa que la escayola y el barro, incluso la madera... Es decir, que el bronce para mí ha sido el espíritu del escultor, que le ha dado satisfacción. Las facilidades que te daba el bronce, es decir, esta pieza en barro no la podrías hacer. Y el torero mío no es de barro. Los toros igual, hasta que no tuve el bronce en mis manos, yo no he podido bailar, ni hacer las bailaoras ni las cantaoras. Es decir, que la materia es muy importante; como el hecho humano para el hombre que tiene espíritu es fundamental, pues la materia también. Las planchas de cera son las que te han dado una libertad y unas sorpresas. Cuando las piezas son grandes ya, necesitan otro tratamiento. La sensibilidad de una plancha... ya no la necesitas tampoco en una pieza grande que va a ir al exterior, ahí necesitas ya otras texturas, otro entendimiento. Y las cosas pequeñas, lo que te diviertes, eso ya lo sabes tú. Vosotros en seguida, aparte de algunas cosas todavía en barro, en seguida os trasladasteis a la... Esa primera cosa que tú hiciste..., pero después, y casi todos cuando han pillado la cera... Eso sin tener todavía el sentido espacial de a lo que puedes llegar. Y ya vais entendiendo los bebederos.

N: La siguiente pregunta es sobre Priego. Una pequeña comparación de esos primeros cursos que impartió en Salamanca, cuando vino de Roma, y esos veintiún años que lleva en Priego, ¿qué hay en Priego y qué hubo en Salamanca?

V: La única diferencia es que yo en Salamanca -que di dos cursos, otros dos que di en Aranda de Duero, uno también aquí en la Facultad de Bellas Artes-, la diferencia ha sido el baile. A mí no me habéis visto bailar en Córdoba, digo en Priego... Diríamos que en el hecho religioso, en el espíritu, en la alegría del curso, no ha habido ninguna diferencia. Tan a gusto... Hombre, había un matiz en los primeros cursos porque eran alumnos míos, que ya los conocía. Y estuvieron conmigo los cinco cursos primeros que yo di. Vinieron los mismos y a todos. Luego, en Salamanca, se incorporaron alumnas y alumnos de Artes Aplicadas. Y hubo un curso que yo hice una experiencia, que la tenía ya pero que me gustaba, alumnos de Artes Aplicadas y alumnos de Facultad de Bellas Artes. Esto ya se ha seguido después en Priego. Allí la experiencia fue muy bonita y, además, en uno de los cursos de los dos que di en Salamanca se hizo también talla en piedra, la piedra caliza de Salamanca. En ésa, cada uno de los alumnos ya se llevó al curso un boceto para la piedra. La excursión bonita fue agarrar un camión e irnos a la cantera a la manera de Carrara y Miguel Ángel y cada uno eligió sobre su boceto el bloque de piedra. Ya eso fue bonito; descargar las piedras, también bonito; el comienzo al tallar las piedras: Facultad de Bellas Artes, niñas; Artes Aplicadas, niños y niñas también. Sobre todo para el espectador. Para mí, que era las dos cosas, estaba viendo cómo empezaba aquella chica que a los tres golpes tuvo que ponerse esparadrapos en las manos y cómo aquel golfo se había comido ya la mitad de la piedra. Fue muy bonito. Empezaban a aparecer casi figuras terminadas de los de Artes Aplicadas e iban cobrando forma muy lentamente los de Bellas Artes. También es lógico y normal. Primero porque el desconocimiento de la materia y el manejo de la herramienta no lo tenían. Y segundo,

porque la diferencia está en que el alumno de Artes Aplicadas se satisface, se complementa, se vive con la materia y el otro va con la ilusión de la fantasía del artista y el desconocimiento de la materia. Ésa es la diferencia fundamental que hay entre una y otra y eso quedó claro en el primer curso. Yo observaba que el que había terminado casi la piedra se paseaba, casi chuleándose de su rapidez. Pero de pronto apareció la preocupación en él de ver que su pieza, que ya estaba terminada, iban apareciendo otras de signo diferente y que a él le empezaban a gustar más que la suya. Hubo alguno que repitió, hizo otro boceto rápidamente. Y luego, lo que sí hacían la mayoría, y esto fue lo más bonito del curso, era ayudar a los de Bellas Artes, sobre todo a las chicas. ¿Qué pasaba? Pasaba era que estaban haciendo un bien y estaban entendiendo una escultura que no era la suya pero que les gustaba tanto o más que la suya. Ésa fue la experiencia que hice este año. Salvo esta experiencia, el espíritu del curso es el mismo, no puede ser de otra manera. Lo que está claro es que todos los que ibais, salvo alguna excepción que otra, pero no muchas, ibais con la ilusión y el trabajo lo hago. ¡Hay que ver que se curra el curso! Yo, cuando hablo de los cursos digo, es que el esfuerzo sin notarlo solamente lo consigues con la ilusión. Y es verdad, y he pasado por ello. Ahí ya no hay ni unos ni unas, como se dice ahora, son todos lo mismo.

N: En Priego se conserva mucho ese cooperativismo y compañerismo, y creo que eso no lo tienen otros cursos. Por ejemplo, yo he tenido compañeras que han hecho cursos de paisaje y es verdad que se crea un buen ambiente, pero el trabajo es más individual, porque cada uno se va a su caballete a pintar; aquí uno no puede hacerse la chamota solo.

V: Aparte de que yo creo que el espíritu del curso, fundamentalmente, como los cursos en la enseñanza, la misión fundamental del profesor es ir captando o ir dándole forma al grupo de amigos. Yo, por eso, todos los cursos los empezaba tomando un café o una copita de vino el que le gustaba más que el café. Y cuando no salíamos con unos, venían otros. Y los primeros días del curso era como El Rocío.

N: Ahora se mantiene la tradición, el bar que está al final de la cuesta es parada obligatoria de todo el grupo.

V: Obligatoria. Y yo, fíjate, eso lo hice en Moratalá, que era donde estaba la Escuela. Cuando terminaban en Moratalá y se iban a hacer la especialidad en la calle de La Palma, los viernes, que era el día de los vinitos, como decíamos, ésos se iban todos a Moratalá. Se iban todos a Moratalá, pero además con una alegría, trabajar en la calle de la Palma e irse a tomar el vinito a Moratalá para recordar... Bueno, pues ése es el espíritu del dibujo, ése es el dibujo.

N: Carmen Marcos, profesora de fundición de la Facultad de Bellas Artes de Valencia, hizo para su tesis una entrevista a Eduardo Capa. Éste comentaba que cuando un artista cede mucho terreno a la fundición, saca al artista. Cito de la entrevista: "considera que la fundición le resta mucho tiempo a la proyección escultórica, en resumidas cuentas, que dedicarse a la fundición aleja al escultor de la escultura"

V: Bueno, eso es un autorretrato que hace Capa. Él cedió las enseñanzas, aunque luego las ejerció, pero las ejerció porque... Él no se encontraba con fuerzas para vivir de la escultura. Lo que quiere decir ahí es eso. Él fue siempre un hombre de taller; el mejor profesional que ha tenido España, creo que de todos los tiempos, me atrevería a decir que ha sido Capa. Y su mayor ilusión ha sido

triunfar con la fundación más importante que va a tener Europa. Quiero decirte que, al decir esto de Capa, estamos valorando sus ilusiones, su entendimiento de su profesionalidad, que es el de la materia. Capa le sacaba de puntos a Comendador al Suara, Capa le ampliaba las esculturas a todos los escultores. Capa fundió en calzoncillos, y yo debo tener la foto, quiero decirte que, el mejor profesional. Y además era feliz en el oficio. Luego ha sido capaz de hacer algunas esculturas, no muchas porque no ha querido, pero el oficio le ha encantado siempre. Tallando madera, Juan y él, Juan mi hermano y él han sido los dos hombres que yo he visto con más energía, es decir, con más entendimiento de la materia para cortar aquí y que saliese la astilla, o cortar aquí y que nunca rompiese; ése era Capa. Porque él, en el fondo, y lo digo porque ha sido siempre mi amigo y porque en algunas ocasiones conmigo se ha confesado. Él entendió con claridad que la escultura era otra cosa, que él la entendía, que él la sentía, pero que la que él tenía que hacer no le respondía, y entonces cortó. Eso es lo que quiere decir Capa en ese sentido. Pero nunca, jamás, nunca... El ceder o el ir hacia el bronce es porque tus ideas las apoyas mejor, las desarrollas mejor, eres consciente de que si no es en esa materia, la idea no te vale aunque sea bonita. La idea siempre es caprichosa, como no podía ser de otra manera, y si tú no tienes un tanto de caprichoso tampoco vas a ir donde haya que vivir de los caprichos. Entonces, Capa ha entendido el oficio todo, Capa la madera la entendía, Capa la policromía se la sabía, todo. Capa ha sido el profesional en ese sentido más importante que ha tenido Europa, me atrevería a decir. Y ha sido feliz. Luego tuvo la suerte de que uno de los hijos, Fernando, hizo escultura; y ahora es el que lleva la fundición, pero aquello de la escultura también le quedó. Otro al que no le gustaba estudiar era Boadito, era una especie de inventor, ingeniero; ése fue el que empezó a darle forma a los hornos eléctricos, a la instalación de la fundición. Y luego, una de las hijas hizo arquitectura y se casó con un arquitecto y son los que le van haciendo las cosas, transformándola. Es decir, que la familia Capa... Cuando Capa hizo las primeras fundiciones - que las hizo en Coca, en un taller de cerámica de un hermano suyo- en su moto, en su Vespa, ponía una caja atrás de madera y se llevaba las piezas para fundírselas allí en la fundición. La primera fundición la tuvo allí en Coca, su pueblo, luego ya se la hizo en Arganda. Y las primeras fundiciones en Arganda, él tenía unos oficiales, unos operarios, y era bonito ver una serie de moldes en círculo atacando. Y el corro éste de los mamelucos me parece que es, o algo así, una canción de una ópera. Era bonito verlos a todos con una maza apisonando, saltando. Era un espectáculo, era del románico. Capa ha sido un hombre muy trabajador, sigue siendo; bueno, ahora ya tiene noventa años, pero Capa ha sido... Ahí no había un día de descanso. Y luego, la generosidad de Capa iba paralela a su necesidad como fundidor de dar comidas, no sé, iban mezcladas las dos cosas.

N: Sí, yo entiendo que son frases que según cómo se tomen, porque yo creo que ni el que se dedica a la fundición termina siendo fundidor ni el que a la escultura, sólo a la escultura, que hay mucha persona de por medio que puede modelar...

V: Eso lo dice un poco por salvar los muebles, diríamos, porque él abandonó la escultura y se pasó al bronce porque ahí encontraba su manera de vivir y notó que en el fondo había una ilusión en el oficio. Capa ha sido el gran artesano, estamos hablando del mejor profesional, lo que no quiere decir que siendo buen profesional y gran artesano, no entienda la esencia del arte. De hecho Capa estuvo muchos años formando parte de la junta del ministerio de selección de obras, de compra de obras, y además Capa tiene la virtud de que aunque no entienda te crees que lo sabe. Y cuando

Capa empieza a contar cosas te quedas así, y cuando nota que estás como dudando dice, ¿no te habrás creído nada? Ése es Capa. ¡Qué pena que estas gentes se hagan mayores! Y Capa pudo haber hecho una cosa muy bonita allí en Alicante, pero la política, pues lo que estamos comentando, ¿la política puede destruir el curso de Priego? Posiblemente, si ahora ha cambiado de signo y aparece... bueno, yo no tengo tampoco motivos para decir más que lo que digo.

N: No, que estamos hablando de un curso cultural y por desgracia la cultura al parecer es más prescindible, se invierte menos, se asfixia...

V: Aquellos cursos que inició Capa... yo tengo por ahí la copia de una carta que le puse, digo: - No sabes la alegría que me das, porque eres el único que puede devolver el taller libre a España. En su primer curso que dio. Y luego yo me parece que participé en el segundo y ya el tercero me parece que no se dio o... Pero ¿por qué? Porque los políticos no ven el bien que él estaba haciendo al arte, lo que veían es que si ellos estaban acostumbrados a una comisión o a un tal o a un beneficio que venía como consecuencia de. Y Capa lo que quería era invertirlo todo en el bien de lo que era su cometido allí desde su fundación; pues no lo hizo y por ahí vino la... Lo que pasa es que la estampa de Capa es tan bonita.

Entrevista Al Profesor Doctor D. Olegario Martín Sánchez

Sevilla 19/06/2011

Andrés J. Naranjo: En el proyecto, lo primero que he querido plantear es el concepto de taller y lo que significa para el escultor. Encuentro que es un concepto bastante interesante a la vez que complejo, con bastantes connotaciones. Buscando la bibliografía y consultando las tesis que se han hecho he constatado que expresamente sobre el taller se ha escrito menos de lo que puede esperarse. Salvo algunos capítulos, poco te encuentras. El escultor Venancio Blanco dedica su discurso de nombramiento como miembro de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando al taller, pero lo aborda desde un sentido más filosófico, no como lugar de trabajo, habla más de su sentido filosófico que del taller como lugar de trabajo. ¿Qué opinión le merece el concepto de taller? ¿Posee taller propio? ¿Podrías comentar algo sobre tu taller?

Olegario Martín: Comentarte que, aunque dispongo de taller propio, algo que venía deseando con mucho tiempo atrás, la verdad es que lo utilizo muy poco. Estoy últimamente muy vinculado a la docencia, a los requerimientos de la Facultad y tengo la obra personal, en estos momentos, un poco descuidada. Por tanto, el taller se encuentra en la misma situación. Pero el taller es el lugar de trabajo natural del artista, del escultor, es el lugar de creación, donde uno se tiene que sentir cómodo con sus ideas, con sus materiales, en su ambiente. Un espacio muy estudiado para tus costumbres, o sea, que estén todos los elementos a mano, que esté la luz en su sitio, que estén tus libros, muchas veces tus recuerdos. Deben estar las herramientas, que es fundamental, y sobre todo las ganas de decir cosas. Allí tiene que surgir la necesidad de crear. Y ese ambiente se consigue cuando se practica. No es una cuestión fortuita de que tú llegas un día al taller y te sale la inspiración. La inspiración surge, como se dice, trabajando. Y yo, desgraciadamente, lo tengo un poco de lado. Pero el taller debe ser el lugar natural, como digo, de la creación y el lugar o laboratorio de experiencias. Un laboratorio donde se pueda proyectar, donde se pueda idear. Incluso hay veces que se puede llegar a producir de forma definitiva en las proporciones que hemos proyectado. Pero la pequeña parte de proyectos que puedo desarrollar en estos momentos, no la tengo ubicada en mi taller, sino que la tengo más próxima, en mi casa. Sería un poquito la idea de la parte de laboratorio donde quiere uno gestar una idea. Pero en el fondo, tenemos taller pero no tenemos tiempo para la creación.

A.J.N.: Has hablado de elementos que tiene que tener el taller; están esas cualidades de espacio y de distribución, que creo que son fundamentales. Pero, por otro lado, el taller tiene algo que no está en la distribución o que no es simplemente la ubicación o el espacio. Se asemeja al caso de los lugares de estudio, cuando encuentras que en el salón la concentración es mejor, en vez de serlo el sitio preparado para tal efecto como puede ser el escritorio del cuarto. ¿Cree que ese "algo" está en el lugar -en el taller- o lo aporta uno?

O.M.: Es el hábito, la querencia, el tú ir allí con ganas porque es un elemento o un espacio que te carga de energía, que te transmite, porque allí está tu obra, allí hay visualmente elementos que te hacen conectar con el proceso creativo. Hay distintas escenas de elementos empezados, de materiales sugerentes, de alguna manera, el punto de unión entre lo que es la parte funcional y la parte espiritual que es la creación. Es el lugar donde tú te encierras porque es un lugar, de

alguna manera, un poco privado, un tanto personal, o sea, debe ser algo que tú llegas allí y empiezas a identificarte con tu obra, con tu proceso, con el proceso creativo de cómo se gestan las ideas, cómo algo pensado allí directamente se le puede dar la vuelta, puede cambiar de sentido. Porque, de alguna manera, el taller es el lugar donde estamos trabajando, y trabajando se cambia de sentido, de orientación, y ésa es la grandeza del taller, poder cambiar continuamente de dirección, llegar a procesos azarosos que no se han buscado y que allí surgen de manera espontánea porque es tu lugar, es el lugar natural donde te ubicas. Entonces claro, esa cualidad que debe tener el taller hay que cuidarla. En este momento yo no la tengo cuidada.

A.J.N.: En estos momentos, por cuestiones de que se está centrando más en la docencia -que absorbe bastante- y los cambios que está sufriendo la Universidad pero, ¿tiene en mente alguna experiencia en otro taller, u otros lugares de trabajo, aparte de su taller actual? ¿Porque, imagino que habrá frecuentado más de uno siendo estudiante o durante su periodo de formación?

O.M.: Sí, bueno, alguno he tenido... A mí me gusta mucho la luz natural. Yo trabajé tiempo atrás en zonas abiertas, en lugares poco transitados. Me estoy refiriendo a zonas de jardines, zona de árboles. Siempre me ha gustado. No como el pintor, sino como el escultor que se centra y se dedica a trabajar en este caso con la piedra. Yo procedo de los materiales duros. Soy escultor de talla, de tradición de talla. Entonces he trabajado mucho en el exterior, en exteriores.

A.J.N.: ¿Y materiales?..., es decir, ¿las técnicas o la elección del material en cuanto a cómo trabajar su obra influye mucho en el taller? ¿Es muy importante no cree? Muchas veces el camino que elijamos técnicamente determina nuestro taller.

O.M.: Sí, sí, condiciona. Cada material impone un ritmo, te da unos tiempos de trabajo, unos tiempos también de pensamiento. Por ejemplo, la piedra es un material lento, lento en la ejecución y por tanto puedes cambiar la idea y la puedes reconducir tranquilamente. Hay otros materiales más rápidos como puede ser la cera, como puede ser la resina, como puede ser el barro incluso, que tienes que pensar con más agilidad, porque los procesos, el tiempo de trabajo es más corto o los resultados son más instantáneos. Desde ese punto de vista, los lugares tienen que acompañar lógicamente a las condiciones de los materiales y de los procesos.

Aquí en Sevilla también compartí un estudio en el centro, en Bustos Tavera, con Constantino Gañán, y la verdad es que fue un espacio creativo muy interesante, porque era un corralón, en el cual había una serie de artesanos. Y la verdad que es un lugar también... igual que los lugares abiertos, era también un lugar semiabierto, porque siempre estás pendiente del patio, estás en tu parte íntima dentro pero tienes toda la luz y tienes todo el tránsito del patio, de los vecinos. Y es un lugar también muy acogedor, lo que sería un espacio con exterior e interior, un lugar en el cual puedes en un momento dado un proceso sacarlo al sol o puedes recluirte en el interior, o sea, puedes hacer una introspección y meterte dentro. Todos esos espacios son también muy creativos. La posibilidad de, desde la calle, entrar a un espacio en el que hay un tránsito y tienes esa doble posibilidad, de que en un interior hay un lugar más recogido, más íntimo, para procesos de trabajo más personales o más delicados, y otro lugar exterior donde tú puedes sacar los moldes al sol, donde puedes tallar la piedra, donde puedes hacer procesos de pátina... Esos lugares son muy creativos. De hecho aquí en Andalucía, y en Sevilla, el cortijo es, por ejemplo, un

lugar de trabajo como estudio fenomenal. Tenemos ese patio central, que se puede compartir por toda la galería perimetral, tenemos el cielo abierto hacia arriba, tenemos toda la luz, pero también tenemos toda la intimidad, o sea, puedo estar en el interior y en el exterior. Para mí sería un taller, por ejemplo, ideal como es el cortijo de El Bilbaíno –del Bichero-, donde tiene la fundición actualmente Juan Manuel. Ese es un taller para desearlo,... un taller que propicia la creación. El estar en contacto con la luz natural, el poder tamizarla en el interior, colocarte en la pared norte cuando sea verano y tú quieras una luz más continua, menos movida. Irte al movimiento de la luz este por la mañana, de la luz del sur durante el invierno. Sería un taller ideal, por ejemplo.

A.J.N.: Estaba hablando de que se ha especializado sobre todo en la piedra. No puede decirse que los escultores seamos muy monógamos en cuanto a técnicas escultóricas se refiere. El taller se crea como algo orgánico, tiene dentro muchas técnicas que tienen que convivir, tiene que dar respuesta a muchas necesidades en un momento de una manera, en otro de otra. ¿Qué dirías de esa yuxtaposición de técnicas en el taller?

O.M.: Yo te comento que procedo de la piedra porque yo empecé a trabajar la piedra cuando tenía doce años, y seguí trabajando hasta terminar aquí la carrera. Con la beca de investigación seguí mi investigación en la talla en piedra, en las técnicas directas, técnicas también de sacado de puntos. Y a partir de ahí cambié de ritmo. Yo llevaba en torno a veinte años trabajando la piedra y luego la dejé y ya llevo otros veinticinco con el trabajo del bronce, o sea que no es fácil complementar la técnica de la piedra con la del bronce, porque son dos técnicas bastante diferentes. Hay técnicas que se pueden complementar mejor, pero la piedra exige un taller muy preparado, con herramientas neumáticas, con espacios abiertos, una contaminación ambiental de polvo continua, hay que estar preparado para eso. Y el bronce requiere en cada fase de trabajo, la fase de cera, la fase de los moldes, la fase del fuego, ... requiere unas condiciones distintas. Entonces, pasar de un trabajo directo con la piedra en el cual hay que estar en una continua atención a pasar al proceso de fundición en el cual son distintas fases y muy diversas, pues no es fácil compaginarlo. Entonces lo mío ha sido una evolución natural hacia la creación escultórica, o sea, ser un poco como un escultor que trabaja la piedra pero, al conocer las técnicas de fundición pues, de alguna manera, cambio los procesos creativos, los procesos de trabajo y, por tanto, ahora no puedo decir que estoy trabajando la piedra.

A.J.N.: Y, ¿cómo fue ese paso? ¿Qué tiene el bronce? ¿Qué pasó ahí? ¿Fue primero una aproximación a una nueva materia y al final le atrapó?

O.M.: Creo que es una base de aprendizaje. Cuando uno quiere conocer distintas formas de hacer, distintos enfoques de la escultura. Porque no se termina de aprender hasta el final. Una vez que conoces, uno se puede decantar por una técnica o por otra. Pero era el desconocimiento de la técnica, el no haberlo estudiado aquí en la Facultad lo que me incitó a acercarme a esas técnicas. De hecho fue así, fue en el año 91 a través de la asistencia a un curso de fundición del profesor Albaladejo en Canarias cuando me llamó la atención el por qué aquí no nos habían dicho nada, no nos habían explicado cómo se podía trabajar los materiales de la fundición, los procesos. No sabíamos nada. De hecho, habitualmente, el escultor de aquí, de la Facultad, que ha sido más bien un escultor blando, un modelador, un barrista, pues, terminaba su obra en barro, la llevaba a la fundición y se olvidaba de todo lo demás, lo quedaba en manos de un profesional. Y yo, que he

sido siempre un escultor, un artista, un docente implicado por lo que es una docencia integral, en el cual se pongan en juego todas las técnicas, todos los materiales, todos los procesos, favorecer, por lo menos facilitar, ponerlos ahí en valor para decir esto se puede coger de aquí, esto se puede coger del otro lado y sobre todo yo creo que es el deseo de conocer, porque yo eso no lo conocía y entonces me motivó para ponerme en contacto con el bronce. A partir de ahí, lógicamente como aquí en Sevilla no había nada relacionado, en la Facultad me refiero, con la enseñanza de la fundición. Hubo que partir de cero. Todavía sigo en esa apuesta por la fundición, por potenciarla, por trabajar, por crear espacios para la creación en fundición, infraestructuras, recursos... y seguimos ahí.

A.J.N.: Como escultor, ¿qué opinión te merece el bronce? ¿Qué encuentra en el bronce? Personalmente pienso que no es solo el bronce como material definitivo, sino todo lo que hay detrás... en el propio proceso incluso también ¿no cree?

O.M.: Como escultor, yo he tenido más la línea del trabajo directo con la cera, o sea, buscar la pieza original, única, y llegar a fundirla, o sea, meterla en un proceso de mucha tensión, de trabajar directamente y arriesgar el modelo para conseguir una pieza única. Entonces, desde ese punto de vista he hecho bastantes piezas en ese sentido y me ha aportado el conocimiento, fundamentalmente, de la cera y de los modelos para la fundición. Piensa uno en la cera y se da cuenta que es el material más versátil que hay para la creación escultórica, de mayores posibilidades, el que te va a permitir trabajar en frío, en caliente, es un material térmico, es un material luminoso, es un material sin poros, con lo cual recibe la luz total, o sea, es un material tremendamente expresivo y, desde ese punto de vista, cera como modelo, bronce como fundición. Quiero decir, que copia de forma magistral todo y lo copia de manera que le da una presencia y le da una dignidad que supera a cualquier otro material. El bronce, estamos hablando de la cera. Lo que coge la cera lo ilumina, la cera lo recoge todo. Si la cera la trasladamos a un material duro como es el bronce, haces la copia fiel. Diríamos que el bronce es el material duro y la cera es el mismo material blando. Entonces claro, ahí hay un binomio que es fundamental para el escultor, porque resulta que el mismo modelo, el mismo material del modelo, nos anticipa la calidad de lo que va a ser la obra definitiva. No pasa lo mismo con el barro, con la escayola, con el corcho, con otros materiales que cuando se traducen a bronce, se puede intuir que están hechos de un material intermedio. La cera logra, copia o es una identidad inicial del bronce, es una fusión ideal. Llegar a conocer la cera como material de creación fue mi mayor descubrimiento, porque lo que te da la cera no te lo da prácticamente ningún material. Con la cera hacemos modelos, con la cera hacemos moldes, con la cera podemos hacer obra definitiva. La cera es, como digo, un material escultórico por excelencia del proceso creativo. Y el bronce también se puede trabajar, se debe de trabajar en frío, pero ya es otro paso. Yo creo que la parte de la creación es la más interesante.

A.J.N.: ¿La responsabilidad en la creación la tiene la cera?

O.M.: Sí, sí. Bueno, el bronce también tiene mucho, lo que es el repaso del bronce, el metal en frío es muy importante que nosotros le demos bien un acabado muy definido, acentuando las líneas que queramos en el bronce bien cincelandos, bien metiendo radial, bien metiendo lija, metiendo el grateado, bien metiendo el chorro de arena. La superficie del bronce es muy importante tenerla muy trabajada, pulida para que luego la pátina sea transparente y sea luminosa. El trabajo en

frío del bronce es uno de los aspectos más duros de la fundición pero es fundamental. Quien no trabaja el bronce en frío, la pieza se puede quedar en esa instantánea fotográfica que aporta pero que no traduce madurez, que no traduce el sosiego, el haber pulido, el haber transitado, los matices. El conseguir muchas cosas se consigue únicamente trabajando en frío. Es fundamental. Hay profesionales muy cualificados dentro de las fundiciones, pero los que son escultores y saben trabajar el bronce porque lo saben cincelar, pues es fundamental. Ahí están los escultores del Renacimiento, que cincelaban, cincelaban las obras, las elaboraban y le sacaban en frío todas las calidades que igual no había podido sacar la fundición.

A.J.N.: Cuando hablamos de trasladar la técnica de la fundición al taller y que sea el escultor quien la practique en todas sus fases, se aprecia la limitación en cuanto a formatos. Por cuestiones de infraestructuras, de maquinaria, no podemos pasar un cierto tipo de dimensión, ¿pero realmente que cree que eso es importante? ¿Como escultor cree que el formato influye? ¿O coacciona la obra escultórica?

O.M.: Habría que hacer la distinción y aclarar desde un primer momento para integrar la fundición en un taller de escultor hay que tenerlo muy claro. Muy claro en el sentido de que ese escultor debe ser un escultor primero que tenga la motivación suficiente, que tenga ese concepto del que te hablaba: integral, de querer conseguir distintos aspectos de su obra, o sea, que esté capacitado para el dominio de distintos materiales, porque crear la fundición es tener dominio del metal. Estamos hablando del hierro, estamos hablando de la soldadura, estamos hablando de tener recursividad, tener ingenio para poder fabricarse uno mismo sus propios métodos, sus propios procesos, y por tanto sus propias maquinarias, instrumentos. Y claro, ese ingrediente tiene que concurrir en esa persona. Por un lado que tenga la capacidad creativa y por otro lado esa capacidad de inventiva, esa capacidad de ingenio de crear las técnicas.

Eso por un lado. Por otro lado, el formato. Si un escultor trabaja solo, lógicamente tiene que pensar en el control de unos formatos medios, porque grandes no los va a poder conseguir. Entonces, el pequeño y medio formato es el medio con el que mejor se va a poder desenvolver el escultor. Cuando ya pasa a un formato mayor, ya necesariamente, o necesita personal auxiliar a su lado, con lo cual, o es un gran taller con mucho personal, o por otro lado, deriva su producción hacia una fundición profesional. Entonces, ¿qué ocurre? Que los grandes formatos para un escultor no son viables, porque eso se lo puede hacer una fundición privada. Pero el pequeño formato sí cabría esa posibilidad. Pero no se suele dar, no suelen abundar esos talleres porque es complejo crear las técnicas, redefinirlas, es compleja la metodología que impone adaptarte a un taller, adaptarte a unos medios económicos. El que lo hace, lo hace porque, primero, tiene esa confianza de que puede desarrollarlo y luego por otro lado, está creando una expectativa para darle salida a su obra. Y resulta que ha ocurrido con muchos artistas que han integrado la fundición en su taller que una vez que han conseguido poner en funcionamiento las instalaciones de fundición han tenido que decidir si quieren ser fundidores o quieren ser creativos. Porque la fundición es un instrumento lógicamente de producción. Una vez que la tienes quieres invitar a tus amigos a fundir, se te pueden instalar allí tus amigos y resulta que empiezas ya de alguna manera a hacer ese círculo de lo que es la producción artística. Pero no hay que olvidar que por ejemplo Capa, uno de los iniciadores de la fundición aquí en España, él era escultor, creó su fundición lógicamente como escultor, como una necesidad para desarrollar su obra y luego se

quedó en fundidor, como otros escultores. Tenemos aquí por ejemplo en Sevilla al Bichero, que en los años 80, como escultor también creó su fundición y luego su familia la mantuvo, la fundición. Pero él no se quedó como fundidor, de hecho, sigue como escultor produciendo pero no se quedó en fundidor, porque igual concurría en él, pues no sé, un artista quizá más integral, más capacitado para desarrollar cualquier técnica pero con la ilusión de seguir experimentando materiales nuevos y trabajando en su creatividad. De hecho, ahora mismo él está trabajando en acero inoxidable batido y ha vuelto a crear su taller. Ésa es una experiencia que tenemos que defender, o sea, que las fundiciones surgen a propuestas de los escultores. Otro caso por ejemplo es el de Pedro Hurtado, de Utrera, que también como escultor creó su fundición y luego dedicó su producción hacia lo que era la obra clásica, la obra de reproducciones, pero ya pudo más el comercio o la parte comercial que su creación. Esa fundición por ejemplo su hijo también estuvo interesado en ella pero luego se desvinculó y ahora no sé muy bien en qué situación se encuentra. Pero son los talleres de escultores los que crean la necesidad.

A.J.N.: Hay una línea muy fina entre meterse en la fundición y seguir siendo escultor. Carmen Marcos tiene una entrevista con Capa, en su tesis doctoral, donde lo comenta. También depende del cómo apuestes por una técnica como la fundición; si vas a apostar a lo grande o acorde con tus necesidades.

O.M.: Claro, lógicamente, la fundición implica un proceso completo de creación plástica, de creación escultórica, o sea, todos los aspectos los contempla. Incluso hay fundiciones que facilitan un lugar para el trabajo del escultor, para proyectar, para el trabajo del modelo.

A.J.N.: Como Madrid... ¿cómo se llama la empresa de fundición artística de Madrid que fundió el elefante de Barceló...? esa tiene talleres grandes, además invita a los escultores a que trabajen.

O.M.: Te refieres a Alfa Arte. Y tiene allí un escultor trabajando,.. una escultora trabajando en Hernani, en Bilbao. Pues eso, que al implicar todos los aspectos de la creación, de alguna manera es una empresa creativa, de las distintas fases, que hace que el escultor sea necesario en su serie productiva. Y son muchos los medios de que se disponen. Desde lo que es las instalaciones de cochura, el horno, las instalaciones para fundir, las instalaciones que se necesitan para la soldadura, para el repaso. Hay que poner un taller en juego y dotarlo de todo el equipamiento necesario. Eso implica que cuando lo tienes montado, ¿qué haces? ¿Comienzas tú con tus piezas a modelar, a trabajar y luego llevas también las técnicas paralelas; te tienes que ocupar del gas, te tienes que ocupar de los horarios de cochura? Es un entramado un tanto profesional. Entonces, dependiendo, como tú dices, del nivel de apuesta, uno puede enfocarlo más o menos profesional, en el que en una época del año fundes y durante otro momento te dedicas a la creación del modelo, pero habría que establecerlo así. Otros escultores, por ejemplo, como el caso de Venancio, que su hermano era el que le llevaba todo el tema de la fundición. El escultor tiene que estar cerca de la fundición y la puede crear, pero depende de la apuesta que haga, de lo que arriesgue o de lo que invierta en esa infraestructura para que al final diga o se decida si la producción o lo que es la comercialización le va a facilitar su medio de vida o bien si son sus necesidades creativas las que le dicen que tiene que romper. Ahí está también el catalán Rufino Mesa, que tiene su fundición también y es un referente a nivel nacional, como escultor y como artista. Entonces, para llegar a montar una fundición hay que tener recursos, recursos personales, de decir domino esto, puedo gastar esto, puedo hacer esta versión, puedo darle salida.

Es un poco el utilizar esa recursividad en favor de las metodologías. Eso todo el mundo, lógicamente, no lo tiene ni todo el mundo se implica. Hay muchas personas que tienen su necesidad creativa y no les mueve más allá. Lo demás, que lo produzcan los talleres profesionales.

A.J.N.: Ha hablado de las cualidades de la cera, de todo lo que le ha aportado como escultor, de lo que conlleva trabajar la fundición artística tanto por cuestiones técnicas, como por la necesidad de conocer muchos aspectos como la temperatura, el metal, el modelado, el vaciado, etc. Todas estas cosas son quizá las que, aparte de llamarle la atención cuando hizo el curso (de La Laguna), le llevaron como docente a apostar por la fundición.

O.M.: Claro, lógicamente. Cuando uno empieza a echar raíces, quiere profundizarlas más, quiere que surja algo que pueda llegar a tomar forma. Yo me interesé mucho y desde ese momento traté de que esas técnicas se empezasen aquí a implantar. Las posibilidades que se nos habían de alguna manera vetado, había que ponerlas aquí en manos de los alumnos. Eso era algo evidente y es algo por lo que he luchado y sigo luchando.

A.J.N.: ¿Qué cree que aporta al alumnado de Bellas Artes una fundición como ésta?

O.M.: El conocimiento previo de las técnicas te hace ser más consciente de las posibilidades que encierra un lenguaje, que encierra un material. Quien no ha visto el proceso de fundición no puede dar rienda a su imaginación de lo que puede hacer con el modelo, si se puede verter sobre agua, si se puede pincelar, si se le puede quemar. Al no conocerlo, está privado de esas posibilidades. Pero no solamente el modelo, la forma del montaje del árbol de colada. Cuando un escultor sabe cómo se monta un árbol de colada, ese mismo árbol puede llevar una finalidad por un lado técnica y por otro lado estética, cosa que si tú no has visto cómo funciona esa parte del engranaje, esa parte de andamiaje, pues no la conoces. Y los mismos moldes, cómo se hacen, también te permiten acercarse a los materiales, ver las posibilidades que tienen, los distintos materiales a la hora de buscar el vacío, de cómo se eliminan, de cómo se queman, de cómo se estampan sobre la arena, todas esas posibilidades que son posibilidades expresivas. Porque a lo largo de la historia del arte ve cómo las huellas han ido surgiendo en el barro, en la arena, haciendo el trabajo en negativo, posibilitando distintos tipos de fundición. Ese conocimiento no tiene que mermar la creatividad, sino más bien lo contrario, son recursos. Ahora bien, no se debe conocer la fundición o los procesos para quedarse ahí, en lo meramente técnico, sino en que le sirva de trampolín, conocer el proceso del fuego es un proceso muy liberador desde el punto de vista espiritual, sabes cómo se va transformando tu obra, te integras con ella, la acompañas. Esas cuestiones que son puramente espirituales, si tú conoces cómo funcionan, también te ayudan y no es una apuesta fría de mesa, de diseño que tú proyectas y te olvidas. El buen arquitecto ha estado siempre encima de su obra, y el escultor debe estar también encima del proceso, y para estar encima del proceso hay que conocerlo, porque para poder dirigir, primero has tenido que conocer cómo vas a hacer esa dirección. Todas esas cuestiones de saber orientar, por ejemplo, un trabajo de metal en frío, de saber orientar una pátina, de cómo posicionar un modelo para que cuele. Si tú conoces cómo funciona la colada, tú puedes crear el modelo facilitando esa parte técnica. La creatividad va por otro lado, pero la apuesta técnica, la existencia o el control técnico, si también se tiene, creo que ayuda a la creación, seguro. Además, de hecho, todos los grandes creadores de la historia son de alguna manera creadores de técnicas porque se meten en una entidad nueva, le dan forma y esa apuesta de riesgo en la cual están trabajando llegan a

dominarla y llegan a sacar posibilidades. El conocimiento técnico siempre hay que utilizarlo como una ventana que posibilite la creación desde el punto de vista del artista, del escultor.

A.J.N.: Conocer esa parte técnica también te hace ver cuántos recursos existen... la fundición artística no es un solo recurso, no hay un solo método, hay muchas técnicas, muchas respuestas para los modelos. No es solamente adaptar el modelo a la técnica, también está la posibilidad de otros métodos ¿No es cierto?

O.M.: Sí, hoy día los niveles de resultados que hay de fundición a la arena son unos niveles muy satisfactorios. Hay piezas monumentales en los cuales el gradiente de textura no es tan necesario y en la fundición va a ser más conveniente hacerlo a la arena por cuestiones económicas, por cuestiones de calidad. Las piezas fundidas a la arena gasifican mejor, tienen mejor calidad de fundición...

A.J.N.: Y son más baratos, todo hay que decirlo. Que también hay que tenerlo en cuenta. Como Los modelos gasificables, que ofrece nuevas posibilidades para el artista.

O.M.: También el hecho de trabajar con el poliestireno o con distintos corchos. Permiten ese trabajo directo y buscar esa tensión que se traduce en un original único. También es un sistema bastante acertado para introducir en un taller del escultor porque es un proceso más simplificado y de menos riesgo.

A.J.N.: De su experiencia como docente; de todos los cursos que se han venido dando aquí, (a los que algunos he podido asistir,) ¿qué recuerdos o qué imágenes guarda de ellos como docente? ¿Qué sabor le dejan? Porque desde que empezó no ha parado. Y han tenido más o menos actividad pero todos los años ha habido algo de fundición; si no es por cursos es por Innovación Docente o es por Doctorado.

O.M.: Ha habido distintas etapas. Una primera etapa en la que yo desarrollaba los cursos de doctorado en colaboración con la fundición múltiple de Mairena del Aljarafe. Fue una etapa muy interesante, fue una etapa de aprendizaje para mí en lo que eran las labores de fundición, aunque sí es cierto que yo, por otro lado, también le aporté el conocimiento de la cascarilla cerámica, que había conocido en Canarias. Pero fue el acercamiento profesional en el que yo hacía mis piezas en bronce, me introduje en lo que era toda la parte del trabajo de la cera, del trabajo en húmedo de los moldes, del trabajo en frío del metal, cómo cincelarlos, cómo grabarlos, el acercamiento a las pátinas. Tengo muy buenos recuerdos de esa fase en la que nosotros aquí trabajábamos en el Centro la cera, los procesos de cascarilla y luego íbamos a la fundición y nos hacían la colada, o sea, es una fase para mí de mucho estímulo porque estaba conociendo y estaba produciendo obra mía personal en aquella fundición. Luego hay una segunda, que es quizás de control cuando ya se pudo traer la fundición aquí, a la Facultad. También fue un momento de mucho estímulo porque se da uno cuenta de que puede fundir, aunque sean formatos muy reducidos, aunque sea la microfundición, con crisol incorporado, pero que podemos llegar a fundir, a ser autónomos. Entonces para nosotros eso fue un éxito muy importante, el poder introducir la fundición aquí. De aquellos momentos tengo muy buenos recuerdos... muy gratificantes. Tengo un especial recuerdo de una serie de seminarios que se hicieron en el Departamento de Escultura, para los alumnos de los últimos cursos de carrera, de cuarto y de quinto, se hicieron un par de seminarios, se paralizó lo que era el doctorado, esos dos años, y se

hicieron esos seminarios que fueron quizá más participativos porque hubo más profesores del Departamento, recuerdo que estuvo Nino, que estuvo Jesús, que estuvo José Antonio. José Antonio ha estado siempre muy cerca con la fundición. Pero fue un momento interesante, esos dos seminarios. A partir de ahí, se han ido mejorando un poquito las infraestructuras, siempre con el apoyo de Albaladejo. Nos han tenido muy condicionados porque el espacio ha sido nuestro mayor handicap. No ha habido la posibilidad de desarrollar la fundición en condiciones. Entonces, los equipamientos han sido los expresos que se requerían para la fundición. Nuestro pequeño horno de manta cerámica, el bidón, el quemador que adquirimos de Albaladejo, o sea, que no se ha podido desarrollar a gran nivel. Y para una microfusión con crisol incorporado tampoco se requería mucho más. El Departamento tampoco se ha involucrado en la fundición. Se estaba desarrollando o cubriendo una necesidad docente como era la fundición pero tampoco había una apuesta. Primero porque no se destinó a nivel económico un dinero para que haya esa infraestructura y sobre todo porque no sé pensó nunca en un espacio concreto. Yo recuerdo que... yo he fundido en todos los espacios del Departamento de Escultura: en Vaciado, en Creación Directa, en Talla, en la terraza; hemos hecho procesos en Modelado de 2º, en la actual Modelado de 4º, en todos los espacios se ha trabajado con la fundición. Al no contar con espacio propio, se podía considerar una materia de carácter transitorio, ambulante, que se acomodaba donde buenamente podía. Yo creo que el tener la idea clara de que había que crear una estructura más estable para la fundición, de darle un perfil docente al Departamento en fundición, debido esa convicción hemos llegado hasta el momento actual en el cual estamos apostando fuerte por la fundición. Y antes que nada, recordar otro periodo que fue muy fructífero en el tema de la fundición en el Departamento que fue el momento en el cual se crearon los cursos de Enseñanzas Propias. Eran cursos impartidos desde el Departamento por tres profesores, por Santiago, por José Antonio y por mí. También se hicieron invitaciones a profesores. Vino de Granada el profesor José Antonio Corredor Martínez que actualmente era el encargado de la fundición en la Facultad. Y en ese caso fue a propuesta de Jesús Gavira, que es muy conocido suyo, y también trajimos a Piero Codacicchi, de Florencia, trajimos a José María Macedo y a Antonio Vidigal, de Lisboa, de Portugal. Fue un momento muy interesante porque sacamos la fundición fuera del ámbito universitario. Lo pusimos en manos de profesionales de la joyería, de profesores de enseñanzas medias, profesores de Escuelas de Arte que vinieron a conocer las técnicas de la cascarilla. Y eran cursos numerosos, estamos hablando de cuarenta alumnos. Estos cursos la verdad es que se hicieron con mucho entusiasmo, se creó un ambiente de trabajo muy dinámico y se consiguieron buenos resultados. Era un momento en el cual se estaban controlando los procesos y con bastante seguridad y se estaba apuntando ya hacia Europa. De ahí esas invitaciones y que luego además, nosotros pudimos precisamente hacer ese volcado en el marco europeo con los cursos que se impartieron precisamente en Florencia. Impartimos dos cursos allí en el año 2004 y 2005 y también en Lisboa en el 2004. O sea, que fue un momento de buscar referentes, de ver los niveles que había en esos países, que, por otro lado, por lo menos los contactos que yo tuve tampoco vimos que hubiese un gran nivel sino que la fundición había estado en esos centros pero que mantenerla es una apuesta siempre difícil y además de compromiso, y en función muchas veces del docente que ocupa esa responsabilidad, se tiene más al día o no se tiene. En el caso por ejemplo de Florencia siempre se ha apostado por el trabajo de la cera pero la fundición ya está fuera. Nosotros allí incluso llegamos a crear la infraestructura para poder impartir cursos de

microfusión. Le diseñamos el horno, le diseñamos la campana, y en algunos casos incluso se lo llegamos hasta a construir. De hecho fue una experiencia nuestra también interesante porque le planteamos la colada automática eutéctica y se diseñó allí el horno para hacer una colada de crisol fusible con la versión que se desarrolló aquí. Nosotros allí nos involucramos mucho y la verdad que no sé en este momento si han mantenido la apuesta esa en la que pusimos mucho de nuestra parte, pero creo que allí había inconvenientes por cuestiones como siempre de espacios.

A.J.N.: Es la ubicación quizá también que tiene allí la Academia y el patrimonio que tiene al lado ¿no? Yo creo que aquí también habrán tenido inconvenientes por el tipo de ubicación que tenemos, que a lo mejor si hubiésemos estado en el politécnico hubiera sido todo muy diferente.

O.M.: Sí, sí, si hubiésemos tenido unos espacios adecuados, lógicamente se hubiese desarrollado la fundición con garantía desde mucho tiempo atrás, se hubiese desarrollado en el ámbito de una asignatura como hubiese sido Vaciado, como hubiese sido Procedimientos. Porque aquí hemos tenido el hándicap de que no se habían actualizado los planes de estudio. Entonces parece que también eso nos tenía un poco paralizados. Pero realmente tampoco eran los planes de estudio, eran los espacios, siempre ha sido el espacio. Aquí, ese condicionante ha sido nefasto para la escultura y nefasto para implantar con normalidad la fundición.

A.J.N.: Pero ya podemos decir que está implantada, ¿no? Esa constancia ha sido importante para llegar al grado de docencia que tenemos, a los planes que tenemos en los que ya se contempla la fundición artística. Ha habido propuestas que han sido sólidas, está la tesis de José Antonio Aguilar, de la que Usted fue director, que con visión de futuro planteaba la implantación de la enseñanza de la fundición en el edificio del Anexo de la Facultad de Bellas Artes cuando todavía el edificio no pertenecía a esta Facultad. Está también la investigación. Ya que se decidió apostar por la fundición artística no sólo como material docente sino como investigador. Eso es quizá lo que haya dado también bastante peso, ¿me equivoco? y haber tenido ese apoyo desde la parte investigadora como grupo.

O.M.: Yo a veces digo que las deficiencias que ha tenido Sevilla, que ha sido el no poder disponer de un aula-taller de fundición radicado en un lugar... Esa carencia es la que a nosotros nos ha orientado hacia una búsqueda metodológica de la fundición, a tratar de hacer de la necesidad virtud. Si no tenemos aquí, vamos a buscar fuera. Desde ese punto de vista, la tesis de José Antonio era precisamente esa cuestión. (Dice nosotros no tenemos) Al no tener espacios para fundición, vamos a investigar, a ver qué espacios tienen fuera, cómo los tienen organizados y ha sido sacar o tratar de buscar donde no teníamos. Eso ha sido muy motivador. Piensa que la tesis de José Antonio fue un trabajo muy largo, de muchos años, siete u ocho años. Entonces, era mantener vivo ese espíritu por implantar la fundición. De hecho, él, una vez que leyó su tesis, pues ya comenzó a participar como docente en los cursos de doctorado. Lo había hecho antes colaborando en la medida que se le facilitaba pero a raíz de ser Doctor, empezó como profesor conmigo a impartir el doctorado. Entonces, ha sido un apoyo de mucho interés pero, como digo, las necesidades nuestras han hecho que nos involucremos con la investigación, y no ha podido ser de otro modo que, si no tenemos equipamiento, si no tenemos infraestructura, vamos a trabajar por aquí. Entonces, desde ese punto de vista, siempre hemos estado ahí, apostando, tratando de crear nuevas versiones. Nosotros tenemos el modelo de fundición de La Laguna, que ha sido el modelo de la recursividad, de decir tengo esto, estos medios, y con esto me tengo que apañar.

Hasta ahora no hemos tenido grandes inconvenientes condicionados por la seguridad. Entonces, hemos fabricado nosotros las campanas, hemos fabricado nosotros los hornos, hemos aplicado las técnicas que conocíamos, se le ha dado la versión propia. Por ejemplo, fruto de una nueva versión es el tema de la colada automática eutéctica, que es una versión que redefine el crisol fusible de Juan Carlos Albaladejo, pensando en que ese nuevo enfoque podía llegar a resultar diferente y es un tema que me ha motivado personalmente siempre y en el cual se ha puesto mucho trabajo en juego y en él estamos trabajando, seguimos ahí. Es el de dar soluciones nuevas a cuestiones que nos han llegado, o que estaban o que se pueden modificar. Por eso te decía antes que estar en el taller de fundición o estar como docente también está en el hecho de tener la idea de adaptar, de crear técnicas y tener posibilidades de llevarlo a cabo, y eso lo hemos hecho desde siempre. Más bien para beneficio de la docencia, pero desde el grupo, que era el que de alguna manera tenía los medios, los pocos medios de que se disponían provenían del grupo de investigación. Entonces, siempre el grupo ha sido un complemento para la docencia y la docencia como que también ha justificado la existencia del grupo. Yo no podría hacer una diferenciación de que el grupo se haya desarrollado aparte, sino que ha ido siempre en paralelo.

A.J.N.: También contempláis en el grupo de investigación un trabajo de estudio en cuestión de infraestructura, como hemos dicho, quizás debido a las necesidades específicas que tenemos en esta facultad desde la innovación, buscar nuevos medios, nuevas maneras de enfrentarse a unos problemas técnicos pero sin olvidar una producción artística, un trabajo artístico, una investigación artística. Me refiero a la disposición, al trabajo personal, a que cada año se intenta producir artísticamente. Al menos hay un pequeño paso siempre a no olvidar que sois un grupo artístico o que se trata de un grupo en el que la obra artística es importante. ¿Cuáles son las experiencias, que creo que buenas, en el grupo TEBRO en cuanto a exposiciones?

O.M.: Eso fue una primera apuesta por darles la posibilidad a los miembros de plantear una experiencia artística puesto que el grupo tenía la infraestructura necesaria para fundir, lógicamente como docentes y como creadores, también los lenguajes, las posibilidades plásticas que se obtienen son un vehículo de transmisión de conocimientos para tu docencia. Entonces, lógicamente, ése es un elemento que no se debe de obviar y aunque fue una primera experiencia que se ha quedado de momento ahí, pero que lógicamente se mantiene, se pretende continuar porque el alumno muchas veces busca en sus profesores sus referentes artísticos. No solamente debemos tener las referencias externas de escultores, de artistas, sino el mismo profesor que te está orientando, conocer cuál es su gusto estético, cuál es su experiencia técnica, cuál es su pensamiento a nivel de comunicación. Al alumno también se le puede y se le debe dar esa información, y si su profesor es un profesor creativo, pues lógicamente puede ser un buen referente.

A.J.N.: Éste ha sido el primer año que la fundición se encuentra en el Máster ¿cuál ha sido la acogida? ¿Cómo ha sido el año? ¿Cuál sería su resumen?

O.M.: La verdad es que para mí, no ha sido muy distinto a los cursos de Doctorado anteriores, en los cuales había un grupo heterogéneo de alumnos que venían de distintas especialidades, unos de Grabado, de Diseño, otros de Pintura, otros de Escultura. Había inicialmente una motivación diferente y, lógicamente, la forma en que están planificados los cursos, que son de forma secuencial a lo largo de un cuatrimestre y en el cual no hay una actividad muy intensiva, porque

tenemos un día de clase solamente a la semana, igual en un principio se ha ralentizado el proceso de trabajo.

A.J.N.: ¿Cómo se lleva eso de enmarcarlo en un programa que te exige un horario y encima controlar las horas no lectivas que contempla el plan de estudios?

O.M.: Yo en principio vi que ése no es el método más motivador para la creación en fundición, porque hay una serie de procesos que no se deben de detener, que una continuidad en el trabajo te da mayor rentabilidad en los procesos, más claridad en sacar resultados. Yo sabía que eso era un hándicap pero como nos teníamos que adaptar a un marco académico, lo tomé como algo impuesto, y como digo, al principio fue un ritmo más lento, a medida que el alumno empezó a contar con los materiales, con la didáctica de la fundición, con los ejemplos, el ver las posibilidades..., se fue incrementando la motivación y al final he visto que los alumnos se han volcado como casi siempre se ha hecho en Doctorado. A medida que el alumno va haciéndose con el control del proceso, se va erigiendo en artífice de su obra, se va consolidando la posibilidad de llegar a materializarla, de llegar al momento clave de lo que es la fundición. Lógicamente se va creando una tensión en la cual el alumno empieza a adquirir un control en el curso y una exigencia que te hace sentirte, de algún modo, conforme. Hemos llegado a conectar, hemos llegado a los resultados esperados desde el punto de vista docente y ahora todo va a depender de ese momento crucial que es la fundición, que ahí ya, el error, un proceso mal encaminado puede detener todo el proceso de lo que es la materialización. Pero vamos, llegado ese punto, decir que fue muy interesante, que fue concluyente, que funcionó como debía y se llegaron a los resultados esperados. Los alumnos, llegados a ese momento, lógicamente, ya se despierta en ellos la ambición propia del que tiene el objeto, del que sabe que hay un valor artístico en juego y un valor económico, de que ha visto que todo el proceso se ha materializado felizmente y se ha llegado a un aprendizaje integral: partir de esas ideas, darles forma, ver los procesos, cómo se pueden llevar a cabo y cómo se materializa una obra escultórica que para el docente es quizá lo más complejo, porque muchas veces asistimos a metodologías fracturadas en la cual el proyecto es muy importante, se habla siempre de proyectos, se habla de que el alumno llegue hasta donde pueda, que no hay que concluir para de alguna manera cerrar las vías, y yo soy de los docentes que confía en que el proceso si no se llega a concluir, hay una parte mutilada en el aprendizaje. Me gusta iniciar y concluir. Entonces, hemos llegado hasta todas las fases de materialización, repaso del trabajo en frío, patinado de los trabajos, montaje de las piezas, todas se han montado en sus peanas, se le han hecho sus intervenciones y felizmente se ha hecho un Máster muy intenso pero creo que con resultados. Va a depender también de la valoración que tengan los alumnos.

A.J.N.: Y a nivel de infraestructuras, ¿Qué elementos estructurales cree que en un taller de escultura se debe tener en cuenta a la hora de adaptar una técnica como la fundición, para que tenga cabida? Elementos estructurales básicos.

O.M.: Si nosotros nos situamos en un taller de un escultor conviene ir a una infraestructura que no sea costosa y que además suponga una agilidad en la manipulación. Desde ese punto de vista lo más habitual o lo menos costoso serían las instalaciones móviles que nosotros tenemos, como son la campana de descere tradicional con un quemador de propano, de estos comerciales, de estas bocachas. Eso sería un elemento básico para el trabajo de la cera. Para fundir, pues también ir a unos recursos sencillos como... Para empezar, no conviene hacerse hornos que

necesiten un quemador muy potente sino partir de elementos livianos como puede ser el horno de manta cerámica, bien con una bocacha o con dos acopladas, un quemador como el que nosotros tenemos, para simplemente poder desarrollar lo que es una microfusión. Desde el momento en que nosotros damos el salto a la fundición de crisol, ya estamos haciendo un cambio cualitativo en cuanto a las posibilidades que te da la fundición, y en cuanto a la inversión que tienes que hacer en la misma, o sea, si necesitas ya un horno y un quemador industrial de gasoil o de propano, pues lógicamente estás tratando de crear una infraestructura sólida con posibilidades de producción, no solamente personal sino para la calle. La experiencia nuestra es que hemos desarrollado aquí una actividad docente muy importante con el crisol incorporado, con piezas que han podido llegar al kilo, a los dos kilos de fundición y no se ha hecho ninguna inversión.

A.J.N.: La Cáscara Cerámica como material ¿qué es para la fundición artística? ¿Qué ha aportado a la fundición artística según su punto de vista como docente y la visión que tiene para un taller?

O.M.: La verdad es que ha sido, después de la cera o en paralelo con la cera, la técnica o el material que ha hecho posible simplificar los procesos y crear una fundición totalmente funcional sin unos grandes equipos, sin unos grandes recursos. Es un material tan versátil que le ocurre un poco como a la cera, que posee grandes posibilidades. Esa versatilidad, esas características técnicas de la cascarilla hacen que sea un material inmejorable para los moldes, porque pasa del estado crudo, del estado húmedo al estado cerámico en cuestión de segundos por decirlo de alguna manera. Ese factor es inmejorable, no se puede pensar que un material similar que requiera menos tiempo para adquirir la resistencia ante la presión por ejemplo del metal y con sus mismas propiedades refractarias. Resistencia en el sentido de que una cáscara muy fina, muy liviana puede soportar la presión metalostática. Los tradicionales moldes de olla, de chamota necesitan unos espesores gruesos, necesitan un cilindro, necesitan una malla metálica, un refuerzo para soportar la presión. El molde de cascarilla cerámica es una cáscara que soporta una presión altísima, con lo cual esa resistencia que se ha conseguido con este material es el que de alguna manera ha hecho posible que la fundición se pueda llevar a una escala muy rudimentaria, muy primaria y básica y que se pueda implementar en un taller de escultura sin grandes costos. Son los dos materiales, la cera y la cascarilla.

A.J.N.: El hecho de minimizar las dificultades de ciertos procesos que los moldes tradicionales requerían, como el cocido y deshidratado del molde, la cáscara aporta un gran avance en ese sentido, ¿no? el descere por choque térmico...

O.M.: Toda esa agilización que ha hecho en los procesos la cascarilla, en la manipulación de esos pesados moldes, en todo ese tiempo de cocción, en toda esa cantidad de material que hay que manejar, en la fragilidad que muchas veces tienen esos moldes. Se podría comparar al misterio del huevo de Colón, que llega ese momento en el que lo ves tan claro que lo pones en práctica.

A.J.N.: ¿Cree que es el material quizá más idóneo con el que trabajar la fundición e un taller de escultor?

O.M.: Sí, yo veo que es un material que no plantea dificultad, de alguna manera es el más viable porque no requiere grandes costes; te evitas la mufla, te evitas la manipulación de un equipo pesado, una "Fengüi", una máquina que te manipule los trabajos, sino que tú solamente lo puedes llevar a cabo. Además la cáscara nos tiene guardado muchas más posibilidades que aún no

hemos descubierto y que están ahí. Es un material que de hecho aquí en la Facultad, por no disponer de esas muflas, por no disponer de esos hornos de cochura, prácticamente aquí no se ha trabajado nunca con la chamota, ni con los revestimientos de joyería, sino que se ha trabajado con la cáscara. Recuerdo que en el último congreso que se celebró en Valencia planteamos una ponencia muy interesante de cómo complementar los núcleos en lugar de con la chamota o los áridos tradicionales, con la arena química. Y además, se llegaron a resultados que se siguen trabajando y que pueden tener un gran futuro para darle todavía mayor viabilidad a la cáscara y mayor autonomía para que se siga manteniendo la posibilidad de ese choque térmico que hace posible ese endurecimiento del material de forma instantánea. Esa característica es, como hemos dicho, la que ha dado lugar a esas grandes posibilidades.

A.J.N.: De las diferentes variantes técnicas, ¿cuáles cree que serían las más apropiadas o qué ventajas les ve con respecto una visión más de taller? Es decir, hemos hablado de la microfusión con crisol incorporado, tendríamos el crisol fusible, las variantes del grupo Tebro en cuanto a crisol fusible... quizás las infraestructuras y los equipamientos más actuales del grupo de investigación hoy no sean muy asequibles a un escultor pero esas primeras técnicas...

O.M.: la colada automática eutéctica.

A.J.N.: Sí, me refiero al método USE. Quizá sea el modelo más apropiadas en cuanto a inversión económica o confía en que son las más apropiadas por la inversión económica y posibilidades para esos primeros pasos en la fundición de un taller?

O.M.: Yo considero que para un taller, para implementar la fundición en un taller de escultor, lo más asequible lógicamente es la microfusión con crisol incorporado. A partir de ahí, la técnica de la arena también es una técnica bastante factible, si bien es cierto que ahí ya tenemos que hacer una colada con crisol, implica unas herramientas, implica un equipamiento un poco más especializado, pero se puede conseguir mayor formato, se puede conseguir una obra más rápida con menos inversión. No se pasa por ese modelo en el cual hay que quemar la cera, hay que manipularla, hay que darle al molde una serie de tratamientos, sino que es un método muy directo. Esa posibilidad de la simplificación la tiene la arena. Bien es cierto que la arena, el hándicap que tiene es la calidad. No tiene la misma calidad que la cera. Por otro lado, el crisol fusible es una técnica que está suficientemente experimentada y que los resultados están ahí, que se viene haciendo con mucho éxito en Canarias y que está demostrado que funciona. La versión nuestra de la colada automática eutéctica es una técnica más sofisticada, más refinada, hay lógicamente una apuesta por el mayor control del proceso de fundición y por tanto el equipamiento ha habido que desdoblarlo, no se produce todo el proceso de fundición en un horno como en el caso de La Laguna sino que el proceso de fundición se lleva a cabo en un conjunto de horno-mufla en el cual nosotros tenemos dos dispositivos por separado, un crisol-embudo en el horno y el modelo en la mufla a una temperatura adecuada, la que consideremos. Este método nos hace que la fundición, tanto de espesores como en variedad de metales podamos tener ese control que ha permitido la separación de los equipos. Por otro lado, no hacer uso solamente del tapón de cobre, sino la aplicación de aleaciones eutécticas, en las cuales estamos investigando, hace que en los puntos críticos de fusión, los puntos de colada, tengamos también mayor control. Es una búsqueda compleja, sobre todo pensando en que las infraestructuras y los medios que tenemos no nos permiten conseguir aleaciones que nosotros quisiéramos pero que la búsqueda

de ese tapón eutéctico es un elemento de garantía, con vistas a que la colada automática eutéctica pueda llegar a tener niveles de calidad extraordinaria.

A.J.N.: Quizá va más en el camino de la investigación, del entorno de la docencia universitaria, con unos espacios más adaptados para eso, más quizás que en un taller donde la microfusión con crisol incorporado responde mejor. Aunque también podemos hablar de la posibilidad crisoles en cascarilla, crisoles exentos...

O.M.: Resulta que la cáscara ha posibilitado también esa técnica. Esa resistencia, esa estabilidad que tiene el material, las características refractarias... ha hecho que se pueda llegar a ese nivel de técnica, de darle distintas versiones, o sea, una forma de colada. El nivel por ejemplo en nuestro caso de la investigación puede pasar por un nivel docente, puede pasar por un nivel profesional, por un nivel de ingeniería, depende de las apuestas que se hagan en cada momento.

A.J.N.: Pero esa investigación va a repercutir después en la docencia. ¿La intención del grupo es que lo que se consiga se refleje después, y se trabajar?

O.M.: Lógicamente aquí nosotros hemos fundido, hemos puesto unos cursos de Doctorado, ya hace tiempo, hemos hecho experiencias con el crisol fusible. La versión de la colada automática se está desarrollando y ha funcionado. Esa experiencia ya la llevamos en su día a Italia, a Florencia, y funcionó. Lógicamente esa investigación necesariamente se hace para que revierta en un medio como es el aprendizaje del alumno, en un sistema en el cual la seguridad tenemos que tenerla muy presente. La colada automática y el crisol fusible responden a esas medidas de seguridad y de exigencia en un medio docente. O sea, que tiene que revertir y es además conveniente que cualquier investigación encuentre su sentido de aplicación en la mayor posibilidad de medios, bien sea industriales, profesionales, académicos... Es nuestro objetivo lógicamente.

A.J.N.: Muchas Gracias por todo.

Entrevista a los Profesores y Escultores D^a. Marta Campos Calero y D. Luis García Cruz,

Córdoba. 26/02/2011

Andrés J. Naranjo: ¿Por qué elegís dedicaros a la fundición? ¿Qué os llama del bronce? ¿Cuáles fueron las primeras motivaciones que tuvisteis?

Luis García: El bronce, para mí, era una inquietud ya incluso desde comienzos de la facultad. Ya en la universidad la verdad es que el bronce,- que ya es un material escultórico por excelencia, muy conectado con la disciplina del modelado, la manera mediterránea digamos de entender la escultura también-, pues yo ya tenía esa inquietud, hasta tal punto de que incluso algún tema teórico que había que preparar yo lo hice sobre bronce en las asignaturas de procedimientos. Pero claro, todo se quedaba un poco en la teoría. En aquel momento no había posibilidad en la Facultad de Bellas Artes de Sevilla de acceder a la fundición, es decir, el bronce era muy caro, era un material y una disciplina a la que sólo se accedía a través de encargos, de escultores ya profesionales y que no estaba contemplado a nivel docente. Ya después de terminar yo tuve la suerte de ir a Priego de Córdoba, primero a los cursos de Paisaje y luego tuve la fortuna de conocer allí a Venancio Blanco y asistí a uno de los cursos en los que por primera vez se fundía y se hacía todo el proceso de fundición. Y a partir de ahí, bueno, pues el bronce ya se convierte en una vocación, si quieres llamarlo ¿no?, en una manera de entender la escultura, de compartir la escultura también. Y, como todo lo que tiene sus riesgos y su dificultad, pues también en un reto, en un reto personal. Es decir, si el bronce fuera de otra manera pues a lo mejor no despierta tanta pasión, pero quizás por la propia dificultad y por lo que en el camino se va encontrando es lo que hace que el bronce te dé discurso para mucho tiempo, para que no pares de aprender. Y poco a poco el bronce se ha ido también extendiendo, su uso, su difusión, a través de los distintos cursos que después se han ido dando. Y Priego de Córdoba es un referente. Gracias a Venancio Blanco, que además es una persona muy vinculada absolutamente al tema del bronce, desde su comienzo y con una coherencia tremenda en su obra, pues quizá eso es lo que nos ha hecho a nosotros inclinarnos por esta disciplina. Es decir, por un lado, la proximidad, la coincidencia en Priego; y luego el ver también que es un material que, una vez que ya lo conoces, es muy fácil hacer escultura en obra definitiva con poco... con mucho conocimiento pero con un material relativamente barato si tú de verdad te sabes desenvolver en el proceso. Y por mi parte pues un poco por ahí... Quizá ésas son las motivaciones.

Marta Campos: Yo llegué la verdad un poco por casualidad al tema del bronce en el verano de tercero. Me enteré de que se estaban dando unos cursos en Priego. En principio me comentaron el curso de retrato de Antonio Povedano y ya, buscando un poco más, como yo pensaba estudiar escultura, tenía pensado en 4º ya meterme en la especialidad, vi que había uno de escultura. Yo no conocía mucho de Venancio Blanco ni había soñado ni pensaba nunca trabajar con bronce pero digo, bueno, voy a probar a ver qué tal se me da a mí la escultura. Y nada, allí aterricé y ya empecé a conocer un poco la obra de Venancio... Y lo conocí a él, conocí a Luis y a partir de ahí pues ya ha sido... ¡vamos!, a partir de ese momento ya ha sido una vinculación al bronce (risas), ya sin elección, ha sido porque caí ahí de cabeza. Y al dibujo, claro.

A.J.N.: Al dibujo no te dejó Venancio que lo dejarás...

M. C.: No, y al dibujo tampoco, al bronce y al dibujo, y entonces... Pues ésa es la historia. No me dio tiempo a plantearme otro material.

A.J.N.: La tesina la estoy enfocando al análisis de la técnica de fundición y sus posibilidades en el taller de escultor. Entonces, hay un apartado dedicado al taller y me gustaría saber qué significa para Ustedes un término como el de taller, o ese lugar que podíamos llamar de trabajo pero que es otras cosas.

M.C.: El taller es el lugar donde se piensa, donde se reflexiona, un lugar donde nadie te va a molestar, donde puedes tú hacer libremente lo que quieras. Y es un sitio también en el que es difícil estar, porque uno solo en el taller como que..., no sé, que se ve un poco agobiado, ¿ahora qué hago?, como el folio en blanco. Y la verdad es que por un lado se disfruta pero por otro yo creo que debe ser duro dedicarse sólo al taller. Yo no me dedico sólo al taller. Pero estar 24 horas o tener la vida sola enfocada al taller pues debe ser también bastante difícil. Yo no sé...

L.G.: El taller, en realidad, es una filosofía de vida. Es decir, el taller es el baluarte, el refugio también. También es la vía de escape ¿no?, de... Marta ha hablado de la libertad en cuanto a la persona, el pensamiento, al proceso creativo; y el taller pues quizá es la prueba definitiva. A nosotros siempre nos ha insistido Venancio Blanco en este capítulo. Él es una persona preocupada por los talleres desde siempre, su discurso de ingreso ya hace alusión al taller y la verdad es que la prueba definitiva es uno mismo en su propio taller, la capacidad que tiene de generar el propio taller; cómo el taller va cambiando, cómo se va amoldando, cómo se va definiendo, y las posibilidades que te va dando tu taller. Uno, si no tiene los medios, busca el camino que sea. Si no hay posibilidades de desembolso económico de maquinaria pues se ingenia la forma de buscar alternativas. Y eso es parte del riesgo también, de lo complejo y de lo hermoso que tiene el taller de fundición, el ver que quizá es un camino complicado, difícil, sacrificado, técnicamente arriesgar, pero que luego, la belleza que encierra el proceso y la recompensa que tiene uno cuando el trabajo está bien hecho y el objetivo se cumple, que... uno antes de terminar la pieza ya está pensando en la siguiente y en ese sentido pues...

A.J.N.: El lugar hace mucho, ¿no?

L.G.: Sí...

M.C.: La suerte que tenemos es que estamos dos, porque un taller de este tipo con uno solo es muy complicado. Tener una fundición y manejarla uno solo es, ¡hombre!, no digo que sea imposible, pero es más complicado.

A.J.N.: ¿Cuándo surgió la idea de construir el taller? ¿Responde a la idea que tenían de un taller?

L.G.: Nosotros es que empezamos la casa por el taller. Hay quién la empieza por el tejado, nosotros la empezamos por el taller. Además, vosotros lo estáis viendo, esto fue un taller al que fuimos adaptando la vivienda. Igual que la escultura también nos va modificando a nosotros en cuanto a personas...

M.C.: De todas maneras el taller tampoco está terminado, o sea, que no es un taller fijo, que se va adecuando a lo que va haciendo falta en cada momento. O sea, que no es nuestra idea de taller porque la idea cambia, depende de para lo que haga falta se utiliza.

A.J.N.: *Él lo ha dicho también, ¿no? Dentro de un taller de escultura debe existir el cambio, no siempre es el mismo.*

M.C.: *No, aquí las cosas se mueven.*

L.G.: *Quizá la característica fundamental, y en eso me orientó mucho el aula de fundición de Tenerife cuando tuve la suerte de visitarla por primera vez, es que todo era como muy manejable, muy versátil. Las mesas se podían desplazar, todo estaba ventilado y era luminoso y la infraestructura y la maquinaria prácticamente se iba haciendo, cada uno se hacía su propia maquinaria. Y en ese sentido yo vi que había posibilidades de ir accediendo a fabricar hornos, a fabricar muflas, a fabricar manerales y a irlos utilizando tú en la medida que tienes posibilidades. Si no tienes la posibilidad de soldar el riesgo es mayor porque te tiene que salir la pieza perfecta para no tener que acabarla con soldadura. Pero se puede hacer, es decir, nosotros no... Hemos ido trabajando con soldadura pero porque al principio trabajábamos sin soldadura. Nosotros trabajamos con maquinaria pero porque antes hemos trabajado sin maquinaria. Nosotros hemos descenderado aquí y en Priego con una mufla pero porque..., a lo mejor porque yo tuve la suerte por primera vez de descenderar en una fragua, y con carbón, de la mano de Venancio Blanco. Lo bueno es que no te limite tampoco la infraestructura ni la maquinaria necesaria. En ese sentido sí es muy ilustrativo y el taller ha ido creciendo y va cambiando poco a poco.*

A.J.N.: *Ustedes diseñaron y montaron el taller con la idea de hacer sus propias piezas pero, ¿lo han abierto a posibles encargos?*

L.G.: *Nosotros prácticamente no hemos trabajado por encargo. Hemos hecho alguna cosa, algún trabajo esporádico, más por compromiso personal que por un ánimo de crear una fundición como empresa. El objetivo ha sido otro, ha sido experimentar, crear nuestra obra, ¡hombre! y también nosotros nos veíamos en la obligación, por lo menos yo en un principio así lo sentí, en la obligación de irme autoformando también. Es decir, cuando uno es responsable de impartir una materia compleja pues también tiene que formarse. El curso de Priego a mí me ha obligado durante los 11 meses restantes a formarme también para poder luego impartir y para poder...digamos...nutrirme con una base teórica a través de cursos y a través de la documentación que va cayendo en poder de uno. Pero luego también de manera empírica, es decir, con experiencia directa. Es decir, hay momentos que ya veo que yo no puedo estar impartiendo un curso de fundición fundiendo una vez al año, si no que tienes que estar fundiendo para engrosar la experiencia técnica, para poner a prueba los materiales, para actualizarte. Y un poco ésa fue la necesidad. Este taller es en realidad la culminación de una andadura, como os hemos contado antes, por otros talleres anteriores que no eran de propiedad, que primero eran pequeñitos y casi sin maquinaria, casi sin infraestructuras, o sea, que prácticamente nos conformábamos con un espacio libre que tuviera un agujero en el tejado para una chimenea. Y los talleres pues también va uno pasando por distintos talleres, y el objetivo no ha sido nunca el trabajo con vistas a la calle porque entonces ya tendríamos que hablar de un planteamiento empresarial y eso es ya mucho más complicado. Y sí, nos surgen posibilidades de hacer trabajos, pero muy raramente accedemos porque no es el enfoque que nosotros queremos darle.*

A.J.N.: *¿De cuántos metros cuadrados dispone el taller, si no es indiscreción?*

M.C.: *Entre 90 a 100 metros, no llega a los 100 metros cuadrados.*

L.G.: No llega a 100, son noventa y tantos, noventa y seis aproximadamente.

A.J.N.: ¿Cuáles han sido los inconvenientes más grandes que han tenido a la hora de montar el taller o a la hora de adaptarlo para esta técnica?

M.C.: Hombre, el sitio sí, porque si estás trabajando cera no puedes estar fundiendo a la vez. Entonces tienes que hacer las cosas por pasos. Estás con la cera, se acaba la cera, se pasa a la cáscara... Porque estar modelando y estar fundiendo a la vez pues no..., la cera se derrite, no se puede, entonces hay que hacerlo todo por pasos. Todo es cuestión de adaptación.

A.J.N.: ¿Tuvieron un esquema básico a la hora de empezar a montarlo?

L.G.: Sí, sí, sí, ya cuando llegamos aquí ya habíamos pasado por lo menos por dos talleres diferentes. El primero tenía apenas 30m². Después accedimos a uno que quizá era más grande que éste.

M.C.: Sí, sí, era más grande.

L.G.: Tenía ya más de 100m y sí teníamos claro cómo tenía que ser la distribución básica. Aquí había un eje de trabajo claro que lo marca ahora mismo el polipasto. En un extremo tiene que estar el horno de fusión y todo lo demás se va adaptando a eso. Entonces tú ya vas contando con la infraestructura que tienes en base, como núcleo, al horno de fusión y al sistema de fundición que vas a emplear, es decir, con cáscara o con cilindros. Pero en un eje de trabajo adaptas el resto del taller, es decir, una parte de repaso de metal, y la parte de las ceras es la más versátil; ya son mesas que desplazas, que quitas, que pones, y que funcionan ya con más autonomía, es decir, que las puedes recolocar, las puedes reubicar. Pero sí teníamos muy claro dónde iba el horno, dónde iba a ir en bloque o cómo está planteada la configuración de cáscara y la parte del descorado, que sí teníamos claro que el problema de los humos tenía que ser fuera. Por eso optamos por un taller así, en una zona de extrarradio de la ciudad. Y luego el resto ya se ha ido colocando según hemos ido también accediendo a ella, es decir, que hasta que no accedes a un compresor hidráulico pues no te planteas dónde lo pones. Cuando llega el momento en que lo tienes, ya reordenas un poco el taller. Pero todo el taller está hecho de forma que se pueden cambiar de sitio las zonas de trabajo.

M.C.: En un futuro sí está planteado llevarnos la parte de las ceras y vaciado allí en frente. Sacarla de este taller.

A.J.N.: Pero, ¿lo ven realmente necesario, el que haya una zona no especializada totalmente separada?

M.C.: Necesario, necesario no, pero más cómodo es, claro.

A.J.N.: En las facultades y en los cursos se suele mantener una zona de secado... Por ejemplo, la zona de secado, ¿no ven que sí tiene que tener una adaptación determinada por la ventilación o por...?

L.G.: Sí, pero ya te digo que eso lo vas haciendo. Aquí por ejemplo, en un principio teníamos muchos problemas en Córdoba por el calor. Después dimos un tratamiento a la cubierta que nos palió en gran medida ese problema. Si no, cabe la opción de decir, bueno, como no es necesario fundir durante todas las épocas del año, más vale fundir antes de que vengan los meses fuertes de

calor y esos meses no dedicarlos a trabajar con cera sino a repasar ya metal o hacer otro tipo de funciones. Cuando secamos las cáscaras tal y como están configuradas ahora, es decir, en temperatura ambiente y simplemente con un ventilador y vemos que hay algún problema, pues a lo mejor dentro de la mufla podemos utilizarlo también como secadero y el aislamiento térmico también es mayor. Es decir, le vamos buscando las soluciones a los problemas según el momento. Cierto es que el taller de fundición en realidad genera muchísimo detrito. Eso sí es verdad. Detrito de cáscara, detrito de cera; tienes que tener agua; cuando viertes cera, agua con cera, tienes que tener cuidado en los vertidos y por eso vemos que quizá nuestro planteamiento así, global, es dejar una parte más de batalla donde vaya todo el grueso del trabajo de fundición, es decir, toda la parte de configuración de moldes refractarios y de limpieza de los mismos moldes, de repaso del metal y de fusión y colado del metal y que quizá el capítulo de las ceras, el capítulo del modelado, la parte más creativa, quizá estaría mejor desplazado en otro sitio más específico.

M.C.: Sí, y en el que pudieras también dibujar, un sitio para eso, para dibujar, para modelar...

A.J.N.: Proyección.

L.G.: Claro. Para hacer moldes con más precisión, que pueda estar también refrigerado para las ceras.

M.C.: Sí. Y también se nos olvida el almacenaje, que luego las piezas que se hacen hay que guardarlas.

L.G.: Y los materiales hay que almacenarlos también. Eso es fundamental.

A.J.N.: Con respecto a los primeros pasos. Este taller ya tiene unas dimensiones pero habéis dicho que los primeros talleres, ¿eran en centro ciudad o eran en la ciudad? ¿Eran locales...?

L.G.: Eran en la ciudad.

A.J.N.: ¿Creen que un escultor novel debe reparar en ello?

L.G.: Con la microfusión es bastante viable, es decir, puramente con tener un espacio abierto y procurar no molestar... ¡hombre!, si ya hay quejas por parte del vecindario. Pero en las ciudades hay muchos barrios, muchos tipos de...nosotros hemos estado más bien en sitios que eran zonas como de talleres o eran sitios que no tenían edificios altos en los que pudieran molestar los humos. Pero con tener un espacio abierto se puede acceder a la microfusión, y hoy en día con la técnica también del crisol fusible, se puede trabajar con bastante autonomía dentro de los cascos urbanos. Otra cosa distinta es ya la normativa, ajustarse a la normativa. Ahí ya sí topamos con un problema pero mientras...

M.C.: Siempre que se pueda evitar gasoil y ese tipo de cosas, cambiarlo por butano o por electricidad pues...

L.G.: Pero claro, teniendo en cuenta que tú te haces piezas para ti, es decir, que no tienes una industria dedicada a eso, ni una fábrica, ni un taller homologado. Tú te vas a fundir tus propios bocetos, tus esculturas de pequeño tamaño...

M.C.: No, como un taller de joyería de los que hay aquí en Córdoba, que hay muchísimos. Y se funde.

A.J.N.: Pero sí es bueno tener o poder recurrir aunque sea momentáneamente a un espacio abierto, ¿no? Hace uno varias piezas y el descere se va a hacerlo a un sitio abierto.

M.C.: El descere es fundamental hacerlo en espacio abierto.

L.G.: El espacio abierto es determinante. La ventaja que tiene el descere por choque térmico es que es muy rápido. Ésa es la ventaja. Una mufla tiene que estar mínimo ocho horas, suele estar 48 horas y entonces pues claro, da olores, da... Pero un choque térmico -¡hombre! a una hora que no esté muy concurrida también, en un día que no esté muy concurrido- pues es muy llevadero. No molesta prácticamente a nadie.

L.G.: Tú lo haces a una hora que sea prudente. Y siempre un espacio, un sitio que esté ventilado.

A.J.N.: ¿Cómo han tratado el tema de la ventilación en su taller?

L.G.: Pues aquí es que el tema venía casi que dado, es decir, la nave por suerte tenía un lateral abierto. En eso recuerdo que ya me fijé yo en el aula de Tenerife. Aunque allí el problema de la climatología en Tenerife es muy distinto a aquí. Es un clima mucho más benigno, e incluso los vientos son más favorables. Pues aquí coincidió que la nave en un lateral tenía una abertura. Aún así siempre es insuficiente, la ventilación siempre es bueno que cuanto más haya mejor. El problema luego viene en invierno. Pero teniendo un espacio abierto, con cáscara cerámica y haciendo los desceres de manera controlada, no hay mucho...

A.J.N.: ¿Se podría decir que montar un taller de escultura, de la técnica que sea, es caro?

M.C.: Es caro ¿comparado con qué?, con uno de acuarela, es caro (Risas). Depende, hay muchas cosas que se las puede fabricar uno. Luego hay otras cosas que siempre te gusta tener... un compresor, un tornillo de banco... Pero en fin, para lo que es no sé decir caro o barato.

A.J.N.: ¿Y la técnica de fundición?

M.C.: La técnica, si te la haces tú, es barata.

L.G.: Claro, y si lo comparas con lo que vale una pieza fundida en una fundición, pues sale barato. Sale barato porque tú te lo haces todo. Y hoy en día los materiales que se utilizan tienen muchísima rentabilidad y casi casi que prácticamente se pueden comprar al por menor, es decir, la manta de circonio se vende por metros, la alúmina se vende al por menor también, y el sílice coloidal. El bronce, si no lo hay en lingotes, buscas granalla, buscas chatarra o buscas otro tipo de elementos. Si no quieres fundir bronce, está la alternativa del aluminio, que también es muy baratito hoy en día y es muy fácil de fundir. Yo creo que en comparación, para el resultado, es barato el taller.

A.J.N.: ¿Qué creen que puede aportar en cuanto a conocimientos una técnica como la fundición artística a un escultor? Ya no hablamos sólo de una aportación de conocimiento histórico o de conocer la técnica, sino también de aspectos plásticos.

M.C.: ¡Hombre!, yo creo que eso se lo tiene que aportar el escultor a la técnica, no al revés. Es fundamental conocer la técnica pero ya la parte artística la tiene que poner el escultor. Con el bronce te puedes hacer lo que quieras.

L.G.: Los materiales son los que te dan las lecciones. Lo que pasa es que para que uno aprenda la lección tiene que estar atento, tiene que ser receptivo y tiene que ser coherente y tiene que ser un poco inteligente también. Los materiales son los que te dan... al final son los que te ponen en tu sitio, es decir, cuando tú quieres hacer una cosa que en el material no hay forma de hacerla pues al final a lo mejor no consigues esa manera que tú buscabas, pero seguro que en el camino vas a encontrar tres distintas de hacer otra cosa y...

M.C.: Sí, pero el bronce es muy flexible. Se pueden hacer muchísimas cosas, más que con cualquier otro material, diría yo. Yo creo que el problema es más bien conocer las posibilidades del material. Una vez que las conoces pues... es como quien tiene un gato, que sabes cuándo te araña.

L.G.: Lo que pasa es que la fundición es muy compleja porque participa de muchos procedimientos, es decir, el fundidor en definitiva tiene que ser vaciador también, pero es que también tiene que saber de soldadura, pero es que también tiene que saber de fundición, pero es que también tiene que saber prácticamente que de cerámica, de termodinámica, de un montón de cosas. Entonces, es un oficio que ya es un empeño de por vida en el que no terminas de aprender. Y luego, una cosa es el conocimiento teórico y otra cosa es la práctica real de lo que uno piensa que puede ir practicando. Todos hemos empezado con una base teórica, que es por donde se debe de empezar, y después esa base teórica se va poniendo en práctica. Siempre, de una manera racional. Uno no pretende fundir 100 kilos de metal y hacer una escultura ecuestre de hoy para mañana. Uno va poco a poco, con su metal, probando qué es esa aleación de metal. Cuando funde cuatro, cinco, seis veces con esa aleación sabe cómo se comporta porque tiene la base de la experiencia de cuatro o cinco coladas ya. Si luego cambia de metal o cambia de aleación, el conocimiento se va sedimentando sobre la base que ya tienes.

A.J.N.: Pero existe una compatibilidad entre técnicas, ¿no? En un taller de escultor puede convivir perfectamente la fundición o las infraestructuras que requiere la técnica de la fundición con otras técnicas, ¿no es cierto?

M.C.: Sí. ¡Hombre!, siempre que se pueda, si tú puedes tener un taller con cuatro talleres dentro, cada uno de una cosa, sería estupendo. Pero no se puede. Entonces, yo creo que sí se puede compatibilizar todo eso.

L.G.: No sólo que se pueda, sino que yo creo que se debe. Porque además enriquece. El que modela un relieve y hace un relieve en cera y luego lo funde y descubre al abrir la cáscara que le ha salido un relieve en negativo y compara el negativo con el original de cera, está aprendiendo sobre modelado de cera. Y sin embargo, ese huecorrelieve que tú ves gracias a la cáscara cerámica después de fundir no lo hubieras visto si el taller fuera puramente de modelado.

A.J.N.: Con respecto a los diferentes métodos fundición que hay, ya sea con cáscara de crisol fusible, ya sea con cilindro -técnica mixta-,... ¿Cuáles encuentran más apropiados para un taller que está comenzando?

L.G.: Ya te lo he dicho antes, yo creo que el fundamental es la microfusión. Luego, hay otro que nosotros hemos incorporado a este taller, quizá lo último que estamos incorporando, que es la fundición a la arena con moldeo químico. Son métodos muy asequibles, muy fáciles, muy baratos. El de la arena, el del moldeo químico con modelo gasificable, por ejemplo, y con aluminio, habéis

visto en Priego que va estupendamente, que es barato el metal, que hoy en día los metales están disparados. Quizá son las dos piezas yo creo que fundamentales.

M.C.: El crisol fusible también se puede plantear. Todo lo que sea cáscara, todo.

L.G.: El crisol fusible, que parece que está ya bastante experimentado. Y el moldeo químico quizá sea lo más fácil. El moldeo químico tiene un problema: es de lo que más detrito genera. Las arenas, una vez que se han fundido (pues son más desagradables las coladas por el olor, por los gases que desprenden), son muy llevaderas pero tienen el problema de almacenaje de gran cantidad de material, de mucho detrito después. La cáscara en ese sentido también es mucho más llevadera, mucho más fácil.

A.J.N.: ¿Piensan que los métodos con cáscara disminuyen la infraestructura?

L.G.: Claro. Si no hubiera sido por la cáscara cerámica, muy posiblemente, nosotros no habríamos entrado en esta vía de buscar la creación de un taller propio porque...

M.C.: ¿Cómo que no?

L.G.: No, pero hubiera sido muy distinto, es decir, porque acceder a una mufla... o una mufla que siempre puedes montar o desmontar como se hacía tradicionalmente con barro y con... Pero hubiera sido mucho más complejo. La cáscara lo simplifica todo mucho, lo hace mucho más asequible.

A.J.N.: ¿Green que se podría decir que la técnica de fundición es una técnica de trabajo en equipo, o existen métodos o procedimientos y formatos que le pueden permitir el trabajo individual a un escultor en un taller?

L.G.: Es que a mí Marta no me deja que yo encienda fuego si estoy solo. Y lleva toda la razón. La micro te la puedes hacer tú, pero sí es cierto que cuando se anda con materias peligrosas lo menos recomendable es usarla solo. Eso sí es cierto. En ese sentido ya tienes el equipo. Si hablamos de micro o de crisol fusible, puedes hacértelo tú. Pero en cuanto hablamos ya de un maneral, hacen falta dos.

A.J.N.: ¿Consideran la técnica de la fundición una técnica peligrosa en ese sentido?, ¿o ciertos aspectos?

L.G.: Sí es peligrosa. Hay que tenerle muchísimo respeto, no solamente por el empleo en sí de la técnica sino por el mismo almacenaje de los materiales, hay que tener mucho cuidado. Cualquiera tiene un bote de un material inflamable y no es consciente de que a lo mejor tú generas unas temperaturas que te pueden hacer que tengas una deflagración. La misma cera, muchas veces, la ponemos a fundir y en un momento se puede prender.

A.J.N.: En todos estos años, ¿han vivido episodios de peligrosidad?

L.G.: Mira a mí, en todo el montón de años que llevo, por suerte, nunca he tenido ningún accidente grave. Sólo una alumna en clase se quemó con la cera, y luego reconocía ella que había hecho punto por punto todo lo que en el cuaderno de clase tiene apuntado y se examina que no se debe de hacer. Y fue con cera. Desde poner un elemento, un material inflamable al fuego y darte la vuelta y despegarte dos metros de allí. Es decir, encender el fuego quiere decir estar pendiente de aquello y ser responsable. Y la seguridad es de todos, es decir, cuando hay dos, no me vale que el

fuego lo hayas encendido tú. Es que yo que estoy contigo, si veo que te despistas o que te vas tengo que decirte: -Oye, que esto está funcionando. Y en ese sentido sí hay que tenerle muchísimo respeto, o sea, el tema de la seguridad es fundamental. Y no se pueden hacer locuras.

A.J.N.: En su taller, ¿qué tipo de normas de seguridad tienen como más básicas? Por ejemplo la de no encender fuego estando solo.

L.G.: La primera te la acabo de decir: no encender unos sopletes ni usar fuego si no estás precavido y si no hay por lo menos dos personas. La puerta, la salida de emergencia tiene que estar lista y preparada y luego, más que una cosa, son muchos elementos. Que cuando se vaya a usar fuego esté todo recogido, es decir, que la zona de trabajo...

M.C.: Que no haya nada para tropezarse de por medio, que no haya materiales inflamables, que esté el extintor cerca y preparado, que haya también arena a la mano por si hay que apagar algo,...

[...]

L.G.: Y utilizar todas las medidas de protección que se puedan, es decir, si tienes unos guantes buenos y unos guantes medianos, pues, cuando el riesgo sea mayor, usar los guantes buenos, y cuando hay q sustituir los guantes por unos en condiciones pues que se cambien, y los guantes, las pantallas, los manerales... Si hay que cortar la cera hay que, aunque sea simplemente cortar la cera, hay que usarla con sentido común, es decir, hay que usar las herramientas adecuadas y sobre todo cuando el fuego está de intermediario hay que tenerle todo el respeto del mundo.

A.J.N.: ¿Consideran útil la autoformación del escultor, la iniciativa del escultor de dar al menos algún curso de seguridad o prepararse un plan de prevención de riesgos?

L.G.: Sí, sí, sí. Pero por suerte, de eso hay mucha información. Tú te metes en Internet y sale información muy muy rigurosa en cuanto a normativa. Si tuviéramos que tener esto en plan homologado, sería imposible.

M.C.: Es que no lo tendríamos.

L.G.: Pero sí es cierto que muchas de las pautas de prevención de riesgos se pueden adoptar. Que haya un extintor, que el extintor esté renovado, que el extintor esté a la mano. Eso es fundamental. A nosotros alguna vez nos ha ocurrido: hemos tenido que recoger el extintor y por suerte el extintor estaba a mano, porque se fuga un poco de metal, ese metal toca un elemento de madera y la madera automáticamente ya es una llama, es muy molesta, muy tóxica, y lo mejor es apagar lo más rápidamente posible.

A.J.N.: O la exposición prolongada a los humos...

M.C.: Ponerte mascarilla si vas a fundir gasificables, tener la mascarilla para no respirar esos gases.

L.G.: Y que las coladas sean siempre de manera que no haya riesgo de fuga de metal, es decir, que los moldes estén encofrados o atacados o dentro de un foso. Que el desescoriado se haga también sin posibilidad de que tú pises gotas ni te echas restos de metal encima. Que los manerales, si son para muchos kilos, en la medida en que puedas disponer de un polipasto o de una ayuda suplementaria, que se utilice, porque se puede tropezar en un momento dado. Por mucha

prevención que tú tengas siempre va a surgir un problema de la manera que menos lo esperas. Y hay que tener cuidado. Sobre todo con el tema del fuego hay que tener mucho cuidado.

A.J.N.: En cuanto a la realización de modelos, ¿qué materiales suelen utilizar?, ¿modelan previamente o modelan directamente en cera? ¿Qué es lo más habitual?

L.G.: A mí Marta me dice que soy más de modelar.

M.C.: En barro.

L.G.: En barro o en plastilina. La verdad es que yo, cuando he hecho ese tipo de trabajos, me ha gustado bastante. Incluso modelar y hacer un molde rápido en unas cuantas piezas de escayola. Luego la verdad es que la escayola se disfruta mucho para los positivos en cera, que quizá la silicona es un poquito más desagradable, hay que esperar mucho a que enfríe... Pero luego hemos hecho de todo, hemos hecho mucha construcción...

M.C.: Un poco de todo, depende de la pieza que se ha querido hacer. Depende.

A.J.N.: En vuestra opinión, ¿el tamaño de la pieza importa en el bronce?, ¿es de relevancia?

M.C.: Una pieza, no porque sea más grande va a ser mejor ni peor, pero ¡hombre! una cosa tampoco... El tamaño sí que importa, el tamaño medio está bien.

A.J.N.: Pero que no es por el material, el material no te pide más tamaño ni menos, realmente es la idea, ¿no? Ya entramos en la cuestión personal del artista, del escultor.

M.C.: No es por el material, claro. Y más, existiendo la soldadura, que la puedes hacer todo lo grande que quieras.

L.G.: En el concepto no importa, el problema de la escala hace mucho tiempo que está superado, en cuanto al concepto de la obra. Pero sí es cierto que en cuanto a la técnica de la fundición el tamaño es determinante. Tú, en una pieza en la que duplicas el tamaño no duplicas la complejidad, a lo mejor quintuplicas la complejidad. No es lo mismo fundir y manejar 5 kilos de metal que fundir ya 10 kilos de metal; no es lo mismo fundir 20 que fundir ya 50. Lo que sí es cierto es que, en cuanto a la cantidad y a los tamaños respecto a la técnica de la fundición, se multiplican mucho los problemas, los problemas de seguridad también, los problemas técnicos, los problemas de manejo de materiales. Tú una pieza pequeña la puedes manejar solo para dar los baños de cáscara, pero una pieza ya grande requiere simplemente para el transporte... O bien la haces directamente en el secadero o en el transporte te tiene que ayudar alguien.

A.J.N.: O por ejemplo, en las técnicas de cáscara es la cera la que recibe el peso de la pieza.

L.G.: Claro, exactamente.

M.C.: Claro, la cáscara también da hasta lo que da.

L.G.: En cuanto a la fundición el formato ya sí complica mucho, por eso es importante aprenderse bien todo el procedimiento minimizando esos riesgos y hacer progresivamente el aprendizaje, es decir, que la técnica sea progresiva en tamaño y progresiva en su aplicación; y no hacer una pieza grande de primeras porque no va a ser viable, y frente a un problema técnico o a un accidente, entonces sí que va a ser un problema de verdad grave, y una pérdida de material, de tiempo... En la fundición el tamaño sí multiplica mucho los riesgos, los problemas... Y en el

concepto no. Pero ya hoy en día, como hemos dicho, tú segmentas y luego haces un montaje o ensamblas.

A.J.N.: Imagino que si hablamos de escultura y bronce se vienen a la mente muchas experiencias pero también un nombre, que es el de Venancio Blanco. ¿Qué ha sido para Ustedes conocer a Venancio Blanco? ¿Sería correcto decir que es un precedente y una referencia artística, no sólo de fundición sino también como artista? ¿Qué es para Ustedes Venancio Blanco?

M.C.: Pues es el maestro. Es el maestro. Yo ya te dije que llegué a Priego y no había empezado 4º, y ha sido...pues... yo creo que ha marcado, a mí por lo menos me ha marcado directamente en cuanto a dibujo, en cuanto a concepto de escultura, que yo antes siempre tendía a hacerlo todo muy cerrado, y ya él, con las piezas suyas abiertas pues vi otro tipo de formas de trabajar. Yo creo que ha sido determinante. Por lo menos para mí. Ha sido totalmente determinante.

L.G.: A mí es que me resulta muy complejo resumir de verdad a Venancio Blanco porque es muy difícilmente resumible. Yo, primero que Venancio Blanco escultor, y es lógico que lo plantees así, o Venancio Blanco profesor, maestro como dice Marta – ya se ha perdido el término maestro; cuando yo llegué a Priego se hablaba de maestros, además con mayúscula; se le decía maestro a Venancio Blanco y se le decía maestro con todas sus acepciones a Antonio Povedano -, pero antes que maestro y antes que escultor, Venancio es persona. Y ahí sí que es verdad que es muy difícil... Yo no he encontrado a nadie que se parezca a Venancio Blanco. Venancio Blanco además, si nos ha enseñado algo es a confiar siempre también en los demás. A mí Venancio Blanco siempre me ha tratado como ayudante suyo desde el punto de vista siempre de: -Lo que tú veas. Es decir, no había directrices, él confiaba siempre plenamente en lo que nosotros viéramos bien, entiendo que somos un colectivo. Y en ese sentido estáis vosotros también, es decir, nosotros os decimos: -Como vosotros veáis, para la página web, para el descerado que hicisteis el año pasado. Nosotros somos simplemente eslabones en la cadena o en la correa de transmisión de los conocimientos. De los conocimientos y de las vivencias. Y en ese sentido resumía Venancio Blanco... Hemos vivido tantas cosas con él, y tantas cosas en el plano personal, en el plano profesional. Y está todo tan ensamblado, es decir, el plano humano, el plano de la belleza formal del proceso, con el plano técnico, con todo, que es muy difícil...

M.C.: Venancio también tiene una peculiaridad, que él no te explica: - Esto hazlo así, esto hazlo así. No, él te deja y predica con el ejemplo. Tú aprendes de él viéndolo trabajar. Eso se ve en las clases de dibujo. Él te deja y tú dibujas. Luego te hace algún comentario con la guasa, con... Pero que siempre te ayuda también. Pero te deja, te deja para que tú busques tu estilo propio, no te intenta meter su estilo como en otras ocasiones hay otra gente que lo hace. Es una manera de enseñar con el ejemplo; eso es fundamental.

L.G.: Pero con el ejemplo y teniendo muy claro que cada uno tiene que seguir su camino. Que cada uno tiene que tener su taller, que cada uno... La experiencia que Marta pueda tener, o que tenga yo o que tenga José Antonio o que tenga Venancio, yo no te la puedo transmitir a ti. Tú seguramente vas a recordar muchas cosas a lo mejor que estamos comentando hoy cuando fundas tu primera pieza tú, entera desde el principio hasta el final. La primera es la que nunca se olvida. Y además lo comentaremos después. Cuando fundáis vosotros en vuestro taller la primera pieza, vosotros mismos, recordaréis esta conversación y recordaréis que aquí hemos dicho: -Ésta

es la prueba que nos dice Venancio. Para nosotros las tres primeras piezas que fundimos... como ésas no hay ninguna. Y como tenían que salir como tenían que salir, porque no tenían medios de ser reparadas o de ser mejoradas, pues como ésas no ha salido ninguna. Yo creo que la orientación que da Venancio, tan flexible, tan especial, es determinante. Y a nosotros, en el plano humano pues más todavía. Si no fuera por el curso de fundición, pues no estaríamos aquí Marta y yo, y no llevaríamos en Priego los años que llevamos, y no habríamos conocido a José Antonio Aguilar, y no conoceríamos a Nuria, su asistenta y a Paco...

M.C.: Y no nos conoceríamos nosotros.

L.G.: Ni nosotros tampoco, ni existiría la Fundación Venancio Blanco, ni estaríamos haciendo las tesis doctorales sobre estos capítulos. Ni habríamos conocido nunca a esta mujer, que viene de otro ámbito y que, fíjate, sin embargo aquí está.

[...]

L.G.: La primera vez fue en un taller de treinta metros, con una chimenea que pusimos allí, improvisada, con remaches y chapa galvanizada, y la verdad es que teníamos un quemador grandísimo y un recipiente de horno muy pequeñito, es decir, en comparación, porque teníamos el que teníamos.

M.C.: Había que levantar el horno entero para sacar el crisol. No se sacaba para arriba.

M.C.: Un bidón.

L.G.: Lo cogíamos y desplazábamos el horno. Quedaba el bidón de 30 kilos libre y ya lo cogíamos con las pinzas y el maneral. Pero, como eran los primeros ensayos y teníamos un quemador de un horno industrial muy grande, pues la combustión todavía no sabíamos muy bien dar con el punto de aire y de..., bueno, allí nos veíamos las caras. Nos veíamos de cintura para abajo. Había humo condensado casi casi casi que hasta la altura del crisol.

M.C.: Estábamos a 2m y no nos veíamos la cara.

L.G.: Y Marta decía: -Mejor lo dejamos. Y yo decía: -Esto se funde; esto se funde y esto se funde. Y se fundió. De aquella manera, pero vamos, en mitad de una nebulosa de humo.

M.C.: Lo hicimos por la noche, pensando en que los vecinos no se asustaran con el humo. Pues menos mal que lo hicimos de noche, que si no... Luego salieron estupendamente las piezas. Vamos, que ahí las tenéis. Voy a traer alguna.

L.G.: Te puedo decir que, como esas tres, no ha salido ninguna.

Francisco A.H. Alvarado: O sea, que empezasteis con crisol ya desde el principio.

L.G.: Es que entonces lo de la cáscara no estaba tan extendido ni tan practicado como ahora.

F.A.H.A.: Habías dado ya el curso de Priego ¿no?, ¿o tampoco?

L.G.: Sí, sí.

F.A.H.A.: Teníais unos conocimientos teóricos...

L.G.: Yo estuve una serie de años, pero por lo menos 5 años o por ahí, que yo fundía en Priego,...

M.C.: Éstas salieron así. Ahí lo que se retocó fueron los clavitos que le pusimos de latón para no tener que soldar nada. Se cortaron, se remacharon y punto.

L.G.: Poníamos el clavito de latón y con un churrito de cera alrededor. Luego cortabas el clavito de latón y cincelabas con un churrito de cera pequeñito que había alrededor. Y ya está. Un poquito de lima...

L.G.: Éstos están hechos con modelado y un moldecito a piezas, de muchas piezas, de escayola.

M.C.: En la primera de ésa nos equivocamos de pátina y le dimos en vez de potasa...

L.G.: En lugar de comprar sulfuro de potasa... Nos mandaron o nos enviaron sulfato potásico.

M.C.: Salió un blanco precioso.

L.G.: Casi blanco.

M.C.: A mí me encantó, lo que pasa es que ya quería...

L.G.: Salió un gris blanquecino, un gris muy clarito que yo no lo he vuelto a ver luego después. Digo, mira, si no es por esto no aprendemos que con esto se da una pátina blanca.

M.C.: Pero es un blanco muy bonito.

L.G.: Luego lo quitamos.

A.J.N.: Hablando de errores y composición, ¿encuentran la soldadura necesaria?

M.C.: ¡Hombre! sí, porque que te salga perfecto... Incluso para ponerle un vástago para fijarlo a la peana te hace falta soldarlo. Es que la soldadura es fundamental.

L.G.: La soldadura aporta mucho. Pero ya has visto que nosotros empezamos sin soldadura. Luego, hay muchos tipos de soldadura. A veces no puedes tener una soldadura TIG pero puedes soldar con varillas de latón, depende de la pátina que tú vayas a aplicar. Es un aporte importante dentro de la fundición, pero también puedes buscar quien te dé en un momento dado tres puntos de soldadura y ya está. Ahora, si quieres por ejemplo ganar en tamaño, sí, la soldadura ya es importante.

M.C.: Hombre, yo creo que sí es bueno tenerla.

A.J.N.: Como un complemento para la técnica...

F.A.H.A.: Y se han adaptado mucho, las máquinas se han adaptado bastante.

M.C.: Y es que además se puede obtener de la misma aleación, de hilo de la misma aleación, que se quedan...

L.G.: Ya hoy en día, los equipos de soldadura han bajado mucho de precio. La soldadura TIG hoy por hoy es fundamental, es decir, la versatilidad, la precisión... Sobre todo para micro, que te da una soldadura TIG, que hace unos años era una inversión económica prohibitiva, ahora las soldadoras TIG son muy asequibles y te permiten soldar incluso sin necesidad de aporte incluso, es decir, para tapar un porito, pues tú lo tapas ... es decir, es ideal para piezas de microfundición. Ya hoy en día la soldadura está muy a la mano. Hace diez años no...

A.J.N.: Nos habíamos quedado en esos referentes, en Venancio, pero, ¿qué otros referentes podrían Ustedes decir que tienen?, ¿o qué otros personajes importantes hay en su trayectoria?

L.G.: Pues son los mismos, con los que siempre nos movemos. Si volvemos a lo de siempre, si es que en definitiva los que nos dedicamos a la fundición artística no somos tantos. Al final tú sabes... ¡Hombre! hay personas que tienen más andaduras y personas que tienen menos. La experiencia vital que tiene Venancio Blanco hoy por hoy en el tema de la fundición no la tiene nadie, ni en cuanto a obra ni en cuanto a docencia ni en cuanto a bagaje personal. Luego, nosotros hemos estado vinculados a la Facultad de Bellas Artes de Sevilla, especialmente a través de la persona de José Antonio Aguilar y, de la mano de él, pues a los referentes quizás más importantes que tenemos en el ámbito de la fundición, que son Juan Carlos Albaladejo y, sin ir más lejos, este verano ha estado por ejemplo Carmen Marcos. Gracias a eso también nosotros hemos estado presentes, por ejemplo, en el primer Congreso de Fundición y Docencia. Priego hoy por hoy está vigente y han venido alumnos de todas las comunidades autónomas. Pero los referentes están ahí. Son Venancio Blanco. Por orden de implantación cronológica pues, José Antonio Aguilar, es decir, la Facultad de Bellas Artes, las Escuelas de Artes y Oficios, porque yo empecé con la cáscara en Baeza, pero luego la vengo practicando en Córdoba y ahí detrás pues están Juan Carlos, Carmen,... Juan Carlos viene porque se trae el aprendizaje directamente o viene todo derivado de la técnica de David Reid. Y esos son los referentes más importantes, en cuanto a la fundición; el tema del dibujo es otro capítulo.

A.J.N.: El tema del arte o en cuanto a referencias artísticas estaríamos hablando de otras...

L.G.: Claro, es que es un curso de fundición el de Priego muy particular. Es decir, que la parte conceptual, que está vinculada al dibujo sobre todo, pues te abre también otras vías. Y poco a poco nosotros intentamos abrirlo. Sabéis que se viene invitando a gente de distintos ámbitos que enriquezcan con ponencias el curso. Y a que se vinculen a su vez a Priego.

A.J.N.: ¿Y la experiencia con los grados de orfebrería y platería?

L.G.: Claro, siempre el nutriente de alumnos vienen, por parte de Sevilla, a través de José Antonio y por parte nuestra, de los ciclos de orfebrería de la Escuela de Arte. También alguno ha venido del ciclo de Escultura. Eso a nivel institucional. Y también alguno ha venido a través de la Fundación Gala, una fundación de jóvenes creadores, donde nosotros por ejemplo también desarrollamos un poquito ahora algunas actividades y otras que hay por ahí en proyecto.

A.J.N.: De entre todos esos alumnos que han pasado por los cursos de Priego y por los de Orfebrería, ¿conocen o tienen conocimiento de que lo que enseñan tenga una repercusión fuera? Es decir, ¿conocen alumnos que, ya no sólo en el ámbito artístico sino también en el profesional, se estén dedicando a la platería o haya iniciativas por parte de alguno?

L.G.: ¡Hombre!, vosotros sois ejemplo, vosotros ya vais queriendo dedicaros. Son pocos, pero sí hay algunos que han terminado en el ámbito de la fundición.

M.C.: Había alguno. Una muchacha hubo que luego estuvo trabajando en una fundición repasando ceras. Se llamaba Susana, ¿te acuerdas?

L.G.: Tiene su taller propio ahora en Valencia, porque era orfebre, ya tiene un taller propio.

M.C.: Pero estuvo trabajando en una fundición también.

L.G.: Iván está trabajando en una fundición.

M.C.: ¡Hombre!, ya conociendo un poco la técnica se abre un campo...

L.G.: Alberto y Saúl, en Valladolid, también estaban montando su taller.

M.C.: Sí, querían fundir también. Y el gallego éste, el escultor, que vino también con idea de hacer algo por allí por Galicia.

L.G.: Jesús Conde y el otro, Antonio. Y en Galicia varios. Uno escultor profesional y el otro, que no sé si contaba que fundía solo. Se había hecho unos artefactos que fundía con el maneral y todo solo. Aquello era para ver lo que te contaba, cómo lo hacía. Y habrá alguno más. Del curso de micro que dimos en Córdoba hay uno que es fundidor, pero ése tenía ya fundición de micro, el padre. En fin, él ha continuado también con el tema de la micro.

A.J.N.: Y micro, ¿con gravedad o por centrífuga?

L.G.: Por centrífuga. Y por extracción de vacío. Y no muchos pero alguno hay.

A.J.N.: ¿Opinan que está reñido el arte contemporáneo con el bronce?

M.C.: Yo creo que no, que el arte contemporáneo está reñido con el bronce, no el bronce con el arte contemporáneo.

L.G.: Yo creo que has dado en el clavo. Has puesto el dedito en la llaga.

M.C.: Porque el material, al fin y al cabo, es lo que hagas con él, ya te lo he dicho antes. Con el bronce se puede hacer todo lo que quieras. Y más. Como con cualquier otro material.

A.J.N.: Pero a lo mejor la rivalidad... o ese desapego que tiene el arte contemporáneo con el bronce no es real tampoco, porque realmente el arte contemporáneo ahora mismo está tan globalizado y permite tanto que el bronce puede estar en muchas de las corrientes artísticas, bueno, y ya no hay corrientes artísticas.

M.C.: Pues mejor. Yo creo que está más reñido con el conocimiento del material en profundidad, con el taller, con los procesos, que es que parece que el arte contemporáneo es una idea fantástica que se me ocurre y que me la hacen los demás. Pero que no tiene porqué, porque yo no... es que no está reñido.

L.G.: El espectáculo de color que veis vosotros en el taller, de materiales, lo que es capaz de decirte... el cambio consecutivo de una materia a otra, la cantidad de cosas que es capaz de sugerirnos, es decir, es tan rico que nosotros podemos llevarlo al terreno que queramos. En ese sentido creo que hay un cierto rechazo en algún medio crítico, pero yo creo que es más por desconocimiento o por encorsetamiento que por las posibilidades reales que el bronce... A mí no me gusta hablar tanto del bronce por el bronce, sino de la fundición.

A.J.N.: ¿Creen que el problema está más en la separación o dejadez del artista de su papel de artesano, de técnico, de conocedor de la técnica, para decantarse más hacia la figura del artista proyectual, al artista que proyecta y después el medio ya no están importante? Ya estamos hablando de cuestiones personales, de Ustedes como escultores.

L.G.: La fundición siempre ha estado denostada como un oficio manual. Ha estado desprestigiada, yo creo que por desconocimiento. Hay algunos libros, incluso de edición reciente que te siguen diciendo que los fundidores son unos personajes rarísimos que se guardan los secretos, que no se difunden, cuando el curso de fundición de Priego lleva 20 años impartiendo conocimientos, y yo creo que ahí de alquimia hemos visto poco. Ahí hemos visto todo con un rigor técnico y con una experiencia real que lo apoya, con un porcentaje de aciertos y errores, yo creo, por encima del 90%, que no es fácil en un curso de fundición consecutivamente durante tanto tiempo. Y ahí sigue habiendo mucho desconocimiento, porque es una disciplina muy compleja. Pero yo creo que la mala catalogación no es más que por eso, quizá por desconocimiento, y quizá por falta de difusión. Por otro lado, ahora mismo hay talleres de fundición en casi todas las facultades de Bellas Artes, en muchas. Antes esto era insospechado. Y se hace obra de todo tipo. Que lo sigan clasificando... A mí me parece que el bronce, que nos habla del tiempo, al final pone las cosas en su sitio, es decir, al final... Los problemas de la intemperie, los monumentos que se ponen siguen siendo... bueno... Artistas de todo tipo de tendencias y conceptos siguen siendo... Se sigue utilizando el bronce, en obra de pequeño formato, en obra de gran formato, en instalaciones, en videoinstalaciones... Y tú te lo puedes llevar. Es tan rico que es imposible que no sea vigente.

A.J.N.: ¿Qué os puede ofrecer el ser escultores que conocéis la técnica? ¿Debe la técnica estar presente en el proceso creativo?

M.C.: Es que la técnica no tiene que ser sólo el bronce, si es que da igual el material.

A.J.N.: No, en general. Me refiero a que si os sentís más proyectistas o...

M.C.: Nosotros somos más de hacer las cosas nosotros, desde el principio hasta el final.

A.J.N.: Pues eso, el porqué.

M.C.: ¿Porqué? Porque vas viendo la evolución de cómo se va haciendo y además, por el camino, puede ser que se transforme el proyecto. Un proyecto no puede ser que yo me lo imagino así y ya está, cerrado, así lo quiero. Por el camino ves muchas cosas que te lo enriquecen. Entonces yo creo que eso no está mal incorporarlo.

L.G.: Para eso sí está la fundición, es decir, esto no puede competir con una fundición industrial, en medios, es decir, para hacer una cosa acorde a un proyecto que tú estipulas y que te lo fabrican y te lo hacen... Ahora, esto sí es cierto que te permite ver una cantidad de materiales, de procedimientos técnicos, de cambio de material que cuando tú envías el encargo a la fundición nunca los ves. El fundidor se ajusta a las directrices que se le dan, normalmente, y el autor aparece puntualmente por la fundición. Esto es distinto, esto es que... El proceso, no es que tenga más valor porque lo lleves tú a cabo desde el principio hasta el final, es que, en ese camino, tú vas transformando la idea. Pero al final a lo mejor es más importante llevarte tres ideas nuevas que culminar con éxito la idea que te habías planteado. Y es que la idea necesariamente se tiene que transformar al final. Ahí ya estamos hablando del cambio permanente, que es el arte contemporáneo. Por eso no entiendo que no sea contemporáneo.

M.C.: Pero que eso pasa con cualquier material, lo hagas en lo que lo hagas, lo hagas en piedra, lo hagas en madera, lo hagas en escayola. Si lo vas haciendo tú, paso a paso, tú decides cuándo paras, si le incorporas una textura nueva, si le incorporas... entonces...

A.J.N.: Eduardo Capa fue entrevistado por Carmen Marcos, quien en su tesis recogía una de las entrevistas. Capa consideraba que la fundición restaba tiempo a la proyección escultórica. En resumidas cuentas afirma un poquito que dedicarse a la fundición es alejarse un poco de la escultura, de ser escultor, es decir, si uno se dedica a la fundición, se aleja un poco de su parte escultora, se mete más en la fundidora. ¿Qué opinan al respecto? Y traslado la pregunta que hacía Carmen Marcos: ¿Qué recomendarían o aconsejarían a aquellos escultores noveles que...?

M.C.: Yo creo que te aparta de tu obra ser fundidor para la calle, o sea, tener una fundición para la calle te aparta totalmente de tu obra, es que no te da tiempo a nada más. Pero si es un trabajo que haces para ti, te quitará tiempo porque el tiempo que le dediques a la fundición no lo estás dedicando a realizar veinte piezas más. Pero se lo estás dedicando a nunca de tus obras también, o sea que...

L.G.: Pero ese problema lo tiene también el que talla en piedra, es decir, el que talla una obra monumental en piedra, ¿es que no tiene colaboradores? Necesariamente los va a tener. ¿Que él mientras tanto podría estar pensando veinte ideas abocetadas más? Yo creo que se alejaría en la misma medida que nos alejamos en la fundición, en la medida en que la necesidad de colaboración o de trabajo en equipo no te permita a ti destinar ese tiempo a la creación directa, que por otro lado en la fundición también es muy directa la creación. Pocas técnicas te permiten hacer un modelo con la rapidez de un porexpan o un modelo de gasificables y fundirlos casi inmediatamente y verlos ya en una obra definitiva. Por otro lado, ahí estamos muy próximos a la materialización de una idea, de forma muy rápida. Yo creo que no te aleja. Es cierto que la disciplina es muy compleja. Si hablamos ya de ciertos formatos y de ciertos trabajos con complejidad sí se llevan tiempo, pero bueno, no todo son...

A.J.N.: Ahí sabe el escultor distinguir, es decir, cuando hace un monumento, por ejemplo, se lo lleva a un profesional, pero cuando hace una pieza para sí mismo con sus necesidades...

M.C.: ¡Hombre!, eso está claro, no está reñida una cosa con la otra. Es que a mí ahora mismo me encargan una obra de tres metros y a mí no se me ocurre hacerla aquí en el taller. Yo le haré un proyecto, le haré una prueba...

A.J.N.: José Antonio lo comparaba con los grabadores. Cualquier grabador que se precie tiene un tórculo en su casa y las planchas que puede las estampa él, no va obligatoriamente al estampador. Pues en el caso de los escultores y la fundición debería pasar lo mismo.

L.G.: Pero lo mismo ocurre... Tú vas a hacer un sacado de puntos en madera y eso, ¿en qué medida le quita mérito a la pieza acabada?, ¿en qué? Ya estamos hablando de otros conceptos, de arte seriado... Yo creo que no, que no es así. Siempre teniendo en cuenta lo que ha dicho Marta, que una pieza ya de cierto formato la va a hacer mejor un fundidor. Aunque se puede abarcar.

M.C.: Se podría pero tampoco hay necesidad.

L.G.: Aquí se podría abarcar.

M.C.: Pudiéndotelo hacer un sitio que está acostumbrado a hacer piezas de este formato. Que tampoco hay que ser tan rígido en decir: -No, yo me lo hago todo, yo todo, yo.

A.J.N.: *Creo que ya la han contestado antes, pero, ¿se podría decir que a día de hoy no existe un ocultismo al respecto de la fundición, que ahora es mucho más abierta la enseñanza de la fundición que hace por lo menos 20 ó 30 años?*

L.G.: *Yo creo que ahora mismo hay más información y más posibilidades, quizá, que en ningún momento. El compromiso docente, institucional de tantas entidades como hay ahora, yo cuando comencé era imposible. Te estoy hablando de... yo terminé la licenciatura en el 89 y José Antonio Aguilar, que tiene los gráficos en su tesis doctoral sobre la enseñanza de la disciplina de la fundición en España, en Andalucía en esa época, enseñanza de fundición cero. Cero, cero, nada. Lo raro es que yo, perteneciendo a la promoción del 89, haya terminado siendo fundidor; pues gracias a Priego, a lo mejor gracias al complemento de Priego con la facultad de Bellas Artes de Sevilla. Pero hoy por hoy, en Tenerife, en Valencia, en Bilbao, en Madrid, en Barcelona, en Cuenca, en Salamanca, en Granada, en Sevilla... Y cada vez con mejores dotaciones, cada vez con mejores profesionales, se accede a la fundición artística. Por suerte. No solamente ya en los talleres profesionales. Sí es cierto que sigue habiendo quizá mucha menos bibliografía en esta disciplina que en otras escultóricas. Pero bueno, ya la va habiendo. Ya va habiendo publicaciones, ya va habiendo muchas tesis, se está avanzando mucho en las investigaciones, lo cual facilita también el trabajo. Fijaros en lo de la micro, fijaros en lo del crisol fusible, en todo lo que ha aportado la cáscara. Y ahora mismo sí se accede, por eso yo creo que ahora mismo la fundición tiene un momento muy positivo y al que se está sumando mucha gente. Cada vez más.*

F.A.H.A.: *Quizá lo de abaratare todo el material y abaratare todo, y la microfusión, lo que estás diciendo. Yo creo que eso influye muchísimo, porque meterte en una mufla..., que si yo no sé cuanto, que si yo no sé quinto; eso echa mucho para atrás a la gente.*

L.G.: *Eso sí, es fundamental.*

F.A.H.A.: *En cuantito te tienes que gastar dos o tres mil euros en una sola cosa...*

L.G.: *Hemos visto de cerca el crecimiento y la expansión que ha tenido todo el ámbito de la fundición artística de 15 años para acá. Pero los materiales siguen siendo asequibles, por ejemplo de la cáscara, lo mismo ahora que hace 10 años. Sin embargo los materiales por sí solos, sin la difusión de los conocimientos, no hubieran hecho nada. Es decir, para mí ha sido determinante. Yo pude acceder con la misma inmediatez. Prácticamente sigo comprando al pormenor los materiales en el mismo sitio que cuando se fundió la primera cáscara en Priego. Te estoy hablando del 96.*

A.J.N.: *No, o la técnica de la arena, por ejemplo, que no ha cambiado mucho.*

L.G.: *Exactamente. Pero la base fundamental es que eso se complementa con que hay una mayor difusión en cuanto a procedimientos. Yo me he ido autoformando y practicando a su vez. Lo que se hacía en el primer curso de cáscara cerámica se hace con distintas variantes ahora. Es decir, donde antes había un crisol cerrado, ahora hay un crisol abierto que nos permite ver en qué grado de fusión está el metal; donde antes no había desagües ahora hay desagües; donde antes se decía que la aleación de bronce al silíceo no era apropiada para una cáscara cerámica, hoy en día en Priego lo hacemos nosotros todos los años y vemos que sí, hay riesgo de fugas pero se puede abordar perfectamente. Y ese conocimiento, además, se difunde, que es lo importante. Y se complementa. Y luego cada uno a su vez lo complementa además con su propia experiencia y va*

aportando cosas nuevas. En ese sentido, los foros de reunión, de compartir opiniones, son para mí fundamentales. Priego es uno. Lo mismo que las universidades son otros y los congresos son otros. Los materiales, pero la bibliografía y la difusión de los conocimientos, eso es lo que hace que la técnica se vaya difundiendo. Con los materiales nada más no tienes posibilidad...

F.A.H.A.: También enriquece. El conocimiento del artista lo hace más grande. Es otro conocimiento más y que a la hora de su creación... Es un poco lo que decía Venancio, lo de se hace más grande cuando el artista, que es el que... es una persona que tiene unos sentimientos, es una persona que sabe hacer, o sabe diseñar una obra y la persona que es el artesano, que sabe hacer todos los pasitos que tiene que dar para que se convierta en imperial.

L.G.: En esa línea, nosotros siempre... en Priego siempre ha habido una escuela de que lo importante no era, como hemos dicho, el objeto resultante, sino el procedimiento en sí, que es lo que de verdad estaba prácticamente vetado. Hoy incluso tú llevas la pieza a la fundición y realmente tú no vas a estar allí desde que empieza hasta que acaba, porque en la fundición se van alternando los trabajos... Entonces, el asistir a todo el proceso es lo que ha abierto muchas puertas, en cuanto al conocimiento real de la materia; el que se haga prácticamente todo, es decir, que se triture hasta la chamota y veamos, pues si sale gruesa y fina, ¿para qué se puede usar la gruesa y la fina? O, ¿cómo se puede reutilizar o cómo se puede...? Eso es lo que realmente costaba trabajo.

A.J.N.: Si algunos alumnos quieren probar el crisol fusible, ¿se les permite?

L.G.: El crisol fusible lo que pasa es que ahora mismo está en fase de experimentación. En Priego nunca nos hemos negado a nada. Lo que pasa es que, sí es cierto es que... yo creo que no hay publicado casi nada más que una cosita por ahí de Juan Carlos, que luego habría que ensayar bien. En Sevilla tienen, yo creo ya, más experiencia. Yo no he probado nunca el crisol fusible. Lo he visto poner en práctica a Juan Carlos en Sevilla y he tenido la documentación escrita.

Entrevista a la Profesora Dra. D^a. Soledad Del Pino De León

Priego de Córdoba. 11/08/2011.

Andrés J. Naranjo: ¿Tiene Usted un taller propio? ¿Qué imagen tiene del taller de escultura? ¿Qué es para Usted un taller de escultura?

Soledad del Pino: Sí, tengo un taller propio. El taller de escultura, para un escultor, es la vivencia porque vives en realidad en él. Pero eso, cuando tienes tiempo, porque cuando no tienes tiempo está parado, está desaparecido, como lo tengo yo ahora. También, tengo un taller muy pequeñito y no puedo fundir ahí. Yo fundo en el taller de la facultad. Pero lo que hago en mi taller son las piezas, piezas en cera...

A.J.N.: Normalmente trabaja en cera directa o...

S.P.: Depende de la pieza, puede ser directa como no, pero normalmente suelo hacer vaciados, suelo hacer moldes.

A.J.N.: ¿Y qué técnicas son las más habituales? Está el vaciado pero, ¿técnicas directas en barro, modelado, talla...?

S.P.: Por ejemplo, la última que hice la hice directa en cera, la trabajé en cera, no la trabajé en barro, pero la anterior la hice en barro. Dependiendo de las características de la pieza. Y también porque me marco a mí misma a trabajar de diferentes maneras. No tengo una única manera de trabajar, sino también me marco esto, no me guío por la técnica que conozco determinada, sino que planteo la pieza y después veo qué es lo que me va mejor para desarrollarla.

A.J.N.: Hablando del taller, ¿tiene alguna distribución especial?

S.P.: Hice una distribución especial porque tengo el taller compartido con otra compañera, que es de pintura. Entonces, me estás hablando del taller y me estoy riendo un poquillo porque no es un taller exclusivo de escultura, hay dos... Claro, que eso es un problema porque imagine complementar la escultura con la pintura, es totalmente... no es que sea que se enfrenten pero sí que es un espacio que... tú sabes cómo es la escultura, mucho polvo, mucho... cuando trabajas con la escayola, cuando trabajas con cera, y sobre todo si cae ya en el suelo. Un taller tiene que tener un suelo de cemento que sea muy sufrido, no puedes poner un suelo de mármol evidentemente. Entonces, el problema que tengo, el hándicap, es que comparto el taller con mi compañera, que es una excelente compañera. Yo prefiero tener una compañera de pintura que una mala compañera de escultura, entonces lo compartimos. Yo procuro tener una zona para mí donde tengo el trabajo de crear la pieza y después tengo otra zona donde doy los baños y llevo ya la pieza con los baños a la Facultad.

A.J.N.: El taller de la Facultad es para fundir, ¿no?

S.P.: Sí, no tengo un taller de fundición exclusivo.

A.J.N.: ¿Recuerda algún otro taller, por ejemplo de estudiante? ¿Tiene algún buen recuerdo, alguna experiencia?

S.P.: Tuve una experiencia nefasta, me quitaron de todo, las herramientas que tenía, habidas y por haber. Pero eso no era taller ni era nada, era un desastre total. Pero sí es verdad que un taller para un estudiante, y tú me estás hablando de un perfil de fundición, ¿no?, de fundidor.

A.J.N.: Imagínese un estudiante que se forma en escultura. Su primer impulso es querer montar su propio taller. Si lo que le interesa es la piedra, se querrá comprar un compresor, o si le interesa el vaciado, el vaciado creo que es fundamental para toda la escultura... Se trata de ver cómo empiezan esas personas.

S.P.: De estudiantes no conozco ninguno pero sí es verdad que los más próximos a un estudiante que pueda ser a lo mejor en el caso de fundición sería plantear algo para micro, que eso sí se podría hacer, sería fácil.

A.J.N.: En las piezas que está realizando, ¿hay alguna relación de tamaño pieza?

S.P.: Yo, por estas características de fundición, no paso de piezas que pueden tener el tamaño de 20 cm, 20x20, porque ya conozco el peso y cómo se pasan al metal.

A.J.N.: ¿Cree personalmente que el tamaño importa en ese sentido, que porque la pieza escultórica tenga ese tamaño, vamos a decir mediano formato, desmerece?

S.P.: No, claro que no desmerece, es tan buena una escultura de dos milímetros, bueno, no vamos a decir milímetros, de siete centímetros, que una pieza a lo mejor, de veinte metros.

A.J.N.: Sí, y ahora con la instalación se abren más posibilidades.

S.P.: Sí, pero puede ser también incluso mejor una pieza de tamaño pequeño.

A.J.N.: Y en cuanto a los antecedentes que tiene en fundición y en escultura, ¿cuáles destacaría?

S.P.: ¿A qué te refieres con antecedentes?

A.J.N.: Los clásicos por ejemplo son un antecedente, la escultura clásica. O maestros suyos.

S.P.: Yo empecé a hacer escultura por un profesor que tuve en Gran Canaria, que se llamaba Bernardino. A mí la verdad es que me gusta todo, lo que es el dibujo, lo que es la pintura, y al acabar la carrera no sabía qué definirme, me gustaba todo y no sabía. Me metí en escultura porque quizás era el gran desconocido que tenía. Y entonces me metí por ahí, y también porque me encantaba, me gusta muchísimo.

A.J.N.: Puestos a aprender, a pintar puedes llevarte un cuadro a casa, pero llevarte una piedra...

S.P.: Empecé por ahí y me encantó, me gustó muchísimo. Después conocí a Juan Carlos y ya me metí en la fundición, y era un vicio. Esos fueron mis referentes. Y en cuanto a piezas, escultóricamente clásicas, no me dedico a ello, tampoco me llama mucho la atención, sino obras más bien abstractas, obra que me diga algo, más conceptual que...

A.J.N.: Le voy a decir tres términos y me comenta un poquito. Están muy relacionadas con la tesis que está realizando. Serían fuego, tierra y metal.

S.P.: ¿Que qué me dicen esas palabras? A mí me dicen media vida, porque estoy tan familiarizada, tan en contacto con ellos, con el fuego, con la tierra y con el metal, que es en realidad mi vida. Pero aparte de eso, a la conclusión que he llegado es que tierra, fuego y metal no es nada

primitivo, en el concepto primitivo en sí de la expresión, sino que las técnicas que están actuales, tú ves una micro y dices el crisol de micro por ejemplo, y te das cuenta de que los referentes eran de hace miles y miles de años, que no hemos avanzado demasiado. A lo mejor sí en la transformación de los materiales, pero en las formas no hemos avanzado nada, y en la concentración del calor tampoco. Prácticamente... Sí, hemos dado un salto en cuanto a tecnología, sí, más tecnología, un poco más complicada también cuando a lo mejor con un bidón te haces un horno, o con un hoyo en la tierra te haces un horno. No tienes porqué complicarte tanto la vida. Por ejemplo, si un alumno quiere empezar, teniendo un jardín se puede hacer cerámica, se puede hacer cualquier cosa, lo que pasa es que no tiene esos conocimientos, se tiene que comprar un horno eléctrico, con una resistencia Pero si es que no es necesario, si tú tienes un trozo de tierra te lo haces sin ningún medio tecnológico sofisticado. Pero sí es verdad que el sistema por ejemplo de concentrar el calor, eso no ha variado, sí ha variado un poco la tecnología. Y en cuanto a los materiales, pues se vuelve otra vez a la cerámica. Se ha pasado de utilizar metales para... en las calefacciones están metiendo cerámica en los aparatos.

A.J.N.: Sí, se ha estado buscando materiales con ciertas cualidades que permitan adaptarlas a las tecnologías que tenemos porque, quiera que no, la cáscara cerámica también responde muy bien a...

S.P.: La alúmina, pero es sílice, es caolín, que lo encuentras en la naturaleza.

A.J.N.: El tiempo que ha estado estudiando la tesis, analizando textos, habrá ido a visitar yacimientos, etc. Alguna vez se habrá planteado la situación de esos fundidores primitivos, ¿se ha puesto en su lugar?

S.P.: Sí, y a la conclusión que he llegado es que eran verdaderos artistas del fuego industrialmente. Cuando piensas en el hombre primitivo, piensas en que a lo mejor hizo una espada. Pero no, eran fábricas de hacer espadas, fábricas de material bélico. Y entonces el concepto que nosotros tenemos, sobre todo de tiempo, es que ha variado todo. Ya nosotros no tenemos tanto tiempo, ellos tenían todo el tiempo del mundo, pero tenían una estructuración de industria. Por ejemplo, los moldes éstos que hacían, no se hacían y se fundían en el momento, sino eran moldes, con la experiencia que yo tengo, que seguramente irían acumulando en zonas, en fábricas, y entonces se fundía a lo mejor al mes, igual que nosotros hacemos ahora en las industrias. Entonces, la armamentística era una industria, y nosotros tenemos la conciencia de hombre primitivo como un hombre individual y que hacía una sola cosa, o por lo menos ése era el concepto que yo tenía. A la hora de hacer el fuego no te creas tú que era un hombre haciendo fuego, era un pelotón, un batallón de trabajadores. Eran industria.

A.J.N.: Ésa es también la imagen que yo tenía.

S.P.: Ésa es la imagen que se suele tener, pero no es verdad, lo que pasa es que es eso, el concepto de tiempo también es diferente, el tiempo primitivo no tiene nada que ver con la Lo que nosotros hacemos no nos sale. Toda la secuencia de la reproducción de una espada, no suele salir de una sola vez. Nosotros tardamos en hacer un curso, un seminario a lo mejor de esto, una semana. Y en una semana no puedes hacerlo en ese concepto de tiempo.

A.J.N.: Leí el artículo suyo del congreso de Valencia del 2006. En él comentaba que llegó a la conclusión de que la experiencia con ese tipo de moldes era fundamental, ¿no es cierto?

S.P.: Claro, nosotros lo que tenemos son moldes ya secos, ya hechos, que los sellamos y los fundimos. Se hacen moldes en él y se guardan para el siguiente mientras se van secando. Hombre, necesitan un periodo de secado de seis meses a siete meses, porque tú sabes que por las noches hay mucha humedad y entonces el molde vuelve otra vez a lo húmedo. Que se seque; por mucho que esté seco, no está seco realmente, no ha perdido toda el agua química y el agua física que se añade al barro.

A.J.N.: ¿Cómo eran las herramientas y el lugar de trabajo a grosso modo que ellos utilizaban?

S.P.: Las herramientas han ido evolucionando muchísimo, desde los crisoles, todo lo que es la tecnología colateral que yo le llamo. Los crisoles han variado muchísimo, muchísimo. Hay una idea que se tiene de los crisoles como que no han avanzado nada y eso es mentira total porque ha avanzado muchísimo la tecnología de crisoles, más incluso que de hornos en sí, porque la filosofía del horno era concentrar el calor. Sí es verdad que partió de la hoguera, y después el hoyo y después pasó a un horno... sí han cambiado un poquillo, el horno de reverbero sí que fue un boom. Iban evolucionando, iban cambiando.

A.J.N.: ¿Qué cree Usted que nos detiene a fundir hoy nuestras piezas que no detuvo a esos fundidores más primitivos? No creo que sea sólo la economía, que sí es verdad lo que ha comentado antes, que si uno tiene un descampadito o una zona de jardín se lo puede hacer uno y que lo que se tiene que tener son los conocimientos pero, ¿hay algo más que retenga a la gente?

S.P.: ¿A una persona a fundir? Hombre, aquí tenemos un ejemplo, precisamente ustedes salen de aquí y, ¿quién se dedica después a fundir una pieza suya?, pues el que realmente tiene iniciativa y que realmente lo necesita existencialmente, el que necesite hacer eso, porque hay mucha gente que sale de aquí aprendiendo una técnica nueva pero que no se arriesga. También es verdad que impone un poco de miedo lo que es el fuego en sí. Habrás visto que hay gente que no se acerca al fuego. Sí es verdad que hacer una pieza es una maravilla, todo el mundo lo hace. Trabajar en equipo se necesita mucho, hay algunos que lo hacen, otros no. Pero en definitiva es el riesgo, un poco enfrentarse a algo desconocido solo, una persona sola. Ahora mismo estábamos mirando un quemador. Entonces, estás mejor con más gente que sepa de la historia que no tú solo, ¿a ver si me va a dar esto una chispa? ¿A ver si me voy a quemar con una campana de descere con esta cera? La gente normalmente se retira y cuando oyes un boom no sabes de qué es, y si estás solo imagínate. Entonces, el miedo es lo que pienso yo que para a la gente, porque si eres una persona arriesgada y no tienes miedo, entonces tiras para delante, tú solo o con quien sea. Pero basta que tengas un poco de miedo al fuego, ya tienes tu reticencia y ya te vas frenando.

A.J.N.: El muro se lo crea uno mismo.

S.P.: Te lo creas tú mismo por todas tus inseguridades que tienes en cuanto a eso, enfrentarte a. Encender una llama con un mechero es muy fácil, encender una cocina de gas butano también es fácil. Hay gente que no te la enciende porque ya le tiene miedo solamente a eso. Entonces, imagínate tú encender una hoguera. Yo las primeras que hacía también... yo dije, mi madre, la hoguera cada vez está más alta. Tenías tus miedos pero ya, como ya sabes cómo controlarlo para que no vaya a más, ¿qué haces? Primero mojas el lado , procurar que no haya mucho viento para que no se expanda la brizna. Y eso, si ya lo conoces previamente, sabes que no te va a pasar, que estás seguro, que tienes esos conocimientos. Pero claro, cuando no los tienes, esa inseguridad y

los miedos a enfrentarte a eso... Y tanto te digo en una hoguera como en un horno. Como no sepas hacer una curva, ¿qué le haces con un horno?

A.J.N.: Sí, pero no es tanto el equipamiento, ¿no? Es más la persona.

S.P.: Sí, es más la persona.

A.J.N.: Ha habido un gran periodo en el que el hombre se ha manejado sobre todo con materiales de sílex, la piedra, después vino el metal. Ahora mismo, ¿cree que hay algún material en la escultura contemporánea que sea el más recurrido?

S.P.: ¿El más recurrido? Los más recurridos metal y cerámica. De todas, todas, a los que más se recurren, ¿no? Y sobre todo a fijarte en la naturaleza. Ahora con la nanotecnología y todo esto, se están fijando muchísimo más a lo que son las moléculas, los átomos, en ese principio. Pero claro, estamos hablando de materiales, que tú me estás hablando de materiales... Sí, sí, pero el futuro va a ser ése, fijarse en la naturaleza en sí. Y materiales, los que están en la naturaleza. Los metales prácticamente, metales ya nativos ya no quedan, queda algo de cobre nativo pero poquísimo, poquísimo. Entonces, aleaciones que hace el hombre, metales y cerámica. Plásticos.

A.J.N.: ¿Cree que existe alguna diferencia, ya conceptualmente, entre una pieza que ha fundido uno personalmente, ese bronce que ha trabajado uno personalmente, y una pieza que está fundida con un metal trabajado por un profesional al que se ha dejado esa labor?

S.P.: Diferencia en el metal no hay, diferencia en la persona. Una persona vive de esa manera, tiene esa vivencia, las necesidades de crear y de hacerlo todo, todo el proceso, porque si no, parece que esa pieza no sería de él, sería de... Eso me pasa a mí. Hay gente a la que eso no le pasa porque esa persona no es así, él crea y le da igual dárselo a otro. Y sigue siendo su pieza. Eso depende de la personalidad de cada uno.

A.J.N.: Esa pregunta va por ahí, porque unos hablamos de que para nosotros no es lo mismo el metal, que llega un punto en que lo tienes en el crisol, lo tienes que verter si está frío, si está caliente... Se sufre de diferente manera.

S.P.: Hay personas que eso no lo necesitan, eso va en cada uno y hay personas a las que les da igual hacer la escultura y mandarla a fundir. Y la pieza sigue siendo de él. Igual que otra persona necesita vivencialmente seguir todo el proceso, seguirlo porque si no, parece que les falta, que eso no es suyo.

A.J.N.: ¿Y Usted dónde se encuentra?

S.P.: Yo en la primera, yo necesito verlo todo.

A.J.N.: Hasta la fecha ha participado en muchos cursos de fundición tanto de alumna como de profesora. A nivel personal, ¿qué experiencias y vivencias resaltaría de esos cursos?

S.P.: Después de todos estos años, yo disfruto bastante porque, sobre todo con estas técnicas primitivas, la gente no conoce nada y, viendo cómo disfruta, yo también disfruto. Pero sí es verdad que la gente tiene más conocimiento de fundiciones actuales. Entonces, comparándolo, no es que sea un disfrute totalmente distinto, pero sí que disfruto como una enana todavía. Y espero no perderlo. Pero sí ves que la gente se va entusiasmada, en los cursos que se hacen, que das. Pero no solamente eso, una fundición primitiva, si no también unas micros o un curso de joyería. Ves

que hay personas que se matriculan porque están verdaderamente interesadas. Habrá un porcentaje, a lo mejor de un curso de veinte personas uno o dos que van allí y que no saben por qué, un poco así como despistados. Pero la mayoría de la gente sale contenta con los cursos que hacen y van por que saben lo que quieren. Y ya con eso disfruta uno bastante, con el entusiasmo que pone el alumno que va a los cursos. Y sí es verdad que con el tiempo te vas cansando un poquillo. De hecho nosotros, este curso no hemos dado seminario ninguno, que es una semana, lo concentramos en una semana. Pero porque estamos derrotados, derrotados. Porque no es solamente dar, nosotros , nosotros fundimos durante un curso... Empezamos un cuatrimestre y seguimos el segundo cuatrimestre, con el seminario y con la asignatura y yo qué sé, se pueden fundir quinientos y pico kilos, o seiscientos, que ya es considerable. Cuenta veinte alumnos y cada alumno tres o cuatro piezas. Imagínate. Cada pieza cuenta de media siete u ocho kilos, multiplica eso. Y después no sólo acabamos con eso, después tenemos que atender a los becarios, ellos hacen obras y nosotros tenemos que responder fundiendo, aunque ellos participan muchísimo. Pero nosotros tenemos que estar allí dirigiendo una fundida, y nosotros tenemos también que responder. Y acaba el curso y en el mes de junio estamos fundiendo todavía con ellos, con los becarios. Y cuando vas allí ves piezas nuevas, y trabajamos también para exposiciones, haciendo piezas para exponer, que en una exposición pueden entrar veinte piezas también. Es que acabamos derrotados, derrotados.

A.J.N.: Más la parte burocrática, que también quema y de la que estuvimos hablando el otro día. Sólo ya que le detengan a uno el material en un lado y le rompan toda la estructura...

S.P.: Una pasada. Nos han detenido en los aeropuertos, una vez traje una espada escondida aquí en Alicante y me pararon diciendo qué era eso. Otra vez un quemador, que qué era eso; nos llevaron a los depósitos de la Guardia Civil. En fin, para qué contarte, tenemos anécdotas...

A.J.N.: ¿De qué tipo de infraestructuras disponen en los talleres y en las actividades?

S.P.: El taller que tenemos allí ahora está un poquito mejor porque ya nos han puesto un depósito de propano fuera y tiene todo el circuito de propano. Está dividido el taller en diferentes comparticiones y está bastante bien, por lo menos a mí me gusta cómo está. Todo lo ha pensado Juan Carlos Albaladejo y está bastante bien. Puso la salida de gases y todo eso está bastante libre por donde corre el aire, hay bastantes aberturas en la pared, abiertas por donde pueda circular bien, y me parece que de los talleres, de los que hay el espacio, de los que he visto, está bastante... El taller puede tener un poco más de esta dimensión y dentro de lo que cabe, para mí, está bastante bien. Aquí, en esta zona trabajamos cera, hay cuatro mesas alargadas donde tenemos los mecheros Buxi, tenemos tres mecheros. Eso está bastante bien porque ponemos allí cuatro ladrillitos soportamos allí en el Buxi los cuchillos, el material para calentar la cera. Después tenemos otra zona donde se trabaja todo lo que es la cáscara, la cascarilla cerámica, donde se dan los baños, donde se secan las piezas. Hombre, a lo mejor el secado de piezas todavía se podría mejorar. Y después tenemos el apartado de fundición, de hornos, que los hornos son de quita y pon, son bidones que quitas y que pones, y eso es lo mejor, el que tú puedas quitar y puedas poner.

A.J.N.: Ése es un punto importante, ¿no? En un taller de escultura, incorporar este tipo de técnicas es también incorporar un equipamiento versátil.

S.P.: Para mí eso es fundamental porque son espacios que a lo mejor los puedes dedicar para diferentes cosas. A lo mejor un día tienes un fusible encendido y tienes una micro y otro día dices, bueno, necesito este horno de micro para hacerlo. Que sea versátil, que puedas cambiar.

A.J.N.: El horno de Albaladejo por ejemplo, el de crisol fusible, aún siendo adaptado para el fusible, siempre se intenta que la abertura dé también para micro, dé para directa, dé para todo.

S.P.: Sí, puedes fundir una micro, puedes fundir un fusible, aunque está como más adaptado para fusibles. Pero sí se puede.

A.J.N.: De las diferentes variantes técnicas, que allí prácticamente las tocan todas, ¿por cuál apostarías en un taller de escultura amateur o quien quiera empezar a incorporar esa técnica a su taller?

S.P.: Hombre, ya que la técnica más utilizada es la cascarilla, dentro de las técnicas de cascarilla, la micro.

A.J.N.: Porque la cascarilla sí podemos decir que tiene una repercusión económica y con ventajas...

S.P.: También está la de arena Sand-Bond, que tampoco hay que despreciarla. Eso es rapidísimo, en media hora tienes una pieza fundida.

A.J.N.: ¿Con gasificables sobre todo?

S.P.: Sí, se gasifica, pero vamos, que lo puedes hacer en una cocinilla, puedes fundir con metal de estaño, con metal de zinc, que tienen un punto de fusión muy bajo y lo puedes fundir.

A.J.N.: Y aluminio y bronce también, en Valencia con la Sand-Bond funden...

S.P.: Sí, pero yo te estoy hablando que te lo puedes llevar a tu casa. Para fundir bronce necesitas un quemador potente. Si no lo tienes y quieres hacer un boceto pequeño para salir del paso, tienes que presentar un boceto para un monumento por ejemplo y lo quieres hacer en metal, que queda mucho mejor que un trozo de cartón. No, también es muy... Bueno, si haces algo muy, muy bien hecho da igual que sea en cartón como en... Pero que puedes hacerlo así, con unos medios muy baratos, muy baratos.

A.J.N.: ¿Consideraría la fundición una técnica económica o cara?

S.P.: Económica depende. Por ejemplo, la arena Sand-Bond es muy barata. Si te dedicas a eso y le sacas partido a eso, es barata, barata, porque no necesitas más que la cocina de tu casa, un hornillo y la arena, que compras un saco de 25 kilos, un poco de estaño (el estaño sí es caro, un poquillo caro), el zinc y ya está. Eso es baratísimo. Pero depende de la técnica porque conseguir hacerte un taller ya en plan profesional, ya te sale muchísimo más caro, pero tampoco vas a ordenar que te hagan un horno de acero si tienes un bidón al lado.

A.J.N.: No, si hablamos de técnicas con cáscara, el crisol fusible a lo mejor está ya más adelante, pero microfusión, técnica directa de cuatro, cinco o seis kilos...

S.P.: Es barato.

A.J.N.: ¿Cree que ahora, con todo lo que se ha avanzado desde muchos puntos de la Península, desde Canarias, cree que es ya posible incorporar este tipo de técnicas si un escultor quiere introducirla en su taller?

S.P.: Sí, claro que sí. No lo hace porque no quiere. No, pero por los miedos.

A.J.N.: Si pensara en el taller ideal también para este tipo de prácticas, hablaríamos de ciertos espacios, para trabajar con la cera, de baños, una zona de fundición, ¿cuáles serían los espacios fundamentales y los equipamientos fundamentales en cuanto a infraestructuras?

S.P.: Las zonas fundamentales; el horno, ponerlo cerca de la puerta; lo más lejos y que tenga buena temperatura, las ceras; otra zona de hacer ceras y otras zonas donde se hagan los baños y se trabaje con la cascarilla también. En realidad tiene que tener buena temperatura. Bueno, ya sabes que la cera, en verano, se te queda... Entonces tienes que tener buena temperatura. Entonces, un horno al principio, ceras dentro, en una zona que... -bueno, al principio me refiero a la puerta, que esté al lado de la puerta-, los baños de cascarilla y cascarilla y también una zona de repasado, donde tengas un torno, una buena mesa para repasar, para trabajar.

A.J.N.: Y el secado también es importante, ¿no? Una ventilación.

S.P.: Una ventilación que ya has visto que con un ventilador te lo haces.

A.J.N.: Pues lo dejamos aquí. Muchísimas gracias por todo Sole.

Entrevista a la ceramista D^a. Purificación Rodríguez Cotillas.

En Barcelona, 07/05/2014
Desde las instalaciones de *El Hub del Torn S.L.*

Andrés Jesús Naranjo: *Me estabas comentando que la idea es buscaros un sitio al aire.*

Purificación Rodríguez Cotillas: *Claro, nosotros tenemos unos amigos que tienen una hectárea de tierra aquí en Badalona. Está súper-guay el sitio, es muy bonito, un bosque, como si fuera en un bosque. Y allí mismo, han construido en una zona un agujero en la tierra que es el horno que podemos utilizar. Entonces, ¿qué pasa?, que desde este taller de vez en cuando se hacen cursos para cocciones especiales. Yo quiero proponerles también a esta gente que compren un horno de gas y empezar a dar cursos de reducción, pero ya allí. ¿Por qué?, porque el horno de gas aquí es un poquillo delicado...*

A. J. N.: *Aquí tenéis hornos eléctricos, ¿no?*

P. R. C.: *Sí, hay eléctricos, todos, y éste es de gas.*

A. J. N.: *Pero es particular...*

P. R. C.: *Sí, es particular, y no se pone prácticamente nunca. Está ahí porque las chicas se lo regalaron y lo tiene ahí pero.*

A. J. N.: *Pero eléctrico no os ha dado muchos problemas ¿no? con el tema de las licencias... El hecho de que una persona habilite una nave para albergar a artistas y artesanos está muy bien, pero también te limitará el trabajar con una maquinaria u otra, ¿no?*

P. R. C.: *Esto es totalmente legal, esto es una Sociedad Limitada, entonces, al ser Sociedad Limitada, está todo registrado, todos los materiales, todo lo que es la instalación está hecha... Tenemos incluso alarmas, que hace poco han entrado y han puesto alarmas.*

A. J. N.: *Leyendo lo que es el tema de urbanismo para las licencias, observas que realmente te piden un plan bien estudiado, un proyecto técnico de la actividad. ¿El hombre ya lo tenía bien planificado al dar de alta este sitio no?*

P. R. C.: *Sí, porque además este hombre es suizo, así que imagínate. Sí, es impresionante, tenemos un sistema, incluso, de sedimentación por decantación para lo que es las tuberías, que se ha inventado él para que lo que es los esmaltes, los residuos... no llegue a entrar ahí.*

A. J. N.: *Estábamos con el tema de los permisos, me decías que aquí tenéis todos los papeles preparados para trabajar incluso con maquinaria grande, con los hornos.*

P. R. C.: *Sí, con los hornos grandes. También si quieres echarle un vistazo al cuadro de la luz, que es importante y está genial. El cuadro de la luz te dice todo lo bien que están las instalaciones, cómo en seguida va a saltar... Tenemos una alarma de humo, que eso salta rápidamente también en el momento que hay algo. Hay una chica que hace cocciones en el horno eléctrico pero que le mete papel. Esto por ejemplo, el dueño no lo quiere mucho, porque el papel daña un poco la resistencia y porque también hace más humo, entonces tenemos que poner una chimenea*

especial para esa cocción, para que enseguida salga el humo de allí y luego pues, estar atentos porque puede saltar la alarma de humo; ese día hay que estar aquí.

A. J. N.: *¿Trabaja pasta de papel, cerámica de papel?*

P. R. C.: *No, hay gente que le echa papel pero ésta hace porcelana y hace un encofrado de cartón y lo baña en porcelana. Luego tiene cosas como muy ligeras y muy resistentes porque están hechas con esa porcelana.*

A. J. N.: *Entonces el sistema de extracción y el filtrado que tiene ahora es sencillo... ¿La cerámica por sí sola no está quemando tanto orgánico como para que salga un humo, no?...*

P. R. C.: *No, evidentemente hay quema, pero no hay nada orgánico, no hace muchísimo humo esto. Y luego, otra cosa que aquí no se permite es traer yeso por ejemplo. Tú puedes hacer a tu pequeña escala tu molde, tus moldes pequeños, en tu espacio, pero ni en la zona de clases ni en las zonas así comunes puedes tener yeso, porque ya sabes que el yeso si se mete dentro de la cerámica te revienta la pieza en el horno. Tú puedes tener en tu zonita yeso muy controlado, y saber que lo tienes todo limpio, pero mucho cuidado con meter mucho yeso porque claro, una pizquilla de yeso en una pieza... pues ya te va a explotar la pieza*

A. J. N.: *¿Y trabajáis en equipo, hornedáis en conjunto...?*

P. R. C.: *horneamos muchas veces en conjunto, sobre todo la escuela; entonces si estás en las piezas de la escuela y se te revienta una y afecta a las de 5 alumnos pues como que no, porque se te van a quejar.*

A. J. N.: *¿Tú habías tenido otros talleres antes?*

P. R. C.: *Yo he trabajado en bastantes fábricas y tenía un taller en Granada, en mi casa, pero eso era lo más ilegal que había en el planeta Tierra.*

A. J. N.: *Como nos metamos en temas de seguridad o de legalidad no hacemos nada, o tenemos que tener un respaldo económico muy bueno.*

P. R. C.: *Sí, claro, yo en mi casa lo tenía de la siguiente manera. En el interior, porque es en la vivienda, tenía la parte donde modelaba y trabajaba las piezas y luego, fuera, tenía una terraza y en esa terraza había una habitación pequeña dentro y ahí es donde tenía el horno y todos los pigmentos, óxidos... todo lo que es el polvo y los esmaltes hechos, que verdaderamente es lo que es tóxico. Entonces allí, siempre la puerta de la habitación estaba abierta, entonces estaba ventilado. Luego cuando cocía pues también, todo el humo salía por la puerta y había casa del vecino pero no...*

A. J. N.: *¿El tema de la distribución de espacios sí que es importante?*

P. R. C.: *Lo más importante*

A. J. N.: *Es una cosa que creo que compartimos, separar actividades: este espacio se tiene que reservar para barro, en este espacio para temas de agua y aquí fuego...*

P. R. C.: *Sí, y luego también, en la cerámica es muy importante la zona de esmaltado, que esté cerca del horno, porque tú sabes que cuando las piezas las esmaltas es como que están en polvo, eso es súper-delicado de coger. Cuanto menos lo muevas, menos lo lleves de un lado a otro mejor.*

Y es más, incluso esmaltas y mételo ya en el horno, porque también le afecta el polvo exterior a tus piezas esmaltadas ya. Entonces, esmaltar y hornear, siempre junto, cerquita.

A. J. N.: *Creo que los ceramistas, otra de las cosas buenas que tenéis en vuestra manera de trabajar es esa forma de organizaros temporalmente, es decir, cuándo haces las piezas, cuándo esmaltas y cuándo vas a cocer. También por una cuestión económica ¿no? de llenar convenientemente el horno.*

P. R. C.: *Sí, el horno influye bastante. Luego también a nivel del barro, de cómo lo trabajas, hay momentos para cada trabajo. Cuando tienes el barro muy húmedo puedes hacer unas cosas, cuando tienes el barro más seco puedes hacer otras. Luego, el secado es muy importante. Otra cosa, que siempre hay una zona de secado. Yo aquí, en este espacio que yo tengo, mi zona de secado está aquí, de aquí para abajo, en esta zona. ¿Por qué? Porque no le da el sol, se secan lento, porque en mi casa hago piezas muy arriesgadas, como con muchos trozos que necesito que se sequen uniformemente por todas las partes, Entonces no quiero sol ni quiero aire, porque eso me va a afectar mucho. Que tú tienes piezas de torno hechas muy bien configuradas con las paredes casi igual por todos sitios, ahí sí puedes meterlas al sol, que ahí cerca de la zona donde tornean está la terraza, tenemos como un secadero-terraza, y allí, enseguida sacas tus piezas y... o sea, torneas tus piezas y las sacas, se te ponen en dureza de cuero y las retorneas; ése es el sistema para el torneado. Pero para mí me interesa esta zona de secado. Luego siempre tienes zona de secado, zona de bizcochado cuando ya las tienes en primera cocción, esperando a pintar. Y esa zona también de las piezas bizcochadas, pues si la puedes tener aislada del polvo, mejor, pues como te decía, el polvo afecta después al resultado.*

A. J. N.: *En el caso de antes, de los baños, de los esmaltados, si tiene polvo a lo mejor el esmalte no...*

P. R. C.: *No lo coge, te resbala, te hace cosas súper-feas y raras, sí. Luego está la cabina de esmaltado, también es intentar que esté en el exterior o bien, bien ventilada la zona*

A. J. N.: *¿y el peligro de inhalarlo no? porque el esmalte son pequeños cristalitos.*

P. R. C.: *Cuando tú esmaltas en polvo, eso es muy malo, sí, ese polvo tiene bastante toxicidad, óxidos, etc. Y luego también sabes que el barro tiene sílice en su composición y la sílice pues... el cuarzo.*

A. J. N.: *El horno, ¿es común? ¿Estaba en las instalaciones cuando tú viniste?*

P. R. C.: *Cuando yo vine estaba ya en las instalaciones, hay tres hornos comunes, pero realmente no son nuestros, son del dueño. Nosotros los utilizamos y, ¿qué hacemos? Pagar la hornada en cuanto al volumen que utilizas, se te calcula cuánto estás consumiendo por el volumen que has metido de piezas y ya está, y tú pagas.*

A. J. N.: *El tema económico, ¿lo ves rentable? Es decir, ¿no es un espacio caro?*

P. R. C.: *Está bastante bien.*

A. J. N.: *Se puede saber más o menos...*

P. R. C.: *Nosotros pagamos por el espacio 150 euros, más las cocciones, pero en el precio están incluidos los esmaltes, o sea, si tú quisieras utilizar los esmaltes de este taller, porque hay unos*

esmaltes que están ya configurados en el taller, los puedes utilizar. Que no te interesa porque tú trabajas otros colores, otras cosas, pues tienes los tuyos y se te hace un precio especial en tu hornada. Digamos que tú, al utilizar esmaltes tuyos.

A. J. N.: *...aportas un poquito más ¿no?*

P. R. C.: *Exacto, normal; está todo controlado.*

A. J. N.: *...es suizo...*

P. R. C.: *Sí (risas).*

A. J. N.: *Entran ganas de conocer al propietario y A. J. N.untarle cómo le vino el decir "voy a invertir o voy a crear un espacio con estas características...". Nosotros no tenemos nadie que nos plantee algo parecido en fundición...*

P. R. C.: *Él es ingeniero industrial de profesión, y después de trabajar muchos años en esto, pues se giró..., porque su hermana sí que hace cerámica allí en suiza, y él vio y tal y dijo a mí me gusta esto y eligió Barcelona como ciudad porque le gustaba... y por el clima y tal...*

A. J. N.: *Él, ¿vive aquí?*

P. R. C.: *Sí, él vive aquí.*

A. J. N.: *¿Viene a veros?*

P. R. C.: *Él está aquí todo el día, si él es maestro de torno. Ahora mismo no está, pero normalmente está. Es raro que no esté. Muy majo también además.*

A. J. N.: *Al hablarme del tema de control... de escayola, del uso del horno... ¿tú decides cuando haces cada cosa, hay un encargado o el hombre está presente de alguna manera? Aunque, ya me estás diciendo que está aquí casi todo el día...*

P. R. C.: *Y luego también hay una que es... digamos que después de él está ella, que es Cori, que es profesora también de torno y lleva con él también todos los años, desde que empezó. Es escocesa.*

A. J. N.: *¿Tú te ves montando un taller propio?*

P. R. C.: *Sí, yo quiero hacer eso*

A. J. N.: *¿Qué ideas tienes para tu taller?*

P. R. C.: *Yo quiero algo así como esto, a mí me gusta este estilo, y lo veo además muy guay porque los tiempos que corren es muy bueno agruparse, y es muy bueno compartir.*

A. J. N.: *¿Montar un taller pero compartiendo? En ciertas actividades ¿tú crees que es conveniente tener más gente colaborando, por ejemplo ¿conoces la fundición verdad? ¿Fundir solo cómo lo ves?*

P. R. C.: *No, una fundición..., para eso tú tienes que tener miles y miles de euros para hacer eso, una fundición solo...*

A. J. N.: *Yo lo decía más por el tema del riesgo, siempre hay momentos de riesgo en los que colaborar con alguien... yo que sé, "a mí se me cae el bronce encima, me doy en un pie..." pues está el compañero del otro taller al lado...*

P. R. C.: *Para mí es lo mejor.*

A. J. N.: *O por una insolación, que te quemes es lo de menos, pero insolaciones sí suele haber, estás mirando, estás cotilleando cómo va el metal en el horno... y el calor que irradia te hace desvanecerte.*

P. R. C.: *A mí me parece muy enriquecedor compartir taller. Hombre, a veces sí es verdad que te gusta estar solo, en tu mundo, aislado y tal, pero bueno, nosotros aquí lo tenemos muy bien porque tú te pones tus auriculares y ya está. Y luego yo tengo por ejemplo aquí una caja que monto ahí cuando no quiero que me molesten, como un cartelito que ponga ahora estoy concentrada, si me quieres A. J. N.untar algo hablamos después. Claro, al principio es chocante pero luego es un respeto porque...*

Entrevista a la Profesora Dra. D^a. Fátima Acosta.

En Tenerife 05/06/2013

Andrés Jesús Naranjo: *Me gustaría en una parte de la tesis definir el espacio de trabajo de un escultor, el taller, que creo que todos tenemos una noción de ese espacio, una idealización de ese espacio, muchas historias, muchas ilusiones,... pero definirlo creo que es complejo. Ayer, hablando con Albadalejo comentábamos cómo conviven diferentes técnicas,... cosa que en una carpintería es sota, caballo y rey. Esto es algo que se ve también en su trabajo ¿no?*

Fátima Acosta: *Sí, mira, yo he tenido afinidad desde que acabé la carrera en el 89 con las técnicas del fuego. Yo lo centro en ese parámetro porque me interesó desde siempre todo lo que estaba vinculado con el calor, que permitía una modificación de aspecto en los materiales. Tuve la suerte de que, cuando acabé escultura, mi primer privilegio es haber trabajado con Juan Carlos Albadalejo, eso lo tengo muy claro. Y para mí es un maestro con mayúsculas. Y ahí, toda la parte de procedimientos, el fondo de los procedimientos lo tengo de él; porque luego tienes una trayectoria en el modelado, en cómo ejecutas las formas, que viene más de la base, de los primeros cursos. Pero cuando él da una asignatura en segundo que se llamaba Técnicas y procedimientos escultóricos, que la abordaba muy bien, con un planteamiento en los cambios de materiales, en el estudio de las superficies... y todo eso reporta a nivel creativo un montón. Luego, cuando das Fundición en 5º, que es cuando yo me voy becada a Amberes, a mí me abrió las puertas, me abrió además la visión que tengo a la hora de generar la obra, y me encanta, me encanta. Yo no hubiera servido para otra cosa, lo tengo clarísimo. Ahora me quitas de aquí y no sé qué hacer*

A. J. N.: *¿Cuál fue el primer contacto con la fundición?*

F. A.: *Pues cuando él empieza a trabajar en la asignatura de 5º, lo primero que empezamos a trabajar es la soldadura, entonces él hace una asignatura muy experimental basada en el corte y pega, que es súper-actual, porque ahora a nivel tecnológico cortar y pegar es como un recurso habitual que todos hacemos. Eso era una forma de generar un cambio en la materia que a mí me interesó. Entonces él empezó a ver que yo por ahí daba juego y cuando empezamos a trabajar la fundición ya teníamos las primeras nociones. Nosotros somos de los privilegiados que hemos trabajado con David Reid, que es el precursor de toda la técnica de la cascarilla, y desde el principio -estamos hablando de los años 90, 90-92- por ahí fueron los primeros cursos. El cambio en el material siempre ha sido quizás el proceso que más me ha interesado, el cambio de lo blando a lo duro, y de lo duro cortado y transformado, toda esa metamorfosis que hay en la escultura, y no me A. J. N. antes por qué, yo soy una enamorada, una apasionada de todo ese tema, me encanta. Cuando terminé la licenciatura, después de haber pasado por los talleres de Amberes como te dije, trabajando el grabado, la cerámica y la fundición, yo vi que había un monstruo, un campo amplísimo donde podíamos albergarnos y claro, salieron plazas, entramos de profesoras. A ese concurso entramos Soledad y yo juntas, al mismo tiempo, que podíamos haber sido contrincantes y sin embargo siempre ha sido un punto que nos ha unido. Luego me empiezo a especializar más en la cerámica por propia afinidad y porque Juan Carlos cuando la facultad empieza a crecer empieza a derivar el que tenía que haber cerámica, que quizás la persona idónea fuera yo, entonces empecé a hacerme un montón de cursos fuera. He estado en*

Sargadelos, en Gijón, en Texturas, en la Bisbal en Barcelona, trabajando con Manuel Keller en Madrid, o sea, que me he movido en casi todo el territorio nacional y luego fuera. Y luego la fundición porque Juan Carlos ha abierto siempre las puertas a todos los que estábamos dentro para facilitarnos el trabajo y la labor, y luego a parte el campo de investigación, que yo la tesis concretamente no la hice con él porque un poco me pasaba lo que a ti, que a mí, la expectativa de hacer una tesis doctoral tenía que ser un campo en el que yo me viera consolidada, me apeteciera sobre todo y tuviera un sentido el estar tanto tiempo empleada en ese tema. Y la hice sobre la serigrafía aplicada como recurso a la superficie escultórica, sobre todo la cerámica. Y ahí estuvo Olegario, creo que no estuvo en la tesis, estuvo en la titularidad. Y bien, siempre he estado trabajando en el metal, siempre con una pequeña espinita al pequeño formato, que siempre el pequeño formato ha sido una cosa que me ha interesado un montón, tiene que ver más con la joyería, con esa pequeña pieza de metal que se mueve cuando cortas, cuando fundes, cuando manipulas los materiales y ya me la voy quitando con los pequeños cursos de micro que ha ido haciendo Juan Carlos yo he ido haciendo mis cositas pero sí que me he quedado más en la parcela de la cerámica

A. J. N.: *Ahora que ha dicho lo del formato, es importante cuando se tiene un espacio reducido de trabajo o cuando se tiene de almacenamiento ¿no?*

F. A.: *O cuando tienes simplemente un horno de pequeña capacidad que te limita el tamaño de las piezas*

A. J. N.: *¿Eso limita la creatividad de las piezas?*

F. A.: *Que va, para nada. Para mí, pienso que no, la capacidad de creación que cada uno tenga está más en función de los límites que cada uno se quiera poner, o de las propias capacidades que tenga el individuo, que si las desarrollas y las aboradas coherentemente, entre comillas, y tiene un ajuste en todo lo que estás buscando, yo creo que el tamaño... El tamaño depende y define más sobre todo dónde está la obra y cómo la presentas afuera, al exterior, porque una pequeña pieza de metal fundido bien presentada es tan digna como cualquier grande que pueda estar por ahí que también puede haber muchas indignas, ¿no? Hay muchas esculturas por ahí puestas que no sirven, que no están en el contexto, que como decimos aquí muchas veces son donaciones y no están justificadas que estén ahí, con una presencia que manda tanto en un espacio exterior, pero bueno... no está todo como a nosotros nos gustaría tampoco.*

A. J. N.: *Es que hay técnicas que te llevan a ese camino un poco forzado, ¿no? Porque normalmente, cuando hablas de la cerámica o de la escultura en cerámica o de la escultura en bronce, parece que desde el principio te tienes que comprar un horno grande o hacer tú mismo una figura tamaño natural... y tú dices ¡no! no te tienes que ir a lo grande...*

F. A.: *El escultor lo que siempre tiene que tener son recursos, entonces, lo primero que estábamos hablando, cortar y pegar, es fundamental. Para mí, a nivel tridimensional sigue siendo un recurso que utilizo muchísimo. Hay una parte en la programación docente que yo utilizo, que ya iba siendo un coto reiterado por un grupo de compañeros, de profesores en el que no es que sea originariamente de nadie, pero sí que empiezas a proponer que cortando y haciendo cosas que se pegan y que se montan unas encima de otras las piezas proponen un crecimiento y a mí eso es una parte que me interesa un montón, porque al final entre... suponte que tienes 15 individuos en*

un taller, o 15 alumnos en un taller y entonces empiezas con ellos a proponer una forma de crecer las piezas que, abordando un formato pequeño, esas piezas de 30+30+30 son 90, estamos hablando de casi un metro. Si son 15 individuos los que tienes incorporados en ese taller, pues la pieza de 30 multiplicada por 15 alberga otro espacio y coge otras dimensiones; y eso es súper-importante. Entonces claro, el pequeño formato, yo creo que la definición del formato es súper-importante en la medida que cada uno tenga claro cómo ejercita la mente, cómo genera una cosa independiente, cómo generas un grupo, cómo generas una serie, creo que ahí hay un concepto que diversifica la forma misma de crear en la escultura

A. J. N.: *Hay recursos para no quedarte sólo en el formato¿no?*

F. A.: *Claro, claro. Por eso el pequeño formato sigue siendo súper-atractivo. Yo siempre me voy a las grandes firmas, claro, vete a las grandes firmas, mira cómo trabaja Bulgari la joyería, mira cómo trabaja Cartier... Estamos hablando de palabras mayores. Están fundiendo piezas de oro a un nivel exquisito, no hacen una, sino que hacen un mogollón de anillos que además son piezas caras y es más que se convierten en piezas de lujo pero que se venden, porque el artículo de lujo sigue siendo una cosa que se sigue vendiendo, porque el que tiene dinero va a seguir vendiendo, el que no tiene no tiene, pero el que tiene... Y yo por eso siempre animo al alumno a que tenga miras grandes, que las miras sean grandes, después ya hay tiempo de ir volviéndose atrás y de ir viendo lo pequeños que somos y todo lo que tenemos que reducir pero a mí esa parte me interesa un montón, además casi es una fuente para mí.*

A. J. N.: *Y taller propio, ¿tienes?*

F. A.: *No, yo no tengo taller propio. Mira, yo soy una persona que me he ido adaptando a mis necesidades específicas y claro, al ser docente, hago muchas horas de taller, prácticamente el día y estos últimos años han sido de dedicación exclusiva a la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de La Laguna, yo he echado muchas horas, muchísimas horas, entonces las instalaciones aquí revierten de lo que tú haces al alumnado y manera un poco recíproca y muy compartida*

A. J. N.: *Es parte de nuestra labor de PDI ¿no?, como investigador...*

F. A.: *Efectivamente, a parte que nosotros estamos en un continuo reciclaje, porque el estar en contacto con el alumnado hace que tú mismo no te anquileses y bebas del agua limpia que ellos te proporcionan, por decirlo de alguna manera. Y para mí es ideal, es lo que más me reporta al final, el estar con ellos.*

Yo utilizo el mismo espacio del taller. Sí, lo que pasa es que tengo poco tiempo para compartir ya con ellos la experiencia más de creación, pero sí que, anualmente como mínimo genero una pieza con ellos que va saliendo de ese elemento de collage de cortar y pegar del que estoy hablando desde el principio y que voy haciendo como pequeños módulos, pequeños elementos que luego, de alguna manera les hago ver a ellos que todo eso poniéndolo como cuando construyes una frase, porque al final el arte es un lenguaje que se compone de muchas partes. Pues que vean que todo eso unido en un contexto de creación y con una coherencia lineal generan una pieza que viene a formar parte del grupo que estoy representando en ese momento, vamos a hablar de etapas, y ellos aprenden un montón. El año pasado, en la asignatura del nuevo grado fue súper-

interesante, porque toda esa pieza que yo generé... hago cosas muy rápidas, yo no trabajo las piezas con ese nivel de creación estricto para sino que lo que sale bien y lo que no casi lo aborto

A. J. N.: *Es una cosa más intuitiva, directa...*

F. A.: *...súper-intuitiva y de un carácter súper-experimental, es decir, estoy todo el día probando cosas, y lo que sigue funcionando y me aporta lo agrupo a lo que estoy haciendo y lo que no lo retiro, lo quito*

A. J. N.: *Lo que veo en su obra es una estética ya propia, esos objetos...*

F. A.: *Sí, efectivamente, están definidos*

A. J. N.: *Me resultan muy atemporales, me gusta esa sensación que transmiten.*

FA: *Sí, porque a medida que voy generándolas no tengo una lectura de, o sea, no tengo una predisposición formal. En la cerámica sí que tengo una forma madre que es el cilindro, que para mí es la reina, y además la matriz que genera todo lo demás, desde siempre. Y a partir del cilindro... la geometría es la base de todo. El cilindro se mueve y se transforma contorneándose, empiezan a salir formas orgánicas que no son tan... Y luego con todo el tema del recorte he encontrado una fuente que no se para, es un manantial de donde siempre estoy sacando ideas*

A. J. N.: *Y en esa dinámica del corta-pega por ejemplo, ¿la cera qué le ha aportado? Porque el trabajo con la cera, sobre todo cuando trabajas las placas es eso, es el pruebo, recorto, quito, pongo...*

F. A.: *Claro, yo soy constructiva, yo parto de la idea de la construcción, entonces, todo el esquema ese... Por eso, cuando hice la primera ponencia, en el congreso del 2006, que recuerdo que la idea me la dio Juan Carlos también me dijo haz algo de paralelismos entre lo que es la cerámica y la fundición, y entonces lo vi muy claro. Claro, en todos los sistemas de procesos, en todos los procesos de cómo vas generando las piezas, se relacionan perfectamente, revierten uno sobre otro y son casi idénticos. El único desvinculo que tienen es que la cera pasa a bronce y que del barro pasas a la cerámica por acción del fuego pero sí que la cera se convierte después en otro material que no es la cera. Es lo único, porque después cuando cortas, recortas, pegas, quemas, añades, quitas... todo es igual. Luego sí que las connotaciones de material definitivo son diferentes, porque la cerámica te lleva a una cosa un poco más ancestral. La cerámica tiene eso metido en su propio comportamiento como material, que lleva a lo primitivo. Y el bronce también, pero el bronce quiere ser un material que tiene unos componentes un poco más actualizados, tiene unos registros también más contemporáneos*

A. J. N.: *Quizá la sensación térmica incluso que te da la pieza definitiva, el bronce esa parte más fría...*

F. A.: *Y más sólida, más estable...*

A. J. N.: *¿más sólida que la cerámica?*

F. A.: *La cerámica más frágil, más quebradiza.*

A. J. N.: Cuando el bronce te pide unas secciones más finas... La delicadeza que algunas de tus piezas de bronce tienen, o esos encajitos que a veces resuelves... son cosas que te permite la cera que a lo mejor la cerámica te lo dificulta ¿no?

FA: La cerámica también me lo permite lo que pasa es que quizás a nivel procedimental se ejecutan de forma diferente...

A. J. N.: No tiene esa espontaneidad tan rápida...

F. A.: ...no usas el mismo recurso, para sacar una cosa muy fina en el bronce tienes que hacerlo de una manera y a lo mejor en la cerámica es la forma inversa, no es simplemente el representarlo y el construirlo, sino el registrarlo más bien en la superficie, y buscas cada lectura. Lo que pasa es que cada material... yo soy de las que abogo por el lenguaje en los materiales y cada material cuenta unas cosas determinadas y de diferentes maneras. Yo sé que en este tema hay detractores, que no todo el mundo está de acuerdo con el tema, pero me sigo quedando en la esencia de los materiales

A. J. N.: A lo mejor me equivoco pero en las piezas cerámicas aprecio que utilizas ese concepto de recipiente, es más un recipiente y con el bronce es más un contenedor, más un objeto que atrapa...

F. A.: Es como una carcasa, efectivamente, una cosa atrapa el espacio como de fuera hacia dentro y la otra es de adentro hacia fuera efectivamente, hay un cambio en el concepto.

A. J. N.: Son dos técnicas muy afines en la historia, sabes que siempre se ha dicho que el hermano del ceramista había sido el fundidor...

F. A.: ...es que sin todos los conocimientos de la cerámica y del fuego no hubiera habido metalurgia, eso lo sabemos todos los que nos hemos metido a ver cómo doblas un hierro...

A. J. N.: y la simbología que siempre ha tenido con la tierra ¿no?

F. A.: Y sobre todo yo creo que lo que más les une es el fuego, es lo que propicia los cambios. Hay una cultura que a mí me apasiona, que es toda la cultura egipcia, todo ese... la parte sumeria, que tiene unas connotaciones también del metal y de la joyería vinculada a todos los collares, las perlas, los anillos... que es fantástico. Ahí hay un pozo que el que tenga muchos datos y quiera hacer un trabajo científico de recopilar y de ir buscando afinidades y técnicas de cómo se pudieron estar haciendo... precioso. Todo lo que hizo Soledad al principio, Soledad del Pino de León, que toda la primera instancia de sus trabajos de investigación era hacia las piezas de pequeño formato, no sé si tú has visto los pequeños animalitos que hacía con las fundiciones primigenias...

A. J. N.: Sí, las de apretar el barro y después cubrir de cera...

F. A.: ...y las hachas pequeñas, esas piezas eran divinas, soberbias, con una prestancia y una elegancia, que es otra cosa en la que yo creo que el escultor que se debe, desde mi punto de vista, arrimar más. A todo lo que caracteriza la obra con lo bien hecho. Yo soy de las que va por ahí. Ese argumento que hoy en día parece que está en boga no es verdad. Cualquier cosa no sirve. No todo está en ese pedestal que viste a la obra de categoría, que es muy difícil. Todo no vale. La obra se nota cuando hay detrás un bagaje, cuando hay detrás una intención que justifica el hecho mismo

de haber generado esas piezas, que no se quedan descolgadas entre sí unas de otras. Cuando lo llevas al ámbito de la docencia es muy difícil, empaquetar todo esto en el alumno. Además, tendría que haber un hilo conductor entre las asignaturas que a veces... Sí que yo por ejemplo, en el taller de cerámica lo veo con fundición, que eso venía dado. Juan Carlos y yo nos lo hemos planteado en el plan antiguo, en el de licenciatura, en éste es más difícil de hilar porque las asignaturas han perdido los epígrafes, no se llama Fundición ni se llama Taller de Cerámica, se llaman Creación 4, Creación 3 y Creación 2. Lo que sí se ve en el alumno en ese sentido de cómo revierte una asignatura con la otra es que el alumno que trabaja en cerámica con un estereotipo formal o con un prototipo, ese mismo prototipo pasa a ser la patente de esos prototipos que pasan luego a fundirse en el otro taller. Por ejemplo, este año se me ocurre mencionar a un becado, a un SICUE, que se llama Enrique, que tiene conmigo unas piezas que hablan de la forma de la vasija pero en un crecimiento organizado, además muy descontextualizado también y que los está fundiendo arriba. Más bonitas las mías que las de arriba, las de fundición. Sí, porque yo, quieras que no, tengo tendencia a que la escultura se convierta en algo muy ligero visualmente hablando, intento cada vez más que la forma no sea pesada, sino que sea liviana para que sea más elegante. Y jugar a ese tema exquisitez que estoy comentándote entonces, las que ha trabajado conmigo abajo son como más verticales, más finas, y lo que ha trabajado arriba es un poco más bruto

A. J. N.: También la técnica le impide esa verticalidad un poco a la hora de fundir ¿no?

F. A.: Sí, a lo mejor los formatos son los mismos que se está trabajando arriba, en la fundición.

A. J. N.: Ahora están con crisol fusible y claro, cuando la pieza es muy vertical le pones también la campana del crisol.

F. A.: Y otra connotación importante, ¿sabes cuál es? Arriba en el taller de fundición con el Grado, con la nueva implantación de los Grados sigue siendo una asignatura que se ha quedado con mucho alumnado. Yo en ese sentido he salido perjudicada, porque a mí no me interesa tener pocos alumnos como docente, pero al tener pocos alumnos, que ha sido el caso, los alumnos están más guiados, o sea, yo puedo estar más tiempo, dedicarle más tiempo a un alumno

A. J. N.: ¿Puedes cumplir mejor con una pedagogía individualizada, no?

F. A.: Y le puedo indicar más por qué yo haría ciertas modificaciones o qué implican esas modificaciones para que él, a lo largo de una que hace bien, otra que se equivoca y otra que está a medio camino, pueda tener un poco la repercusión y realmente él experimente en su autocrítica y en su desarrollo el que no se lo estoy diciendo de una manera inculcada o eso que el alumno a veces dice de forma tan reiterada y tan banalmente que el profesor quiere que yo haga. No, no, no, el profesor te está dando unas pautas porque cree que así te vas a equivocar menos. El buen docente dirige sus ánimos y su motivación...

Influye también el tema de los materiales y el mismo planteamiento del propio individuo, que es el docente en este caso, que es quien lleva un poco las riendas, porque ahí viene marcado por un programa que está detrás. El alumno también tendría que ser más consecuente y estar un poquito mejor informado para saber que cuando llega esa asignatura de talla como tú bien dices, no va a tallar, que lo que va a hacer es construir, y va a hacer un montaje, un ensamblado, lo que sea. No te metes en una asignatura sin saber cuál va a ser el planteamiento y cómo se va a

abordar ese material o esa materia. Creo que ahí el alumno comete muchos errores. Ahí sí que se ve que los planteamientos que se están haciendo a nivel de progresar en la universidad por lo menos tienen buena intención; yo no sé si van a funcionar o si son mejores, yo ahí tampoco tengo las respuestas ni me atrevo a decir nada al respecto, pero que sí que el alumno tendría que implicarse un poco.

A. J. N.: *Yo creo que a lo mejor los primeros años no va a ir por cómo se está implantando, que es un poquito a la fuerza.*

F. A.: *Sí, o de manera obligatoria, efectivamente. Pero también viene dado por lo que tú decías antes, si la plantilla de profesorado va a ser estable, es muy difícil que un profesor llegue a un cambio de planteamientos. Hombre, está claro que nos reciclamos, que todos intentamos hacerlo mejor, que todos seguimos queriendo crecer, pero claro, las materias son adaptables a los individuos, porque los individuos siguen siendo los mismos.*

A. J. N.: *Muchas veces los planes se hacen con vistas a tener unos alumnos idílicos y un profesorado idílico*

F. A.: *Por eso sí sería siempre conveniente que en los niveles universitarios las plantillas se renovaran, porque la gente joven hace cambios, se adapta más fácilmente, y eso lo hemos vivido nosotros, la generación joven de aquí, que ya no somos tan jóvenes y que cuando nos incorporamos éramos la gente que movía y que cambiaba, que tenía más facilidad para adaptarse. Esa gente que entramos con veintipocos ya tenemos cuarentaimuchos, ya estamos entrando casi en los cincuenta. Entonces ya necesitamos que... solamente el cambio a las nuevas tecnologías propone un reciclaje desde la base, y si la universidad contemplara eso, no solamente a nivel de que entren becarios, sino de que las plantillas iniciales, los mejores de las promociones tuvieran de alguna manera un acceso para ir formándose y luego quedándose dentro, yo creo que eso es fundamental, que no se está haciendo pero que se debería contemplar. Sé que los filtros siempre los ponemos los que estamos dentro, porque es lógico, pero si tú tienes un buen alumno, ese alumno para ti es destacable, y es el que tú quieres tener luego para tus proyectos, para tus investigaciones, porque claro, no te vas a rodear de lo peor, ni te vas a rodear de los que no trabajan, tiene que ser gente dispuesta a echar horas. Pero eso me da pena ahora todo lo que está pasando con la crisis, que pena, toda esta nueva generación, la mayoría de la gente bilingüe, con un porcentaje alto de hablar bien el inglés. Nosotros hemos sido una generación que todo ese tema es un lastre, eso no se ha hecho bien desde la educación, España eso lo tiene como asignatura pendiente. Ahora sí se está exigiendo más. Y toda esa generación bien formada, con idiomas, no está teniendo acceso a los puestos de trabajo, qué pena. Desde nuestro ámbito, que es, fíjate tú, el artístico, que somos como los hermanos pobres de todo lo que hay por ahí, para los médicos, para los farmacéuticos, que sí que están a la vanguardia, que sí que investigan, qué lástima.*

A. J. N.: *Es curioso la última estadística de las carreras con mayor salida, que Arquitectura ha pasado de ser de la segunda con mayor salida a la última, eso ha sido un cambio. Nosotros seguimos por el medio-bajo... (risas)*

F. A.: *Porque a ellos sí que les ha tocado de lleno.*

A. J. N.: *A los alumnos les digo que hemos sido siempre muy buenos parásitos, hemos estado en muchos campos, en cine, en teatro,...*

F. A.: *...imagen, publicidad, decoración...*

A. J. N.: *...escaparatismo,... somos muy buenos... es decir, tenemos una capacidad de adaptación increíble...*

F. A.: *Somos como un camaleón, que te pones aquí y más o menos vas cogiendo y sabes que tienes algo que puedes aportar*

A. J. N.: *Y carreras tan sólidas como Arquitectura se han visto bastante afectadas.*

F. A.: *Es una lástima, yo lo siento como una lástima además a mí por el lado que me toca*

A. J. N.: *Y el taller propio, ¿por qué no?*

F. A.: *“El taller propio, ¿por qué no?” Primero por las circunstancias personales y sobre todo las familiares. Tu vida se adapta sobre todo a lo que tú consideras más importante, que ahora mismo para mí es el ámbito familiar, no es ni siquiera el ámbito profesional. Y bueno, niños pequeños, vives en un piso, una vida cómoda, de poco trajín, sobretodo adaptada a ellos, y la facilidad de poder tener acceso aquí a las instalaciones, siempre he podido fundir arriba, en el taller de fundición. El esquema de hacer primero las piezas de cera en mi taller de cerámica para luego llevarlas arriba a fundir en principio. Luego otro tipo de estrategias, que ya tampoco te apetece estar ocupando demasiado el tiempo de la gente que está trabajando arriba en el taller, que tiene muchos alumnos, pues hacer las piezas y llevarlas a fundir a talleres profesionales, que aquí hay alguno también. Y taller propio porque al final te acomodas, te vuelves cómodo y te adaptas a lo que tienes. Entonces, todas las piezas a nivel de creación que yo he ido generando se han ido saliendo así. Lo de cerámica lo hago todo abajo, en el taller de cerámica. Yo en un momento dado sí que vi que tenía la posibilidad de que a lo mejor, pequeñas piezas de cera, con los hornos de cerámica yo las puedo fundir abajo perfectamente, conozco la técnica del crisol fusible bien y yo misma organizándome con un pequeño contenedor para descerar. Lo que pasa es que sí es verdad que el horno de cerámica, el que tiene resistencias, el eléctrico, se deteriora mucho con la emanación de gases de la cera y propicia más la calcinación de la cera. Pero uno que tengo abajo de manta cerámica interior de gas, con ese no hay problema, se ensucia igual la cerámica, deja los mismos residuos al final, pero claro, no se puede abarcar todo, entonces te vas poniendo límites tú mismo. Yo en el taller de abajo lo que sí trabajo muy bien es toda la construcción de lo que son los prototipos tanto en cerámica como en cera y luego ya me organizo*

A. J. N.: *Lo bueno es que tienes la disponibilidad. Mi metodología fue plantear un trabajo de campo piramidal, ¿quiénes son los primeros que van a fundir y tienen taller o espacio de trabajo? Pues aquellos profesores que han insertado esta técnica. Y es lo que se está dando, es decir, Carmen funde sus piezas y aprovecha las instalaciones, Joan Valle también...etc.*

F. A.: *...pero es que si el taller del docente no repercute directamente no solamente en el alumnado, sino en la actividad del propio docente yo creo que está mal enfocado, que hay un enfoque erróneo. Porque, ¿de qué vale un taller para dar una clase si luego ahí no se puede trabajar de forma experimental? Que es al final lo que lleva la investigación.*

Que sí que haya una forma de hacerlo, que se establezca un horario o un registro de quién accede, que el material si se deteriora...ahí sí que tienes que ser responsable, como cualquier trabajador en cualquier empresa evidentemente

A. J. N.: *Aquí por ejemplo, me ha dicho Albadalejo que los becarios tienen esa capacidad y que tanto él como los otros profesores también creo, cuando tenéis alguna pieza en cera, si no tenéis tiempo, los becarios pueden y tienen un dinero*

F. A.: *Exactamente, yo soy la precursora de esa forma de trabajar, porque cuando yo empecé, yo era antes de las que cargaba mi crisol, mi gasoil, mi todo, mi bronce para arriba al taller, iba arriba, sacaba todos los bártulos y después fundía, pero llega un momento que yo no tengo tiempo para emplear en tanta cosa, y entonces primero la opción vas quitándote, la primera opción era esa, que el becario asumiera la labor profesional de hacerse cargo de la pieza y fundírtela, y con unos costes adicionales, siempre a lo mejor un poco más barato de lo que es fundir en un taller profesional, que te abarata costes, bueno, también con otras consideraciones de otro tipo pero..*

A. J. N.: *También el becario en este caso no tiene los gastos que tiene una empresa*

F. A.: *Ni tiene la responsabilidad ni el bagaje de una empresa, que tú en una empresa sabes que llevas una pieza y te la dan perfecta, y sin embargo ahí es un poquito más jugar al... a cierto riesgo*

A. J. N.: *Pero bueno, le estás dando bagaje al personal, una formación,...*

F. A.: *Y a parte la gente que ha salido de arriba del taller de fundición en estos últimos diez años, yo creo que ese dato lo tiene Juan Carlos mucho más claro, ha sido una gente que ha salido mucho más profesionalizada, con un criterio de formación mucho más sólido y en ese sentido son unos privilegiados, porque acumular toda esa formación y esa experiencia, de otra manera ¿cómo lo haces?, ahora mismo se está proponiendo en los grados, lo del prácticum. En realidad no es real, porque hay gente de escultura que el prácticum que está haciendo es a nivel teórico metido en un museo o haciendo catalogación...*

A. J. N.: *Entre otras cosas porque no tenemos unas empresas que puedan acoger a tanto alumnado ¿no?*

F. A.: *Y es que ¿quién se arriesga? Porque en una fundición hay un sentido..., hay un equipamiento, un riesgo, una higiene en el trabajo y claro, esa gente tiene que estar asegurada, porque un crisol se cae y tú no tienes el calzado adecuado y la responsabilidad que te cae...*

A. J. N.: *Creo que Jaume Espí estaba haciendo algunas colaboraciones con la universidad.*

F. A.: *Eso es súper-interesante, por eso Valencia, me imagino yo que en ese sentido será uno de los que mejor tiene abierta la puerta por la colaboración que tiene con Jaume Espí. Aquí la que está es Bronzo, ¿subiste a verla?*

A. J. N.: *La fundición no, estuve en la galería.*

F. A.: *En la salita, pues qué pena, porque ellos sí que funden... Ellos tienen un taller ya de hace muchos años. Ellos son la primera promoción de escultura con el tema del vínculo a la fundición guiada por Juan Carlos. Estamos hablando de Belinda y de Francis, y el otro que estaba era*

Roberto, eran los tres iniciales. Estamos hablando de los ochenta y cuando esta gente finalizó la licenciatura Juan Carlos yo creo que fue el precursor, el primero que les dijo móntense un taller. Al principio fatal, no tenían trabajo... Ellos han sido unos emprendedores, en el contexto que estamos ahora, y tienen un taller fantástico; yo ahora te enseño unas fotos que tengo de cómo funden, las tengo ahí en el móvil para que veas que... la última vez que estuvimos. Yo nunca había visto la fundición de ellos en marcha y las últimas piezas que me fundieron, que tienen que ver con la exposición ésta última de Siempre de encajado estaban allí con las manos en la ... y yo les dije ¿puedo grabar o por lo menos hacer algunas fotos? Y sí, fantástico, fantástico, muy controlado todo el proceso, tienen además adaptado en el enterrado de las piezas un sistema giratorio, un sistema rotativo...

A. J. N.: *¿Para no mover el crisol en exceso?*

F. A.: *Exactamente, el crisol está arriba, viene con la grúa, es fijo, se empieza a colar y se para, está estable y lo que rueda es la, fantástico, yo cuando lo vi, digo yo cosas lógicas pero que tienes que verlas en la aplicación real que tienen para darte cuenta, y ellos funcionan muy bien, ya te digo, son unos profesionales como la copa de un, y a parte son amigos*

A. J. N.: *Ya por último, aunque ahora mismo no lo tuvieras, pero si tuvieras un taller propio, indiscutiblemente, ¿tendría en cuenta ese tipo de instalaciones? Es decir, ¿incorporaría la fundición o la cerámica como técnicas fundamentales?*

F. A.: *Para mí el horno es fundamental, luego, que lo apliques al material definitivo... estamos hablando otra vez de que depende sobretodo del factor tiempo, entonces, a mí me rentabiliza más el que me fundan las piezas.*

A. J. N.: *Sí, pero tienes el trabajo de ceras ¿tendrías un espacio de ceras?*

F. A.: *Sí, lo que pasa es que yo soy una enamorada de los materiales y lo que me gusta a mí es hacerlo yo, eso sí que me gusta, entonces, el propio disfrute de estar con la pieza, dándole calor, sacando la pátina, repasando, quitando rebaba, me encanta, lo que pasa que el factor tiempo es fundamental, a veces no tienes tiempo para tanto, pero que sí, que yo no reniego a mi pequeño tallercito.*

A. J. N.: *cuando lo familiar se estabilice ¿no?*

F. A.: *Claro porque sobre todo por el tipo de vivienda en la que te acomodas, que es un piso. En un piso no puedes tener un taller.*

A. J. N.: *Carmen Marcos tiene también un piso, pero ahora se ha alquilado un local.*

F. A.: *Sí claro, alquiler, lo que pasa es que ahí te requiere desplazamiento, a mí me gusta como el de Juan Carlos, vivienda taller juntos, ese sí lo habrás visto, ¿no?*

A. J. N.: *Sí, estuve ayer. Por ahora está bien, estoy viendo diferentes tipos de edificación.*

F. A.: *El de Juan Carlos es una maravilla, Juan Carlos no es una vivienda taller, es un taller vivienda.*

A. J. N.: *¡Totalmente! la vivienda está adosada.*

F. A.: Sí, son como los pequeños espacios que quedan perimetrales que él ha cogido y ahí se ha hecho el baño, el... sí que tiene una zona un poco más amplia en el comedor

A. J. N.: Después estuve en el de Venancio Blanco en Madrid, que también lo tiene muy cerca de la casa y después el de Carmen, que está ella en un sitio y en otro el taller. Ahora me gustaría ver el de Joan Valle, que me ha dicho que se lo está haciendo no sé si en su casa, entonces pillarlo haciendo

F. A.: Creo que tu trabajo por ahí tiene un pequeño anexo interesante.

A. J. N.: Eso es lo que quiero. Igual que toda tesis tiene su parte histórica casi siempre, yo voy a prescindir de la historia de la fundición, porque la historia de la fundición ya la tenemos. Entonces a mí me gustaría entrar un poquito en la historia del taller, que creo que sí es un tema desconocido.

F. A.: Yo me acuerdo que cuando hice la titularidad, que mi titularidad iba por cerámica, uno de los anexos era el taller de cerámica. Entonces yo ya proponía, estamos hablando del año 97, que fue cuando yo me titularicé, yo tenía el cuerpo curricular y luego el proyecto docente y en el proyecto docente se incluía un plano del taller ideal que contemplaba los lavaderos, que contemplaba un espacio común, un espacio individual, que contemplaba la zona de hornos, que contemplaba el espacio docente

A. J. N.: Eso, ¿no me lo podría facilitar?

F. A.: Sí, sí, yo te lo puedo facilitar

A. J. N.: Yo he hecho lo mismo con un taller ideal de fundición, que José Antonio en su tesis también lo tuvo. Cuando hizo la tesis, como no había taller de fundición...

F. A.: De hecho ahora hay una publicación que es de Güeto, tiene contemplado el aspecto del taller también. Curiosamente yo siempre hago revisiones bibliográficas y ahora con el plan nuevo del Grado, la bibliografía que nos dejan tener en la Guía Docente es tan poco extensa que yo ya me niego a poner libros de 1980, estoy poniendo casi todas las publicaciones de 2000 en adelante.

A. J. N.: ¿Cómo se llama el autor?

F. A.: Éste es Güeto, si quieres te lo puedo traer yo mañana también, si quieres te hago una fotocopia justo de la página donde lo he visto porque me llamó la atención. Fijate tú que es una publicación de principios del 2000 y que tenía contemplado el aspecto del taller.

A. J. N.: Sí, yo creo que es un tema interesante...hay fragmentos, porque hay libros que hablan del taller de Giacometti, de Bacon, de artistas... En algunos programas docentes te hablan de la organización. En Valencia tienen en su programa también la organización del taller de fundición, de éste también en el del 2006 se habla, hay un pequeño croquis, bueno, no sé si hay un croquis pero especifican cómo es el taller.

F. A.: Es que el taller de Juan Carlos se hizo concretamente, específico para la actividad.

A. J. N.: Entonces, me voy a meter en el tema de esos espacios y de las ofertas que hay, porque cuando sale un chaval, ahora lo que se va a encontrar son locales a tal precio, opción de alquiler,

a lo mejor puedes irte a alguna periferia, que tienes a lo mejor una pequeña nave, o un pequeño terreno o huerto...

F. A.: *...zona exterior para tu poder poner todo lo que suelta*

A. J. N.: *Plantear las posibilidades que tiene...*

F. A.: *...a la hora de organizarlo y de montarlo*

A. J. N.: *Si tú estás en un taller como el de Carmen tú ahí no puedes descerrar, porque es un bajo de unos edificios, entonces tienes que pensar en una zona de cera, es decir, trabajar el modelo y fundirlo en otro sitio, pero ya llevas el proceso pensado y trabajado o cuando tengas un número determinado de obras descerras en una zona abierta, que siempre podemos conocer a alguien que tenga un terrenito, o algún familiar...*

F. A.: *Sí. Después te enseñé el taller de cerámica. Una cosa que también está clara es que las asignaturas de cerámica que se han organizado en las diferentes universidades a nivel nacional podrían tener un poco ese sentido de apoyo y de hilo conductor entre lo que es la fundición también, que a veces se funciona demasiado al lado a nivel docente y creo que hay vínculos y connotaciones que son súper-interesantes a tener en cuenta simplemente en el tema del taller, de cómo está organizado el espacio a nivel interior, dónde se ubica un horno, dónde se ponen las bombonas, cómo se gestiona todo el tema del combustible para que...*

A. J. N.: *¿Un mínimo de seguridad?*

F. A.: *unas mínimas normas de seguridad, efectivamente.*

A. J. N.: *En la tesina lo que hice fue adaptar la normativa de riesgo y prevención de riesgos laborales, en general la de autónomos que aunque no... claro, un taller de artista no está dado de alta, si no es un negocio, no tiene porqué. Yo lo que hice es adaptar.*

F. A.: *Sí, porque no funciona como empresa*

A. J. N.: *No funciona como empresa pero al menos una adaptación de decir, siempre es bueno mantener una zona de trabajo limpia o que cuando hagas un trabajo mantengas la zona de trabajo limpia, separar...*

F. A.: *Y saber dónde va a parar todo lo que tú sueltas, que no se te quede en el vecino del segundo...*

Y la poca conciencia que hemos tenido siempre que cuando por ejemplo tú estás trabajando con un horno de gas en un espacio que no reúne las condiciones, no pensar en nuestro propio beneficio, sino que estás haciendo un daño a la comunidad, de que eso está estropeando el aire que respiras y que el que colinda contigo y muchas veces no somos capaces de pararnos, y es superimportante porque el espacio de taller tiene que reunir necesariamente unas condiciones mínimas de seguridad. Y además en la docencia es donde más claro lo tienes que tener, porque no es solamente tu propio riesgo. Lo que decimos, tú estás año tras año y si no tienes por ejemplo la extracción de humos y de gases necesarios tú eres el primer perjudicado que te estás comiendo año tras año todos esos gases, porque claro, el alumno viene un año, se perjudica pero después se va. Y tú tienes que tener unas condiciones de trabajo salubres

A. J. N.: *A José Antonio esa parte le gusta, es la que él normalmente me dice que sí es necesaria, porque sí es verdad que hay mucho hablado de la fundición, de los talleres,... pero no está recopilado para que una persona diga bueno si yo quiero iniciarme ¿qué necesito? O eso, ¿hay una normativa clara de seguridad y de prevención de riesgos?, pero, ¿quién lee eso?*

F. A.: *Ya no solamente con los hornos y con el combustible, sino con el calor propiamente dicho, una manipulación de los materiales adecuados requiere unas mascarillas, una protección ocular, no solamente lo que nos entra por la nariz y por la boca, que son los accesos más, a simple vista...*

A. J. N.: *...y que no lo notamos normalmente...*

F. A.: *Pero los ojos también*

A. J. N.: *Las cataratas, el principio de opacidad de retina, que habló el del primer congreso. Carmen me dio el DVD y él habla de los rayos ultravioletas*

F. A.: *Sí, la luz fuerte... etc.*

A. J. N.: *Fátima, muchísimas gracias por todo.*

Entrevista al Dr. D. Lucido Petrillo.

En Barcelona 07/05/2014

Andrés Jesús Naranjo: *¿Qué es para ti el taller de escultor?*

Lucido Petrillo: *El taller es como una cocina buena, cuantas más herramientas tienes vas a hacer un pastel mejor. El problema del taller, sobre todo en escultura es que hay mucha dificultad, un pequeño sueldo, una pequeña inversión económica para comprar las cosas esenciales. También depende qué tipo de escultura uno tiene que hacer, si quieres hacer sólo resina es una cosa, si tienes que hacer con barro, es otra cosa, si quieres hacer con fundición es otra cosa. Desgraciadamente es una inversión grande comprar todo el material. Por ejemplo, si quieres hacer un horno de fundición ya hay un gasto como mínimo de 150 euros reciclando materiales, aparte tienes que comprarte un crisol, ya son 80 euros de crisol, uno chiquitito...etc.*

A. J. N: *Yo me compré uno de grafito de 12 kilos y fueron 60 euros.*

L. P.: *Después depende, yo creo que un taller depende de las exigencias de cada persona. Lo primero es plantearte qué cosa quieres hacer en este taller. Mi amigo Manolo hace sólo hierro, entonces se ha comprado una radial para el taller, una cosa para doblar. Entonces primero ¿qué quieres trabajar?, después ¿qué vas a hacer, todas las técnicas? Primero qué tipo de trabajo quiero hacer, cuál es el material que más me gusta y de ahí empezar a comprar las cosas básicas dependiendo de lo que quieres hacer.*

Si vas a hacer fundición, necesitas un horno, un crisol, buscar la manera para descender, o qué tipo de material para hacer el modelo, mucho depende del tipo de material y del tamaño de la pieza.

A. J. N: *Porque tú, ¿has estado en algún taller aparte de la facultad? ¿Has compartido o has trabajado en algún espacio propio o compartido?*

L. P.: *Siempre he aprovechado mucho el taller de la facultad, el hecho de haber tenido una beca de investigación me ha permitido disponer fácilmente de la llave e ir, cuando no estaban los alumnos iba yo. Entonces he aprovechado mucho la infraestructura, el material solamente lo compras tú, la cera, el bronce, alguna cosa...aprovechar... muchas veces los alumnos no hacen eso, tienen todo eso pero no son conscientes de la herramienta que tienen a disposición. Por ejemplo, durante esos tres años que he estado en la universidad como profesor, vi que, quien venía de Erasmus, por ejemplo gente italiana, que no tiene ese tipo de infraestructuras, la aprovecha muchísimo. He visto que quien está acostumbrado a tener todo esto no lo aprovecha. Después descubre cuando deja la universidad que ha hecho un gran fallo al no haber aprovechado. Entonces, cuando acaban la universidad, muchos buscan, para montarse un taller los que no tienen sueldo buscan... o porque comparte casa o piso con otra gente hay un segundo recurso que es el que voy a hacer yo ahora también, el de inscribirme a otra escuela, en una escuela como la Artes y Oficios, donde te permite aprovechar los talleres, la infraestructura, todo eso. El hecho de haber hecho Bellas Artes te permite que te convaliden la mayoría de las asignaturas teóricas y te puedes centrar en los talleres. Es un recurso, yo siempre he buscado el utilizar las infraestructuras ya hechas.*

También muchos después de la licenciatura se apuntan a un Máster para aprovechar el taller, pero yo creo que se equivocan porque el Máster no te permite aprovechar el taller porque hay poca práctica y mucha teoría.

Muchos se inscriben y después llega el Máster y... Algo que ocurre aquí en Barcelona... yo antes iba los primeros años, cuando no estaba en la Universidad, iba a un círculo de artistas donde había sesiones de dibujo del natural, con modelo, y sesiones de modelado, donde pagas una cuota, -antes eran como 50 euros cada 3 meses o algo así-.

A. J. N: ¿un Centro...?

L. P.: *Un Centro de Arte, un Círculo de Arte, que era de finales del 800, donde la gente iba a pintar, y todavía existe, ha cambiado de lugar, ahora está en el Mercado de Santa Mónica. Entonces tú pagas una cuota mensual y puedes ir todos los días, puedes ir por la mañana, puedes ir por la noche. Y hay modelos, Dibujo del Natural, dibujo rápido de 5 u 8 minutos de la mañana a la tarde, puedes estar desde por la mañana hasta la noche. Es otro discurso, otro tipo de taller. Muchas veces he buscado la manera de trabajar también en mi habitación, levantando la cama, creándome un espacio abajo...*

A. J. N: *Con el tema de tu tesis, habrás tenido que adelantar algo en casa, ¿no? Lo que es la cáscara, los baños de cáscara...*

L. P.: *No, porque al tener la llave del taller, he ido a las 8:00, cuando abría la Universidad, y muchas veces me he quedado hasta las 21:00, cuando me echaban del taller. Y he aprovechado cuando no estaban los alumnos. Tú lo has visto, fundición tiene el lunes y el martes, pero cambia los días todos los años, lunes, martes y miércoles, digo mira voy jueves y viernes, o sólo por la mañana, el jueves sólo por la mañana voy, hago jueves por la tarde, entonces depende de la situación. Quien no es autóctono del país como yo, que soy extranjero, tiene más dificultad, porque no tengo una casa del campo aquí o una familia... pero hay mucha gente de aquí que tiene casa en el campo, entonces se crea su taller en el campo o en la playa, o un garaje...*

A. J. N: *Hablando de lo que es la fundición, ¿qué necesidades mínimas crees tú que requiere la fundición? Como has dicho antes, el artista tiene que planearse por lo menos qué es lo que va a hacer en ese espacio de trabajo, qué técnicas van a ser más comunes y para esa parte en la que un escultor diga quiero que cuando yo lo necesite pueda fundir una pieza, ¿qué necesidades mínimas crees tú que son necesarias en un taller?*

L. P.: *A ver, un horno... Una vez me contactó un chico que tenía un taller de fundición suyo, quería hacer piezas de cascarilla, pero ¿qué pasó? Que aquí la sílice no te la venden en poca cantidad, tenía que comprar mínimo 50 litros de sílice, entonces, ¿dónde puedo comprar poca sílice? No existe, entonces, yo quiero fundir sólo dos piezas. U otra chica que está haciendo joyería, está haciendo el último año de joyería, está haciendo un proyecto de microfusión con cascarilla, y me dijo también ¿dónde puedo comprar un litro de sílice? No puedes ir a un supermercado...*

A. J. N: *En Sevilla se puede comprar 25 litros...*

L. P.: *Pero te sale caro. Compré 4 litros y le salió cada litro 20 euros. Al final, si compras muy caro el litro de sílice y compras muy caro un poco de moloquita, cuando te pones a ajustar, ¿cuánto te sale la pieza final? ¿Por cuánto la tienes que vender? Una pieza pequeñita de 10cm dices 500*

euros y la gente te dice "Tú estás loco". También la gente no está culturizada, no sabe que una pieza necesita material, tiempo, una mano de obra... Entonces yo le dije a este chaval "Ve a la Universidad a ver si Rubén te puede vender porque compran siempre líquido de sílice, y te pueden vender un litro de sílice, un kilo de moloquita. El problema que uno se tiene que plantear también es, ¿cuántas piezas voy a hacer de fundición? Por ejemplo, esa idea del microondas creo que es excepcional pero para hacer cosas pequeñas.

A. J. N: ¿joyería?

L. P.: Pero para eso desgraciadamente también tienes que hacer cascarilla cerámica. Entonces, es investigar también qué tipo de molde te puede servir para utilizar la cocina de tu abuela, a veces un horno normal puede descerar, por ejemplo.

A. J. N: La cáscara también, con el refuerzo en las últimas capas de la fibra, y ahora que está habiendo lo de las fibras orgánicas, que son menos tóxicas, el descerado lento... es decir, a 60°C la cera derrite, el problema es la dilatación, pero si vemos que la cáscara está tomando una resistencia con esas capas de refuerzo y te puede soportar un descerado a 100°C y no mucho más, podríamos estar hablando de que podemos descerar en casa sin tener que armar mucho lio, ¿no?

L. P.: Sí pero a 100°C el problema que puede pasar, y además lo estás contando, que la pared de cáscara se imA. J. N.na, se empapa de cera, pero la cera no está quemada.

A. J. N: Sí, pero me refiero en una chimenea normal, con leña, o con un soplete, puedes llegar a eliminar todo eso, no por choque térmico sino por una aplicación directa de llama

L. P.: Sí, o bien se puede hacer de otra manera; Hice un curso de vidrio, y para descerar ellos lo hacían con vapor. Tenía su molde para el vidrio, se utiliza sílice, polvo de sílice mezclado con escayola. Él hacía el modelo de cera, hacía un molde con este material y después lo ponía en un trípode, la pieza y tenían una olla con agua hirviendo y un tubo que entraba dentro del molde, entonces, en este caso, ¿qué pasa? Que el vapor llega a una temperatura alta, que derrite toda la cera, se separa de la pared y empieza a caer, entonces se resuelve el problema de los gases, porque aquí no hierve, el vapor, que llega a 60°C o más te puede quemar con el vapor, descera tranquilamente y después, ¿qué hacemos? Hemos descerado con el vapor. Cogían la pieza y ponían dentro trozos de cristal y se pone todo en el horno. Entonces, al llegar a la temperatura, se acababa de quemar el residuo de cera y al mismo tiempo se fundía el cristal y rellenaba el molde. Entonces, muchas veces también, viendo otro tipo de técnicas, me acuerdo del vidrio... Este tipo de método de descerado podría ser útil sin utilizar una llama, y entonces podemos utilizar un taller casero con un método al vapor, toma más tiempo pero puede ser útil para resolver el famoso descerado.

A. J. N: Por ejemplo, Joan Valle está trabajando en la pequeña cabinita del lavaplatos; ¿es para utilizar el vapor, para alcanzar una temperatura del agua interesante?

L. P.: Sí, pero en éste caso es una estructura más grande, depende.

A. J. N: Él me dice que ha cogido eso porque lo estaban tirando, pero podemos hablar de un tamaño más pequeño.

L. P.: Pero en este caso es una cabina cerrada, donde todo el molde se va a humedecer, todo, sin embargo este método que ellos utilizaban no.

A. J. N: ¿no se humedece, es contacto directo con la cera?

L. P.: Se humedece la parte interior, que cae, pero toda la parte exterior, toda la parte que está al aire libre, no se humedece. Al humedecer todo el molde, después tienes que tenerlo más tiempo en un horno, porque después tienes que cocerlo en el caso del molde a la italiana.

A. J. N: Sí pero en el caso de la cáscara cerámica, una vez descerado se puede dar fuego directo o incluso cuando está en el horno, por ejemplo una micro ya va perdiendo el agua, porque está dándole el calor.

L. P.: sí eso hablando de la cascarilla cerámica, pero depende de lo que decía dependiendo de cada país, depende de dónde estés,... porque la sílice no es fácil pedirla si no estás en una Universidad, donde cada alumno uno pone una cantidad y si son 20 alumnos... haciendo un cálculo al final son 60 euros de material, porque por ejemplo la sílice no puedes comprar un saco, tienes que comprar mínimo seis. Yo, cuando hice mi tesis, tuve que comprar mínimo 6 sacos de sílice, 50 litros de sílice... y me gasté un dinero, me lo pude permitir porque tenía una beca.

A. J. N: En la introducción de la tesis hablo de que tratamos de dar respuesta a una necesidad artística pero de personas que tengan una respuesta económica por otro lado, es decir, gente como los docentes. Sería el siguiente paso, es decir, si un artista normal va a estar muy preocupado en ganar dinero, no puede ejercer libremente lo que quisiera, entonces, ese pequeño porcentaje de personas que hay que tienen a lo mejor un trabajo como docente en secundaria.

L. P.: Ese es el hecho, si yo tengo un sueldo no pasa nada, pero la gente que conozco que quiere montarse un taller son gente que acaba de terminar la licenciatura.

A. J. N: Yo tengo que dirigir la tesis para aquellas personas que sí tienen otro trabajo, que esto fuera como un hobby, bueno, o hobby no, pero que eres escultor aunque tengas otro trabajo, ¿por qué? Porque si yo hablo de un taller sin ánimo de lucro es muy raro que vaya dirigido a otro perfil.

L. P.: Sí, pero por ejemplo Purificación Rodríguez, lo que hace de cerámica lo hace para vender, no es para hacer el jarroncito para poner encima de la chimenea, y así toda la gente que está en el taller de cerámica

A. J. N: Lógicamente, montas un taller para crear y a eso le tendremos que dar salida, que es una inversión económica pues al final siempre tienes que hacer una inversión económica por estas cosas.

L. P.: Pero por ejemplo mi amiga ésta que ha cogido a 4 personas para hacer con ella el grabado, o gente que no hace un taller para trabajar, también para sobrevivir con su trabajo, pero en la escultura, tú no comes cada día con la escultura, y necesitas mucha inversión para empezar. Todos mis amigos que han decidido tener un pequeño taller están obligados a trabajar también de otra cosa, pero, ¿qué pasa? Hay gente que no tiene un buen sueldo para abrirse un taller, entonces como alternativa dices mira puedes hacer un horno con una bombona de gas, pero cuidado, no utilices directamente la radial porque explota la bombona. Pero, ¿cómo haces? Los

ladrillos de aluminio son muy caros, entonces podemos utilizar un barro refractario mezclando con más chamota, con serrín y puedes crear las paredes del interior del horno, que ya es un coste inferior.

También está lo que ha hecho este hombre del taller cerámico compartido. Lo que dice él ha comprado una estructura gigante, y allí pagará una pasta, sólo la electricidad había un capital muy alto, si no, no lo haces, es una inversión que seguro que al final, con el tiempo, va a generar dinero. Hay pocos talleres de este tipo, normalmente son chapuceros.

Yo pienso en la opción más barata, porque el que tú hagas una pieza no significa que la vayas a vender, a lo mejor no la vendes nunca. Entonces, ¿cómo podemos hacer para montar un taller? Si hay dinero puedes invertir en alguna cosa, pero si no hay dinero pero te gusta, la opción del microondas es interesante, ahí coste cero, aquí, en el centro de basuras te lo dan gratis, pero es un horno en el que no necesitas gastarte 300 o 400 euros, lo único, que te chupa un montón de electricidad. Pero un horno de fundición no es que lo uses todos los días.

A. J. N: *Eso es importante, el organizarte, lo que le decía a la compañera de cerámica, organizarte el tiempo para concentrar o aprovechar al máximo el momento en el que vas a descercar y en el momento en el que vas a fundir*

L. P.: *Entonces, por ejemplo, yo tengo un pequeño horno de microondas, hago piezas pequeñas, hago un molde... buscando un tipo de molde como por ejemplo el molde a la italiana, con escayola y con arena o uno un poco más caro, el que se utiliza para el vidrio, que es polvo de sílice con escayola, no me acuerdo si es polvo de sílice, que es más barato, pongo una malla de gallinero para que se aguante todo, la cera, y descero con vapor, entonces resuelvo el problema de la extracción, resuelvo el que no crea gases. Es una manera, y después puedo coger mi molde, meterlo en un horno de gas como la tarta de la abuela para acabar de deshidratar. Está también el método de enterrar el molde para que no haya pérdidas. Y el coste es casi cero.*

A. J. N: *Volviendo un poco a la cáscara, pues tú eres un especialista ¿qué haríamos?*

L. P.: *Es económico si lo utilizas mucho. La sílice, en la hoja técnica dice que tiene 6 meses de caducidad, ¿qué pasa? Está en suspensión una cosa, se empieza a evaporar el agua, entonces no tenemos ya un 50 - 50% de material, tenemos un 60% de sílice y un 40% de agua, entonces pienso que crea más dureza, sí, le puedes luego añadir agua...*

A. J. N: *Pero, tu opinión, ¿cuál es? ¿Cuánto te dura a ti?*

L. P.: *Hay que echarle agua destilada. Para mi investigación, que era para hacer piezas escultóricas, si era más dura mejor... a ver, si se cae se rompe siempre, es una cerámica. Hice pruebas de resistencia y de microscopía electrónica para ver realmente qué pasa con más sílice.*

A. J. N: *La cáscara, ¿aguanta el agua? Yo tenía pensado probar con agua caliente, al baño María, porque ahora que lo has dicho yo llevaba un tiempo diciendo bueno y si la meto... Carmen lo tiene en la tesis, pone que se puede sumergir, lo decía en unos párrafitos, cuando hizo las pruebas de porosidad. Yo quería A. J. N. untártelo por si eras de la misma opinión, ¿si crees que con agua hirviendo, se puede poner la pieza y que vaya perdiendo cera?*

L. P.: *Sí, pero tiene que estar bien seca, porque la cascarilla una vez que ha fraguado, que se ha endurecido, no es reversible, se queda dura. No es que la mojas y se deshace. No es como un barro, que se seca, lo mojas, se rehace y se vuelve blando. Eso se queda, tiene que estar bien seco. Sí te digo que tendría que probar más, es un experimento que no lo he planteado que me interesaba... lo he planteado después. Yo pienso también que, al baño maría se puede descerar, agua caliente, pones la pieza...después depende qué tamaño tiene, pero tú la pones al baño María y con el calor del agua, empieza a calentar también la cascarilla, sólo que después se queda manchada la superficie, pero es normal. Pero funciona, se evapora toda el agua, es una mezcla de vapores y se resuelve también el problema de los gases con agua caliente.*

A. J. N: *¿Y el secado? ¿Cuándo consideras tú que una pieza está totalmente seca, qué tiempo crees tú que...?*

L. P.: *Yo te hablo de los talleres de Barcelona, que es donde he trabajado. El secado forzado da esa sensación que parece que está seca, pero está seca para poner capa pero realmente la parte interior que está al contacto con la pieza parece seca pero no está seca, y depende del grosor, de cuántas capas... Si lo pones directamente al horno no pasa nada, lo puedes poner en el horno y secarla en el horno, pero si no quieres ponerlo en el horno y lo tienes allí depende siempre de la forma de la pieza, del tamaño... pero pienso que en un día o dos días puede secar al aire libre, con buen tiempo, sin humedad, un día de primavera, al aire libre, a la noche lo quitas.*

A. J. N: *Y si es con el aire asistido o forzado ¿mejor, no? Por ejemplo si tenemos varios moldes, los dejamos, se van secando, a la semana siguiente nos encargaríamos de descerarlos al baño maría.*

L. P.: *Lo bueno de la cascarilla es que también después de descerado puedes dejarlo allí vacío porque no es frágil como el método a la italiana.*

Otra cosa de la que no hemos hablado es de los núcleos, porque no estamos hablando de una pieza maciza después, porque si tú haces un molde normal puede ser macizo, las piezas pequeñas normalmente son macizas, pero también se puede hacer con núcleo de cascarilla y tiene una capa fina... con vapor,... se empieza a calentar la parte de abajo, con el vapor no es que se caliente todo y puede ser que se disuelva una parte de la dilatación... Normalmente, cuando tienes una pieza, en la tesis está puesto también, por ejemplo en las pruebas de resistencia, el famoso tubo vi que un tubo macizo es más fácil que haya una dilatación y rompa la cascarilla. Sin embargo, un tubo hueco, cuando empieza a descerar, se afloja del ángulo interior, porque no es macizo, entonces eso resuelve el problema de la dilatación de la cera, porque la pared empieza a ceder y cae en medio. En el último artículo que hice era un molde a piezas, se cerraban con una capa de cera, un cuerpo de cera, todo el interior, dejando un hueco dentro y después hacíamos el núcleo. Al descerar no pasa nada porque la cascarilla estaría ya resistente, pero pienso que cuando alquilas un taller también es un espacio de investigación, porque tienes que resolver con lo que tienes, con tú potencialidad económica, resolver de la manera más fácil cómo resolver sin comprar las cosas más caras. Durante estos años de viaje, en varios países, por ejemplo, depende de cada recurso económico de cada universidad, que no tienen dinero, que no tiene una infraestructura interesante y bonita como la que está aquí en Barcelona. Tienen que inventarse cómo hacer un horno de fundición, de qué manera resolver un problema; me acuerdo de la Paz de fundición, en Bolivia, el problema era que no tenían horno para descerar, entonces, cuando

conseguía descerar y quemar el material, llegaba el metal a un molde húmedo, no se introducía bien el bronce en el molde, no tenía la posibilidad de cocer el molde en una semana, como aquí. Entonces, depende de la exigencia, de la posibilidad de la gente, física y del medio, cómo resolver eso para obtener un resultado bueno.

A. J. N: Se dice de la joyería en oro de Tartessos, los Íberos, que tenían una soldadura que nosotros no sabemos imitar, pero era por golpes, es decir, plancha a plancha, y golpecitos pero echaban un unguento que lo que hacía era permitir que la soldadura sea mucho más resistente.

L. P.: ¿Qué pasa? Que, al no tener recurso de fuego se busca otro recurso. Nosotros no pensamos en cómo resolver problemas, que tengo dinero, compramos lo que me hace falta, que no... ¿Cómo hago para que no se creen gases? En tu mismo taller de casa te inventas la situación.

A. J. N: El tema de la seguridad, tú que has vivido tan cerca de Joan, para un taller, ¿Qué opinas sobre ello?

L. P.: Hay cosas fundamentales, por ejemplo, gafas, porque te puede salpicar algo,... depende del material, una máscara...

A. J. N: la vestimenta, lo que sería el equipo más directo a ti, lo que sería la ropa, la vestimenta sí es fundamental

L. P.: No, la ropa no...

A. J. N: No, pero por ejemplo, cuando se funde, unos zapatos de protección apropiados son imprescindibles.

L. P.: Sí, zapatos, una mascarilla, eso sí, pero pienso, que estoy modelando, no tengo que ponerme máscara, guantes, más o menos el ritual. Por ejemplo cuando yo trabajo la cera no puedo tener guantes, me quemo pero es fundamental para mí el tacto, la sensibilidad que tenga la mano con los gestos. O a veces la radial, para mí es más peligroso utilizar una radial con guantes que sin guantes, si no, no sientes, pierdes la sensibilidad con guantes, ahora, si uno es capaz..., yo no soy capaz, necesito sentir. El escultor es el que siente, como una chica que se pone guantes para modelar barro, pienso...

A. J. N: Pero al menos el sentido común es fundamental, ¿no?

L. P.: Sí, pero eso del sentido común también es de la persona misma, porque uno se puede hacer daño también con gafas y con guantes, eso no es que... Hay un dicho que dice "Si uno nace redondo no puede ser cuadrado, se es para toda la vida, no cambias". Entonces sí, hay cosas importantes..., vale, cuando haces cera te pones gafas, pero en la facultad el problema es más cuando los chavales empieza a hacer cera y se le olvida allí en la olla, o cuando van a soldar están hablando y caliente demasiado las herramientas y les da igual. El problema es también la persona cuando trabaja. Si tú tienes un taller personal, eres más cuidadoso con las herramientas, porque son tuyas, las has pagado, eres más cuidadoso con el material, no te hace daño.

A. J. N: Yo lo que veo en la facultad es que se habla mucho de seguridad pero después... Estaban haciendo unos cilindros ayer, con los trozos de escayola por doquier, la chavala casi se cae dos veces, casi resbala. Sí hay que tener una mínima voluntad de recoger, respetar un poco el lugar

de trabajo porque, primero, te puedes hacer daño tontamente y, después, que puedes romper lo que estás haciendo. Ella se cae, se cae encima los cilindros y se rompe los cilindros

L. P.: Pero, ¿qué pasa? Que luego en tu taller, una cosa que he notado en los años de facultad, la gente que era asidua a los talleres, son las que después de la universidad continúan y buscan un taller, y estos son más precisos, cuidadosos. Gente a la que le da igual, que sólo lo hacen por la nota, después no son los que continúan haciendo escultura, acaban, tengo el título y ya está. La gente que conozco que son de taller, son de machacar, trabajar, de entender, tienen todavía taller hoy mismo. La Puri es una que siempre ha trabajado...

A. J. N: Para resumir, ¿tú crees que acercarnos a ese espacio y concretar más ese espacio es necesario? Acercarnos a ese espacio del escultor puede responder a algunas incógnitas, puede tener algunos pros y contras de todo lo que se ha estudiado desde talleres que no son físicamente ése, es necesario o simplemente ves que haya que seguir estudiándolo un poco más?

L. P.: ¿Los talleres? Sí, depende de cada exigencia, se crea su taller, del espacio que tiene. Yo tengo mi habitación, que es mi taller, y tengo que hacer de manera que no moleste a mis compañeros de las otras habitaciones. Entonces, pienso que dependiendo de cada exigencia, en base a unos problemas, uno se crea su taller. Yo digo siempre que cada uno que se crea su taller... también cuando uno trabaja, yo te explico una técnica pero después te explico cómo me funciona a mí bien para que después tú mismo te creas tu técnica para que tú estés a gusto con tu manera de trabajar.

A. J. N: La adaptas a ti claro..

L. P.: Sí, por ejemplo, yo te digo puedes utilizar la cuchara para modelar porque yo trabajo muy bien con esta cara de la cuchara, y tú dices a mí me gusta más trabajar con la parte de atrás de la cuchara y doblada. Cada uno después se hace su espacio, su taller, sus herramientas...

A. J. N: Lo que pasa es que sí hay unas infraestructuras que son propias de la técnica, el fuego lo necesitas, con un combustible u otro, pero lo necesitas.

L. P.: En este caso, si yo quiero hacer fundición en mi habitación, ¿qué hago? Nunca lo hice, pero un microondas, por ejemplo. No voy a utilizar el calor, pero quizás si utilizaré el vapor para no crear gases en la habitación... después el molde al horno de casa. Nunca lo hice, pero estoy solventando un proceso raro y tengo mi pieza de bronce dentro de mi habitación

He tardado de hacer una fundición en casa lo más barata posible y con los recursos que tengo, porque si nos ponemos a ver el problema de la toxicidad de la cera, de los gases, ¿cómo resolver eso? En casa no lo puedes hacer pero no tengo un sitio para... yo no tengo balcón.

A. J. N: Y ¿La ves cara?

L. P.: ¿la fundición? Si robas por la calle cosas que puedes fundir no (bromea). Es que la fundición es cara, más que cara laboriosa y eso la gente no lo sabe, tiene un proceso muy largo, muy laboriosa. La cosa bonita, la incógnita es que no sabes nunca qué va a salir, puede ser que hayas trabajado un mes y no sale nada. Esa es la incógnita de la fundición. Cara depende, se puede hacer también no cara. Si quieres hacerla cara te compras tu horno de 8000€, pero se puede

hacer con otros recursos con estiércol de caballo, no sé, se puede hacer en casa, olería la casa a mierda de caballo...

A. J. N: *¿Y hacerla en cerámica? piezas de cerámica con buenos respiraderos ¿puedes hacer una fundición con cerámica refractaria?*

L. P.: *También se puede echar bronce en un molde de cerámica creo, pero, ¿qué pasa? Tienes que cocer bien la pieza... no sé, nunca la hice. Lo interesante es que se investigue.*

A. J. N: *La cerámica puedes después cocerla en un hoyo en el suelo y con leña, pero tienes que tener u sitio*

L. P.: *Ya... no es tu habitación... te hablo de habitación porque yo estoy viviendo este problema en este momento. Te digo, depende, no se tiene que cerrar la puerta al que tiene dinero pero también hay que abrir la puerta al que no tiene dinero, hay gente que quiere hacer pero no tiene recurso económico, entonces, ¿cómo puede? Yo pienso también que una opción es el microondas, al vapor y ya está, otro método muy casero. Esta cosa pequeñita, estos pequeños recursos de supervivencia, porque es supervivencia son investigación, porque sin darte cuenta estás investigando de manera muy rudimentaria pero es una investigación. Por internet sale mucho esta gente que por Youtube te explica con recursos muy pobres cómo hacerse un crisol...*

A. J. N: *...un pequeño quemador con latas de CocaCola, por ejemplo...*

L. P.: *...esto es investigación, muchas veces son más investigadores que un profesor de universidad, porque el profesor de universidad lo tiene o lo pide. En países pobres como en América latina las universidades no tienen para comprar materiales, y generan, inventan procesos, investigan para que los alumnos puedan hacer fundición con un calentador de agua; flipas con lo que ves, ¿se puede hacer esto! La seguridad, ¿dónde está?, te A. J. N.untas.*

A. J. N: *¿Es responsabilidad suya?*

L. P.: *O interesa más que el alumno aprenda. Antes hacían hornos de fundición experimentales. Pienso que la parte más bella la han arrinconado, es la parte más interesante porque los alumnos, cuando se van de la facultad no tienen todo listo, ellos quieren construirse su horno.*

A. J. N: *Y no han visto nada, han visto que abre el horno, se cierra...*

L. P.: *...no saben cómo se construye. Enseñar al alumno a construirse su horno mañana diciendo pero cuidado, si utilizas una bombona de gas para hacerte tu horno, vacíala bien no te vayas a acercar con la radial con la bombona llena... Pienso que se debe imaginar un taller para gente que no tiene recursos económicos*

A. J. N: *Entonces crees que investigar en ello es necesario, ¿no?*

L. P.: *Pienso que sí, porque no todo el mundo tiene posibilidad.*

A. J. N: *Acercarse un poquito más a ese taller, ¿no?*

L. P.: *Sí, porque pienso que cuando uno quiere poner una cortina de agua en el taller o un extractor, se lleva un sueldo, estamos hablando de que estás invirtiendo mil euros, o no sé cuánto, cosita a cosita. Ay ay ay, ya es otra cosa, porque ya tienes un taller, no lo estás haciendo en la*

habitación de casa, es otro concepto. Pienso que quien tiene un poco de dinero puede irse a otro sitio pero quien no tiene dinero, a casa, no puede hacer nada.

A. J. N: *Hay muchos extremos, es decir, hay muchos pasos. Estás hablando de una habitación, si ya es difícil poner a los vecinos a favor, imagínate a los compañeros de piso*

L. P.: *Se puede, pero depende, porque la fundición no es como la abuela, que no todos los días estás haciendo tartas.*

A. J. N: *Eso es fundamental, saber que no estamos hablando de un oficio que cada mes tengas que sacar siete piezas*

L. P.: *Después depende, si tú quieres hacer un pequeño taller de joyería, haces microfusión, es otra cosa, yo digo diez, ahí sí te planteas hacer una pequeña inversión, porque ya hablamos de plata, de un costo del material, es otra historia. Pero gente que quiera hacer escultura, también para concurso, para pequeña maqueta, que hay muchos concursos de escultura pública que quieren una maqueta del material en el que se va a realizar la pieza, depende de los concursos, pero si quieres participar en una exposición con piezas de bronce... Después, el escultor no es que haga sólo bronce. El que tenga un taller de escultura y quiere hacer bronce no es que todo el día vaya a hacer bronce, es siempre polifacético, es decir, hace bronce, hace otro material que puede ser barro, resina... entonces el escultor varía de material, porque el bronce no es todos los días. Otra cosa importante, porque ya la resina, han creado resina acrílica...*

A. J. N: *Sí, yo la he usado en los moldes para hacer la madre.*

L. P.: *Yo lo he usado para positivos, y lo he hecho dentro la cocina de casa, esperando que nadie confunda la resina acrílica con la harina (risas).*

A. J. N: *Muy bien Lucido, muchas gracias por todo.*

Entrevista al escultor D. Abel Hernández Díaz

En Tenerife 03/06/2013

Andrés Jesús Naranjo: *Sobre los espacios, una de las características que tiene el ser independiente y no tener un negocio de fundición es que si te trasladas de casa, los bártulos van de un lado a otro...*

Abel Hernández Díaz: *Hay que desmontarlo todo.*

A. J. N:... *pero, normalmente, ¿se suele adaptar a los nuevos espacios?*

A. H. D.: *Sí, sí, como tengas un pequeño solar o eso sí... dentro de una casa no puedes, dentro de un piso no puedes... aunque ya hay un sistema para cositas pequeñas, que se puede hacer con el microondas. Pero ya es más tinglado, porque el metal dentro del microondas... porque eso no lo admiten, me estás dejando el microondas hecho un mixto.*

A. J. N: *Bueno, ahí está David Reid...*

A. H. D.: *Claro, se puede, se rompe... ¿no? Claro pero si lo forras bien con material refractario...*

A. J. N: *¿Qué técnica sueles utilizar?*

A. H. D.: *Normalmente, lo más directo para mí es el porexpán, porque así me evito todo el moldeo, el vaciado de la cera... todo eso te lo evitas, es más directo. Todo lo que hagas allí, cortas rápido, lo entierras, lo metes en la arena refractaria y con la mezcla, el sílice y tal y ya está hecho, no tienes que sacarlo, no tienes que desmoldearlo porque eso se hace humo de que le metas el bronce.*

A. J. N: *Sí, la parte más engorrosa que es la eliminación de la cera te la ahorras.*

A. H. D.: *Y moldeo porque es muy muy fácil a la arena.*

A. J. N: *Con el prexpán, ¿se siente cómodo?*

A. H. D.: *Sí claro, hago lo que sea, te hago un retrato incluso.*

A. J. N: *Porque hay gente que ve en la cera un material que aporta más recursos plásticos.*

A. H. D.: *Es según tu obra, según la obra que tú desarrolles, que quieras desarrollar, hay cosas que claro, hay un tipo de obra que no se puede hacer con el corcho, pero la mía sí... y la quiero ver rápido, es una cosa instantánea, es de un momento, no puedo estar a lo mejor, yo qué sé un mes con una escultura para darle... no, la tiro para la pared y empiezo otra.*

A. J. N: *¿Inmediato?*

A. H. D.: *Claro, es inmediato. Las ideas a veces se te quedan atrás por eso mismo, cuando son dibujos preparatorios y tal, vas avanzando, avanzando... y dejas atrás 24 y ya vas por ésta y ésta es la que haces. Prefiero trabajarlo casi directamente, una pequeña idea nada más, ir al corcho, entonces ahí mismo ya te van saliendo cosas y tal, vas madurándolas.*

A. J. N: *Modelos únicos siempre, ¿no?*

A. H. D.: *Sí, siempre modelo único*

A. J. N: *Es que esa es una de las grandes diferencias de quien funde porque tiene que ganarse el sustento normalmente tira de moldes, de vaciarlo, de sacarle silicona...*

A. H. D.: *Sí, a veces se hace una cosa pequeña porque hay que vender algo también porque si no, no... Entonces haces un múltiple pero de tirada corta, que suele ser de 7 a 9, que suelen ser originales, la firma es importante, pero suele seguir siendo original*

A. J. N: *Sí, sí, hasta cierto punto es catalogado, ¿no?... es como el grabado.*

A. H. D.: *Claro, claro, pero ya más de eso es un múltiple y en una tierra como la nuestra, que los coleccionistas se conocen prácticamente todos, no quieren verse la misma escultura en casa del otro, entonces originales y ya está.*

A. J. N: *Entonces, la técnica a la arena, pero, arena en verde, ¿no? No con resina, o ¿la ha trabajado también?*

A. H. D.: *Con resina, con resina, y la otra, la bruta de alcantarillado y cosas de éstas, la rústica que había antiguamente, con ésa se hicieron las primeras. Esto de la resina lo tenemos ¿de qué?, de 15 años para acá o algo así, pero de 30 más que llevo, 45, pues todo era así, todo era en arena negra de fundición.*

A. J. N: *Y las cajas normalmente, ¿se adaptan a la pieza que tengamos?*

A. H. D.: *Sí, claro*

A. J. N: *¿Son de madera?*

A. H. D.: *Normalmente las teníamos de hierro porque eran las mismas que utilizábamos en la fundición ésta de alcantarillado, pero si no, se prepara una en madera gruesa y se prepara según lo que vayas a hacer*

A. J. N: *Al principio sí había, ¿no? Porque teníais a mano por el trabajo...*

A. H. D.: *Sí, teníamos una fundición cerca.*

A. J. N: *¿Dedicada a fundir alcantarillas,... mobiliario urbano, etc.?*

A. H. D.: *Industriales sí. Y ahí mismo se hacían cosas en bronce también, porque al tener las reparaciones de barcos antes en el muelle de Santa Cruz, entonces ahí reparaban muchos barcos, ya no, ya se perdió también. Entonces se fundía también bronce en cantidad para los pisos de los barcos, camisas del pistón, camisas de a lo mejor 500 kilos. Y entonces, entre camisa y camisa estaban los moldes míos.*

A. J. N: *¿Aprovechabais y en vez de tener lingoteras teníais los moldes de vuestras piezas a mano?*

A. H. D.: *Claro, nosotros teníamos la arena allí y pues llenábamos las piezas, las tenía siempre preparadas por allí. Y así empecé a fundir con esta gente, ya después me lo hice yo.*

A. J. N: *Ése sería el primer taller, ¿no?*

A. H. D.: *Sí, sí, el primero me lo hice yo.*

A. J. N: *Después se buscó un espacio que era también la casa, ¿no?*

A. H. D.: *Ése sí era mi casa, sí, sí, es un solar anexo a la casa. Pero hasta entonces claro, la fundición esa... Además cerró ya porque no podía, viene China a mitad de precio, ganan los catalanes y ganan los de aquí y se acabó la mano de obra. Una alcantarilla traída de China se vende aquí a mitad de precio de lo que hacíamos aquí, increíble, es increíble.*

A. J. N.: *Yo tengo en un libro una foto de unos chinos trabajando en el suelo con la cáscara, además molde de cáscara, y es una nave y te ves a unos cuantos de chinos sentados quitando cáscara de Budas, pequeños Budas, y tú dices a saber lo que cobrarán, y los tienen allí descalzos, sin ropa apropiada...*

A. H. D.: *...es demasiado, así no se puede competir.*

A. J. N.: *¿Qué es lo mínimo que cree usted que necesita una persona para fundir una pieza?*

A. H. D.: *Te haces un pequeño horno de refractario con un bidón, le metes ladrillo refractario con las medida del crisolito que vayas a tener, un crisolito de 30 o 40 kilos, es fácil también hacerlos, yo tengo de 150, de 200 y ciento y pico, de 120 o 170 y en eso ya preparo varias y se llenan al mismo tiempo y ya con el mismo gasto...*

A. J. N.: *El utillaje, ¿Es hecho por ustedes?*

A. H. D.: *Sí, sí, las tenazas, las pinzas, el maneral, todo, todo. Tenemos que hacerlo a la medida del crisol que vayamos a meter. Entonces, me estoy preparando ahora de momento para ir tirando con uno pequeñito de 50 kilos me parece que es suficiente...*

A. J. N.: *...bueno, pequeñito 50 kilos...no tan pequeño... (Risas)*

A. H. D.: *Es una cosita así. Y con eso hacemos cosillas hasta que pueda tener uno más nuevo.*

A. J. N.: *La fundición, ¿solo o acompañado?*

A. H. D.: *¿Cómo solo o acompañado? Siempre tiene que echarle una mano alguien, ¿quién coge el maneral por el otro lado?*

A. J. N.: *Es que por ejemplo, en Valencia estuve hace poco y estuve con dos personas que eran como contrapuestas. Estaba Jaume Espí, que tiene una empresa de fundición, y fui a verlo y él fundió solo, con un cazo, tenía por un lado el crisol en un horno con un crisol de 50kilos o así*

A. H. D.: *Ah, con cazo, claro, pero para piezas pequeñas.*

A. J. N.: *No, eran piezas razonables, eran planchas... con el molde en caliente...*

A. H. D.: *Claro, porque si no se te enfría el material*

A. J. N.: *Sí, él trabaja siempre con cáscara.*

A. H. D.: *Entonces sí, entonces sí, metiendo cucharones.*

A. J. N.: *Y después entrevisté a otro compañero que decía que él siempre llamaba a alguien. Por ejemplo, es más, él estuvo una temporada en Tenerife y un día que se encontraba que no tenía muchos compañeros, era tal la cosa de decir voy a fundir pero me gusta estar con gente que puso un anuncio en Internet en plan "tal día voy a fundir", en la página web de Bellas Artes o algo así, "¿quién se apunta? Necesito un compañero". Y le llamaron dos chavales de Bellas Artes. Es esa la*

cuestión, es decir, ¿usted es de los que intenta montárselo todo para fundir solo o por el contrario necesita de estar con gente?

A. H. D.: *Sí, con gente, pero por tener compañía... porque te ayuden, puede ser peligrosa la inexperiencia.*

A. J. N.: *¿Por los riesgos que le ve usted...?*

A. H. D.: *Claro, hay críos que eso... Los pisos deben ser también blandos, de arena o algo porque todo lo que cae rebota y si llega a un piso duro el metal te salta, te lo repele, entonces cualquier crío de éstos se te asusta con un par de chispas que bote..., porque en nuestro caso el porexpan a veces -según el que sea- te bota más humo, te bota menos, entonces ves hasta llamada por la boca aquella, se te asusta o lo que sea y puede hacerte un mal mayor.*

Entonces no, tiene que ser alguien preparado, los otros prefiero tenerlos un poquito lejos y cerca a alguien de confianza. Siempre hay ayudantes que te pueden echar una mano... Mi hijo normalmente me ayuda.

A. J. N.: *¿Él también hace sus cosas?*

A. H. D.: *Sí, él también. Hizo Bellas Artes.*

A. J. N.: *(A. J. N. untado a su hija) ¿Tú también te has atrevido?*

HIJA: *Sí, somos 4 detrás, más él, somos 5 en total.*

A. H. D.: *5 en casa*

A. J. N.: *¿Y todos han probado a coger el maneral?*

A. H. D.: *Aquí nos dio un curso Capa, Eduardo Kapa. Ya fundíamos con la otra arena a lo bruto y tal.*

A. J. N.: *Él lo dio de chamota, ¿no?*

A. H. D.: *Sí, estuvimos buscando el material y él nos dijo sí, pero si aquí tenéis de sobra. El picón que llamamos nosotros, montañas quemadas...*

A. J. N.: *Lo que él traía debajo del brazo en el avión era el crisol, ¿no?*

A. H. D.: *Claro. Montañas de material aquí, el picón nuestro, el polvo ese, perfecto, ya está quemado... y teníamos de sobra.*

A. J. N.: *Siguiendo con la seguridad, ¿soléis tener algún tipo de sistema de trabajo o praxis de buenas prácticas?*

A. H. D.: *No, bastante arriesgados hemos sido. Piezas grandes que hemos hecho filigranas de circo chino, el coger una pieza que con un solo crisol no te da y calentarlo todo y estar echando por debajo con uno y el otro subido en burra para echarlo en el otro cuando se gasta y seguir echando. Claro, porque en la arena negra esa no...*

A. J. N.: *Eso se enfría rápido.*

A. H. D.: *Te imaginas que se te va una burra de esas con el peso del crisol,... o se rompen, porque se puede romper un crisol según la presión que le metas en el maneral o las cuñas.*

A. J. N: *O la pieza lo coge mal, aprieta más en un sitio que otro... ¿no?*

A. H. D.: *Claro, te puede estallar!*

A. J. N: *El grafito es muy frágil.*

A. H. D.: *Un día fundiendo aluminio, estaba el tiempo lluvioso, un poco así gris, mucha humedad y como en la fundición ésta se fundía también hierro para el alcantarillado entonces la chatarra de hierro estaba al aire libre, y medio mojado todo... Pues sobró aluminio, 100 pozas/trozos de aluminio, sobró aluminio bastante me imagino. Echaron en el molde de un lingote que vendíamos para hacer roldanas en tornos, lo hacíamos un tarugo y lo troceaban los torneros y hacían a lo mejor poleas y cosas, y ya estaba el tarugo hecho.*

Quitamos el crisol por un lado, menos mal que esperó a que llenara, quitamos el crisol y llegaron al techo, a las planchas de la nave, ¡pum, pum! Si nos coge a alguno nos mata... Todo el aluminio en el techo.

A. J. N: *El chaval que le pasó con una lingotera, le pusieron la lingotera pero no vieron que la lingotera tenía un poquito de agua. Y fue un susto de órdago.*

A. H. D.: *Es que al ser tan cilíndrico, es un cañón. Salió para arriba, si no nos mata.*

A. J. N: *Y, ¿de equipo personales? Chanclas no, ¿no?, como se ve en los videos de Youtube. (risas)*

A. H. D.: *No, no, zapatos sí y dos camisas, y una chaquetilla,... eso nada, cuidado ninguno,... eso de fumar, quitarlo todo, la escoria del crisol, de repente tiras porque todo es rápido, tiras la barra para allí, o la espumadera... quemaduras por doquier. Pero están acostumbrados a quemaduras y te ven con esto todo quemado y las risas como si fuera Gila, y las risas, están acostumbrados a quemarse, es demasiado.*

HIJA: *Tu lo cuentas todo también como si fuera lo más chanchullero...*

A. H. D.: *Sí, sí que era rudimentario, es lo que hacíamos hace 30 o 40 años*

A. J. N: *Es una parte importante, eso por si queréis montar una fundición artística, es decir, es tal la cantidad de pros y contras; hay una ley de prevención de riesgos laborales que tienes que cumplir y unas inspecciones, y una homologación, que la homologación no deja de ser que Europa tiene la patente de equis productos y tú tienes que tener esos productos, si no los tienes no puedes montar nada, cuando es simplemente negocio...*

Por eso nos descartamos un poquito de la fundición profesional, porque si quieres montar una fundición profesional tienes que entrar en el aro del comercio y no te puedes hacer un horno de manta, tienes que comprar un horno homologado, de inyección para crisol de... No es eso, sí es verdad que seguramente si ahora se dice bueno, aunque no se haya llevado a cabo, ¿qué medios de seguridad cree que son básicos?

A. H. D.: *Sí sí eso sí, ahí hay que tener mucho más cuidado.*

A. J. N: *¿Qué recomendarías? Lo básico.*

A. H. D.: *Por lo menos guantes y forrarte un poco... e incluso mascarilla de éstas, al menos aunque sea plástica, transparente y tal, algo tienes que ponerte...*

A. J. N: También es verdad que ahora mismo en cualquier ferretería te puedes encontrar todo el equipamiento -los EPI, que se llaman- encuentras los guantes de soldadura, los guantes de soldadura ahora son súper comunes y antes no, antes quien tenía una soldadora eléctrica... era raro

A. H. D.: Hombre, hay talleres que sí ves todo el proceso, no es tan comercial, como Capa mismo, en Madrid.

A. J. N: Pero ahora ya lo llevan los hijos de un modo más industrializado.

A. H. D.: Sí, ya.

A. J. N: Y ya han cambiado las instalaciones, han inaugurado la nueva nave que está bastante equipada.

A. H. D.: Estuve una vez y estaban haciendo una obra de Oteiza, tenía una maquetita así de Oteiza, medio monolito y después iba con baño de oro le daban también... y se lo multiplicó en cinco metros. Oteiza les mandó una cosita así (indica el pequeño tamaño del boceto) y estaban liados con aquello. Allí ves también cómo ellos preparan, modelan... también hacen de escultores. Y la multiplicaron en 5m. Preciosa.

A. J. N: Oteiza es de los escultores que siguen creando... ya estaba muerto cuando estuve en Almería, y tenían una tiza, una tiza de las de Oteiza cortadita y la estaban haciendo en no sé cuántos metros en mármol.

Y en comparación ¿Cómo relacionarías la información que teníais antes y la de ahora, cuál sería el balance? Por ejemplo, también en base a que conoces un poquito lo que se está dando en Bellas Artes.

A. H. D.: Ahora sí, por lo menos saben un poco de qué va la cosa. Nosotros estábamos inventando lo inventado, nosotros ni idea de lo que pasaba... nada, nada, calcar alcantarillas y cosas de éstas nada más, pero cosas brutas, como hacer un bolón de éstos de amarrar los barcos, en hierro, eso son muchos kilos.

A. J. N: Y además que los grosores de eso...

A. H. D.: Claro, eso es una brutalidad lo que se hacía también ahí, y todas esas cosas sí se hacían, anclas o lo que fuera.

Y luego, el material es chatarra y era hacer la selección allí, porque claro, todo no sirve, hay metal amarillo, que no es un bronce bueno, hay otros fosforosos, hay otro tal... Pero aquí venía mucho barco ruso que traía un buen bronce, entonces aquí se arreglaban su barco y ellos sacaban toda la chatarra, la vendían, para llevar botellas para el barco y entonces en las chatarras conseguíamos piezas buenas de bronce bueno. Se hacían buenas cosas con ése, porque si no el lingote aquí no llegaba, ¿Cómo pedías el lingote aquí? Toda chatarra.

Ahora sí y te mandan el hilo para soldar con el mismo... te proponen el hilo para el lingote ése o aquel.

A. J. N: Y después de trabajar en la fábrica ésta, ¿siguió con la escultura?

A. H. D.: Sí, yo no trabajaba allí, yo iba allí a fundir, tenía amigos míos y allí llegaba yo y...

A. J. N: *¿Y siguió con el contacto un tiempo?*

A. H. D.: *El fin de semana a lo mejor me dejaban la llave y yo mismo con un ayudante lo hacía. Sí, pero ya cerró, eso cerró.*

A. J. N: *Y ¿cómo conseguía el material? La materia prima, ¿cómo la conseguía? La arena, el bronce..*

A. H. D.: *El bronce la chatarra, y luego aquí hay un sílice que es para el terreno de piscinas y parques, un polvo de sílice que vale para la resina...*

A. J. N: *pero había que prepararlo, ¿no?*

A. H. D.: *Claro*

A. J. N: *Ah! ¿Ya con la resina?*

A. H. D.: *Sí, ya con la resina, pedimos el bidón de resina y ya con eso trabajábamos.*

A. J. N: *Porque la cáscara, ¿no le llama todavía?*

A. H. D.: *Mucho, mucho proceso, eso es muy lento, para mí es muy lento*

A. J. N: *Acostumbrado a la arena con moldeo, claro...*

A. H. D.: *Sí, sí... es que a veces lo vas a fundir y... por ejemplo Bronzo me ha hecho cosas y me viene una joyita tan bonita y tan terminada que digo ¡esto no es mío! Es que te la entregan tan perfecta y tan bonita y tan patinada... y claro, no es..., el alma que yo le quiero dar a eso es otra cosa, es más bruto, un poco más de...*

A. J. N: *¿Eso cuando las has dejado en manos de un fundidor?*

A. H. D.: *Claro, cuando me las funde alguien.*

A. J. N: *Y vehículo, ¿es fundamental?*

A. H. D.: *¿Cómo vehículo?*

A. J. N: *Para visitar a todos los chatarreros y demás.*

A. H. D.: *Yo tengo una furgoneta*

A. J. N: *Sí, porque una persona que se dedique a esto el transporte es importante ¿no?*

A. H. D.: *¡Para rellenarlo de lo que sea! (risas)*

HJA: *Sí, un poco de síndrome de Diógenes también, todo lo que se encuentre*

A. J. N: *Moldes de piezas a la arena, ¿ha habido?*

A. H. D.: *Alguno, alguno se hace, pero no muchos.*

A. J. N: *¿Y trabajar con piezas de madera?*

A. H. D.: *Sí, alguna cosita, algún molde pequeño, lo que sea se hace, pero lo normal no es.*

A. J. N: *Porque limita mucho, ¿no?*

A. H. D.: Sí, sí, limita mucho, porque sólo son dos caras y si te complicas con sacarle más piezas al molde... que va, que va...

A. J. N: Que recuerde, ¿cuántos talleres han sido?

A. H. D.: En ¿Malva? hacíamos bustos en la arena de fundición, la negra, la de alcantarillado abierto

A. J. N: ¿Bustos?

A. H. D.: Hacíamos bustos

A. J. N: ¿Pero con modelos gasificables?

A. H. D.: Hacías el armazón, todo, se le iba poniendo galletas se le daba espesor por fuera del busto después y se le hacía otro, se le sacaba un par de capas con un espesor ya. Le dábamos el espesor en arena.

A. J. N: ¿En arena también?

A. H. D.: En arena

A. J. N: En una fundición de Sevilla lo daban con plastilina.

A. H. D.: Después con la plombagina.

A. J. N: Sí, para la separación.

A. H. D.: Se alisaba un poco y salía el busto. Por cierto, acaban de robar uno...

A. J. N: ¿De la calle?

A. H. D.: Delante de una iglesia, el busto de un párroco que se hizo con gafas y todo, y la plaquita. Lo arrancaron y se lo llevaron y apareció en la chatarra troceado.

A. J. N: Y el chatarrero lo compró sin problemas.

A. H. D.: Claro, le tomó nota del carnet y llamó y dieron con él.

A. J. N: Si hacemos un poco de recordatorio, ¿en cuántos talleres o espacios ha tenido la oportunidad de trabajar?

A. H. D.: He tenido que hacerlo y tirarlo tres o cuatro veces.

HIJA: No, que en cuántos diferentes sitios has estado fundiendo.

A. H. D.: ah! No, fundir yo, en ese sitio, y alguna pieza le paso a Bronzo si me veo apurado pero lo demás lo he hecho yo siempre.

A. J. N: No, me refiero a sitios tuyos de trabajo, talleres tuyos de trabajo.

HIJA: El primero fue el de la fundición de las alcantarillas

A. H. D.: Luego en casa, un solar en mi casa.

A. J. N: Y ahora, ¿de qué espacio físico dispone?

A. H. D.: ahora tengo más espacio que en el anterior

A. J. N: *¿Y los vecinos no protestan? ¿O no hay vecinos?*

A. H. D.: *Sí, hay vecinos, pero al ser una finca mayorcita y murada 3 m de alto me escapo.*

A. J. N: *Y, ¿Qué combustible usa?*

A. H. D.: *El gasoil.*

A. J. N: *¿Porque el quemador es de gasoil?*

A. H. D.: *El quemador sí.*

A. J. N: *¿Hecho por usted también?*

A. H. D.: *Ésta vez conseguí uno de panadería y es eléctrico. Un sopletazo limpio y si está regulado no hay ya ni humo, un poquito al empezar a calentar pero nada más. El otro era rudimentario, era una botella en alto de gasoil, un hilo de cobre, un tubo y un ventilador allá, que empujaba el combustible allá a la punta del tubo, sin hacer combustión ninguna, el chorrito así, el aire y encendiendo por delante, eso es lo único. Entonces, teníamos una llavecita donde íbamos regulando el chorro, y la cantidad que le metíamos de gasoil.*

A. J. N: *Sí, el de Priego de Córdoba es así, tiene el bidón en la segunda planta.*

A. H. D.: *Éste sí, éste enciende el estímulo con un interruptor, pega una chispita y pum, sale un llamarazo. Entonces 150 kilos, hora y media o algo así... hora y media de fundido está bien. Luego, esta que el horno se adecue bien al crisol.*

A. J. N: *Los hornos son todos de obra, ¿no?, hechos de ladrillo refractario...*

A. H. D.: *Sí, siempre.*

A. J. N: *bueno, pues esto es todo... Muchas gracias Abel por su colaboración.*

**Entrevista al Técnico Especialista del Taller de Fundición de la Facultad de BB. AA. de
Barcelona D. Rubén Campos**

En Barcelona 06/05/2014

Andrés Jesús Naranjo: *¿Cómo es encargarse de los aspectos más técnico de una asignatura como la de fundición, que de verdad está gestándose en la universidad, implantada pero donde en el tema de las instalaciones todavía vemos diferencias entre centros, algunas son por cuestiones particulares de cada centro pero otras son porque están adaptándose a la normativa de diferente forma?*

Rubén Campos: *Sí, para saber eso nos tenemos que ir un poquito para atrás en la historia del mismo taller. En su origen, cuando lo montaron, tanto Joan Valle como Sardá, y empezaron con una mufla que habían construido ellos con la arena de silicio todo negro por el suelo, es cuando yo lo descubrí como alumno. El crisol estaba metido en una esquina, todo muy desordenado, como muy arcaico, muy aprendiendo sobre la marcha, y ellos también tenían ganas de aprender, iban trayendo a técnicos que fueran aplicando las técnicas. Yo como alumno iba aprendiendo esas técnicas, la tierra verde, la cera perdida... pero hasta que venía esa gente era como aprender por ensayo error, y vas probando y vas probando y vas viendo... No había internet tampoco, ibas ojeando libros, ibas intuyendo más o menos cómo podían funcionar las cosas. Después de estudiante estuve trabajando fuera y luego ya pues volví aquí ya para hacerme cargo como técnico del taller de fundición. Y claro al momento de acerté cargo como técnico de dicen "Seguridad", esto hay que arreglarlo, porque esto es un desastre. Hasta aquel momento eran los profesores los que podían llevarlo el taller, y necesitaban controlar cómo se hacen las cosas, el material, si ellos tenían que dar las clases más atender el taller era como demasiado. Entonces, con suerte acabe cómo técnico aquí, por suerte, y entonces, lo primero que me dijeron fue "esto hay que adaptarlo". La primera idea, y eso tengo que decirlo, fue con mucha dinámica de equipo con Joan Valle, era "¿qué necesitamos, qué es lo que hacemos, cómo lo organizamos, cómo dividimos esto?", y la idea inicial fue dividir por actividades, es decir, vamos a hacer una zona exclusivamente para cera, y después ya veremos lo que necesitamos para ese trabajo en cera, vamos a hacer una zona que sea solo para hacer los moldes, vamos a hacer otra zona que sea exclusivamente para fundir, descerar y fundir el bronce, y otra zona que sea específicamente para hacer acabados, y otra zona, que normalmente suele incluir salir al patio, para las pátinas, y poco a poco fuimos haciendo, poco a poco, año a año, los presupuestos cambiaban...*

A. J. N.: *¿Los edificios cambiaban también?*

R. C.: *Cuando ya lo teníamos todo montado nos vino la historia de que teníamos que cambiar de edificio porque el edificio en el que estábamos no cumplía las condiciones más adecuadas, iban hacer la ampliación de la facultad de Bellas Artes y se iba a empezar por la zona de los talleres. En ese intervalo, mientras se tiraba el antiguo edificio, la antigua fundición al suelo, y se construía la nueva fundición estuvimos en un local que eran los antiguos comedores universitarios, concretamente las cocinas*

A. J. N.: Para aprovechar instalaciones.

R. C.: Para aprovechar instalaciones que no había, porque habían arrasado con la cocina, se lo habían llevado todo, absolutamente todo, chimeneas, cables eléctricos, tuberías del agua... se tuvo que hacer, o sea, estaba el local vacío... vacío. Y yo creo que es una de las experiencias más chulas que he tenido, dura porque se hizo en muy poco tiempo, pero me tocó trabajar.

A. J. N.: De eso, ¿tienes imágenes?

R. C.: Sí, tengo hasta un vídeo. En el "impass" éste que te digo me tocó trabajar con los montadores y con el ingeniero, y yo creo que fue la parte más divertida, porque me escuchaban, atendían a lo que yo había estado viviendo en el antiguo taller y lo que me había costado adecuarlo para que funcionara, que las estaciones funcionaran, para que no se acumularan los humos, qué extractores colocaba, qué es lo que a mí me funcionaba y qué no me funcionaba. Me escuchaba y me decía "bueno, pues yo te voy a montar esto ¿te pude funcionar porque éste es el presupuesto que hay? y entonces yo decía sí-no...y así se fue adaptando aquel espacio poquito a poco se fue adaptando a necesidades concretas que yo tenía, atendiendo siempre a "¿qué necesitas aquí, una mesa de acabados, ahí en la mesa de acabados qué necesitas, enchufes? ¿4, 6 enchufes? 4 como mínimo, pues venga te pongo 4 de aquí y 4 de aquí... las estanterías aquí, la mesa ¿cómo la vas a colocar así?, entonces necesitas una extracción de aire que te venga por aquí; el horno ¿dónde lo quieres? Vale, pues si montamos el horno una tubería que salga de chimenea directa y una extracción general de las campanas, todo...

A. J. N.: (Risas) Tenias un decorador de taller (Risas)

R. C.: Lo que a mí me había funcionado, él había visto y lo mejoró, porque él tenía los conocimientos, sabía qué motor necesitaba para aspirar una zona concreta de trabajo, dónde tendría que colocar las extracciones, que es lo que podía hacer con los motores que tenía, porque era todo muy apañado, las tuberías se habían aprovechado del antiguo taller... era todo reaprovechado, mucha diferencia con el de ahora. Realmente, en aquel taller, se notaba que no se acumulaban los humos de las ceras, la distribución, al ser un poquito más amplia la distribución y el movimiento de los chavales era más fácil, era todo mucho más fácil, había otras cosas que eran más complicadas, porque quedaban las picas que por ciertas cuestiones tenían que ir en un sitio concreto... pero aun así, se fue adaptando el espacio a las necesidades concretas que nosotros teníamos y que habíamos estado aprendiendo en el primer taller.

La sorpresa ha sido en el último, en el que tenemos ahora, que ha sido un desastre, porque no han escuchado. Sí que han escuchado hasta cierto punto, vale, cómo distribuir las zonas, cómo respetar esas zonas de trabajo, la zona de ceras, la zona de moldes, la zona de hornos y la zona de acabados. Está muy bien compartimentado, con lo cual, en todo momento uno sabe lo que tiene que hacer en el sitio concreto, y no se pueden hacer ceras en la zona de fuego, porque está muy bien delimitado, físicamente está muy bien definido. El problema que hubo es que no escuchaban, no escuchaban temas de extracciones, se comprometían a ciertas cosas que luego no se ven cumplidas, y ahora estamos en una situación comprometida de taller. La acumulación de humos es irrespirable, la gente sale con el pecho cargado, tosiendo... eso claro, como técnico dices "¿qué hago? ¿Cierro esto? Porque trabajar así con este humo no se puede, porque la extracción está mal dimensionada. ¿Por qué me fue tan fácil hacer una extracción bien diseñada sin tantos

medios y es tan difícil cuando tienes una empresa que se supone que tiene la mejor ingeniería de Cataluña en extracción de humos? No me lo han demostrado, No me lo han demostrado y tenemos problemas, problemas serios. Yo no puedo estar trabajando con la cascarilla porque tal como me está chupando la fibra o la moloquita por un tubo, me lo está echando por otro, está mal diseñado.

A. J. N.: *Tú tampoco provienes del mundo de los técnicos ¿no?*

R. C.: *No, yo estudié aquí, como artista.*

A. J. N.: *Tu experiencia como técnico que está dejando en ti para un posible taller propio, porque me has dicho que no tienes espacio de trabajo ahora ¿no?*

R. C.: *¿Mío personal? No.*

A. J. N.: *¿Pero te gustaría, o piensas en tener uno?*

R. C.: *Por tiempo y por dedicación no se puede, porque los horarios que hay aquí son dispares, tendría que entrar a las once a las seis, otros entras a las tres y te vas a las nueve, entonces, no puedes organizarte la vida de una manera ordenada. cada cuatrimestre te lo cambian, porque va en función de la docencia, tú adaptas el horario de las actividades del taller a la docencia , a las horas que tienes de trabajo.*

A. J. N.: *Pero si piensas en construirte tu propio taller ¿qué te gustaría? Por ejemplo, cuando has estado con los técnicos durante el diseño de las aulas, que te han estado diciendo “¿qué te pongo, dónde te lo pongo?” No se te ha pasado por la cabeza “en un espacio mío, para mí, fuera de la docencia, del número de veintitantos alumnos... ¿qué haría?”*

R. C.: *Para mí, yo creo que el planteamiento sería el mismo que he seguido para el taller de fundición.*

A. J. N.: *Por ejemplo, el tema de espacios, ¿ves clave el disponer de espacios marcados, zonas específicas de trabajo?*

R. C.: *Sí, sí, sí, sí, más que por personas, por actividad. Hay ciertas actividades que, por la misma tendencia de la actividad, se comportan de una manera similar, si haces polvo cuando estás una piedra necesitas una extracción, pero si estás puliendo una pieza de metal también necesitas extracción, porque también se generan humos. Creo que, más por actividad que tuviera que hacer dividiría ese espacio*

A. J. N.: *En un espacio como éste más o menos, ¿en qué espacio fundirías o cuáles serían las mínimas zonas de trabajo a respetar, es decir, por ejemplo, una zona de estudio, una zona limpia...?*

R. C.: *Zona limpia, que sería donde me montaría mi plató de fotografía, porque son trabajos limpios, donde tendría el ordenador. Sería un sitio donde para ponerle un fondo y tirar las fotos que necesito para llevarla a donde fuera. Para mí sería ese espacio indispensable. Otro espacio de almacenaje, para mí, tener un sitio donde tener las cosas, cuando llego con el material. Eso de llegar con este material, y A. J. N.untarme ¿ahora dónde lo meto? Tiene que tener un sitio en el taller, “va a estar ahí”, y ya lo haré de manera que me quepa y si no, no compro ese material. Tener el almacenaje, muy claro. Zona de agua, ya no pido ducha, eso sería ya... La zona húmeda,*

por decirlo de alguna manera, donde poner la pica, donde harás escayola, donde te lavas las manos, donde acabas limpiando las piezas que necesitas... una zona húmeda que siempre vas a necesitar, que a veces no te das cuenta y acabas yendo al baño, lo digo por la experiencia que tuve, en uno de los talleres que tuve. Era diferente, porque era un taller compartido, ahí cambia mucho, cuando trabajas en un taller compartido la cosa se complica...

A. J. N.: *¿Cómo terminó ese primer taller? o ¿Cómo comienza? ¿Cómo se fue formando?*

R. C.: *Empezó con un grupo de amigos que queríamos un espacio para seguir haciendo escultura. La manera más fácil, porque montarte un espacio propio es muy caro, pero compartido y si además tienes intereses comunes es más fácil. Aquel taller tenía: zona limpia, una mesa enorme donde trabajábamos, donde nos sentábamos todos alrededor de aquella mesa si teníamos proyectos comunes para llevarlos a cabo, donde se dibujaba, donde se ponían maquetas encima de aquella mesa; una zona individualizada de cada uno de nosotros, que cada uno se organizaba como quería, yo me construí un mini-altillo en la parte de arriba y un escritorio en la parte de abajo y unas estanterías que dividían los espacios, cada uno tiene su estantería para dejar sus cosas. Entonces, esas estanterías dividían los espacios de trabajo individuales. Después teníamos una zona sucia que era la zona donde teníamos la máquina de soldar, donde teníamos la ingletadora, donde teníamos... pues donde se trabajaba un poquito más a lo bestia, se cortaban las maderas,... la zona sucia por decir... Es que lo otro también es taller, lo otro también es taller, también lo necesitas.*

Después teníamos un espacio que ese sí que era de fotografía solamente, un laboratorio exclusivo de foto. Estaban los líquidos, las limpiadoras, donde se hacían esas cosas y nos funcionaba bastante bien. Encima de una zona, estaba como en una especie de cuartito que habíamos construido nosotros, montamos un altillo y en ese altillo estaba la zona de "chill out", estaba el sofá, etc. tú sabes...

A. J. N.: *Eso también es taller... (Risas)*

R. C.: *También es taller, sobre todo cuando estás harto de estar en la mesa, te subes al "chill out", te tomas la cervecita con los amigos... era la zona más usada (Risas)*

Era la zona que más usábamos, porque era la zona relajada y donde yo reconozco que mejores ideas han salido, como grupo. Sí, cuando te sentabas, te relajabas y charlabas sobre temas

A. J. N.: *Sí, yo hablaba con Joan de una zona de reflexión, no tanto de zona limpia de trabajo, de proyección, de reflexión, tranquilidad, de no vas a hacer nada...*

R. C.: *Sí, sí, además estaba prohibido, no podías traer una sola herramienta, como mucho podías traer cervezas, si alguno tenía dinero... yo reconozco que aquella zona nos funcionaba bastante bien.*

A. J. N.: *La verdad es que empezasteis con una distribución de espacios bastante madura... si la respetabais continuamente claro...*

R. C.: *Sí, lo que pasa es que, claro, tiene su déficit porque aquello era un espacio diáfano y claro, acababas votando que la zona de trabajo, donde verdaderamente se hacía el trabajo, como aspiraciones no había, aquello de las aspiraciones... estábamos en un sótano, ¿cómo ibas a*

montar una aspiración? Teníamos una chimenea, una chimenea que daba a un cuartito que habíamos reservado para allí hacer las resinas y las cosas que más se vieran la hacíamos en aquel cuartito con chimenea, pusimos un extractor y allí lo cerrábamos todo. Pero una zona de acabado, como era diáfano... el problema que había es que el polvo corría por todos lados.

A. J. N.: *El sistema que has puesto aquí, por ejemplo, me ha gustado, no sé si lo has puesto tú...*

R. C.: *¿El qué?*

A. J. N.: *Los tubos redondos, los plásticos, para crear la separación entre las zonas de trabajo durante el repaso de metal.*

R. C.: *Sí, eso es la herencia, es lo que te estoy diciendo, ese riel está heredado del primer taller de fundición, que separaba la zona de hornos de la zona de ceras. Ese primer riel lo monté yo, y lo monté justamente para eso, para separar, para cuando se estuviera fundiendo, la gente pudiera mirar detrás y si saltaba alguna chinilla o había algún problema con el crisol pues la gente estaba separada por el metacrilato. Ahora lo hemos adaptado y lo hemos utilizado como separaciones, pero la zona de acabados también tenía sus cortinas, la zona de soldadura tenía su cortina oscura, la zona donde teníamos las amoladoras también tenía su cortina. La ventaja de este sistema de cortinaje es que, si tienes algún problema, tú cruzas la cortina, tú no tienes que dar la vuelta, lo que en un momento determinado cruzas la cortina a saco y vas donde tengas que ir, que sea transparente para el control visual, es muy importante.*

A. J. N.: *Fundamental porque aquí hay mucha gente, ¿no? Otra cosa es en tu taller que tal vez no vives esa circunstancia, ¿no?*

R. C.: *Aquí la responsabilidad con los chavales es otra, son responsabilidad tuya, entonces... hasta cierto punto les dejas manga ancha... si no son capaces de tener capacidad para poner los cinco sentidos para trabajar, mal vamos... y algunos no lo tienen, todo hay que decirlo.*

A. J. N.: *¿Has estado en otros talleres a parte de éste?*

R. C.: *¿Trabajando? Al nivel de taller sí. Antes de estar aquí en la universidad estuve trabajando en una empresa de decoración especial, entonces allí era industrial, había una cabina de aspiración, donde se hacía resina, donde se pintaba con pistola, después estaba el herrero que tenía su zona, los carpinteros que tenían una zona más amplia porque era lo que más se trabajaba, los escultores estábamos en la planta de arriba, allí trabajábamos con los vapores del poliuretano; después los diseñadores y jefes estaban en la planta de arriba del todo. Si lo vemos como una disposición jerárquica... mira... estábamos cerca de los jefes en la segunda planta... (Risas)*

Lo peor de todo, es que acabamos allí porque no sabían dónde ponernos porque claro, con los carpinteros no podíamos estar, ya ocupaban demasiado y a lo poco que crecía que no había sitio, la segunda planta era una planta que ellos tenían de almacén, donde dejaban todas las cosas con el montacargas, y dicen bueno, separamos un poquito aquí y los colocamos a estos, y la verdad es que estábamos de puta madre, era tierra de nadie, ni estabas con los de abajo ni con los piques de los de abajo... talleres donde hay mucha gente trabajando... Y en la parte de arriba están los jefes allí estaban los diseñadores, los dibujantes...

A. J. N.: Pero yo me refería a talleres tuyos, espacios propios...

R. C.: Estuve en ese que te he dicho, que estaba en la calle Fernandina, que es el segundo que montamos, el primero era una nave, más diáfana..., pero estaba muy desordenado. No nos habíamos planteado cómo organizar el tema...

Al siguiente íbamos más organizados por los problemas que habíamos estado viendo en el otro taller. Nos dimos cuenta que las actividades se tenían que distribuir, que todos queríamos nuestro espacio y allá donde llegábamos dejábamos toda nuestra mierda, hay gente que a lo mejor quería trabajar y le estabas ocupando todo el espacio, te lo apartaban y tal, de buen rollo porque éramos amigos y no había ningún problema pero te das cuenta que todos necesitábamos ese pequeño espacio y después poner en común todo lo que teníamos todos en común: herramientas, máquinas y lo que fuera. Y además el espacio teníamos que arreglarlo porque estaba todo hecho una ruina, tuvimos que arreglar el techo, tuvimos que arreglar las paredes porque se caían...

A. J. N.: Y hablando de costes, ¿se llevaba bien cuando erais tres en materia económica?

R. C.: Éramos 7, porque teníamos ganas, éramos jóvenes, no trabajábamos... Visto ahora tenía 22 añitos, era un crío, éramos todos chavales de aquí. Tenías ganas, trabajabas ganabas dinero e invertías en eso, no te lo planteabas para otras cosas. Ahora ganas dinero y dices "bueno... tengo una familia" "me lo tengo que plantear si me lo gasto en eso".

A. J. N.: Para ti solo, ¿cómo sería? ¿Te lo plantearías como Joan que se está haciendo el taller en su propia vivienda?

R. C.: ¡Joan está pensando en la jubilación!

A. J. N.: ¡Y tú no estás pensando en eso! (Risas)

R. C.: Yo realmente... lo triste es cuando asumes el papel de técnico, lo interiorizas y el lado más artístico como que lo vas apartando cada día un poquito más...

A. J. N.: ¡No puede ser!

R. C.: Ya... pero se hace. Yo tuve una época que a mí me gustó mucho, producía muchísimo, acumulaba, acumulaba, no se vendía... y llegó un punto en que dije "ya está", ya apenas iba por el taller, porque salía de trabajar, de hacer escultura todo el día, luego me iba al taller a seguir haciendo, eran jornadas muy largas...

A. J. N.: ¿Aquí te has planteado hacer piezas tuyas o has hecho pruebas tuyas, no pruebas técnicas si no también con carácter artístico?

R. C.: Sí, sí, claro, actualmente si hago una obra por puro divertimento, diversión, y mi obra son eso, diversiones, luego lo que pretendo te dicen hay una exposición, ¿quieres participar? Entonces te animas y haces una pieza, pero sin ninguna pretensión, simplemente que la gente la mire y se ría, sonría visual o con palabras... aquello a veces chiste malos y tonto pero no es ni tan solo por el hecho de venderla, ni me planteo más allá, simplemente que cuando la gente lo mire sonría y ya está

A. J. N.: O si quieres decir algo a través de la obra, ¿no?

R. C.: *No, simplemente que se rían... sinceramente, después de este tiempo no busco más...*

A. J. N.: *Es más divertimento que revolución, ¿no?*

R. C.: *Exacto, no sé, a lo mejor estoy equivocado, seguramente estoy equivocado... para planteamientos personales más de diversión que otra cosa.*

A. J. N.: *Volviendo al espacio de trabajo ¿Entonces lo que sí mantendrías sería la distribución de espacios, a lo mejor no tratarlo como en la facultad, pero si atendiendo a la ventilación y demás?*

R. C.: *Sí, sí, el tema de ventilación es que es prioritario, eso de largarte a casa y ver que los mocos te salen de color negro... lo miras y dices esto es lo que ha sido capaz de atrapar la nariz y lo que no ha sido capaz de atrapar la nariz ¿dónde está? pues lo tienes dentro.*

A. J. N.: *En materia de equipamiento, de equipos técnicos ¿ves viable una fundición en este sentido?*

R. C.: *Sí es viable, claro que es viable, pero sabiendo el límite, hasta dónde quieres llegar, es decir, con el espacio que tengo, ¿hasta dónde puedo llegar? ¿A piezas de un puño de la mano? ¿Me puedo conformar con eso? ¿Me puede funcionar así? Adelante, no es tan complicado, hacer un horno y una cascarilla y después hacerlo por el crisol fusible, de hecho sólo necesitas un horno, un solo horno, con uno ya lo haces todo, ese mismo horno lo subes a 700º, impacto térmico y ese mismo horno es el que vas a colocar el bronce y lo haces todo con un solo horno. Lo puedes llegar a hacer todo. Tampoco ocupa tanto. Sabiendo dónde están los límites, sabiendo decir "voy a llegar hasta aquí", no decir "ahora me voy a hacer una pieza de 1m", muy bien, perfecto... pues te lo estas complicando...*

Es ser coherente y decir "¿hasta dónde puedo llegar?" y si esto no lo puedo hacer y me interesa mucho hacerlo, seguramente, las infraestructuras que necesitas son muchísimo mayores y decir "para eso lo llevo a una empresa" que realmente lo hacen muchísimo mejor y va a acabar bien. Y al final una cosa que tengo muy clara es que el tiempo es dinero, por desgracia, y si tu intención es sacarle la rentabilidad a lo que estás haciendo tienes que contar cuánto vas a tardar en hacerlo y qué beneficio vas a obtener. A veces, por querer hacerlo tú te tiras un montón de horas, gastas el material que gastas, a veces incluso depende cómo tienes que repetir, que si hubieras cogido y hubieras dicho "mira, lo voy a comprar hecho" te gastas un montón de dinero, de tiempo... bueno, igual no te lo pasas tan bien, pero bueno... Pero si quieres sacarle rentabilidad hay que sopesarlo todo. Si lo haces para pasarlo bien, le echaras las horas que sea y más.

A. J. N.: *Partimos de la idea de tener otro trabajo -me refiero en la tesis- por lo que realmente la parte económica la suple otra actividad. Se trata de ejercer la fundición, en principio, sin ánimo de lucro... Ya... "todos sabemos que la linde entre buscar vender o solo crear es muy fina"...pero también nuestro planteamiento es una posibilidad.*

R. C.: *Sí, aquello de jugar al póquer, nunca había jugado al póquer y si encima ganas debe de ser... Nosotros lo mismo, a mí me encanta hacer cosas y hacer obras y si encima me las compran... Tener un espacio para poder hacer mis obras ya es algo bueno. Yo antes de acabar la carrera me busqué un sitio para trabajar ¿por qué? Porque lo necesitaba, y si era compartido era compartido, yo necesitaba ese espacio para poder hacer mis cosas, después el tiempo te va desengañando y te va poniendo en un sitio, pero bueno...*

A. J. N.: *En el caso de la fundición, ¿qué técnica ves más favorable?*

R. C.: *Para una infraestructura pequeña, yo me haría la cascarilla. El único "hándicap" que le encuentro a la cascarilla son los materiales, que son difíciles de encontrar.*

A. J. N.: *¿Pero con crisol externo?*

R. C.: *Depende de lo que necesitara, a ver, si puedo tener un crisolito pequeño y un horno... Como lo hago algunas veces aquí, que lo ven los chavales, en el mismo horno de crisol, tapándolo un poco hasta que coja temperatura, cojo las piezas de cascarilla, que son de todos, y meto la pieza dentro, sale toda la humareda y ven cómo es el impacto térmico... etc. Eso también lo puedo hacer yo en casa, lo podría hacer, poner en el mismo horno mientras lo estoy subiendo para fundir el bronce en el crisol, pues cuando llegas a 700 u 800º cojo y pongo la cascarilla dentro, a saco y después coloco el crisol y meto el bronce, y mientras se funde el bronce, voy reparando las piezas, los destrozos que me hayan podido salir en la cascarilla, son una, dos o tres las que necesito. Como he dicho, el único "hándicap" que encuentro en la cascarilla es el precio de los materiales, y encontrarlos, tienes que comprar grandes cantidades, y eso, para uno solo es un fastidio, yo no voy a comprar 200 litros de sílice coloidal es un barril que en la vida me lo voy a gastar. El árido es relativamente más fácil de conseguir. Claro, desde el punto de vista de materiales, el sistema interesante es el de escayola y arena, ése es interesante, ¿cuál es el problema? Descerar.*

A. J. N.: *¿Y en materia de combustibles?*

R. C.: *El gasoil es muy sucio, pero la capacidad calorífica es muy alta, la infraestructura que necesitas no es tan grande, porque con un barril de gasoil, de gasoil de calefacción y con un quemador de calefacción, con eso pones el horno a 1300°C tranquilamente. El único problema son los humos que suelta... muy sucio. El gasoil, el problema que tiene, eso es cierto, es la cascarilla, lo que te he comentado antes, el gasoil tiene el plomo, el plomo entra en contacto con la cascarilla, impacto térmico olvídate. Lo que estoy descubriendo ahora, y es bastante interesante, son los quemadores de calefacción a gas, gas ciudad, gas natural, que es como estamos funcionando ahora. No necesitas mucha presión de gas, lo único que necesitas es una toma, funciona exactamente igual que el gasoil, necesitas aire, que oxígeno, entonces le salta la llama, es muy limpio, no es muy caro, lo único que el quemador en sí es caro, pero la rentabilidad que le sacas es muy grande.*

A. J. N.: *¿De cuánto estamos hablando más o menos?*

R. C.: *Está en mil y pico euros, casi 2000. Hay diferentes tipos, tienes un pepino o tienes un pepinito. Si el crisol es pequeñito, a lo mejor el quemador que necesitas también es un poquito más pequeño.*

El inconveniente del gas son las fugas, tendrías que poner un detector, o que el espacio esté muy bien ventilado, para que si hay alguna fuga, no tengas un problema de que has metido el quemador, hay una fuga en el quemador, enciendes la luz y ¡bum! Saltar por los aires. Si el sitio está ventilado el gas puede irse, pero tiene sus riesgos. ¿El problema de las bombonas? Que se congelan. ¡Es que no se puede tener todo!

A. J. N.: *¿Qué más aspectos técnicos pensarías necesarios en un taller? Por ejemplo, el tema de infraestructuras, ese aparataje, esos elementos, su versatilidad...etc.*

R. C.: *Es que, dependiendo de los espacios te las ingenias... un poquito lo que te estaba comentando del crisol, si ese mismo horno me sirve para descerar y me sirve para hacer el crisol, pues tengo un espacio controlado, un espacio pequeño, eso me ocupa poco sitio en el taller, lo puedo tener, y ¿es fácil de fabricar? Sí, ¿es muy fácil de fabricar, me lo puedo construir yo? ¿Si tienes esa opción, por qué no? Tú lo has visto, con una bombona de butano, hicimos un crisol, hicimos una prueba de imprentas: un poquito de arena verde, haces las imprentas o haces lo que quieres, también puede salir, siendo consciente de los límites que tienes... También le puedes sacar rendimientos a esos límites, si le sacas rendimiento a esos límites es que no hay tales límites, los límites nos los ponemos nosotros.*

A. J. N.: *¿Tenemos limitaciones físicas pero no tenemos limitaciones creativas?*

R. C.: *A veces, es lo que decías tú con el tórculo, yo no puedo hacer una pieza de 2x2 porque el tórculo es pequeño, pero a lo mejor sí que puedo juntar varias pequeñas para hacer una de 2x2, y a lo mejor me obliga a plantearme el proyecto de otra manera, entonces, las limitaciones a veces nos las ponemos nosotros.*

A. J. N.: *Soldadura, ¿la ves necesaria?*

R. C.: *Sí, pero hoy en día es más fácil... cuestan cuatro chavos. Las máquinas "Inverter" éstas algunas además adaptadas para que le puedas acoplar el gas, con lo cual la soldadura es...incluso de hilo, si no con varilla, y vas soldando, se puede hacer...*

A. J. N.: *¿Las varillas te las puedes hacer tú mismo?*

R. C.: *Exacto, ponerlas de algún bebedero... un bebedero fino que te sirva como aportación, tampoco es tan complicado, es más las ganas de hacerlo.*

A. J. N.: *¿te parece una técnica cara?*

R. C.: *Sí*

A. J. N.: *¿En comparación a?*

R. C.: *En comparación a la piedra. Es cara porque tocas muchas cosas. El bronce no es barato, si nos vamos al aluminio es un poco más barato, podríamos llegar a hacer aluminio. Si nos vamos a una pieza en resina de poliéster, sale más barata la resina de poliéster.*

A. J. N.: *Resina de poliéster estamos hablando de 25 euros 5 kilos*

R. C.: *Sí, pero ¿cuánto te rentan 5 kilos? Puesto en láminas...bastante.*

A. J. N.: *Sí, pero la cuestión es, ¿y esa resina como material escultórico? ¿y el carácter reciclable del bronce?*

R. C.: *Claro, el bronce, de todas todas es más reciclable. Y de cara a vender, el bronce es bronce, una pieza de resina es una pieza de resina, no nos engañemos...*

... de hecho, cuando nosotros nos montamos el primer taller, bueno, el segundo, una de las cosas que queríamos hacer era montar el taller de fundición, porque habíamos estado aquí y tal... Pero lo desestimamos.

A. J. N.: *¿Por los costes?*

R. C.: *Sí, porque claro, la cascarilla teníamos que comprar grandes cantidades y no nos salían rentables, el de escayola y arena, el inconveniente el descerado...*

A. J. N.: *¿No hay por aquí ningún sitio...?*

R. C.: *¿Que te vendan al pequeño, al por menor? La moloquita sí, pero la sílice coloidal ni hablar, no hay manera de encontrar, menos de 100kilos no te venden en ningún lado. Es difícil encontrar sílice coloidal. Tengo ganas de que los químicos de aquí al lado me enseñen a fabricarla, que se puede fabricar, te la puedes fabricar tú.*

A. J. N.: *En Sevilla puedes comprar un cubo de 25kilos.*

R. C.: *Eso es viable, eso es factible, ahí llegas. Aquí, por ejemplo, hay un proveedor que te vende sacos sueltos de moloquita, de harina y de grano, es el doble de cara que cuando la compras al por mayor pero bueno, es un saco, puedes llegar, no tengo que pagar seis sacos mínimo.*

A. J. N.: *El árido lo puedes almacenar, el líquido es el que te puede dar problemas*

R. C.: *Sí, claro, y 200kilos... además se evapora.*

A. J. N.: *Pues es todo Rubén. Muchísimas gracias por tu atención.*

Entrevista a la Profesora Dra. D^a. Carmen Marcos

En Valencia, 19/04/2013

N: Como la tesis va sobre el taller, ¿qué significado tiene para ti un espacio tan complejo como el taller?

CM: Para mí el taller, suena un poco cursi, es un lugar mágico. Yo no tengo un taller bueno en el sentido que no es una nave, como creo que un escultor debe tener, como en el caso de mi compañero Vicente Ortí, tiene una nave, es un escultor que fue profesor mío y hoy día es compañero, y él tiene una nave industrial grande que compró en la zona de Torrente y claro, él tiene terreno además, nos invitaba a nosotros, y sigue haciéndolo, es muy generoso, invita a los alumnos, con paellas... Yo no tengo esa suerte. Tengo otros compañeros que también tienen lugares a las afueras de la ciudad, donde viven y tienen taller. Es el sueño creo de casi cualquier escultor, yo no lo he podido asumir. Entonces lo que hice fue comprar un bajo comercial en una finca habitada. Lo bonito que tiene es que es grandecito, simplemente, y que es apaisado, que tiene mucha luz porque no tiene construcciones, no tiene calle, lo que tiene antes es un jardín. Yo recuerdo que cuando lo vi me enamoré, en el sentido de que el espacio estaba horrible, no tenía luz, no tenía agua, estaba todo lleno de colchones viejos, habían parido las gatas ahí, lleno de pulgas... era una pesadilla, pero yo le veía futuro a ese lugar. Entonces, fue poco a poco, con mucha ilusión, con la persona que entonces era mi pareja y yo, ir poco a poco metiendo ahí los ahorrillos y haciéndolo habitable también, porque se le hizo baño, se le hizo una pequeña cocinita, y con mucha ilusión se hizo poco a poco. Yo recuerdo que el olor que tiene ahora, para mí, es el olor de mi taller.

N: ¿A qué huele?

CM: Luego cuando vayamos lo olerás, no huele a nada especial, huele... pues si he estado trabajando mucho tiempo con madera huele a madera; este verano estuve acabando un bastidor de una de las piezas que tengo en el libro publicado y olía a madera; estaba todo lleno de polvos de madera también, porque claro, no es un lugar realmente para hacer ese tipo de trabajos de polvo y tal pero vamos, el olor era a madera. Luego, cuando estoy en la época que estoy haciendo mucho en cera, pues huele a cera. Y luego, cuando estás haciendo cosas que no son de un material así muy específico, tiene un olor particular, como las casas, ¿no? Yo recuerdo que es un olor que siempre me ha gustado, siento que entro en mi casa. Aquí, en el laboratorio de fundición también me pasa, pero me han obligado a poner distancia, me han dicho muchas veces, de muchas maneras además, que no es mi casa y entonces bueno, yo el laboratorio de fundición lo cuido como si fuera mío pero sabiendo que no es mío, y lo comparto con compañeros y lo dirijo, soy la responsable, pero no me siento en casa, siempre hay gente entrando y saliendo, nadie cierra las cosas, nadie cuida las cosas,... Sin embargo allí es un lugar absolutamente privado, absolutamente íntimo, en el cual han entrado... con una manita cuentas las personas que han entrado, siendo taller, ¿no? Porque bueno, recuerdo que al principio hasta celebré cumpleaños de mis hijos allí, de mi hija vamos, con la familia, porque aún no era realmente taller, taller.

N: Se ha ido metamorfoseando, ¿no? Primero era un espacio en el que se ha invertido...

CM: ...claro, sí, estaba vacío, entonces pues se limpió, se ordenó... Y luego la ilusión que teníamos, tanto él como yo, en ocupar ese espacio y en producir obra, porque, ahora lo verás, tiene dos desniveles, es muy curioso, es un lugar muy lindo. No tiene nada especial pero tiene dos niveles que se deben a la curva del garaje de la finca, por allí por esa curva, en el sótano, por donde giran los coches para aparcar en el parking, pues en el bajo le han hecho un desnivel para dar la altura legal. Yo cuando lo vi, es que parecía... precioso. Ahora ya, incluso llegué a pensar en venderlo, porque claro, están tan mal las cosas que estar pagando tantos recibos, es una locura, ¿no?

El Ayuntamiento de Valencia no permite habilitar bajos mientras no sean todas viviendas. En Valencia hay muchos lugares, muchos barrios donde los bajos son viviendas, pero esta finca no es el caso, esta finca son todos bajos comerciales. Acondicionarlo puede ser problemático, hemos llegado a hablar con un técnico en el ayuntamiento para por ejemplo aislar ruido, para hacer extracción de humos, para tal. Luego yo ya más bien decidí que yo no le invertía porque me parecía que estaban abusando de mí, en el sentido de que yo pago muchos impuestos, soy una ciudadana de a pie y pago todos mis impuestos, el impuesto de bienes inmuebles del Ayuntamiento de Valencia es muy muy fuerte, una cantidad anual muy fuerte como para que además por ejemplo yo no pueda entrar a descargar porque se han inflado a poner unos bolardos en el jardín con la idea de proteger a los niños. El problema es que ese jardín debería tener una calzada de carga y descarga para todos los bajos, pero alguien se equivocó y nunca se hizo; está mal hecho.

N: El bolardo, que esté pero que se baje...

CM: O que me den llave a mí. Total, en aquella época nos pusimos peleones, llegamos a escribir al Defensor del Pueblo y el Defensor del Pueblo nos dio la razón y eliminaron los bolardos. Es una etapa que yo quería entrar con mi coche a pie de persona, cargar y descargar. Pasó el tiempo y no sé ni por qué ni cómo, los bolardos los volvieron a poner... yo la última vez cuando fui a por esculturas fui con una furgoneta prestada y era una pesadilla entrar por un descampado, girar, que casi me llevo un árbol...

N: Está en pleno barrio de ciudad, ¿no?

CM: Sí, en la ciudad, o sea, el taller da a un jardín, y más allá hay un descampado, pero el taller da a un jardín y lo que hay al otro lado del jardín, en lugar de ser una finca es un campo de fútbol, con lo cual yo tengo ahí un despeje alucinante.

N: Antes has empezado hablando de artistas o conocidos que tienen su nave, que es idóneo, pero a mí me parece también bonito, me parece que va muy unido a lo urbano desde épocas muy lejanas... Fuera a lo mejor estaban las fundiciones grandes, o naves grandes, pero es interesante esos talleres que han evolucionado con la ciudad y con el número de ciudadanos y con el tipo de hábitat. Ahora tenemos lo que tenemos, unas restricciones, una cantidad de gente un poco masiva, que tienes que poner de acuerdo a todo un bloque para poner una extracción por fuera, es imposible seguramente...

CM: No es sólo eso, es que luego ellos llegan y en fachada te clavetean en tu fachada toda la red de Ono, que yo estoy en Ono ¡jojo!, pero a mí nadie me ha pedido permiso, y es mi fachada, porque la fachada de la finca, por favor, por lo menos un detalle de atención. O bueno, la anécdota tan chistosa de que Rita Barberá, nuestra señora alcaldesa, va a venir a Malilla, se va a dignar a

venir a Malilla, que es un barrio, donde yo vivo, donde está el taller, es un barrio obrero, pero vamos, que no va nunca nadie a verlo porque claro, como el que se lleva toda la atención es el Cabañal, el Cabañal está en litigio con la alcaldesa desde hace años, tribunales de justicia y tal, porque quieren cargárselo para hacer la avenida al mar directa y la gente se niega, son peleadores mis compañeros, están muchos días allí, se les apoya también cuando he podido participar. Pero Malilla es un barrio pequeñito que a nadie le importa un pepino, no tiene ningún valor comercial porque está a las afueras, porque es obrero, entonces a nadie le importa un pepino, nadie le hace ni puñetero caso a ese barrio. Pues un día se le ocurre que lo va a visitar, entonces de pronto, yo llego a mi taller y me veo la fachada pintada y la puerta, que yo la quería galvanizado puro, que me encanta el galvanizado, pintada de gris, y la otra puerta que tengo bajada pintada pero con candado y todo, o sea, pintado así como el que pinta ¡raca, raca, raca! Hasta el punto que yo no podía abrir la ventana, porque estaba pintado el candado, ¿entiendes?... Eso es un abuso de poder. Una persona que es pacífica y que no vas molestando a nadie, y tienes que estar que ahora tengo que hacer un escrito al ayuntamiento para decir “¿quién me ha pintado esto y por qué?”. Entonces, tienes ganas de huir.

Y luego, por ejemplo para joyería, ahora mismo que estamos una chica y yo muy metidas; yo siempre estaba enamorada de la joyería; la joyería se parece a la escultura en cuanto a procesos, en cuanto a la calidad, en cuanto a objeto único, entonces ahí cuadro perfectamente con la joyería contemporánea, a mí la joyería de oro, de diamantes y de procesos industriales no me interesa para nada, pero para nada. La otra, la de objeto único, la que se parece a la escultura, ¿no? Y bueno, de hecho el laboratorio cuenta con todo el equipamiento para hacer joyería, todo, desde la vulcanizadora, la inyectora de cera, la centrífuga, el horno..., todo, todo. La única máquina que hay ahí, que pidió Ángeles Marco hace muchos años, mi compañera, es una de las grandes, de las más grandecitas, la de la bomba de vacío, la chupona

N: Ésa me ha dicho ella que se utiliza poco, ¿no?

CM: Sí, de hecho lo que es la bomba al vacío no se usa, porque le falta una junta y nadie tiene interés... lo de siempre, y como tenemos la centrífuga pues usamos la centrífuga, pero para moldes mayores se debería usar ésa, de hecho ésa acepta ya moldes tamaño escultura. Pero bueno, no se usa, pero el caso es que es la única máquina que ya existía y que estaba por ahí abandonada y que luego, al hacer este edificio se incorporó, se situó y se está dando por lo menos un uso. Todo lo demás lo conseguí yo en una reunión con la directora y con mucho escepticismo por parte de mis compañeros, porque eso de joyería, ¿qué mariconada es? Pero vamos, lo considero escultura pequeña, es más, es que yo sé porque lo sufro y lo hago que cuesta lo mismo hacer una cosa pequeñita que una cosa grande, lo mismo, y el acabado y todo, y soldar las cositas y preparar todo y fundirlo y darle el acabado... o sea, cuesta muchísimo, entonces, yo la valoro mucho. Para hacer joyería, mi taller es útil, porque son muchos metros cuadrados y la joyería no genera todos los problemas que genera la escultura. Yo sí que he llegado a plantearme poder hacer joyería allí completamente, incluso el descere y todo. Por ejemplo un horno cerámico, me lo han ofrecido, porque yo estoy en un grupo de exalumnos de Enric Mestre, que es un fuera de serie, es un escultor ceramista internacionalmente famoso. Pues bien un grupo de exalumnos mantenemos el contacto, exponemos juntos... Pues una compañera... no, fue él, precisamente su hermana que vendía el horno y yo lo quise comprar, pero, ¿qué hago con un horno en un bajo?, lo

que tú dices, una junta para pedir la extracción de humos... Luego, no puede ser una simple extracción en fachada, sino que tiene que recorrer toda la fachada, y claro, una finca de siete pisos, ¿qué es esto? No, no, no yo no me puedo meter en eso. Entonces esas cosas dices ya "sí, qué pena"; ahí es donde dan ganas de marchar. Igual ahora la vida me lo está diciendo más fuerte, por cuestiones personales parece que la cosa va por ahí, bueno pues... Realmente no me lo puedo ni imaginar, es decir, son tantos cambios los que me están pasando ahora mismo en mi vida que no me puedo imaginar también perder mi taller, pero igual es lo que me toca, no sería ni la primera ni la última. Aquí tengo varios conocidos que están teniendo problemas económicos y tienen que vender su casa, o su taller...

N: Esperemos que no haya que llegar a esos extremos... Entonces ¿Qué técnicas sueles tener ahora en el taller? O, ¿cuáles son las más habituales?

CM: En el taller lo que más hago, lo que más he hecho son las partes de las ceras, toda la parte de las ceras que he fundido luego aquí en la facultad. Hago mucho también soldadura con hierro, he trabajado madera también, y luego ya verás, tengo una escultura de las que está en el libro, que está hecha con botes de vidrio reciclado. No es de vidrio fundido, no, ésta es botes reciclados, simplemente desetiquetados, la casa. Tengo otra mitad en el taller. Eso es estar limpiando botes, le tengo que lijar la tapa, en fin, son procesos digamos de ensamblaje, construcción... todo lo que sea eso también lo hago allí. Y tengo la joyería también, tengo mi mesa de joyería, que ahí sólo hago joyería, tanto lo que son ceritas de joyería como lo que es soldadura o acabados de joyería. Para que convivan, ¿qué hago?

N: Sí, seguramente habrás evolucionado, habrá habido muchos cambios...

CM: No, tampoco ha habido tantos, por desgracia no ha habido muchos (Entre risas)... Para cerámica también, no he olvidado la cerámica, hay una mesa para trabajar cerámica, de hecho tengo una mesita para amasar el barro, que es una mesa de éstas recicladas, de máquina de coser, como es de hierro colado pesa mucho, entonces claro, tú, para amasar el barro, necesitas que el tablero sea fijo y muy quieto, entonces, con un tablero de aglomerado lo atornillé allí a la mesa y me va muy bien para amasar barro.

Realmente, lo bonito de mi taller era eso, tener un espacio muy diáfano, de hecho es completamente diáfano

N: Y el que el espacio se regula, ¿no?, lo has dicho al principio

CM: Que es apaisado; es que yo he estado viviendo en un piso que era un tubo, toda mi vida, desde niña, luego mis papás se cambiaron, pero luego, cuando me casé me fui a vivir allí y he estado yo viviendo allí más que con ellos, un piso de casados de mis papás pero es un tubo y muy oscuro. Y esto era sol y apaisado, al revés, completamente apaisado, y muy grande, y diáfano, me volví loca, qué cosa tan bonita, estaba muy barato también en esa época, aunque bueno, cuando acabe de pagarlo habré pagado tres veces lo que vale, por la hipoteca, cosa de los bancos y de ser pobre, pero vamos, que era barato en sí, si yo hubiera tenido dinero, madre mía hubiera sido un chollo, ahora te digo no, me va a salir caro por todos los años que llevo pagando

N: Y si todo sale bien y sigues con este taller, ante el tema de la fundición, ¿te quedarías allí sólo con la cera, con trabajar los modelos?

CM: Sí, cera. Tal cual, el uso que yo le doy pienso es muy bueno, la idea era que la parte de arriba para pintura, que era más limpia, y estaba aislada, podía allí pintar y dibujar; y aún está acondicionada así, que en un momento dado eso se podría cambiar. Yo lo que pasa es que ahora estoy intentando recuperar la pintura, entonces ni siquiera tendría que cambiar eso. Y luego, era una zona limpia también por los nenes, para que ellos tuvieran ese espacio también, que tengan tele por ejemplo para que ellos puedan ver tele..., entonces ese desnivel a mí siempre me ha venido muy bien. Y realmente lo que es cera, moldes, cerámica, construcción, soldadura, madera y joyería está lleno, con eso ya estás llenando un espacio.

N: Y después, ¿para descerar o fundir?

CM: Mira, descerar, si yo llego a hacer lo que yo quisiera... En realidad yo, teniendo el laboratorio, no tiene mucho sentido que haga descerado allí... ya hago bastantes humos, calentando cera y soldando y tal... entonces no le veo mucho sentido. A no ser que las cosas se pusieran muy mal aquí, que el ambiente, con los compañeros, fuera peor, entonces yo intentaría cada vez desligarme más. Pero no ha sido así, realmente, con la crisis ha sido al revés, los compañeros ahora mismo colaboran más, están más dispuestos, el taller está mejor que antes. Simplemente es que también hay una etapa de la creación que a mí no me gusta estar con nadie. Si hay un momento en el cual estás pensando qué haces y cómo, no quiero estar con nadie, no quiero, no me gusta, para eso lo mejor es estar en mi taller, ¿por qué? Porque lo he intentado. He estado aquí también por aquello de cumplir las permanencias que la universidad nos exige, entonces yo misma dije pues voy a intentar trabajar las 37 horas y media, que de todas maneras las hago, pero las hago allí, no sé si me explico, no es que yo no haga 37 horas y media, yo trasladaba parte de mis horas a mi taller, porque realmente necesito esa soledad y ese aislamiento. Pero llevaba un par de años esforzándome, además porque tenía yo una becaria. Entonces venía aquí, venía todas las mañanas y hacía 37 horas y media más, porque luego mis clases eran por las tardes, me rascaba aquí horas y horas. Claro, estaba con ella pero, ¿qué pasaba? Que nos veían entrar y salir, los alumnos, "Carmen, ¿puedo hacer no sé qué?", "es que sólo voy a hacer...", entonces siempre estabas dando clase, es que no me dejaban, porque ellos te veían entrar allí ¿y por qué no les vas a poder contestar?, "sólo es una A. J. N.untita", es una A. J. N.untita pero a mí me descentras totalmente de lo que yo estoy haciendo y de lo que yo iba a hacer, entonces no...

Aunque el alumnado pueda pensar que te vas a pasear, yo realmente nunca me voy a pasear - pasear paseo muy poco- me voy a mi taller a producir. Sigo teniendo las mañanas un horario de trabajo, en lugar de estar aquí estoy en el taller. De hecho es que luego llego con piezas aquí, que los baños y todo los he dado yo en mi taller, entonces llego aquí con la pieza para descerar y fundir.

N: Sí, que teniendo el taller aquí, por lo menos esa parte de fuego, la aprovechas.

CM: Sí, sí, sobre todo es que allí no tengo condiciones, no podía descerar allí.

N: Y ¿cómo viene lo de la fundición?, ¿cómo te metes en esto de la fundición?

CM: Fue el curso que impartió Albaladejo aquí en el '93?, creo que fue en el '93, lo organizó Jaime Tenas, que era profesor de fundición, y él, Jaime, había estado en contacto con Albaladejo por teléfono, en esa época no había ni correo electrónico. Por teléfono, le hablaba, le explicaba, aquél le mandaba dibujos por fax, "la mufla tiene que ser así...", entonces los técnicos montaron el

equipamiento básico, y él llegó a dar el curso de presentación. En realidad Jaime ya había entrado, Jaime Tenas ya tenía conocimientos de fundición, siempre le había gustado mucho. Él fue el que presentó la asignatura para el nuevo plan de estudios que fue entonces el del 83, el anterior. Lo que pasa es que yo creo que metió la pata porque puso "Taller de fundición y forja" y ha sido un error que hemos estado arrastrando muchos años; taller de fundición, la forja no tiene nada que ver con la fundición, pero bueno él entonces tenía mucha ilusión por todo...

N: El tema metal y el fuego

CM: Sí, sí, y entonces lo relacionó, y quedó ese título pero bueno, fue él el que lo propuso, es decir, que a ningún otro compañero se le ocurrió que se pudiera impartir eso. Y él se molestó en aprender la técnica de la arena furánica, creo, y la manejaba bastante bien, de hecho, el taller de fundición se abrió con arenas furánicas con Jaime Tenas, a su cargo, y luego, él se enteró de esto, no sé cómo se enteró Jaime, yo no sé si en la tesis de José Antonio está recopilado, que yo esa tesis de José Antonio no la he podido consultar nunca, y la he pedido varias veces, se la he pedido a él, se la he pedido a Albaladejo, pero bueno...

N: La tienen en la biblioteca, pero yo también cuando he ido a verla he tenido que ir con el impreso de conformidad por parte del autor.

CM: Pues eso, seguramente está ahí comentado, pero vamos, no sé cómo se enteró que Albaladejo conocía esa técnica nueva y Jaime organizó una cosa muy bonita que yo se lo voy a agradecer siempre, que fue un curso para profesores, pagado por el ICE, o sea, nosotros pagábamos pero era algo simbólico, no pagamos lo que realmente costaba el curso, porque se compró materiales y se compró todo, y se pagó algo simbólico, un poquito para obligarnos. Y era para profesores, lo cual es inaudito, porque todo el mundo organizaba cosas para alumnos, cuando los alumnos ya están sobrados y están requeté mimados, y más ahora, siendo hasta excesivo, luego se han organizado tantas cosas que los talleres no se han llegado a impartir, se daban de baja, porque había tanta oferta... Claro, todos creando cursos pues eso te contaba, hacías méritos, entonces, todo el mundo organizando cosas... demasiado.

En fin, él organizó un curso para profesores y vino Albaladejo a impartirlo. Yo recuerdo perfectamente como si fuera ahora la primera vez que vi el crisol encendido y saliendo del horno; y yo me enamoré, yo me acuerdo que un texto de los libros del congreso lo titulé así, "Amor a primera vista". Yo me enamoré del proceso, de la técnica, del metal fluido, líquido, era pura luz, además tuvieron el detalle ese de apagar la luz, y era de noche, o sea que aquello fue bueno... aún tengo la pieza que hice, una pieza horrorosa, feísima, pero vamos, era yo muy chiquilla aún, no era yo muy madura y no tenía ni idea de qué hacer en bronce. Yo me apunté al curso con la ilusión pero no tenía ni idea de qué hacía el bronce ni cómo transformaba las cosas. Y realmente es un material complicado. Hoy en día lo sigo valorando así, un material complicado para trabajar. Lo tradicional todo el mundo lo tenemos asumido pero crear propiamente en bronce..., o sea, que el bronce diga cosas por sí mismo, o que realmente tenga algo que le aporte al objeto artístico, que haya un diálogo entre objeto y bronce...

N: ...y que aporte a la idea también, ¿no? es decir, estamos hablando de un material que tiene mucha personalidad para lo bueno y para lo malo.

Y ¿qué pasó después? ¿Cómo distes tú el paso? Te fuiste para el técnico al que Albadalejo dio las instrucciones para montar el curso y le pediste la información o... (Risas)

CM: No, no fue así. Yo tenía entonces una tesis asignada y bueno... a mí me gustó mucho el proceso entonces empecé a hacer unas piecitas yo sola, entonces le pedía consejo a Jaime. Incluso fundía alguna pieza con él.

N: En gravedad, ¿no? ¿o micro?.

CM: En cáscara, por colada. Entonces claro, vas conociendo el proceso... luego otros compañeros se fueron animando también y como que apetecía. Luego me fui a un curso que dio él - Albadalejo- en las Palmas, el de chamota, uno que dio en Artes y Oficios.

N: Que ya pudo ir Toni, el compañero al que entrevisté ayer.

CM: Toni no fue a ese curso, pero allí conocí al otro Toni, a Antonio Higinio Rodríguez Sosa, que todo el mundo llamaba El Catoni, profesor de Artes y Oficios. También me encantó ese curso, fue como profundizar. La técnica a la chamota me gustó mucho. Fue ya el contacto directo con Albadalejo. Mucho contacto, mucho mensaje, mucho hablar y entonces “-¿Pero qué tesis estás haciendo?, ¿y tú no harías una tesis sobre fundición?”. Claro, él en esa época estaba muy joven, muy activo, con muchas ganas de dirigir tesis, de avanzar..

N: Que él ya había hecho la suya y estaba descubriendo también él ese mundo, ¿no?

CM: No y que es bonito dirigir tesis, yo por ejemplo ahora, las tesis de fin de máster que dirijo... me cuesta, es mucho tiempo que inviertes, pero aprendo mucho, a mí me encanta, lo valoro, es parte de mi trabajo y sin embargo lo veo muy bonito, muy interesante. Pues yo creo que él estaba en ese momento, entonces tanto a Pilar como a mí nos ofreció dirigirnos las tesis, que fuera sobre fundición. Al principio la mía era sobre microfusión, con la técnica ésta primitiva que también nos había enseñado, la del “crisolito abajo, la pieza arriba y volteo”. Hice mogollón de pruebas, controles con maderas, con muchas cosas, con carbonato cálcico, hice muchas cosas, pero aquello no llegaba, porque claro, yo nunca tenía los medios para hacer una tesis doctoral empírica yo hacía todo en plan escultor. El problema de la escultura es que no hay probeta, no existe la probeta estándar, y eso para una tesis doctoral empezó a ser un problema. Y me estancqué, estuve estancada mucho tiempo, pero mientras yo ya quería impartir docencia, en el 95 empecé a impartir docencia en paralelo a Jaime. Lo solicité yo personalmente al departamento, una carta por escrito y tal. Hay un conflicto porque Jaime lo sintió como un ataque, cuestión que yo creo que hoy en día no sé cómo lo valoré, y después de tanto tiempo..., pero vamos, en absoluto... no fue nada personal, al revés, yo pensaba que la fundición daba para mucho, y, de hecho, yo ahora estoy con Teresa, con Jaume, y hay mucho alumnado que quiere y mucho alumnado participando y mucho profesorado participando, pero en aquella época claro él lo sintió como un ataque porque nadie había mostrado interés, él lo había encendido como algo personal y de pronto llego yo que soy una niñata, que en realidad tampoco me lleva él tantos años, pero él sentía que yo no sabía mucho y ¿cómo es que yo iba a impartir esa misma materia que él? Entonces luego tuvimos problemas, la verdad es que para mí graves, yo llegué a caer enferma; también se me complicó con otras cosas pero bueno, influyó mucho esa situación laboral.

N: Una entrada difícil en la Facultad.

CM: Sí, no, yo estaba de profesora, pero daba Escultura I y daba dos grupos completos, entonces yo lo que pedía era mantenerme en Escultura I y dar luego un grupo, una optativa de primer ciclo. Por fin lo hice y lo hice con mucho éxito, es decir, yo creo que hasta él se beneficiaba, porque él tenía más alumnos, se enamoraban conmigo de la técnica y luego en segundo ciclo lo cogían a él, y además llegaban ya con conocimientos. En realidad era un beneficio.

N: Porque en Escultura, ¿incorporaste algo de fundición...cera por ejemplo o de modelado en cera?,

CM: En Escultura I hicimos moldes, por ejemplo, que se había abandonado, no se impartía, entonces hicimos moldes de reproducción, lo reproducíamos en cera..., pero no, yo no mezclaba, tampoco había en el programa de 1º, como la gente llega dibujando y pintando con ilusión pero de modelado y de escultura no saben nada... El programa de 1º era muy bonito porque lo habíamos consensuado un grupo de compañeras, todas mujeres por cierto, y queríamos que se tocaran los cuatro procedimientos escultóricos. Y lo conseguimos, lo hacíamos todas bastante parecido y lo hacíamos bien. Yo, cuando me preparé la 1ª oposición, porque he opositado 2 veces, fue a Escultura I y como aportación introduce el concepto de artesanía, que eso no lo hacía ninguna de mis compañeras. El concepto de artesanía llevaba un trabajo de campo implícito y llevaba un modelado específico de barro, una realización de un objeto artesanal de uso en barro y una cocción en horno primitivo. Eso sí fue muy mío, muy propio, pero no mezclé, no me fui a la fundición, yo sabía que estaba él dando la optativa de primer ciclo de fundición, pero en Escultura I lo que hice fue ahondar un poquito, apostar por la cerámica, por la artesanía, que me apasiona, ahí sí lo hice. Eso fue en el 95 y ya no la he soltado, se ha cambiado de título varias veces pero yo no la he soltado, de hecho, el que soltó fue Jaime Tenas. Cuando se hizo el nuevo edificio, que es el que tú has visitado ahora, él y yo llegamos a reunirnos con el Técnico y con la Subdirectora de Infraestructuras entonces, nos llegamos a reunir varias veces para ver cómo iba a ir todo, cómo se iba a hacer y nada más, y él ya luego dijo que ya no quería impartir, se despegó, se fue hacia la representación, él ha estado dando retratos, representación escultórica, y están muy contentos, les han dado hasta proyectos de investigación del ministerio, o sea que él ahí encontró un nuevo campo.

Yo luego lo comprendo, es que es agotadora, la fundición realmente es..., de pelearse con los alumnos, de que el bronce, "es que es mi bronce..., es que yo pagué tanto...", todo son problemas, es una asignatura como muy compleja, que lleva muchos procesos, muchos materiales, ahora " no hay cera, y ¿cómo que no hay cera? Yo compré cera, ¿dónde está mi cera?... ", dices "Dios mío, que agobio"; y ahora porque el bronce lo compramos aquí cerquita, pero recoger dinero, quien pagaba, si me hacían el ingreso en la cuenta, quien me daba el justificante, quien no me lo daba, ya lo hago con el sílice coloidal, con la moloquita, también el bronce, o sea, era una pesadilla todo, muy agobiante.

Ellos no tienen un interés por la técnica como lo puedas tener tú o yo. Ellos de hecho es una pelea mía, yo les digo "-Miren, el objeto", de hecho tengo una experiencia tipo anecdótica muy fea, pero, "el objeto ustedes lo pueden vender, y entonces, ¿qué les queda?, ¿qué les queda de mi asignatura? Nada. ¿Están bobos? ¿Pero por qué se obsesionan por el objeto? Está bien que tú tengas como meta un objeto a fundir, pero no es ése el objetivo, el objetivo es aprender a hacer como ése

20000 más, entonces fíjate en el que está haciendo el de al lado "¿Y por qué a ella le has dicho que ponga los bebederos así...? ¡Despierten!"

N: Por eso me interesa saber si el tema de los proveedores lo ven como un problema o no, no creo que lo vean como un problema, creo que habrán puesto más el tema del espacio, tener un sitio, o la economía, antes que el buscar el material cuando eso sabemos que muchas veces...

CM: Sí... Ellos cuentan la peseta, cuentan el euro en el sentido que no hacen piezas ya grandes; yo solo tengo un chico en Máster haciendo un monstruo, los demás piezas pequeñas... De hecho, se está haciendo más joyería que nunca, joyería, no por la calidad, sino por el tamaño. Nunca habíamos fundido tantas piezas pequeñas ni tanto bronce, es decir, hace años fundíamos plata, cuando hacíamos cilindros, lo que fundíamos era plata, pero es que la plata ha pasado de costar 500 euros el kilo a costar 1300, en 3 años, ¡como al 70% más de lo que valía! Los mandaba yo al rastro, y es verdad que en el rastro se puede conseguir plata muy barata, si aciertas!. Entonces hemos ido al rastro, hemos fundido plata del rastro, cucharas y eso hemos encontrado, yo misma fundí cucharas del rastro y muy bien, pero ya no es común, los gitanos ya están muy al loro, ya no te venden... cuando te ven cogiendo cucharas te las quieren cobrar ya cada una a 3 euros, y si luego no aciertas, la alpaca te ha salido cara, porque la alpaca no la puedo fundir, entonces ya no es tan chollo, ni hay tantas a disposición tampoco, pero sigue siendo una posibilidad, una escapadita... lo de la plata en el rastro...

N: Bueno, ya en los planes de estudio de la asignatura incluso tienes metido el tema de la artesanía, que ellos piensen en ella, ¿no? Y me acabas de decir que eso lo llevabas integrado desde tu oposición, ¿por qué?

CM: ¿Por qué he metido la artesanía? No es por la microfusión. A mí la artesanía, bueno, lo que es el oficio, lo que es la manualidad, de hecho mi video es un elogio a la manualidad, pero porque era una cosa que yo he vivido, que aquí se ha querido negar, desde el departamento de escultura, por querer ser modernos se ha querido apoyar más al concepto que a la mano y yo no creo que sea así, para mí, la manualidad y la conceptualidad han de estar equilibradas y parejas, y la gente que trabaja bien con sus manos tiene que trabajar bien con su cabeza también, o sea, una manualidad muy buena muy bien desarrollada sin un buen concepto detrás a mí no me interesa tampoco. Pero bueno, es que de malos conceptuales está uno aburrido también, que vaya patatas y vaya porquerías hace la gente y encima bájalos del burro.

Yo no sé, yo desde luego soy muy escéptica, yo creo que en el arte contemporáneo a veces se ha rayado el absurdo, para mí. Igual es lo que tocaba, ir hasta el límite de lo absurdo para volver un poquito a una cosa más normal o más natural. Pero a mí hay obra de artistas contemporáneos que no me interesa en absoluto, o por demasiado formalista o por demasiado conceptual, por las dos cosas no me interesa. Sin embargo hay gente como Juan Muñoz que me apasiona, muchas veces es una desazón la que me crean sus esculturas. Cuando vi la exposición homenaje en el Reina Sofía, yo alucinaba...

Esos muñecos, los enanos, los tentetiosos éstos de bronce, pero con una sonrisa así y tal... no sé, es decir, hay escultores que son contemporáneos y que no han descartado ni procesos ni materiales en absoluto y que no significa que Juan Muñoz estuviera fundiendo, no fundía en absoluto. Leí un artículo, porque su esposa, Cristina Iglesias, también me gusta mucho, es muy buena, pero

hablaban un poco ya in memoriam de él y hablaba el ayudante de él, que eran amigos íntimos porque era el que realmente llevaba los procesos, pero cómo era hablando con Juan Muñoz y viendo qué es lo que realmente él quería contar. Éste hombre era artista también y no es famoso como él pero se hicieron uña y carne. Este hombre hablaba con respeto y cariño de él profundo. ¿Cómo no van a ser importantes los procesos? Y no significa que uno esté haciéndolos, pero por lo menos se molesta uno en conocerlos.

N: Ahí voy yo a rescatar A. J. N.untas de tu libro, que en los vídeos manejas un tipo de A. J. N.untas para todo el mundo pero tú no las respondes

CM: ¡Es que yo no salgo en el documental! (Risas)

N: Me las has dado para mi cuestionario. El hecho de hacer tú tus propias piezas, ¿qué importancia le das al hecho de hacer tú tus propias piezas?

CM: Mucha, mucha importancia. El hecho de estar en el proceso, creo que varios en el documental lo hablan también, te da la posibilidad de aprender la pieza en el proceso. Es decir, una pieza que ya la tengas absolutamente clara antes de hacerla igual no la haces nunca. Y sin embargo hay muchas piezas que, estando haciéndolas y no sabes muy bien por qué ni cómo, se van transformando y nacen felices... no la tienes muy clara desde el principio, pero te pones con la cera y empiezas y “¡ah!, pues esto creo que va a ser así” pero luego no, luego lo desarrollas de otra manera, la deformas, la cortas, la pegas, lo que sea, ¿no? Yo por ejemplo, en algo tan simple como la casita de botes de cristal, yo, esa imagen la dibujé, era muy simple, pero la dibujé y sabía que quería una casita de botes de cristal, pero me costó mucho solucionarla, porque no sabía cómo iba a unir los botes ni sabía que tenían que ser del mismo diámetro por lo menos cada fila, porque si no se quedaba..., y que las filas casaran la de enfrente con la siguiente porque si no las medidas..., es decir, yo esa escultura la aprendí haciéndola y fueron tres años de mi vida haciendo esa escultura, ¡3 años yo solita haciendo esa escultura! Pequeñas ayudas puntuales para mover algo o para..., pero la hice yo, y es más, la gente que me rodeaba en ese momento, nadie se creía esa escultura, nadie creía que eso fuera posible hacer. Y me aportaban ideas un poquito tétricas, un poco estrambóticas para trucar, yo no quería trucos, yo quería que la casita fuera lo que se ve, un montón de botes apilados, y como mucho sujetados, embridados están. Y luego, cómo iba yo a saber si iba a cortar la brida o no, cómo iba yo a saber qué bridas o cuántas, eso no puedes dar unas órdenes: “ponga una brida cada 20cm”, es que es absurdo, la simple idea de tener que dar esas órdenes es absurdo, porque no sabes realmente cómo va a ser esa escultura hasta que la haces. Y bueno, una maravilla el estar allí, pues eso, de que al final la conseguí hacer, todo un reto y que fui yo solita pensando y dándole vueltas sobre todo por el techo, que no había manera de saber cómo iba a ir eso.

N: Estuviste pensando más de una vez en un techo que no fuera a dos aguas, ¿no?

CM: Nunca, tipo chalet no, siempre iba a ser a dos aguas, pero de verdad, ¿cómo iba a hacer yo para que eso se sujetara?, de hecho no está sujeto, está apoyado, pero se sujeta, y no lleva ningún truco ni ninguna estructura interna, no lleva nada, la pura fuerza de los botes encolados y las bridas y ya está. Es un ejemplo para explicar cómo la escultura nace contigo y se desarrolla contigo, muchas veces dices “es que son como mis hijitos”, ¿cómo no? Si es que crecen, nacen allí y aquí nacen en la cabeza y en el corazón, pero luego las manos son las que les dan de comer, “esto

hay que retocarlos, esto no sirve...”, muchas que las tiras, cosas que las desechas, las vas rompiendo y tirando, “esto es una mierda, ¡fuera!”

N: Y quien se quiera dedicar por ejemplo a fundir, o quién diga “voy a incorporar una técnica como la fundición, ¿crees que tiene que tener ese amor por la materia también?, ¿por estar en todas las partes del proceso?, ¿crees que es fundamental?”

CM: Yo creo que sí, un auténtico fundidor sí. Pero es más, te diré una cosa, hace falta una especie de amor especial por la técnica, que un escultor no necesariamente tiene, ¿ves?, ahí hay un matiz, un escultor, digamos más bien no conceptual, sino un escultor de taller, de proceso, tiene mucho amor por la materia, por la forma y por la expresión, pero no especialmente por la técnica, y entonces al fundidor sí que le tiene que gustar la técnica per se.

N: el escultor-fundidor...

CM: exacto el escultor-fundidor, perdón, está bien que me corrijas, el fundidor, escultor que quiera fundir tiene que tener un especial apego a las cuestiones técnicas porque, por ejemplo, si no, ¿cómo vas a encender un soplete? La persona que no sepa encender un soplete no puede llevar una fundición, porque le da miedo el fuego, porque le da miedo el gas.

N: O una radial, la radial es la enemiga de los cobardes...(risas)

CM: La radial no es específica de un fundidor, la radial la usa cualquier escultor porque para cortar hierro y para desbarbar hierro, que el hierro es el rey de la escultura, que yo siempre digo a los alumnos “tú no puedes acabar la carrera si quieres ser escultor sin hacer talla y sin hacer hierro, puedes acabar sin hacer fundición, porque la fundición es otro mundo, muy cerrado y muy aparte, pero el escultor básico, el escultor, o hace hierro y hace talla en piedra o no será escultor, porque la talla en piedra, eso es una limpieza cerebral, es una ordenación de lo que supone quitar materia para que algo surja, es supereducativo, superformativo, no hay otra técnica como ésa...

N: Sí, los dos materiales que has dicho son claves. Yo creo que una de los momentos más interesantes para un escultor es cuando está ante la piedra y se enfrenta a ella...porque después de un rato tallando siempre se te queda el tembleque ese... aunque sea con el martillo neumático, y tú la miras y la ves ahí tan impasible... y tú con el tembleque y entonces es cuando A. J. N.untas “¿o tu o Yo?”, cuando realmente te enfrentas a la materia. Y el hierro hace lo mismo, porque el hierro... están las construcciones etc... pero siempre te tienes que enfrentar a él, siempre hay un momento en que entras en ese conflicto.

CM: Yo creo que sí. Y la gente a veces puede pensar como que no barro para casa, que una profesora de fundición les diga eso... bueno, yo soy profesora de fundición pero soy escultora y yo doy fundición porque la vida me puso aquí y me he preocupado de hacerlo lo mejor posible, porque eso sí te aseguro que... con un respeto y un amor a la técnica tremendo. Yo me acuerdo de la humildad de decidir, me tengo que leer todo, pero todo, todo que yo sepa que existe sobre fundición, me leía todo, y traduciendo en inglés y todo, el libro de pátinas lo tengo totalmente traducido en fichas, el Brushing and patination ¡que está puesto allí! que lo puso por cierto mi compañero... pero vamos, que dices “y esto en realidad, ¿para qué lo leo?”, si no iba a haber ningún capítulo en mi tesis...

N: ...que dices “con este no aprendes a fundir pero te lo tienes que leer porque dices lo tengo que leer...”

CM: Yo de leerme todo hasta, bueno, me acuerdo el libro de Albaladejo, el video ese lo había visto yo, lo que pasa estaba en clase y lo veía y lo veía, lo habré visto 20000 veces, Andrés, pues me lo volví a poner, y un día dije “lo voy a transcribir”, el video lo transcribí, y entonces lo leía y lo escuchaba de otra manera, y encontré cosas. Encontré cosas, encontré cosas que él decía que yo no las había valorado por darlas por supuestas. Y encontré...

N: ...¿que le hiciste un video en los cursos?

CM: No, el video ese que tiene él del año “catapún chimpún”, que es la técnica del Ceramic Shell Casting según David Reid, el libro que lo vendía él, bueno, él no lo vendía pero lo vendía la Universidad de La Laguna. Yo lo paso y a los alumnos les da mucha risa porque la música parece de... la música de fondo es criminal, yo no sé quién puso esa banda sonora pero estaba horrible, y luego aparecen allí con cholos que dicen ellos. Que hoy en día eso es inconcebible, toca hacer otro video. Pero bueno, yo lo paso porque me da mucha ternura, pero recuerdo perfectamente que aprendí lo que él decía, cosas muy bonitas tanto al principio como al final, y por el medio, ¿no?, pero también lo que él no decía, muchas cosas que luego mucha gente daba por supuestas pero que no señor, esas las he aprendido yo solita, o sea, a mí nadie nunca me dijo por qué, de hecho fue David quien empezó a plantearlo, ¿por qué era tan porosa la cáscara?, y ésa es la gran ventaja de la técnica, que, por cierto, yo ahora con la fibra de vidrio pierdo parte de esa porosidad, pero para eso mismo les digo que controlen la cantidad de fibra de vidrio que ponen, para no perder tanta porosidad. Pero yo recuerdo que Juan Carlos no hacía hincapié en la importancia de la porosidad de la cáscara, es algo que es mio. Y nadie me dijo nunca que el truco de la cáscara cerámica es el sílice coloidal, nunca me lo dijo nadie, y yo ahora lo puedo decir a los alumnos.

N: Ésa era una de las A. J. N.untas, si te digo sílice coloidal, ¿qué te evoca?

CM: El sílice coloidal es la cáscara cerámica. Hay gente que aún no lo ha pillado, porque me hacen A. J. N.untas que me indican que aún no se ha enterado. Por ejemplo si se pude descerar con una vapotetta... pues claro que se puede descerar en una vaporetta, si es que es la única cerámica que admite agua hirviendo, porque yo en la tesis las probetas las hervía en agua, ¿qué cerámica aguanta eso? Tú metes un pedazo de barro rojo en agua y se deshace, pero la cáscara cerámica no. Sí, sí, claro, es por la sílice coloidal. Y David ya había dicho que creaba estructuras, unos tubos que había hecho... Pero así de claro que realmente la cáscara cerámica es la sílice coloidal, con todas las pruebas que yo hice cambiando de chamota... Si tú cambias el refractario y la cáscara sigue funcionando ¿es porque el básico es el sílice coloidal! Pero claro, el otro truco era el tamizado, que tampoco nadie me lo dijo nunca. Oye, ¿por qué la moloquita la venden de 0.5 a 0.18mm?”, porque te están dando una granulometría exacta, y eso es lo que hace que la cáscara sea porosa, el control del grano, y eso ya en la tesis lo hago. Yo lo que hice fue coger la chamota de alta temperatura y calentarla y separarla y hacerme...

N: Nosotros, como anécdota, tuvimos un error en ese sentido... después se lo dije yo a Fran Alvarado -el chaval que a veces funde con nosotros- digo “fuimos muy tontos”. Él hizo una pieza que era más grande que el horno, no cabía en el horno para micro aunque pesara más, entonces

le hicimos un crisol aparte, de la misma cáscara íbamos haciendo el crisol, pero el fallo nuestro es que íbamos dando los granos de la misma manera que en las piezas. Claro, cuando nosotros sacamos ese crisol y fuimos a verter sobre la pieza vimos que se enfriaba muy pronto el metal, y claro, es que no le hemos matado la porosidad, es que en verdad el crisol está respirando y se está enfriando en el crisol, el paso de aquí a allí ya se está enfriando, nosotros teníamos que haber cogido y haberle dado grano fino al final, o solo chamota o solo fibra o grafito y haber matado eso. Claro, tenía todas las propiedades del molde porque íbamos dándola a la vez y después, en vez de una de refuerzo le dimos dos, pero claro la porosidad..., el mismo, es que respiraba el bronce y lo último no llegó porque se enfrió muy pronto.

CM: Nunca acaba uno de aprender, es tremendo. He hablado con Toni y me contaba por unas pruebas que había tenido “es que colé frío”, y dice “me cago en la leche que después de tantos años yo haya colado frío”, o sea, él mismo se dio cuenta que ese metal estaba entrando frío, entonces claro, las cositas pequeñitas no se llenan, es que no perdona, la técnica no perdona. Tú sabes que el metal tiene que entrar pero pasadito y más si no has conseguido calentar a lo mejor bastante los moldes o estás en un ambiente muy frío como estaba él allí, y él mismo se maldecía a sí mismo, “¡Maldita estampa, que yo a estas alturas cuele frío!”, ¡Qué tremendo!

N: Hablando del artista y el artesano. Decíamos hay muchos artistas que aman la materia pero no el proceso fundamentalmente. Yo en la tesina, veía en otras disciplinas afinidad, como el grabador que tiene su tallercito. Los grabadores creo que tienen un amor por el proceso que es el que yo creo que debemos, que tiene que tener un escultor-fundidor, y un grabador, si es un encargo sí, es decir, un premio para algo por ejemplo una tirada y me la hace cualquiera, pero si son grabados personales él quiere su tórculo, quiere sus tintas, hacer él el trapeado, ¿no? Porque tengo muchos compañeros que aman el grabado, pero es que eso es lo que yo siento por la fundición, yo quiero estar en todo el proceso. Y tener tu taller, es la iniciativa, decir “yo quiero tener mi pequeño tórculo, pues quiero mi pequeño horno”

CM: A mí también me pasa, me di cuenta que a mí me gusta seguir todo el proceso, y que me sigue encantando el día de la colada lo sigo viendo emocionante y la noche antes duermo mal y son piezas de ellos, pero son también mías, las hemos hecho juntos, muchas veces pongo yo el árbol de colada... me encanta, me gusta mucho.

N: “Versatilidad” ¿también es una palabra importante en el trabajo en el taller personal, que tu equipamiento tenga versatilidad, que tenga movilidad? creo que tú lo has comentado más de una vez la ventaja de que en el laboratorio tenga ruedas...

CM: Sí, sí, es alucinante el proceso que tenemos aquí, José Manuel Guillén ,de grabado, vino aquí a visitarlo porque parece ser que es nombrado. Eso es una idea de Paco, el compañero, pero es una maravilla porque son espacios que se transforman y que luego las esculturas pesan y las mesas mismas han de ser fuertes y pesadas, por lo tanto si no tienen ruedas a ver quién las mueve. Parece una cosa muy tonta pero esto de que tengan ruedas y que se puedan frenar las ruedas. Es importante porque si no la frenas luego..., en fin.

N: Sobre todo para el tema de partir las ceras en una mesa...

CM: ... y para todo, para cualquier cosa, esa mesa que cuando vayas a trabajar que se esté quietecita. Eso es una idea de Paco y siempre ha estado fenomenal, porque nos permite laboratorio... de normal no estamos colando, pues se convierte en un lugar donde hacer moldes, donde hacer piezas..., o los moldes de arena verde, que se elaboran no en la zona de ceras, precisamente en la zona de los hornos. Entonces se transforma con mucha tranquilidad, el laboratorio.

N: Ha habido alumnos, a lo largo de los años, que te hayan A. J. Nuntado con una intención mira me gustaría hacer algo fuera, si no quiero acabar en este curso o en el master, si no que

CM: Montarse su propio taller sí que ha habido gente, de hecho algunos lo han hecho, pero no muchos.

N: Y, ¿cuáles han sido las instrucciones?, ¿qué consejos les sueles dar?

CM: Muchas veces me espero a que realmente eso sea una propuesta firme, si no es que no le puedes explicar a alguien cómo montar un taller de fundición si no hay una propuesta firme, entonces yo muchas veces he dicho "cuando te hagas el local, sea alquilado, sea comprado, lo que sea, yo me ofrezco, lo visito, lo vemos y te doy ideas". Y también tenemos a David Reid que supuestamente en internet, yo hace mucho tiempo que no contacto con él para cuestiones técnicas, sí le pedí una vez una carta de recomendación y me la envió y todo, pero no le hago ya consultas, también porque él la técnica la lleva de la misma manera que siempre, él no... y nosotros hemos tenido que adaptarnos al sistema europeo, a prohibiciones, entonces yo ahí he encontrado más apoyo con Joan, que Joan ha estado en Barcelona, fue el primero al que dieron caña, he encontrado más apoyo para desviar la técnica hacia cuestiones de seguridad. Y que sí que echas de menos el fuego, evidentemente, yo me acuerdo de descerar y era muy bonito. Pero bueno, ahora se desceran solas las piezas, y eso es también una comodidad, las metes en el horno y al día siguiente cuando llegas abres, revisas, tapas grietas y a colar.

N: Sí, y el apartado de cogerlas en caliente, ¿no?

CM: Y que podemos estar más rato con el árbol de colada, y hablando de la pieza, podemos dedicarnos más porque no tengo que estar descerando.

N: Y pedagógicamente tienes también esos tiempos, puedes dar una teórica...

CM: Claro, que me puedo dedicar a ellos. Antes estaba yo ahí descerando, a pie de cañón. Además, cuando yo impartía primer ciclo, hasta que se cambió aquí y Jaime lo dejó yo daba la de primer ciclo y era todo una cuestión burocrática tan grave como que el hecho de que mi asignatura no se llamara Fundición, hacía que yo no tuviera asistencia técnica, o sea, los técnicos no tenían ninguna obligación de ayudarme porque mi asignatura se llamaba Procedimientos Escultóricos I. Entonces, yo, desceraba sola, fundía sola, todo lo hacía sola, durante años y años lo hice yo todo sola, por una cuestión burocrática. Que venían porque tenían ganas y me ayudaban, vale, pero si no tenían ganas no lo hacían. Entonces, sí me lo he comido yo sola muchos muchos años.

N: ¿Qué técnica le recomendarías a una persona que empieza? o, ¿cuáles crees que son las técnicas de inicio?

CM: La técnica de gravedad es la mejor, no necesitas casi nada, ni siquiera comprar un crisol, y puedes hacerte varios huevos, varios cuenquitos dependiendo de la cantidad de metal que vayas a fundir. Eso Toni lo hizo durante muchos años, tenía la pinza... crisolitos de gravedad..., con piezas grandes tienes que dar más baños evidentemente, pero si has entendido lo básico de la técnica lo haces. Entonces él se hacía su pinza, que ya no era una tijerita de joyero como tengo yo, que tengo una tijerita de joyero de estas que tienen abierto... él no, él hacía su pinza de abrazar el huevito, lo volteas, que eso con un soplete lo tienes todo. Sólo necesitas un soplete, y no necesitas ni crisol. Unos ladrillos refractarios, moloquita y sílice coloidal, se acabó. Y fundes.

Y si no encuentras moloquita, hasta con un tamiz y una chamota haces cáscara cerámica; siempre que haya sílice coloidal. Lo digo porque yo me fui a Bucarest en el 2011 a dar un curso de cáscara cerámica y fue alucinante porque claro, preparar eso... Mi amiga decía "¿cómo que sílice coloidal?, ¿qué es eso?" Yo le enviaba las características técnicas, no la encontraba por ningún sitio, al final me dijo "cómpralo tú, yo te hago el ingreso", claro, eso para ella era un dineral porque tenía que comprarlo en Barcelona, luego de Barcelona se lo tenían que enviar hasta Bucarest, sólo el transporte le costaba no sé cuántos. Y un día recibí un correo "Carmen, he encontrado sílice coloidal, es ruso, se llama Levasil", le digo "pues no te preocupes, ya no hace falta nada más, con lo que tengas allí de chamota nos apañamos". Y tal cual, llegué...

Pero bueno, Levasil, qué más da... el tamaño particular -del arido- da igual... porque claro, al principio éramos muy ortodoxos, el tamaño de partícula entre 7 y 14 nanómetros, el tamaño partícula del Hispasil, pero ahora estamos usando el PV50 y tiene otro tamaño de partícula, se seca antes, es más débil,..., en realidad, a cocción alta es mucho más duro que el otro pero como yo nunca cuezo a alta temperatura, a mí las cáscaras me resultan más débiles, pero bueno, me da igual, así se rompe mejor.

Entonces nada, con que haya sílice coloidal, hay cáscara. Imagínate, con unos cuantos ladrillos refractarios, un bidón de sílice coloidal y un tamiz, te montas un... y un soplete, que además puede ser, si sabes, tipo los que usaba David, que usaba los atmosféricos, que nada, eso es una bombona, es un tubo y un chicle. Si el gas tiene que seguir saliendo a presión porque claro, no puede salir libremente por agujero grande. Un chicle pequeñito que tú le sueldas a un tubito de tal, que lo conectas a una bombona de butano y tienes lo que llamábamos el animal, eso es una herencia de Albaladejo, el animal por el ruido que hacía, porque rugía, cuando iba a toda castaña era el animal, pero eso era una maravilla, eso costaba nada, ¿20euros?, tubo, la bocacha, lo montabas con tubería de agua, eso es una maravilla.

N: Bueno, que también vale 20euros el de tela asfáltica, por 25euros te compras el de tela asfáltica

CM: ¿cuál?

N: El de bocacha grande.

CM: Ya ves, sabiendo un poquito.

N: Y de temas de seguridad por ejemplo, aquí habéis tenido que adaptarlo a las exigencias de trabajar con alumnos y que es una universidad

CM: Totalmente

N: ¿Qué le dirías a una persona que vaya a integrar la fundición en su taller, sobre las medidas mínimas e ante los riesgos de la actividad?

CM: El cambio más alucinante, y que yo misma me sorprende cuando me oigo, es que yo hasta hace poco les decía "con una caja de mantaaa...", fijate a ti ya no te lo he dicho. Porque a mí la manta cerámica me parece un material alucinante, pero como sé que la gente no se va a poner máscara, pues ladrillo refractario. Ladrillo de baja densidad o incluso de alta densidad y que lo compren de reciclaje, que hay ahora mismo, cuando desmontan hornos, se vuelven a vender ladrillos refractarios, aquí hay una empresa que los revenden de segunda mano. Entonces siempre ya ladrillo, ¿por qué? Porque la manta realmente es cancerígena. Que tú eres responsable y te vas a poner la máscara, úsala, pero yo misma me he puesto la máscara y al momentín llega alguien "Carmen, que si esto que si lo otro....", me la pongo aquí, y el resto de la mañana la llevo aquí o aquí (señalándose la barbilla y la cabeza) y ya no me la he puesto y he estado manejando manta toda la mañana. Hay²u momento en el laboratorio que tiene una luz muy bonita al entrar la luz por la cristalera que es vertical y claro, el sol está allí en alto, da, la escena se transforma, el laboratorio hay un momento que tiene una luz preciosa, la gente está trabajando y yo lo veo, ellos igual no, pero yo lo veo y hasta he hecho fotos. Bueno, en uno de esos momentos, dobla un poquito de manta cerámica y alucinas, claro, es el mundo de la ¿min1:13? la magia, una cantidad de cristalitos que alucinas

N: La magia permanente, porque inhalas esa magia y se te queda para ti

CM: Aunque yo sé que hay una que es la antigua que decía y ponía la calavera de material cancerígeno y ahora ya no lo ponen porque supuestamente tal y cual... porque de aquí a que averigüen que esa también es cancerígena, pues ya te la has tragado. Entonces, mi esfuerzo este año, y fue la prioridad con mis compañeros fue que intenté que se quitara.

N: ¿No has probado la eco, bueno no es ecológica es biodegradable, la bio?

CM: No, pero, ¿te la crees?

N: Me la creo porque se degrada mucho, muy fácil, puede que en el cuerpo se degrade tarde o temprano.

CM: Yo de todas maneras prefiero... La prioridad fue eliminarla y en el lecho de colada, que era donde más la manejábamos. Mis compañeros se han preocupado Paco, pues eso, en forrar lo que es la parte de abajo del lecho de colada, que está forrado de placas, y la tapa, que fue lo último que hicimos, que fue otra fase, puse ladrillo de baja densidad y ya no hay manta, ya no estamos manipulando manta.

N: La limpieza que se ve también micro para gravedad, tiene un aspecto también que cuenta, se le ve sólido, se le ve

CM: De hecho yo hice una sesión de colada por gravedad, que no estaba acabado el horno, no lo había acabado, y Raúl, el otro técnico que también me ayuda mucho, "para la tapa ponemos un poco de manta, ¿no?, ¿por qué?" Todo con ladrillo, no manipulamos manta, vamos a descartarla. Pero yo, hace unos años, a todo el mundo le decía, con una caja de manta y un tubo de agua te montas una fundición. Porque es verdad, era verdad, pero ahora mismo ya no le diría eso.

N: Dos cajas, una

CM: Si es que es la leche, David lo hacía, David cogía y hacía un horno así, y nada más, osea, la manta ahí en medio, eso lo ha hecho aquí, en el curso que hizo aquí y todos babeábamos con él, parecía el mago el mago, parece que hacía magia con todo. Pero claro, hoy en día yo lo valoro de otra manera, especialmente por los que vivimos aquí, los que trabajamos aquí, los chavales se van y ya no van a volver a respirar eso, pero Paco, Raúl, Jose., todos los que estamos aquí, Teresa...

N: Constantemente.

CM: Claro, es que eso no puede ser; y, ¿a quién le toca? A lo mejor al que tiene genéticamente predisposición, a lo mejor yo respiro más pero le toca a Jaume porque su familia no sé qué, o a lo mejor Jaume respira más pero me toca a mí porque mi familia tiene ese punto débil. Luego te jubilas y te mueres tú. Toda la vida trabajando y cuando te toca disfrutar de la jubilación vas y la palmas.

N: El tema del descere y la fundición, por ejemplo hablaba de una de las fundiciones que hiciste fue en casa de tus padres, ¿no?, en el campo de tus padres, esa es otra posibilidad, ¿no? Es factible el trabajar en el taller las ceras, los modelos, los baños, y cuando tengas un número de piezas determinado descere al aire libre es mejor que hacerlo en un recinto.

CM: Sí, eso lo estuvieron haciendo en Altea también, en la facultad de Altea, cuando estaba él de técnico, que le empezó a hacer todos los aditamentos a la fundición no tenían los permisos y ya lo hacían fuera, en el patio. Claro, es una solución, de hecho nosotros las pátinas, hasta que estuvo acabado el cuarto de pátinas... porque es que esto, Andrés, esto... esto es público y esto es poco a poco. El cuarto de pátinas Paco lo había diseñado con dos tornetas de acero inoxidable, que desaguan, que tienen perforaciones, entonces los líquidos caen a la bandeja de abajo, la bandeja de abajo se inclina, tiene un desagüe... Es así, ahora se ve muy cochino pero él lo diseñó así, fue idea de él y está muy bien hecho, porque además, el bidón de abajo con los residuos, luego viene y se lo lleva, pero tiene la bocacha ahí para que quepa el bidón de abajo..., está..., hasta que lo acabó, ¿dónde quieres que hagamos las pátinas? Pues en un caballete fuera, pero hasta el 2009, hace nada que estábamos dando las pátinas aún ahí fuera porque no estaban acabadas aún las tornetas, porque le faltaba no sé qué... Y ahora llevamos un par de años que funciona muy bien, sin puertas, muy bien, el cuarto de pátinas funciona muy bien.

N: En el cuarto de pátinas de que has hablado, para una persona que lo quiera hacer independientemente en su taller, quizás aconsejarle lo que hacía el chaval que presentó la ponencia en el congreso sobre pátinas naturales, que intente facilitar ese tipo de pátinas, pátinas un poco más lentas pero que no le viene mal porque al fin y al cabo las pátinas lentas son las más bonitas

CM: Sí, aire libre, y si no, al aire libre, yo eso también lo sé porque me he patinado yo, yo llevaba antes siempre muchos colgantes, y me acuerdo de haber llegado a mi casa y la cadena de plata negra, y digo "si la cadena de plata está negra, qué no habré tragado yo", porque tú estás dando una pátina en un lugar que no, no era en mi taller, era otro pero tampoco tenía buena extracción, era un taller de un escultor, tampoco tenía una extracción, y nada, patinar, y con eso que tienes prisa, que son las doce de la noche, que la tienes que entregar para mañana y que tal y que cual,

te pones y haces locuras. Tomar precaución y tener cuidado. Yo desde luego las pátinas, o las doy al aire libre o las doy... Aquí en Valencia con el clima, Sevilla también, con el sol, se dan en seguida, vamos, que tú les das el líquido y las dejas al sol y te vas a hacer otra cosa, si es que después no puedes ni tocar la pieza, se ponen hirvientes, pero claro, al aire libre y sol.

N: Son pátinas muy homogéneas porque estás calentando toda la pieza.

CM: Muchas veces es que nos complicamos, "es que no tengo esto, no tengo lo otro", pero si el bronce en verde, el verdecito típico, hasta con lo de limpiar los baños se da la pátina, no necesitas... yo te enseño las otras, pero...

N: ¿Has estado en la fundición Marcelo en Sevilla? Un día tenía la escultura de Aníbal González con un montón de chapas puestas a los pies, parecía una cabaña rodeando la parte de abajo, y le A. J. N.untamos por qué estaba así tapado y dice por el gato, porque es sacar una escultura y se mea en la escultura. Eso sí, los mejores verdes los que da el gato, pero para emparejar las pátinas en esa zona... Y la tenía protegida por eso.

CM: Decía Vicente Ortiz que para dar pátinas lo mejor son las meadas de cerveza, que bebas mucha cerveza y te meas y le des al bronce con eso. Primero, no me gusta la cerveza, ya fallamos, luego, que se me antoje darle con mis orines de cerveza a la escultura también lo dudo mucho la verdad. Es que es más bruto que un arado, es un hombre encantador, pero es más bruto que un arado.

Pues con esto terminamos Carmen. Muchísimas gracias por todo.

Entrevista al Profesor Dr. D. Juan Carlos Albaladejo

En Tenerife 03/06/2013

Juan Carlos Albaladejo: *A mí no me parece interesante que el artista funda su propia obra. Es interesante que conozca expresivamente lo que esa técnica le puede dar, los recursos que puede tener, que le puede pedir al fundidor, pero no olvidemos que fundir es un oficio, no es artístico, es un oficio, nada más. O sea, un tipo con una boina es el que tiene que fundir, y hacerlo muy bien, eh, pero claro... Yo una vez le A. J. N. unte a un antiguo catedrático de Madrid que por qué decía lo que estaba diciendo. Lo que estaba diciendo era que cada vez se fundía peor profesionalmente, en las fundiciones profesionales, mi A. J. N. unta: "¿por qué dices eso?", dice "Porque es la verdad, hoy en día funde cualquiera, o sea, me refiero abogados, médicos, arquitectos... estos hacen su palomita y se la llevan a fundir. ¿Qué es lo que pasa? Que el fundidor la primera vez le trataba como si fuera un entendido, como si fuera un profesional, como si fuera un escultor. A la tercera pifia que le metía y que no le decía nada, pues se empieza a bajar el nivel, y entonces te dan cualquier cosa fundida, unos rechupados..., unas pátinas...rosas... ¿Por qué? Porque la gente no entiende, y como la gente no entiende, pues se funde mal". Lo que hace falta es entender, pero Capa siempre me decía - porque Capa fue mi director de tesis, fue.. en fin, mi padre en este sentido-, dice, "yo me di cuenta que no iba a vivir de la escultura, entonces decidí vivir de los escultores", y se hizo fundidor, pero en realidad él era escultor, él era imaginero. El que tú puedas fundir en tu casa claro que es útil, es práctico, pero es como el que se hace el sacado de puntos y no lo manda a la máquina, bueno, pues lo que te ahorras te lo ahorras, o si no, tienes que estar buscándote a un vaciador, porque tú te resuelves aceptablemente con moldes, con siliconas y con historias de estas. Yo me acuerdo, cuando era estudiante, gané algún dinero haciendo poliéster a la gente. En aquella época estaba empezando el poliéster, nadie sabía cómo funcionaba, escultores, y escultores de catálogo, y entonces, nada, decían que les hiciera un vaciado. Todo lo que sea saber cocina, te hace cocinero, pero para mí no es lo importante que los alumnos fundan en su casa, para mí lo importante es lo que ha pasado. Lo que ha pasado es que aquí en Canarias, y hablo de mi experiencia nada más, porque en el resto del país está más contaminado, ya que, en Madrid por ejemplo, ¿cuántas fundiciones hay en Madrid? Es que hay para decir basta, tú te vas a cada polígono de estos, entre chino y chino... Yo tenía un amigo que iba mucho a la fundición de él cuando tenía que encargar yo cosas, por ejemplo obra múltiple, que no iba a estar haciendo 50 piezas, que eso es de locos, ¿no? Claro, ese múltiple tú lo enseñas en bronce, y lo has fundido tú, y entonces lo has mimado, lo has cuidado y te lo has ahorrado. Esa exposición de pequeño formato que no te paga nadie, que la haces porque te da la gana, pues ésa, si la fundes tú, cojonudo, o por lo menos, si llevas el proceso lo suficientemente avanzado, o lo interrumpes en el punto en que tú puedes seguir con él, y te estás ahorrando dinero, porque al fundidor le dices "repasado y pátinas, olvídate, las ceras lo mismo, dime qué tipo de árbol haces tú, ¿éste?, vale, yo te lo traigo". Pero esa exposición claro que te es útil, porque es que en la exposición más tonta de pequeño formato o así, te estás gastando 7 u 8000 euros llevar en 12 piezas, pero nada más. Si te encargan un caballo, la estatua ecuestre, tururú, la vas a fundir tú, porque para eso están los profesionales que lo hagan*

Andrés Jesús Naranjo: *Pero es disponer de esa posibilidad, ¿no? Esa posibilidad es importante.*

J. C. A.: Pero esa posibilidad enseguida se abandona. Esa posibilidad, una vez que ya sabes fundir, una vez que tienes esos recursos y que además sabes qué pedirle a la pieza, enseguida se abandona, se abandona porque te es aburrido, a mí francamente me es aburrido estar poniendo bebederos, ¿o es divertidísimo, poner bebederos? Otra cosa es que digas "lo he hecho yo, yo solo", pero claro yo tengo ya 61 años, y ya he hecho unas cuantas, entonces no es lo que a mí me interesa, y además, por la experiencia, he visto cantidad de gente que se ha montado su pequeña fundición..., aunque sea de microfusión, aunque sea de joyería, que eso sí que lo recomiendo siempre, porque es una cosa que para el que no se dedica pues, digamos que mata el gusanillo con una micro, entonces, te haces joyitas, haces obra múltiple chiquitina, y vas siempre manteniendo el pabellón un poquito fresco.

A. J. N.: Atrayente es por lo menos, ¿no? No lo podemos negar.

J. C. A.: Yo cada vez que fundo, cada vez que estoy en un crisol, para mí sigue siendo igual de mágico que el primero.

A. J. N.: Dice lo de poner bebederos, pero a lo mejor una técnica a la arena, que te quitas mucho de repaso, de bebederos...

J. C. A.: A la quincuagésima caja estás hasta las narices ya de las cajas y de la arena, siempre pasa igual. Claro, el fuego no, el fuego es ese punto que te compensa, el momento en que estás fundiendo y estás colando, claro. Pero todo lo demás... Yo siempre había dicho, yo era incapaz de hacer grabado, y los grabados que tengo es porque aquí había gente que te los estampaba, le dabas un dinero y los tíos le daban al tórculo.

A. J. N.: Ha mentado un ejemplo que he puesto en la tesina, yo al grabador lo veo como una persona interesada en la técnica y en llevar el proceso de principio a fin...

JCA: Todo el mundo que empieza con el grabado se quiere hacer un tórculo, todo el mundo, todo el que descubre el grabado, sí, o comprarlo..., depende del espíritu que lleves pero sí, o comprarlo o hacértelo. Pero eso es algo que pasa, y acaba pasando, luego el grabado sigue siendo un gustazo, todo lo que tú quieras, pero el trabajo artesanal, el trabajo artesanal que tiene la fundición, aparte de que es muy largo, es que es muy duro, y llega un momento en que no te compensa perder el tiempo en eso. Pero claro, si no tienes dinero no tienes más narices, por eso es algo que te permite ganarte la vida, con que ya están saliendo cositas, por lo que para mí ya está justificado.

Lo que te iba a decir antes, que me quedé a medias, en Canarias no encontrabas un solo bronce, tú ibas a las salas de exposiciones, ibas a los talleres, no había un solo bronce en todo Canarias...7 islas. Se puso aquí Fundición y a los 5 años en todas las exposiciones había bronce, pero no porque las fundiéramos nosotros, que algunas fundíamos, sino porque ya las veían, y entonces se la encargaban o a la península al principio o luego ya a la gente que fundía por aquí. Entonces, si no hay, si no lo ves, no lo piensas, y si no lo piensas pues no hay nada. Así que para pensar en bronce hay que hacer bronce, hay que conocer el bronce, hay que verlo. Y claro, cuando tú le dices a uno "el cincelado empieza en la cera", dice "este tío es un tonto de cuidado". Cuando se encuentra el problema, que tiene que estar cincelando una nariz, porque resulta que la nariz tenía un bebedero encima, entonces entiende algunas cosas. Para mí la fundición es una catarsis, todo lo que rodea al fuego, la transformación de la materia, todo eso, a mí me gusta mucho

siempre hablar de la magia y de todas estas cosas como diletante, o sea, como divertimento, porque todo es física y química, no hay nada que no sea eso en esto, y realmente poder mirar un bronce, una pieza de bronce, sea del primer milenio antes de Cristo o sea de ayer y saber exactamente la cara que tenía el fundidor... La sabes, perfectamente, cuáles fueron sus padecimientos, cuáles fueron sus sufrimientos, sus alegrías, sus problemas, sus no problemas, por supuesto dónde estaba la colada, cómo estaban los bebederos. Eso es algo que se ve en pocas actividades de este tipo. Aquí se dio un curso de doctorado cuando yo hice doctorado que era interesantísimo, vino un catedrático de Dibujo de Madrid de Arquitectura, Xavier Seguí, y entonces nos da una fotocopia de un dibujo renacentista, una a cada uno, una obra de arte o lo que sea y te decía "Dime cómo se dibujó esto", y entonces pues te pones..., claro, los que veníamos de instituto, que íbamos ya con mucho compás y con muchas historias, pues más o menos sabías de qué iba, secciones áureas y todas estas cosas, pero es que realmente podías adivinar perfectamente... o te venía un tío con un fresco y te construía el andamio, las sesiones, sabes que el fresco cada día es una jornada, y te ponía delante un andamio, un andamio en cuatro partes, en cuatro zonas porque de otra manera no se podía haber pintado, y eso, aparte de que te da mucha amplitud de miras a la hora de plantearte el encargo, es que realmente entiendes perfectamente al susodicho que ha estado ahí haciéndolo.

A. J. N.: *Creo que la fundición puede estar viviendo lo que vivió la soldadura, por ejemplo, ¿hace unas décadas cuántas piezas de soldadura se veían, en escultura? Ninguna, porque los primeros soldadores los tenían solo unos cuantos, los astilleros o tal y cual empresa de metalistería, de metalurgia... pero en el momento que hicieron las monísimas soldadoras transportables para los electricistas, el taller de escultor hizo suya esa tecnología, muchos no eran ni escultores de formación sino que fueron soldadores de profesión.*

J. C. A.: *Pero esto es otra historia, aquí hay una, o yo he tenido siempre una función de investigación ingeniera pero porque siempre me ha gustado, y entonces pues he tratado de mejorar procesos, de mejorar aparatos,... Eso es otra cosa.*

Por supuesto que sí, pero ya te digo, una cosa es que tú conozcas la fundición porque vas a acabar en eso, vas a acabar teniendo más recursos que nadie, y esos recursos también son económicos. Claro que te soluciona, te acabo de decir, la exposición esa individual que no tienes sponsor, que no, está vendida, ésa, fúndela, te vas a ahorrar una pasta.

A. J. N.: *A parte, es un material que atrae, es decir, una pieza en bronce, igual que una terracota cuando ya está cocida y sabes manejar los esmaltes y es... el propio material te atrae y a lo mejor, por el desconocimiento, antes lo desechábamos ¿no?*

J. C. A.: *Y además porque da miedo, realmente tira para atrás, es muy costoso, el propio alumno, aquí éstos ya le han perdido el miedo, le han perdido la vergüenza, pero siempre te hablaban "si es que dicen que esta asignatura es muy cara", pues haz otra, no hace falta que vengas, pero claro, te decían "Pues vaya... la que es cara, la que es cara es la que estoy rellenando papeles todo el día, y pintando telas todo el día para luego tirarlas y para luego comerlas con papas fritas, porque aquí el bronce me lo llevo, y el bronce lo tengo colocado.*

A. J. N.: *Para usted, ¿qué significa un taller de escultor? Es decir un taller personal, ese espacio de trabajo, ¿qué le evoca?, ¿cómo lo definiría?*

A parte, ¿me puede hablar de los talleres en los que ha estado como escultor, fuera del aula, talleres en los que ha trabajado...?

J. C. A.: *El actual, donde tengo los albañiles, que me han roto un cristal del lucernario de arriba, ahora mismo, días antes de venir, pero un cristal como media habitación de ésta, además que se puede pisar, que eso vale una pasta... Éste hace el número decimotercero, de los que he ido ocupando en mi vida. Luego pasamos por casa, porque tengo que pasar inevitablemente, vas a venir y lo verás, aunque ahora está todo muy descolocado.*

Yo he vivido en el taller, ha habido épocas en mi vida, bastantes, en más de dos y más tres talleres que eran mi vivienda, es un poco la filosofía del loft, es un sitio donde vives, donde trabajas, donde comes, en fin, donde te diviertes... El taller es una forma de vida, es un sitio de vida, de vivir, nunca me ha gustado tener –aunque los he tenido– el taller fuera de casa, pero eso de tener que vestirme, salir a la calle, coger un metro e irte a Carabanchel a una nave... sí, una vez que estabas en Carabanchel, decías “vaya pedazo de nave”, pero nunca me ha gustado, porque era un poco interrumpir tu día, y luego además, si te daba por irte a las tres de la mañana, pues ya se acabó el negocio, no podías coger el metro a esa hora.

A. J. N.: *Y la convivencia de las técnicas, ¿cómo ha sido?*

J. C. A.: *El problema del taller, yo siempre he tenido ese problema, y es que al ser un taller de usos múltiples, a veces es una carpintería, otras veces trabajas con ferralla, otras veces se funde, otras veces haces plásticos... y eso puede ser muy peligroso, porque, yo una vez me vi soldando con todo el suelo lleno de serrín, por ejemplo, y entonces me quedé frío. Claro, eso no pasa con una carpintería, en la carpintería solamente hay madera, o solamente poliéster. Entonces ahí tengo que estar constantemente viendo para dónde va la chispa porque, aunque se limpia, pero hay un sitio donde tienes poliéster en garrafas, o tienes los disolventes, o tienes las botellas... Hace muy poco quité propano de casa, botellas de propano, porque tenía muchísimo gas metido en el taller, mucho gas, y ya, se te olvidan las cosas, sabes más por un lado, pero eres más torpe por otro, y hace muy poco que regalé botellas, yo creo que una está aquí, una de éstas de las de propano altas, y luego pequeñitas también para los sopletitos y para todas estas cosas.*

A. J. N.: *Ya por lo que me está contando tiene que ser un espacio muy versátil.*

J. C. A.: *De uso múltiple.*

A. J. N.: *Cuando ha dicho que había que tener mucho cuidado, ¿cuál sería la seguridad mínima que hay que tener?, porque, como no es un negocio no tenemos un inspector encima... pero un mínimo de seguridad ha de haber.*

J. C. A.: *Legalmente es muy difícil de tener, otra cosa es que tú contrates el gas, entonces venga el tío a mirarte la goma si está caducada o si es una bombona como esta grandota de aquí fuera, que tú en tu casa la puedes tener, la grande la puedes tener en tu casa mucha gente la tiene para calefacción... Pero depende de lo que tú quieras manejar en tu casa, tú puedes tener un taller de escultura y ser de diseño, o sea, diseñas la escultura.*

A. J. N.: *Un estudio, ahí hago la diferencia un poquito, yo no hablo para los que les gustan los estudios, hablo para los que invierten un poquito en herramientas.*

J. C. A.: *Entonces, legalmente no hay nada, legalmente tú eres una carrera profesional, es decir, exactamente igual que un abogado o un dentista. Cuando tú te das de alta, es profesional, te das de alta como autónomo, sí pero al abogado, ¿qué le piden? Tú pagas lo mismo, o pagas una cosa similar, entonces tú puedes tener estos equipos..., el otro día me metí yo en un consejo de departamento, y como ineptos hay en todos lados, aquí también los hay, entonces alguien estaba diciendo que había llamado a la vicerrectora para que vinieran y se llevaran las radiales porque eran herramientas peligrosas según la normativa de no sé qué no sé cuánto, y como yo estaba de baja no podía decir nada, así que no dije nada, pero, cualquier radial de esas peligrosas, tú las compras en Leroy Merlin, y lo compran como bricolaje, ¿qué normativa hay? No hay ninguna normativa, otra cosa es que en un sitio público que seas diferente, esto es un sitio público, hasta el ruido, no puede pasar de los 80 decibelios, tiene que tener unos paneles que tal, pero porque estás en un sitio público, pero tú en tu casa, no hay, en tu taller.*

A. J. N.: *A lo que te permitan los vecinos.*

J. C. A.: *Claro, a lo que te permitan los vecinos.*

A. J. N.: *En el tema de la fundición siempre es bueno tener un espacio...*

J. C. A.: *Yo he fundido en mi casa... claro, yo vivo rodeado de jardín y yo he fundido hasta hace un par de años, que ya dije "mira, me los llevo a la facultad, que trabajo mejor".*

A. J. N.: *¿Ha fundido piezas suyas en la facultad?*

J. C. A.: *Sí, sí, aquí funde todo el mundo que quiere fundir, todo el mundo que quiere fundir se paga sus materiales y listo. Al final siempre trabajo más que si lo fundiera solo, porque estás enseñando a los presentes también.*

A. J. N.: *Pues esto es todo. Muchísimas gracias por su dedicación.*

Entrevista a un Técnico de Urbanismo

Sevilla 03/06/2013

Andrés Jesús Naranjo: *Primeramente quería por interés personal qué se le ha pasado por la mente cuando le he comentado por teléfono que quería hablar de un espacio como el taller de un escultor.*

Técnico de Urbanismo: *No, vienen a A. J. N.untar por cosas bastante más raras, no es una cosa que...*

A. J. N.: *Desde la Gerencia de Urbanismo, ¿cómo tratáis el concepto de ciudad?, actualmente, ¿Existe una gerencia urbanística porque hay una idea o concepto de cómo ha de ser la ciudad?*

T. U.: *Por idea de ciudad no entiendo en qué sentido, idea de ciudad, bueno, existe una ciudad en la que hay que intentar regular sus actividades, y para eso existe el Plan General, en el que se regulan todas las actividades que se pueden realizar en las distintas zonas de la ciudad, y la planificación de todos los aspectos que van relacionados con la ciudad, como el transporte urbano,..., no sé, todo el...*

Todo el tema de infraestructuras, el tema de residuos lo llevan más otro tipo de compañías, pero siempre tiene que estar todo un poco ligado a una planificación de tipo general como es el Plan General, donde se indica dónde van a ir los desarrollos futuros, dónde se van a poder desarrollar diversas actividades y dónde se van a localizar los usos en concreto en cada..., dentro de lo que es la ciudad.

A. J. N.: *A parte del Plan General, ¿qué otro tipo de normativas cree que pueden afectar directamente a lo que sería una vivienda de una persona que quiere también realizar ciertas actividades culturales?*

T. U.: *Ahora mismo, a bote pronto, sería el Código Técnico de la Edificación, porque tiene una serie de exigencias constructivas y de insonorización, de aislamiento, de forma de construir, de ventilación, que puede influir en la posibilidad de instalación de esos talleres.*

A. J. N.: *Le cuento, lo que intentamos es que el taller disponga de recursos económicos y sencillos, por ejemplo, actualmente con lo que trabajamos son piezas de pequeño formato, es decir, no es competir con una empresa de fundición ni hacer un taller de fundición. Estamos hablando de unos 10 kilos de bronce, de materiales no férricos, con una bombona de butano y un soplete se funde, en principio la infraestructura de una vivienda normal no se toca ¿cómo limita la ley el uso de ese tipo de bombonas o ese tipo de herramientas?*

T. U.: *Eso depende de la consideración que se le dé a esa actividad, o sea, se le da de pequeños talleres artesanales en los que siempre está recogido por una actividad que sea esa, ahora, si ya aumenta la actividad, la actividad es más industrial que artesanal, pues entonces ya hay unos requisitos especiales y en muchos casos no compatibles con la propia vivienda, sino que tiene que ser en zonas específicas donde se permita ese tipo de uso industrial más que...*

A. J. N.: Claro, que tendríamos que tener como una especie de límite cuando se trata de algo sin ánimo de lucro, digamos una pequeña actividad hobby a lo que sería ya una...

T. U.: Bueno, puede ser una actividad que no sea hobby exclusivamente, sino que sea productiva y que esté relacionada con la obtención de un sueldo o una actividad, no creo yo que... sobre todo es en los requisitos que se le va a pedir dependiendo del tipo de actividad que se va a realizar, si es una actividad, como tú me hablas, de pequeñas piezas, eso no requiere más que una serie de elementos de seguridad y demás que no influyen o van a influir en el uso residencial.

A. J. N.: ¿En ese aspecto, residencias tipo viviendas de adosados o edificaciones próximas a polígonos, tendrían más facilidad a la hora de ejercer la actividad?

T. U.: No tiene por qué, o sea, si me estás hablando de ese tipo de actividad de pequeñas piezas y de pequeño formato, eso puede llevarse en cualquier tipo de suelo podríamos decir, tanto lo que es el centro histórico como cualquier otro..., lo que si tal vez esté limitado a lo que son las plantas bajas de los edificios.

A. J. N.: Porque en el tema de los locales, ¿qué naturaleza se le suelen dar a los locales?, es decir, perfectamente puede tener un propietario un local que no lo tenga en plan de comercio, sino que lo tenga para actividad personal, ¿no?

T. U.: Sí, lo puede tener para actividad personal, mientras que no tenga una actividad comercial, no tiene por qué tener una licencia de actividades podríamos decir.

A. J. N.: En el tema de los estatutos, es decir, si la comunidad de vecinos estuviera de acuerdo en decir no nos importa que haga este tipo de actividad.

T. U.: Ahí ya me pierdo un poco, porque el tema de los vecinos y los estatutos es más ya un tema de abogados, es que no sé hasta qué punto unos estatutos pueden ir contra, o sea... aquí, en un edificio se está permitiendo la localización de una actividad artesanal y demás, no sé hasta qué punto unos estatutos de esa comunidad pueden ir en contra de esa actividad si está permitida.

A. J. N.: Por ejemplo si el presidente o algún miembro considera la actividad peligrosa.

T. U.: Pero que si esa actividad está recogida dentro de las posibles usos que están permitidos en ese bajo comercial, yo no creo que pueda..., o sea, por ejemplo, una cosa muy distinta es que si yo te digo que en el local, para que tu actividad pueda realizarse tiene que tener 4m y tiene 3'5m, ahí no hay discusión, tú esa actividad no la puedes realizar, pero si está permitida, tienes 4m, está recogida dentro de esas actividades que están permitidas en el edificio por el Plan General, yo no sé hasta qué punto una comunidad puede negarse a hacer. Aquí por ejemplo se están limitando los talleres artesanales a las plantas bajas, claro, en la cuarta planta no puedes poner un taller artesanal. Igual que el tema de oficinas, que en muchos casos hay oficinas que están en la 3ª o 4ª planta, ahí sí se limita que estén exclusivamente en planta baja y en planta 1ª, en un edificio que es residencial, si ya es de oficinas puedes tenerla en cualquier parte, pero las limitaciones que pueda imponer el tema de los estatutos de una comunidad no sé yo hasta qué punto pueden limitar esa actividad, mientras sea una actividad que esté legalmente reglada y que esté permitida.

A. J. N.: Por lo menos en este marco se contempla ese perfil de personas, que tenemos un amparo de decir no se está coartando totalmente su libertad.

Entrevista al escultor D. Toni Tomás

En Valencia, 19/04/2013

Andrés Jesús Naranjo: *¿Cuáles fueron tus inicios?, ¿cómo empezaste?*

Toni Tomás: *Yo, como la mayoría de la gente probablemente, empezó gente alrededor mío a implicarse con el tema de la fundición aquí en la Facultad, pero yo especialmente no la veía como algo que yo fuera a coger. Me estaba dedicando a la escultura, a la piedra, a trabajar en el taller de Vicente Ortí y no pensaba yo en ponerme con la fundición, pero bueno, salió un caso, salió un momento...*

A. J. N.: *Porque fundición aquí no teníais, ¿no?*

T. T.: *No había fundición, se estaba empezando a montar la fundición. Yo conocía a Jaime Tena, había sido mi profesor, pero él se estaba implicando con la fundición, iba a ponerla en marcha, vino Albaladejo a dar un curso, a instaurar la fundición y tal... Primero dio un curso a profesores, al que yo no asistí. Yo el primer curso de fundición lo di en Reus, al que nos apuntamos Carmen Marcos, yo..., o sea, compañeros de la facultad, profesores también de la facultad, y allí fuimos a Reus, que lo daba Rufino Mesa. Ése fue mi primer contacto con la fundición, moldes de silicona,... bueno, todo, porque hicimos los moldes allí y todo. Eso me fue enganchando. Luego aquí volví a dar otro curso impartido por Juan Carlos Albaladejo, un curso de chamota. Y luego un tercer curso que lo dio David Reid, el primero que dio aquí, luego en Tenerife sé que dio más. Yo coincidía que empecé a trabajar como maestro de taller, pero luego también coincidía que siempre he tenido taller propio, siempre he ido buscando mi propio taller, y entonces, ya viendo el tema de la fundición, me fui implicando, y al estar en los talleres fui implicándome, y también, como los amigos se metían, al ver que podía fui haciendo mi pequeña fundición, pero viene a ser lo mismo que tengo ahora, con el paso de los años no la he evolucionado nada puesto que realmente para mí es una parte del proceso, un proceso más que emplear en el trabajo. Si sale el encargo, bienvenido sea el encargo. Pero, la fundición, yo tampoco es que investigue con ella, o sea, yo controlo varias técnicas, estoy mucho más cómodo en la de la cascarilla cerámica, que es la que más trabajo, y entonces mis piezas o mis cosas las voy sacando por ahí, pero no me pongo a investigar, a buscar quemadores o la técnica o tal. Me aprovecho de los amigos, los que sí que investigan.*

A. J. N. *La has integrado como una técnica más en tu actividad, igual que haces piedra, haces bronce.*

T: *Sí, como una técnica más. Mi obra es muy procesual, entonces está muy metida en el taller, y la fundición está muy metida en las técnicas de taller, tanto el hierro como la piedra, la soldadura... Entonces la fundición entra de lleno también en el campo, me gusta, veo que es un trabajo que le va muy bien al tipo de obra que yo hago, de cómo me planteo yo el proceso creativo, entonces me funciona muy bien, porque también me deja pensar, lleva su tiempo evidentemente. Es lo que te digo, como siempre he tenido taller y siempre he tenido disponibilidad de los talleres de la Facultad por ser maestro de taller, siempre me ha venido muy bien porque he seguido*

aprendiendo y se me ha hecho fácil manejarme. Luego también, ¿qué es lo que ocurre?, que al final yo el taller, pues mira, que quepa en mi coche realmente, llevas tus cuatro cosas.

A. J. N: *Versátil.*

T: Sí, de hecho la fundición, la primera que tuve, bueno, la primera la que siempre he tenido así y tal, porque ha sido sólo cambiar de hornos, los hornos los vas cambiando los vas cambiando..., eran itinerantes realmente.

A. J. N: *Los de manta, ¿no?*

T: Eran hornos de manta o de ladrillo. Hubo una época que disponía de taller donde trabajar pero no donde fundir y donde hacer los fuegos. Salían encargos, entonces preparaba las piezas y luego buscaba dónde fundir. Se fundió en el taller de Carmen, en el chalet de los padres de Carmen Marcos, en el chalet que tenía Gerardo en Mien. Era de repente llamabas a la gente, decías “oye, ¿dónde puedo fundir?”. Incluso me acuerdo fundir en casa de una compañera escultora, Fani Galera, una casa que tenía y aquello era un descampado en el pueblo, que nos venía la policía y todos se creían que estábamos allí haciendo a saber qué. Y allí estábamos con las botellas de propano y nada, se metía todo en una furgoneta, lo cargábamos todo y listo...

A. J. N: *Sobretudo el descere es lo más escandaloso, ¿no?*

T: El descere y la colada, los dos, el descere es más escandaloso por todo el humo que hace pero la colada es más espectacular. Claro, la gente se asomaba y decía “¿qué hacen estos?”, porque aquello estaba en la calle, fundir en la calle porque había un muro que cubría el terreno pero habían hecho una calle y habían requisado toda la parte del terreno entonces estabas al aire, ya no había muro, en medio del pueblo, ... puedo montar el numerito donde sea. Entonces ha estado bien, a mí me ha gustado. Cuando fundimos en el taller de Carmen, aquello estaba muy bien porque vinieron profesores de México, gente tal y me acuerdo que hicimos allí el fin de semana y... nada, se montó la fundición y al lado una mesa de tirada y ya está, todo el mundo allí, era un espectáculo, la gente fundiendo y mientras comiendo una paella.

A. J. N: *Las características del primer espacio que tuviste, que ya sí podías hacer las dos cosas...*

T: Pues siempre he tenido suerte, porque los espacios donde he podido fundir eran espectaculares para una fundición. Uno que tenía en la calle Beneficencia quedaba justo detrás del Iban, y aquello entrabas y era un taller bajito, porque era una edificación extraña pero luego detrás se abría un patio y estaba techado, o sea, no te veía nadie, solamente los vecinos, y nos llevábamos bien con los vecinos de nuestra finca porque no había nadie más que pudiera ver y nadie decía nada, me parecía de puta madre todo el mundo. En ese patio podíamos descerar tranquilamente y podíamos fundir, y realmente yo no veía el riesgo, yo no veía que hubiese un riesgo que dijese se puede pegar fuego, no, yo lo veía y decía “esto es increíble”.

Los siguientes espacios ya fueron en Tenerife, porque después de ése tuve otro taller, pero en ese taller no podía fundir y fui rondando para aquí y para allá, empecé a trabajar en Altea también y luego me fui a Tenerife, y allí ya montamos Fundición. La primera, porque el comienzo de esa fundición fue igual, itinerante, generábamos las ceras, generábamos los trabajos, dábamos baños, todo el proceso y luego cogíamos la campana de los hornos de fundición, todo el tema y nos lo llevábamos al monte, a un terreno que tenía un amigo en La Esperanza, ése era bueno, y

allí la verdad es que era un paisaje impresionante y allí montábamos todo, fundíamos y al día siguiente recogíamos y nos volvíamos a ir.

A. J. N: *Ésa es una de las posibilidades, es decir, hay ciertas fases muy marcadas como hacer modelos, sacar moldes y después están las de fuego. Puedes organizarte como los alfareros, yo tengo un número de piezas determinado y cuezo.*

T: Claro, es un poco el proceso, lo que pasa es que claro, los encargos vienen con la exigencia del tiempo. Luego conseguimos una nave, un taller, que estaba muy bien, nos venía muy bien, tenía una altura, no era muy alto pero una altura suficiente para poder trabajar, muchos ventanales y un paisaje impresionante también. Allí teníamos incluso espacio fuera, pero todo lo hacíamos dentro, abríamos las ventanas, se fundía, sí que se cargaba aquello de aires pero colocábamos ventiladores y te sales fuera, aquello se aireaba enseguida. Eso fue en Tenerife, y ahí se hicieron también sus cosas, hice bastante obra mía también y luego fue ya aquí en Valencia, en Casinos. Y en Casinos fue a raíz de este hombre, de Amadeo Peñalver. Amadeo Peñalver era un compañero mío de la facultad pero de un curso por detrás del mío, que coincidimos, porque él hizo pintura, entonces coincidimos una vez que vino un mexicano a hacer un mural de alambre y tal y nos liamos todos con el tema del mexicano y nos lo pasamos como el quico porque era una época en que te dejaban las llaves de la Facultad y te venías aquí un fin de semana a trabajar. Nos comimos una paella en el hall de la Facultad, con que te diga eso..., pero la Facultad antigua evidentemente, aquélla ha desaparecido, era otra época, se hacían otras cosas, era todo mucho más familiar evidentemente. Pues ahí conocí a este hombre e hicimos mucha amistad; luego él se fue a Nueva York, estuvo becado, tiene todo un historial. Y terminó en Nueva York. Y allí está, 25 años. Lo curioso es que me buscó, ya cuando trabajaba yo en Altea me lo dejó caer un día lo de montar una fundición en Casinos, que es su pueblo, pero a mí no me venía bien y no lo veía, entonces no se hizo. Pero luego curiosamente me buscó, porque yo no mantenía el contacto con él, y me buscó por Internet. Vio que seguía haciendo obra, que seguía trabajando, y contactó conmigo. Y me volvió a plantear lo de la fundición. Y entonces esta vez, claro, a mí me pilló viniéndome de Tenerife, pero literalmente, poco menos que me pilló en el coche. Y dije pues tío, qué quieres que te diga, porque estaba llegando a Valencia y pensando ahora..., claro, el coche cargado todo allí metido, y ahora, ¿qué hago?, hay que buscar un taller, hay que seguir haciendo obra, volver a empezar. Entonces dije cojonudo, ahora, yo no tengo un duro, dice “no, yo lo pongo todo, el local...”. Y ya me puse a montarlo, empecé a buscar los materiales, todo lo que hacía falta

A. J. N: *Que ya tenías materiales aquí me comentaste...*

T: Iba a hacerlo todo nuevo, lo que ocurre es que cuando llegué al tema del combustible, el propano... tenía unas botellas de propano, de pirata total, sin contrato y sin historias, sin nada... llamé a un amigo, a Rufete, que está en Altea y digo “¿qué pasó con las botellas aquellas?” y me dijo él “no tengo las botellas, tengo las botellas y toda la fundición” y claro, recuperé toda la fundición, hasta tenía metal. Pero bueno, volví a hacer los hornos nuevos, volvía a hacer cosas nuevas, se prepararon cuatro cosas que se necesitan realmente, o sea, una zona donde dar los baños y donde das luego los áridos. Pero eso son unas cajas, que ya cada uno con el tiempo te lo haces a tu gusto y a tu manera.

A. J. N: *Buscar la comodidad tuya, adaptarla a tus necesidades ergonómicas, que se suele decir.*

T: Claro, uno tiene su manera de trabajar. Yo, aunque parezca mentira soy muy cuidadoso y muy pulcro, muy limpio cuando trabajo en el taller, y sí, me molesta mucho que la gente no sea así, sobre todo porque he tenido que sufrirlo. Cuando estaba aquí de maestro los alumnos eran muy guarros y se les dejaba que fuesen muy guarros y yo nunca entendía cómo hacían el proceso aquí. Cada alumno tenía su pequeño cacharrito donde daba los baños, entonces había moloquita por todas partes, papilla por los suelos, por todas partes. Llegaba final de curso y había que limpiarlo todo, lo limpiábamos nosotros, los maestros de taller, y aquello había que limpiarlo con maza y escoplo... Yo jamás entendí por qué lo hacían así. Entonces, ¿qué es lo que pasa?, te pones una zona de baños, la tienes justo al lado de los áridos, es un proceso que va seguido, das los baños, pasas directamente al árido, es que ni goteo, pasas directamente al grano y de ahí va a la zona de secado, que está al lado también, entonces no existe un goteo. No sé, eso lo cuida. Y luego me he ido dando cuenta que siempre haces un bidón muy grande de sílice, y luego no te sirve para nada, tiras mucho sílice, entonces al final termino haciendo piezas de formato grande y uso un capazo de obrero de estos de caucho, que luego encima van muy bien porque le pegas una patada, llegas y tal... En fin, te acabas haciendo a tus cosas, me he ido dando cuenta de cositas que te van llegando de casualidad y digo "esto me viene muy bien para eso". Y por eso te digo, es muy simple.

A la hora de fundir me gusta también, yo qué sé, es como un poco teatral. Yo pasa una cosa, que yo fundo solo, digamos que trabajo solo, pero cuando voy a fundir siempre llamo a amigos, y no tienen por qué haber fundido nunca, entonces llamo a amigos de todo tipo, como, el uno es abogado el otro, yo qué sé, es médico, o sea, te encuentras con toda una amalgama de gente, familiares míos, mi hermano siempre me ayuda o lo que sea. El otro día, la última vez fundí con mi hermana, que es médico, mi hermano Juan Carlos y yo, entonces era curioso "mira, la familia aquí fundiendo"...

N: ¿El momento de fundir tiene algo especial?

T: No tiene algo especial, lo que sí que, a mí me gusta que la gente funda porque sé que es muy espectacular y sé que la gente ahí suelta mucha adrenalina y se lo pasa bien, disfruta. Yo a la gente la visto, le pongo el equipaje, procuro que estén con las protecciones, con todo eso antes de venir y entonces interpretamos nuestro papel, se explica cómo hay que hacerlo todo y se ensaya de alguna manera. A todo el mundo le encanta, a todo el mundo le gusta, es un momento interesante. Ya te digo, en Tenerife fundía también y llamaba a la gente. Una vez me acuerdo que hasta lo colgué en el Facebook, puse "necesito dos personas para fundir" y me empezaron a salir gente por ahí; de hecho vino una chica de la facultad que la conocía pero muy poco, se presentó allí, digo "pues vale, a fundir". Al final tenía a 4 o 5. Estaba muy curioso, esa parte es interesante. Luego, me hicieron un vídeo unos amigos, estuvieron grabando. Y unos compañeros del buceo allí en Tenerife, lo mismo, se lo dije, digo "veníros, que necesito gente", vinieron, fundimos, luego comimos una chuletada. Entonces bueno, tiene esa parte. Pero esa parte del proceso, lo que es en técnica sí que es verdad que he tenido mis percances, que no ha pasado nada -nunca ha habido ni quemados ni heridos ni nada- pero sí que he visto un riesgo, sé que hay enemigos del bronce como es el agua o la humedad porque me ha pasado, yo he visto explotar el metal y tocar el techo. Entonces, las medidas de seguridad siempre me gusta llevarlas a tope, porque me he dado cuenta que da la vuelta, si te tienes que quemar da toda la vuelta y te quemas, aunque tú creas que estás protegido te quemas. Entonces, ¿qué ocurre?, me gusta que la gente que está, los tres

que vamos a trabajar, estemos muy protegidos, porque si hay que hacer algo, si tienes que echar una mano, si no estás protegido no la vas a poder echar. Tampoco pasa gran cosa si hay..., ya te digo, en este caso se cayó un crisol en el proceso, pero fue, claro, el crisol cayó de un palmo, en el golpe se rompió la base y se esparció. Entonces dices bueno, cómo te diría... reestructurar, sí es un paso donde tú tienes la zona donde está el horno y el traslado del mismo, el horno, el crisol va a pasar de ahí a allí, lo vas a coger con unas pinzas, lo vas a pasar al maneral y del maneral a la colada pues preparar el pavimento. Eso en un metro lo haces, el crisol no anda paseándose por el taller. Entonces, en ese espacio hay bloques de obra que te protegen si hay una caída. Eso en una fundición a mi gusto bien montada lo solventan con unos emparrillados.

A. J. N: *Y un foso...*

T: Exactamente, tú trabajas sobre un emparrillado y por debajo tuyo hay un foso que no tiene por qué tener profundidad pero con que tenga 25cm y arena, tienes suficiente, tienes una caída de metal y estás seguro.

A. J. N: *¿Lo recomienda si tiene uno la posibilidad de hacer una reforma, es decir de tener un localito y hacer una reforma...?*

T: Sí, de hecho, no la he visto pero me lo han dicho, lo han montado así, no sé dónde era, entonces tú tienes la zona de fundición, la zona de colada, tienes el aula y tienes la zona de colada y la zona de colada subes como dos peldaños y es un emparrillado todo donde van a trabajar los operarios que van a colar. Eso me lo contaba también Carmen que en Chicago creo que estuvo ella, lo tuvieron así.

Aquí en valencia tenían..., no, el emparrillado al que yo me refiero no lo tienen aquí, el emparrillado es un emparrillado donde tú estás encima. Una cosa es que haya un foso donde cuelas y entonces si hay una caída de metal caiga allí y otra cosa es que todos los operarios están pisando un emparrillado, entonces cualquier problema que haya de metal el metal cae dentro, no lo pisas.

A. J. N: *Nunca va a estar a nivel del pie.*

T: Puede haber una salpicadura de metal y luego tú pisar el metal.

A. J. N: *El tema de la humedad sí me ha llamado la atención, ¿cómo controlarlo?*

T: El tema de la humedad es sencillo, mira, el problema que yo tuve fue que tan limpio quisimos dejar el escenario para fundir que alguien pasó hasta el mocho. Hasta ahí todo bien, no pasa nada. El problema es que algunas gotas de agua cayeron en la lingotera. Cuando se hizo la colada, cuando se dijo "a la lingotera lo restante" se tiró a la lingotera. Tuvimos la suerte de que la lingotera estaba colocada perpendicular al maneral, cosa que aconsejo a todo el mundo desde luego, la lingotera siempre tiene que estar perpendicular al maneral. ¿Por qué?, porque, ¿qué ocurrió?, cuando tiramos el sobrante, que podían ser 10kilos de metal, había una humedad, había algo de agua. Aquello explotó como si fuera un petardo en una mierda, saltó el metal, pero claro, cogió la dirección de la lingotera, y entonces salió perpendicular al maneral, pero pegó en el techo, fundió los neones del techo y al rebote le cayó a Paco en la cabeza y en el pie. De rebote le cayó. No fue quemadura grave ni mucho menos pero sí lo vimos saltar por allí. Si la lingotera la tenemos girada nos lo comemos los dos que estamos tirando el bronce, nos lo comemos entero.

Ésa una, otra es la humedad en el suelo, si hay humedad en el suelo, que hay agua y cae el metal, empieza como a petardear “pa, pa, pa”, empieza a saltar “tun, tun, tun”, si hay mucha agua, que hay gotas de agua, entonces puede saltar. En el caso de la lingotera, al tirar todo el metal no tenía otra salida que explotar, si es en el suelo puede chisporrotear pero ya no es lo mismo, si la gente va preparada no pasa nada, el metal no va a correr, no cae y salpica como si fuese...

A. J. N: *Por ejemplo, ¿aunque sea una pequeña superficie de madera?, no va a hacer más que quemar la madera si hay un derrame ¿no?*

T: *Ahí se quemaría, no pasaría nada.*

A. J. N: *Es una superficie que además coge menos humedad que cualquier otra a lo mejor, ¿no?*

T: *Yo lo que hago, como eso ya se me ha quedado, durante el proceso se están calentando las piezas en la mufla y el metal se está calentando, yo quemo la lingotera con un soplete, las caliento, y la posible humedad que puedan tener se la quito y por supuesto no se me ocurre limpiar el taller, todo lo más pasar una escoba.*

A. J. N: *¿Cuál sería el equipo de protección básico?*

T: *Yo me equipo mucho, y a la gente que me ayuda... En Tenerife era comodísimo, llevábamos unos pantalones de serraje y una chaquetilla de serraje, pasábamos un calor tremendo pero eran... porque te ponías eso y ya ibas completamente protegido. Aun así, yo debajo me ponía el mandil, yo llevaba el pantalón, el mandil y la chaquetilla. Los pantalones no los uso, no los llevo, si los tuviera me los pondría porque me parece muy necesario que tú estés completamente operativo, no puede ser que tú tengas que hacer algo y te estés quemando, que tengas una pieza que se mueva y tengas que hacer de punta fría de los que te llaman para sujetar la pieza 25'50", cualquier historia que tú no puedas actuar porque te quemas. Entonces yo a los compañeros, cuando trabajan conmigo, de hecho tengo botas y de todo, polainas y tengo chaquetillas de serraje todas para los tres, chaquetillas pero debajo de la chaquetilla mandil, para que el mandil te cubra las rodillas, es interesante que el mandil te baje hasta las rodillas, porque hay posiciones en las que tienes que estar o lo que sea y de repente notas que el calor te está llegando a las rodillas y te quemas, hay gente que dice “ay, que me estoy quemando”, y claro, un pantalón vaquero..., tiene que ser ropa gruesa...*

A. J. N: *Has dicho lo de la agilidad, bueno, la capacidad de reacción para poder actuar pero eso también, en el tema de la seguridad a veces también mucho equipamiento te puede impedir tener un poco más de...*

T: *El equipamiento ése es cómodo, no son equipamientos incómodos. Luego también no hay movimientos bruscos. Yo cuando fundimos digo “chicos, lo que hay que hacer es esto, yo voy a hacer esto, tú vas a hacer esto y tú vas a hacer esto”, y vamos sincronizados, y cada vez que vamos a fundir, como cada vez fundo con gente distinta lo recuerdo a todos y me lo recuerdo a mí, claro. Vas diciendo “esto lo vamos a hacer así, para que no se enfríe, primero tal, tú pasas aquí y yo voy allí y yo sujeto y tú coges y tal”, marcamos todo. Entonces al final es como un baile, “venga, ya”. Y ya te digo, alguna vez he fundido y me han dicho, y de eso me puedo enorgullecer, “qué diferencia fundir contigo”, la tranquilidad... La música, igual tienes la radio puesta y apagas el quemador “pum” y está la música sonando y claro, el quemador se come el sonido, y en la*

música pum, pum terminas la colada y dices "bua!, super-relajante!". El punto es ése, estar tranquilos, o sea, tú no puedes soltar el maneral e irte corriendo, tienes que estar allí, entonces interesa que todo el mundo vaya muy protegido, para que no sienta calor, se sienta seguro, porque si vas a trabajar con uno que no se siente seguro te va a dejar con el culo al aire en algún momento. Que luego ya te digo, no pasa nada, porque no vas a hacer locuras. Yo he visto por ejemplo cómo funden el hierro con los tubos estos, los hornos estos que van metiendo el metal por arriba y que luego tienen que romper y sale el hierro y... "esta gente está loca", son americanos y no sé, deben de sentirse... "pues si me quemo pues mejor", yo lo veo y digo... De hecho, a mí me contaba Carmen que una escultora allí, fundidora, estando Carmen en el curso ése se quemó el pie, le cayó el hierro en el pie, se la llevaron evidentemente al hospital..., bota, polaina, todo, dices "tío, ¿qué necesidad?", yo tengo que hacer eso y me pongo un parapeto macho que ya me pueden llamar tonto pero yo me pongo un parapeto,... todos los deditos contados y sin quemarme.

A. J. N: *Hay que tener en cuenta también que el mejor sistema de protección es el sentido común, eso lo primero.*

T: Y que hay gente que aborda la fundición con una soltura... Te voy a contar un caso, yo tuve un compañero que íbamos a fundir al principio en mi taller, y el tío me vino "pues voy a fundir contigo", digo "ah, vale, venga". Yo me preparo todo y se me pone un mandil, unas polainas, manguitos y la pantalla, en pantalón corto y camiseta. Entonces el crisol lo cogía un tío solo, era un crisol que no era muy grande, de 30 o 40 kilos, para un solo operario. Eran unas pinzas que tú te ponías encima del crisol, no encima del todo, lo cogías así, cerrando, lo cogías con las dos manos las pinzas y "pi, pi, pi", entonces el crisol quedaba cerca de tus piernas. El tío "yo cojo el crisol", quiso coger el crisol y en seguida "no puedo, no puedo, no puedo, me quemo, me quemo", sólo de la distancia se quemaba. Pero es que cuando estábamos colando también se quemaba, no sabía cómo apartar el culo del calor... entonces estaba el tío sujetando el maneral y más pendiente de que se quemaba, y me decía "me quemo, me quemo", y digo "pues ahora te aguantas, ahora terminas de colar". Luego se lo dije "la última vez que fundes conmigo como si fueras a la playa". Yo he visto gente dando cursos en chanquetas y digo ya...cuéntale los dedos a ver si los tiene todos, pero me parece un error, porque luego la gente te imita, y yo he visto hacer una colada de aluminio en un relieve y meter el dedo con el guante y remover el aluminio. Error. Error, por qué otro bobo lo hará con bronce, se creará que es lo mismo, meterá el dedo y se quedará seco. Dirá "pero si aquél metió los dedos".

A. J. N: *El tema de los modelos, en tu obra, ¿haces normalmente modelo único?*

T: En mi obra es modelo único, solamente una vez una pieza mía que había sido modelo único le saqué molde, ya estaba fundida en bronce, entonces, como encargo lo quisieron para una entrega de trofeos, regalo de empresa y entonces le saqué el molde de silicona y saqué 25 copias, pero cuando es obra mía cuando empiezo a trabajar la obra nunca pienso lo de.., siempre es directo, modelo la cera en directo.

A. J. N: *¿La cera es el material con el que trabajas desde el principio?*

T: Cuando fundo sí, para fundición es el que uso, o sea, no complico el proceso, podría complicarlo pero mi obra es como muy visceral,... entonces cojo, preparo las ceras y empiezo a trabajarlas, no sé exactamente lo que va a salir, igual tengo una idea, entonces no es una obra muy

elaborada, muy abocetada, que te permita decir “voy a hacer esta pieza, saco unos moldes y hago tantas reproducciones”, me tendré que plantear decir “voy a hacer algunas piezas, que pueda sacarles el molde y reproducirlas”, y sacar serie, pero realmente hasta ahora he tirado de moldes cuando han sido encargos.

A. J. N: *La cera, ¿qué te aporta?, como material escultórico ¿cómo la definirías?*

T: A mí la cera me gusta pero yo soy de materiales definitivos, yo veo la cera como proceso y cuando estoy viendo la cera estoy viendo el metal, si yo presiono la cera y le veo las arrugas y veo las huellas y tal lo veo en metal. O sea, para mí la cera, así como hay gente que la usa como material definitivo, que aparece en su obra, yo no, a mí se me queda como un mero paso.

A. J. N: *Sí, también por la estabilidad de la cera a temperatura ambiente...*

T: Sí, pero en el tacto y en esto, cuando estoy trabajando me gusta. Estas últimas piezas que he hecho siempre he trabajado con calefactor al lado, y en invierno era muy agradable, pero en verano era un coñazo, tenías que aflojar la cera para poder manipularla y eran unas sudadas que..., pero bueno, consigues lo que quieres...

Yo, las primeras piezas decía “jo, tengo que meterle calefactor”, hasta que Carmen me dice “Toni, esa cera no está bien...”, claro, era una cera reciclada pero reciclada reciclada reciclada reciclada y claro, pierde propiedades..., yo uso cera industrial, la de abeja y todo esto la dejé atrás hace mucho tiempo, pero no por nada, porque ya me metí a hacer piezas de formato y nada, pasamos a cera industrial. Pero claro, tú haces una mezcla de ceras, la marrón y la roja o la verde y la roja, haces una mezcla y claro, la roja, cuando tú descieras se quema, pierdes mucha cera, entonces tienes que reponer, porque llega un momento que dices “¿qué le pasa a esta cera?”, no hay manera, ya no está en su sitio.

A. J. N: *La soldabilidad, ¿la mantiene?*

T: Sí que la mantiene, yo uso mucho un secador de pelo, entonces... Esa técnica no la he usado antes, siempre he usado el cuchillo calentándolo y tal, hasta que...36'55” entonces calentaba el bebedero porque lo ablandaba bien y lo ponía por presión allá donde quería y soldaba bastante bien. Y luego sí que ya cogía y retocaba los bordes, resoldaba un poquito por los bordes y luego siempre cierro, siempre termino haciendo una masilla alrededor. Soy muy concienzudo en esa historia.

A. J. N: *¿Has utilizado los decapadores?*

T: Sí pero el secador de pelo digamos que hace las funciones del decapador, el decapador es como muy cañero, no lo tengo pero imagino que lo arrimas a la cera y te has quedado sin ella.

Ya te digo, me gusta usarla en el proceso, manipularla, pero siempre la veo como metal, cuando la miro la veo en bronce. Sé que una gota, cualquier imperfección en la cera, en mis piezas, luego se traduce al bronce.

A. J. N: *Pero las posibilidades que te da la cera, su resistencia,... por ejemplo en barro hacer la escultura que me enseñante, que la hiciste sobre la piedra, es una locura... esa finura, esa textura...*

T: No, eso no lo consigues, eso es cera directa, ese proceso es la pieza que te digo en piedra y colocar la cera encima, entonces lo que me permitía era “pues ahora la pongo así, ahora la pongo así...”, entonces parto de la misma forma pero al colocar la cera la colocas de mil maneras, y sí que consigues sacar piezas finitas, con unas calidades impresionantes.

A. J. N: Y en cuanto al tema económico, ¿cómo consideras la fundición?, ha dicho que la considera una más de las técnicas, entre las técnicas que trabajas..., bueno, dime un poquito cuáles son otras técnicas.

T: Bueno, yo trabajo la piedra, el hierro y los combino todos, piedra, hierro, la madera también, el cobre... Realmente es como hacer una limpieza del taller, ¿sabes?, tienes el taller lleno de trastos, no tienes un duro y tienes que hacer esculturas, entonces mira y dices “coño, tengo una plancha de cobre”...Y luego pues varilla, hierro..., al final ya te digo, el taller limpio. Yo he usado de todo en piezas mías... Una vez monté una exposición en Tenerife... me acuerdo que me dijo Albaladejo “parece Toni que quisieras enseñar todo lo que sabes”, y yo decía “no sé cómo me lo estás diciendo, cómo tomármelo, a bien o a mal”, digo, “si tú me conoces, a mí me es muy difícil coger un material y solo trabajar ese material”. Se te mezclan con pletina, con hierro, con plomo... y ves ahora las otras de piedra, de piedra en la pared, de bronce en la pared, todas hablando de lo mismo. Viene un poco de eso, del hecho del maestro de taller, entonces es eso, conoces los materiales, se te hace más sencillo. Y por otra parte también viene de que no tienes ni un duro...

A. J. N: ¿Y de tu discurso no?

T: Claro, evidentemente, pero funciona también así, de que no tienes ni un duro y todo lo que pillas lo transformas. Al final esos condicionamientos me benefician, siento que me benefician y me hacen mucho bien, porque si tuviera pasta diría “coño, tendría que generar un proyecto y voy a comprar este material y este otro”, e igual luego termino y...

A. J. N: No te llena.

T: No te llena y te has gastado toda la pasta con todo esto. Y sin embargo así te ves obligado a ingeniártelas.

A. J. N: Entonces, cuando incorporaste la fundición, la viste una de las técnicas...

T: De la fundición me aprovechaba, me aprovechaba un poco de que hacíamos encargos, entonces se usaban los materiales de esos encargos, iba sacando piezas. Luego, si hacía un pago al otro compañero que había por ahí, le pagaba en especias, con esculturas y tal, entonces me beneficiaba de esa historia, no tenía que andar comprando materiales. Ahora al fundir también me pasa un poco lo mismo, tengo el material que hemos comprado para ir trabajando y con eso voy funcionado. Ahora, eso sí, el metal tengo que comprarlo, y vale una pasta. He fundido mucho, he fundido con metal de hace 20 años, desde aquel entonces ya lo tenía en Alicante y bueno, he ido metiéndole dinero y sacando piezas, pero esas piezas, ahora hay mucha obra, hay que terminarlas, hay que hacer el soporte hacer lo que ya no es fundición, pero hay mucha obra. Una vez terminada, lo que pasa es que se me está haciendo largo el proceso. He pegado un parón por circunstancias y cuando lo retome de nuevo ya las veré con otra cara. Pero ya tengo ganas de verlas acabadas. Y a otra cosa mariposa. El tema fundición, me meto con otras técnicas, con

otras historias y si la cosa se mueve... Ahora, una pieza que se venda, de ésta se alimentan todas las demás, y es lo que hay.

A. J. N: *Porque merece, la cuestión es que el metal sigue estando bien valorado escultóricamente, ¿no?*

T: *Sí, bueno, de todas maneras mis piezas son muy raras, yo no sé a la gente cuando las ve qué les parece. Las últimas, las ruedas son complejas, son unas piezas que yo las veo y me enamoro de ellas pero sé que la gente se les hace muy duro “¿esto qué es?” “por dónde va este tipo”, y quiero verlas expuestas en salas, ver la exposición, las obras, porque te apartas mucho, las estás viendo en tu taller, o en la casa o donde las tengas, y no te apartas lo suficiente, realmente coges la distancia..., para mí la distancia correcta es cuando expones la obra, cuando entras el día de la inauguración y te pones a ver la obra, es entonces cuando coges la distancia que considero debes de tener hacia tu obra, la más crítica.*

A. J. N: *Bueno, pues muchas gracias.*

Entrevista al Profesor Dr. D. Joan Valle

En Priego de Córdoba 05/05/2014

Andrés Jesús Naranjo: *Una de las primeras preguntas, para conectarlo con la conferencia de ayer, bueno, la naturaleza del taller de escultor del que hablo en la tesis no es un taller universitario o de una empresa, sino que tiene una cierta flexibilidad, pero, ¿cree que un PNT o realizar un PNT personal en ese tipo de taller no sería un buen ejercicio? ¿O un plan de prevención de riesgos pequeñito?*

Joan Valle: *es para un funcionamiento de una empresa, normalmente..., hombre si es un escultor que tiene una empresa y hace escultura, pues lógicamente ahí tendrá que aplicar sistemas de gestión de calidades del tipo que sea, del nivel que sea, pero pensando en "yo escultor o tú escultor", bueno, hagámoslo lo mejor que podamos pero no es necesario complicarse la vida.*

A. J. N: *¿Ni como ejercicio?*

J. V.: *No, lo que es bueno es llevar aprendidos los hábitos de donde procedas, haberlos integrado, entonces bueno, tú los aplicas sistemáticamente, ves que para hacer esto tú ya tienes asimilado que tienes que aplicar estos remedios, porque sabes que tiene estos riesgos, entonces lo haces, o que el procedimiento correcto es éste y tú haces una variación, pero has asumido los hábitos de tu proceso de formación pero... también es lógico aplicar criterios de buen funcionamiento en el taller, el estrés, las prisas que nos acompañan habitualmente, todo eso no son buenos consejeros, mejor hacer el trabajo sistemático. Pero vamos, el del escultor es un taller flexible, libre y creativo como dice el señor Venancio. No, PNT para un taller que es de una persona sólo no, eso sería un abuso. Que tenga lógica, todas las medidas preventivas son necesarias, en buena lógica. Sabemos que, cuando operamos de forma creativa, nos ciega ese impulso, y que a veces no seguimos esas normas. Y yo me remito a lo que te he comentado antes, los hábitos tienen que estar integrados, es decir, tienes que ir convirtiéndote en un profesional de los procesos de manera que cuando actúes lo hagas con serenidad y sentido común y entonces se resuelva la cosa correctamente... Ahora, si tú formas una empresa, estás sometido a la ley... pues es otra cosa. Si tú estás en un taller, tienes también todos unos imperativos, si el taller está en una comunidad de vecinos tienes que cumplir todas las normas. ¿El taller dónde está?, ésa es una pregunta, si tú estás en una masía, independiente, la masía es tuya, no hay riesgo ninguno para los vecinos, no tienes que estar solo, aislado, pues bueno, estás más libre. Si no, tienes todas las normas que cumplir, por lógica, ¿no?*

A. J. N: *¿Entonces son ya más normas de convivencia que de prevención de riesgos laborales?*

J. V.: *Exacto, estás con una comunidad de vecinos y no puedes poner propano libremente, aunque lo necesites para hacer tu trabajo, tienes que cumplir las normas que te manda la empresa distribuidora y cuenta estas cosas que ya sabemos y que ya comentarás. O si vas a usar oxiacetileno, por ejemplo... O sea, te limita el hecho de estar en una comunidad, que sean unos bajos te limita, el pensar que tú tienes una familia arriba, aunque no sea una comunidad, pero tienes una familia y eres responsable de la familia, pues te da que pensar, tienes a tu hija de dos meses arriba durmiendo pues no vas a poner una bomba debajo, o no vas a usar gases tóxicos*

que le puedan hacer daño, ni a tu mujer. Sabes que la sílice es un material habitual y que bueno, para ti tú pasas pero mi hija es otra cosa, o mi mujer es otra cosa, tienes un impulso responsable de vida. En fin, somos seres sociales y vivimos en sociedad, ¿no? Incluso pensando en el individuo artista, solo, aislado, incluso hay que pensar que somos seres sociales, que no tenemos derecho a hacernos daño. Porque eso repercute, eso repercute.

A. J. N: *En los artículos del primer congreso del 2006 e incluso en éste, cuando has comentas los cambios que ha sufrido la facultad de Barcelona, hablas favorablemente de esos equipos experimentales, que los tenéis aun para explicaciones puntuales, como es el horno de descere de Rubén, el horno hecho de cemento refractario o el fabricado con una bombona... ¿esa opinión positiva es por algo no?*

J. V.: *Sí, claro, yo creo que la experimentación es imprescindible, y hay que trabajar en un marco de coordinada lógica de seguridad, eso es necesario. Que cuando empezamos lo hiciéramos de esta manera o no, eso es otra cuestión, y es cierto que seguro que no teníamos los conocimientos la experiencia que tenemos ahora, que en seguida se nos dispara la oreja y decimos "atención"... Yo recuerdo que nos vino el jefe de prevención y estábamos trabajando con gasoil, fundiendo con gasoil. Claro, él vio el depósito de gasoil a 3 ó 4 metros del horno, sin ninguna separación, él lo vio y yo lo vi claro que no había ninguna posibilidad de riesgo porque yo ponía una cerilla encima del bidón de gasoil y aquello no se enciende, tú pones una cerilla y a no ser que se caliente mucho y empieza a evaporarse no se enciende, entonces yo sabía que no se encendía pero él tenía claro que por normativa allí tenía que haber una separación, tenía que haber una distancia, tenía que haber una serie de requisitos que cumplir, aquello no era legalmente seguro..., y era en un centro público.*

A. J. N: *Ese tipo de estructuras, de experiencias, ¿cree que en el taller de fundición sí podemos manejarlas?*

J. V.: *Yo creo que es necesario, es necesario incluso para los alumnos, que lo vean o lo experimenten, no obligar a todos a utilizarlos, es conveniente que los alumnos los vean funcionar..., como hacemos aquí, el horno experimental de descerado por impacto térmico, es un horno experimental que no está homologado, pero es bueno que lo vean, porque implica que luego ellos pueden solucionar el problema con recursos precarios, entonces es bueno que sepan eso, pero siempre teniendo claro con sentido común que tú cumples con todas las normativas y no pones en riesgo a nadie. Es fundamental eso, que tú no pones en riesgo ni tu vida ni la de nadie.*

A. J. N: *La cuestión es ésa, que en un centro tienes que atenerte a esas reglas, los pequeños talleres, un taller amateur, es razonable que empiecen con este tipo de maquinaria, nosotros por ejemplo estamos con ese tipo...*

J. V.: *De hecho sabemos que no se han producido accidentes graves. Vamos, yo no tengo constancia..., hemos hablado de algún incidente, pero accidentes graves no. Claro, si tú actúas con sentido común, con precaución, no se producen accidentes. Son hornos experimentales, pero no quiere decir que eso lo hagan hornos inseguros. Son hornos que no cumplen los requisitos de la industria, pero eso no quiere decir que sean una bomba, no lo son. Depende también de la mano que lo utilice pero no lo son, no lo son.*

A. J. N: Podemos partir también de eso, de la buena formación.

J. V.: Tiene que ser una persona formada, experimentada, y tiene que tener la formación y el sentido común, las dos cosas.

A. J. N: Hay muchos procesos que yo creo que es fundamental el que no estés solo.

J. V.: Eso es básico.

A. J. N: Entonces a la pregunta ¿la fundición, solo o acompañado?... Acompañado.

J. V.: Acompañado. Se puede fundir solo, eh. Yo conozco a un escultor, se llama Cinto Casanova, es un artista que siempre ha fundido solo y se ha montado la fundición para fundir solo, quizás para la tesis te convendría ver el taller de Cinto Casanova. Es un Venancio Blanco, es un escultor jesuita que ha podido desplazarse a su pueblo de origen y construir un taller allí. Fue mi profesor, él me enseñó..., el primer contacto que tuve con la fundición fue él. Es un caso paradigmático, sirvió de modelo para la fundición de Vic, el fundidor de Vic, él fundía en principio con más gente pero fundía él solo, es decir, con un sistema grúa y con un sistema él fundía solo. Claro, el padre Cinto Casanova sabía que no iba a tener un colaborador ni por recursos económicos, pues entonces se lo montó de esta manera. ¿Conveniente?, si hay riesgo conveniente que hayan personas.

A. J. N: Él fue su maestro pero, ¿en un centro...?

J. V.: No, cuando era jovencito y empecé a estudiar, un familiar mío me puso en contacto con él.

A. J. N: ¿De aprendiz?

J. V.: Sí, aquello de interesado, de la persona interesada en estas cosas, iba, miraba, le ayudaba..., le ayudaba bien poco porque cuando eres aprendiz eres más un estorbo, pero entendí, entendí muchas cosas viendo lo que hacía. Sobre todo a eso, a funcionar con los mínimos, él funcionaba con los mínimos, él se montaba un horno de descerado con cuatro ladrillitos y dos planchas y un soplete de gasoil, o sea... lo mínimo.

A. J. N: Como Venancio, que con el olor ya sabía que la cera se había ido.

J. V.: Con el aroma saben perfectamente... y si no cuando abres también lo ves... se destapaban un poco, veían si tenía negro y si no ya está. Pero eso es verdad, ellos tienen la experiencia suficiente como para saber con el olor si ya pueden abrir el horno o no.

A. J. N: A nosotros nos pasó una experiencia con el soplete en el descere, que lo hicimos al aire libre en un patio allí en el campo y el problema que teníamos es que la luz era tal que tú no ves la llama, y nos hemos guiado por el sonido... decíamos "tiene que sonar como tiene que sonar, esto no puede hacer ruidos raros". Y el viento nos asustaba porque el control visual que tienes por ejemplo al ver el descere ahora, ves la llama perfectamente, que no tiene obturación ninguna, que está fluyendo bien, y cuando no ves nada... no teníamos llama y era el sonido. Y yo creo que hemos gastado más bombona por eso. Después hemos venido aquí y digo "esto suena más a turbina, le están dando más fuerte".

Por su experiencia, para el que va a trabajar en solitario, o que tiene una dinámica de trabajo en la que tiene que parar un trabajo a medias...

J. V.: ...la mayoría de nosotros, sí...

A. J. N.: ¿Fibra sí o fibra con condiciones?

J. V.: ¿La fibra para descerar?, ¿o fibra cuál, fibras de horno?

A. J. N.: Para el revestimiento, estamos hablando en el revestido de vidrio, para el revestimiento de moldes.

J. V.: Ah, fibra de vidrio para la cascarilla. Es que hay dos problemas, el de la fibra de vidrio y el de la fibra cerámica para el horno, y los dos... Yo, a mí me funciona bien, yo ahora tengo que montarme el taller, de hecho me están haciendo la obra, y yo montaré fibra allí. La fibra cruda no está considerada..., es una fibra muy larga...

A. J. N.: ¿Para horno estamos hablando?

J. V.: No, eso es para el revestimiento, la fibra para revestimiento de cascarilla es larga y no es inhalable en principio, no está considerada como peligrosa. Una vez está cocida puede ser otra cuestión, porque ya está cocida y se hace la fibra más corta y podría ser, podría ser... Pero eso en principio yo no lo voy a hacer en mi taller, en principio, yo si voy a ir voy a ir a cocer afuera en el patio o en la fundición o en donde sea, o sea yo sí, yo la fibra me permite guardar las cascarillas el tiempo que quiera, y me permite hacer el descerado gradual. Entonces, con el descerado gradual yo contaminao menos y puedo descerar todas las piezas que quiera de todos los tipos que haga, puedo descerar piezas modeladas, moldeadas con barro, moldeadas con cascarilla y con chamota, con sistema tradicional. Yo puedo desmoldear, hacer un desmoldeado poniendo piezas bien distintas, en cambio aquí son desmoldeados específicos.

A. J. N.: ¿Y en cuanto a la fibra cerámica?

J. V.: Si es necesario se utiliza, hasta que nos digan que no, pero la experiencia en ratones es que es cancerígena, entonces eso me pesa. Yo en la fundición para mí, en la fundición para la facultad intento o aislarla o eliminarla.

A. J. N.: Aislamiento mediante la cáscara cerámica o con ladrillo, con cemento...

J. V.: Con ladrillo poroso. Eliminar el que se pueda erosionar y pueda desprenderse. Y además tengo un detector automático cuando hay presencia de fibra y yo lo detecto sólo entrar, porque me pica la lengua y la garganta, se me depositan las fibras en..., las inhalas y noto en seguida y pregunto al compañero "¿qué habéis hecho con la fibra?" "nada, la hemos trasladado de aquí a allá". Yo la noto, y con el humo de las ceras igual, yo noto, ya he creado esa sensibilidad con los años, que son muchos años de experiencia y claro, eso el cuerpo lo...

A. J. N.: ¿Y la fibra soluble?

J. V.: Me hablaron de ella, José Antonio..., y me dijeron que tuvieron una experiencia poco agradable.

A. J. N.: Pero bueno, está ahí, es una fibra que sí es verdad que tiene otra naturaleza, y si es soluble estamos hablando de un cambio.

J. V.: *Sí, es otra cosa. Yo creo recordar que compramos una que en la ficha de seguridad no tenía el riesgo éste que tenían las anteriores, de que las experiencias con ratones habían demostrado que generaba cáncer, o sea que en principio deberíamos de confiar en ellos.*

A. J. N.: *Nosotros tenemos el horno con la fibra ésta. Sí es verdad que en la manipulación tienes que tener más cuidado porque se desmorona más. La experiencia que tuvieron ellos, es que el quemador de Albaladejo le afectaba directamente, o cualquier llama directa creo yo, no sólo este quemador, pero como tiene más potencia..., y dos hornos nuevitos tuvieron casi que tirarlos...*

J. V.: *Nosotros lo que hacemos que donde hay impacto térmico utilizar un recubrimiento que tiene circonio, entonces el impacto térmico existe pero queda protegido digamos que temporalmente hasta que se desprende, es lo mismo que poner la moloquita pero alcanza más temperatura, o sea, que permite alcanzar más temperatura..., no recuerdo ahora el nombre del producto pero si lo necesitas me lo dices y yo lo busco en el taller y te lo digo. Son productos de revestimiento de hornos para alcanzar altas temperaturas. Nosotros lo utilizábamos en la cámara donde hay impacto, donde hay impacto ponemos aquel..., es un mortero, es de color gris..., va bien.*

A. J. N.: *Me llamó la atención en el último congreso..., el grupo que habéis hecho Carmen, tú y Pere, es curioso que pongáis como prioridad -junto a las fichas de seguridad- la creatividad personal y el no anular la individualidad, ¿querría saber cómo va la experiencia?*

J. V.: *La experiencia nos la está postrando el Grado. El grado está interfiriendo en nuestra dedicación horaria y tenemos menos posibilidades de encuentros. Había el proyecto de realizar obra conjunta, y lo iniciamos, una de las ponencias -la que presentó Pere- iba en esa dirección, y fue un trabajo vibrante, a mí me motivó mucho trabajar con Carmen y con Pere, trabajar en equipo me motiva mucho. Lamentablemente no hemos continuado, hemos acabado lo que teníamos pendiente de rematar que eran las cosas estas de los vídeos de seguridad y todo eso y ya...*

A. J. N.: *La pregunta es ésa, si se ha visto un poco más alimentada la investigación sobre la seguridad que la parte creativa.*

J. V.: *Sí, la innovación docente, la innovación docente es la parte que hemos continuado. La primera motivación, el primer trabajo que pusimos sobre la mesa es éste, "los que somos profesores necesitamos recursos, ¿qué recursos comunes nos vendrían bien?". Y bueno, a partir de ahí "pues yo tengo esta necesidad, pues tal", ir poniendo sobre la mesa y fuimos adelantando. Y lo otro, sobre todo Carmen es batallante en esto, porque ella insiste en que la investigación nuestra es la obra, ella insiste y tiene razón. Pero lamentablemente la dinámica que nos están imponiendo va en detrimento de esta orientación, al menos en detrimento de este trabajo de grupo tal como lo tenemos ahora. Y yo lo lamento, es que lo lamento, encuentro que es una contradicción, pero de momento estamos ahí.*

A. J. N.: *Pero no se rechaza, ¿no?*

J. V.: *No, no, si podemos lo continuaremos...*

A. J. N.: *El planteamiento, ¿sigue siendo el mismo?*

J. V.: Yo en cuanto ellos quieran y puedan -y yo también-, pues me meto.

A. J. N.: Es que es muy difícil..., nosotros ya te digo, tres personas también y es muy difícil -mira que una es mi pareja y no hay manera- (risas). Por eso me llamó la atención el que hubiera una conexión entre varios profesores tan distanciados...

J. V.: No es fácil, requiere mucho esfuerzo, ahora más... ya acabar lo que teníamos empezado ha sido un esfuerzo importante, yo este año he acabado muy cansado, muy cansado.

A. J. N.: El primer bloque además.

J. V.: Sólo. Y nos queda, nos queda.

A. J. N.: Porque el proyecto es ambicioso.

J. V.: El proyecto, no lo sabía yo, pero era muy ambicioso. Yo pensaba "bueno, pues dos vídeos, dos vídeos, tres vídeos", no sabía que saldrían 30.

A. J. N.: Pues tenéis a la gente expectante, Marta, nada más terminar el vídeo, te lo habrá dicho creo, lo primero que ha dicho es "estoy deseando ver cómo critica la fundición" (risas) Está claro que el tema de las ceras es un poquillo más sencillo que explicar...

J. V.: Por ahí empezamos por esa razón, vamos a empezar por lo fácil, y luego ya lo complicaremos. En la última reunión comentamos "vamos a invertir el planteamiento", empezamos por ahí porque quizá era lo más sencillo, luego nos dimos cuenta que era complicado también, ahora convendría empezar por lo más arriesgado, por lo más peligroso, para dar solución a ese tema. Porque el PNT donde debe incidir es donde hay más riesgo, entonces, si continuamos y tenemos posibilidad de tiempo tenemos que orientarlo en ese sentido, las pátinas o los procedimientos normalizados que hagamos de cara al funcionamiento del horno, en cada sitio lo gestionan de una manera, si intervienen los alumnos, si no intervienen, eso se tiene que proceder, se tiene que protocolizar, ahí es donde hay un riesgo real.

A. J. N.: ¿Habéis notado al hablar del proceso normalizado que haya unanimidad?, es decir, ¿se nota bastante el cambio de universidades en estos temas?

J. V.: Yo he estado en el taller de Tenerife una vez sólo. Cada taller tiene el sello de su coordinador o de su profesor, en este caso profesores, ahí Juan Carlos ha marcado una impronta y él tiene ya esa manera, ya sabe que funciona, sabe que no hay riesgos, sabe que eso genera un aprendizaje muy emocional, muy visceral y ha apostado por eso, yo lo encuentro fantástico. Hay diferencias, es evidente que hay diferencias, pero ésa es otra de las cosas que comentaremos esta tarde en la ponencia, es que supongo que cuando empezaron a fundir pasó lo mismo, uno recibía una información, se iba a su pueblo y empezaba a ver "¿aquí qué tengo?". O cuando uno se lee una receta y abre la nevera, la receta pone tomate no sé qué no sé cuánto, abro la nevera y tengo pepino, pues ¿qué hago?, haces una adaptación. Que se haya dado la circunstancia de que haya habido una acción incisiva de una seguridad en la fundición desde el principio y que haya habido un seguimiento positivo de parte del profesorado ha implicado el que estemos en esto allá en Barcelona. El que ahora estemos hablando con otros compañeros "mira, esto así..." y vaya calando, yo creo que es importante, pero esto es generacional, es introducir hábitos de trabajo y la vuestra generación, es la que tiene que dar respuesta en este sentido, porque vamos en esa

dirección, estamos en Europa y Europa pide eso. Nuestra generación viene de la antigua, de esa antigua.

A. J. N: *¿Lleváis el peso de tener que cambiar el hábito?*

J. V.: *De entender que ésa es la orientación...*

A. J. N: *Nosotros vamos a criarnos con ese hábito y ya depende de si lo seguimos o no.*

J. V.: *Ésa es otra cuestión, pero yo pienso que cuando seáis profesores tendréis que comportaros de esta manera, porque si se aplican criterios de seguimiento, te viene el director y te dice "oye, estás haciendo sosa cáustica, estás haciendo jabón con los críos", "esto es una experiencia de la semana cultural", "no esto es una experiencia peligrosa, estás utilizando sosa cáustica, ni tenemos la ficha de seguridad aquí ni les has puesto gafas a los niños ni nada", "hombre, pero si el jabón se ha hecho de toda la vida las señoras en casa", "cierto, pero las normas dicen que nosotros tenemos que cumplir eso"... Vosotros lo tenéis que saber.*

A. J. N: *En ese tipo de entornos, en ese tipo de espacios es fundamental que se..., el que propongo en mi tesis es un poco más flexible, pero yo creo que se ha de tener en cuenta.*

J. V.: *Sí, el taller, claro, tú vas orientándolo al taller personal, el taller personal es más flexible, ellos tienen que ser flexibles.*

A. J. N: *Pero hay ciertas cosas razonables..., porque la seguridad no deja de tener su lógica, es decir, lo que vimos ayer, sí es verdad que hay cosas que tienen su engorro, es verdad que utilizar cuatro cacharros para llegar al molde de bebederos y sacar dos o tres bebederos, para no cargarte el peso con uno más... Yo creo que la mayoría tenemos unos moldes tremendos (risas), nos sentimos identificados, porque el molde éste que sale, no hay que crear sobreesfuerzos, y tú dices bueno... Pero el hecho de trabajar al baño maría, trabajar con este tipo de maquinaria sí te ves que la mayoría de los hornillos, primero que te da problemas en la cera pierdes mucha colofonia, no controlas cuando hierve..., te está dando problemas también en tu hábito normal, estás modelando y el fuego está ahí y hasta que no hueles el humillo, no sé, un control de esa independencia de que sé que ésa herramienta o ese aparato está controlado ya y puedo trabajar y no me va a llegar a una temperatura... son cosas muy lógicas ¿no?*

J. V.: *Al fin y al cabo es aplicar sentido común. Claro, sistematizar. A todos nos cuesta planificar un viaje, bueno, a todos no, a muchos, a mí me cuesta mucho, a otros les cuesta menos, pero sistematizar cuesta, es una inversión, pero es productiva, si tú inviertes en sistema sabes que si te compras una depiladora, que está limitada a 100°C o 120°C tú ya sabes que ahí tienes un control. Si pones el baño María, si cueces las habas mientras estás con el ordenador, hasta que no hueles humo no vuelves.*

A. J. N: *...otra pregunta que le quería hacer, ¿cree que hay sitio para la fundición en el arte contemporáneo?*

J. V.: *Ése es mi trabajo, yo pienso que es un error enfocar nuestro futuro sin tener en cuenta nuestro pasado, es un error brutal. Entonces sentido común, miramos a ver qué es más sostenible y miramos a ver con qué hacemos menos daño al futuro, pero las manos, para mí, son una parte fundamental de mi forma de entender la vida. Y mi trabajo pasa por las manos, mi manera de*

comprender pasa por las manos, quien me quiera cortar las manos me está cortando la vida, la fundición es parte de la vida, para mí. Entonces, si hacen eso, si alguno consigue, que no lo conseguirán, porque estáis toda esta generación interesada, interesadísima, entonces, si alguien cercena nuestra cultura de esta manera está actuando de forma despótica, de forma unilateral, y es que se va a encontrar con todo un grupo de gente que vive así. No tiene que ser el mundo así, nadie nos tiene que decir cómo tenemos que vivir.

A. J. N: *Yo veo eso, que las nuevas tecnologías quizás hayan obligado un poquito o el arte a veces lo mires como que te está obligando a estar siempre a la última o con maquinaria de última generación, cuando realmente hay muchos temas comunes, muchos temas que te ligan al trabajo personal que no tienes porqué trabajar siempre con tecnología punta...*

J. V.: *Más vosotros que nosotros, porque sois vosotros la generación que está más identificada con todo lo nuevo, en mi generación hay también gente que está muy identificada pero no todos, no es tan generalizada. Nosotros y vosotros somos responsables de que este potaje se produzca bien, nosotros hemos de hacer una buena mezcla, no una mezcla explosiva.*

A. J. N: *Y el respeto, yo creo que es fundamental en el arte, estás tratando con la persona cuando hablas de su obra, cuando hablas de sus gustos, eso se tiene que quedar...*

J. V.: *Yo cuando hablo de bronce no hablo de escultura final, yo hablo del proceso, yo cuando veo bronces por ahí, por la calle, la mayoría de las veces no me agradan, el bronce no es un material que me agrada como material definitivo, pero como proceso me hace vivir y vibrar, entonces yo pienso que se ha de reconvertir en lo que sea, pero se ha de reconvertir en algo que para ti sea significativo.*

A. J. N: *Este tipo de taller yo lo he enfocado más a la autonomía que tienen por ejemplo los grabadores o los fotógrafos, que hay bastantes ejemplos de grabadores que ellos han optado por un pequeño taller en casa, aunque sepan que hay una imprenta o que hay un estampador profesional que te puede hacer las tiradas que tú quieras, pero esa relación con tu obra a veces te pide que te hagas un hueco en el taller.*

J. V.: *Pienso que eso lo tiene que decidir la necesidad de cada uno, cada uno tiene que escucharse decir “yo me parece que necesito esto o yo tengo claro que necesito esto”, y tiene que probarlo, cada uno tiene que decidir, no tiene que haber normas ahí, no todos tienen que pasar por las manos, no, es que habrá gente que serán de concepción mínima, llamará por teléfono y 2x2x4 de color blanco y con patas, y ya está, y lo soluciona, y es una gente creativa en ese sentido, y otros que necesitamos oler, tocar, meternos en la cera, aplastar, untarnos, necesitamos eso.*

A. J. N: *Ahora que mencionas la cera, ¿en Barcelona utilizáis, o a nivel personal utilizas, la cera de mezcla casera –parafina, colofonia y virgen- o las de fabricación industrial?*

J. V.: *Este año hemos utilizado una cera verde industrial, la que se utiliza en muchas fundiciones de allá y la mezcla de cera de abeja, de colofonia y de parafina. Actualmente, veremos a ver si prospera el estudio, hemos empezado un estudio para ver la toxicidad de los humos producidos en el descerado, estamos haciendo un tanteo, todavía no tenemos resultados, y puede que pase que no los tengamos a corto plazo pero queremos ver... O sea, el objetivo era ver cuáles de los materiales que utilizamos y a qué temperaturas generan productos tóxicos, entonces buscar los*

recursos para, si se han de utilizar, que no nos hagan daño o si precisan una aspiración local pues ponerla o lo que sea... o mirar de sustituirlos por otros, a ver si es viable... ése era el objetivo inicial.

A. J. N: *Y a nivel personal, ¿qué cera prefieres?*

J. V.: *A mí me gusta mucho el tacto de la mezcla. Y luego la cera verde ésta. La roja se me queda pegada a la mano y me da grima, repelús. Pero la verde, que es una cera de moldeo, es una cera de inyección generalmente, tú la metes en agua caliente y se convierte como en chicle... tarda bastante en endurecerse, puedes modelar con ella, y puedes modelar en hueco, o sea, tú puedes construir, porque se va enfriando, vas creando una carcasa y puedes modelar una cara o una cabeza con cierto grosor y tal. En fin, yo trabajo con lo que tengo, no tengo inconveniente, pero me gusta el tacto de esta mezcla, de la mezcla de la cera de abeja, el olor de la cera de abeja, el ir a comprar la cera de abeja, el hablar con el proveedor de la cera de abeja... jolín, es que esto del arte es conocimiento, es vibrar, la escultura no es sólo el producto final, es todo el camino, eso es el arte...*

A. J. N: *Y más cuando estás presente en todo ese camino, ¿no?*

J. V.: *Lo que enriquece es eso, el camino, al final el objeto, si tienes suerte lo tendrá un coleccionista, si no, la historia dirá lo que pasa. Pero normalmente pasan cosas graves y es el proceso lo que te enriquece.*

A. J. N: *Como escultor, el concepto taller, ¿qué le sugiere?*

J. V.: *La ilusión de mi vida. Yo empecé..., te explico. Yo era joven en un tiempo, tenía hormonas y trabajaba con troncos, motosierras y tamaños grandes. Recientemente hemos tenido en el pueblo una exposición colectiva y la chica que, la señora, es una señora mayor, la galerista decía "pero tú por qué trabajas con formatos tan grandes?", digo "no, ya no trabajo con formatos tan grandes, pero en aquél tiempo tenía hormonas, no lo sé, no me digas "por qué", necesitaba, era un impulso". De ahí vino, digo "pues yo tengo que tener un sitio donde almacenarlo porque ya que lo he hecho, por lo menos lo guardamos, y compré un pajar, y digo "pues esto-voy a decir una expresión...- por mis narices que esto me lo hago yo". Y ahí la historia y la vida me puso en el sitio y dije "Joan, te las vas a ver, por tus narices que vas a pedir ayuda un montón de veces" (risas) Y sí, ya me fui haciendo la casa, me la estoy haciendo, me la estoy arreglando los veranos poquito a poco. Y luego pensé, cuando ya llevaba un tiempo trabajando, si para hacer el almacén de los troncos me tengo que pasar cinco años y hacer las piezas me cuestan cuatro veranos, tres veranos, a ver, multiplica, tendrás que hacerte pues como cinco pajares de estos, no funciona la cosa, tienes que cambiar de planteamiento*

A. J. N: *Porque, ¿la hipótesis de que te la compraran no...?*

J. V.: *Claro, eso es el déficit que tengo yo. Yo no sé hacer eso, lo que comentaba esta mañana, se necesita la ilusión, el hacer el proyecto y el saberlo vender o tener los contactos o la habilidad que sea, pero sacártelo de encima. Yo esto ya lo daba por descontado que no la tenía, no lo he intentado nunca, me ha supuesto mucho esfuerzo y a mí lo que me produce placer, y es lo que buscaba, es el proceso anterior. Cuando hablo con mi mujer y mi hija digo "yo te lo dejo aquí, tú verás lo que haces con él" (risas)*

A. J. N: Sin embargo la fundición...

J. V.: Claro, la fundición es un formato más limitado.

A. J. N: A unas malas una escultura puede reencarnarse en otra (risas)

J. V.: La historia nos lo dice, campanas, cañones, esculturas, campanas, cañones, esculturas...

A. J. N: Al menos las reciclaríamos nosotros, mientras no sean cañones (risas)

J. V.: Esperemos, cañones ya no, ya no harán falta, y campanas yo creo que muchas tampoco harán.

A. J. N: ¿Existe para usted una relación de tamaño o formato en relación con el material?

J. V.: Sí, el bronce para mí es de pequeño formato, el bronce de gran formato, el bronce monumental para mí es muy desagradable, es lo que te comentaba, tú vas por ahí y ves monumentos, hay monumentos de todo, que vas y te cae la baba, pero ves esas esculturas por ahí y dices "jolín". Además, me siento incómodo cuando cogen y funden una escultura de piedra clásica que es una interpretación de un bronce y luego lo funden a bronce, o sea, los romanos lo interpretaron a los griegos, los bronces griegos los interpretaron en piedra, y luego nosotros..., y tú dices "Madre de Dios, ¿esto qué es?"

A. J. N: ¿El bronce es la relación con la cera?

J. V.: La cera introdujo el aire en la escultura, la libertad de hacer un saltarín sobre un pie. Pasamos de los egipcios trabajando en aquellos bloques, que se tenían que adaptar al bloque y hacían, ahí los tenemos, los primeros Kouros y todos esos están allí rígidos, tiesos y luego vemos en el arte clásico, el caballo saltando que se aguanta sobre una pata.

A. J. N: O el Hermes en un solo dedo.

J. V.: Claro, eso es bronce, eso es lo que ha aportado el bronce.

A. J. N: ¿Y un término como el fuego?, esta pregunta se la hice a Soledad del Pino, que le iba como anillo al dedo.

J. V.: Para ella es magia, y para mí también, es magia. La fundición lo que tiene es esa magia, es capaz de, bueno, ya lo vivís, no hace falta que lo diga yo, ahí lo estáis viviendo, hay una magia, y hay una magia que se trabaja en equipo, que es lo que comentabas ahora mismo, obliga a trabajar en equipo. Y todo eso implica una manera de experimentar el arte diferente. Es más importante esa experiencia, y vosotros lo sabéis, que los resultados que os lleváis. Lo que os lleváis es un cascarón de bronce, que será o no será una escultura, no lo sé, pero lo que os lleváis es magia, es una vivencia, es una experiencia muy vibrante, muy de lleno, y queréis repetir cada año, atrapa.

A. J. N: La facultad de Barcelona, ¿De qué tipo de equipamientos dispone ahora?

J. V.: Lamentablemente la facultad de Barcelona es de las que tiene dotaciones más deficientes en comparación al resto de las fundiciones del Estado español. En cuanto a seguridad estamos bien, porque hemos trabajado en ese sentido, pero en cuanto a dotaciones, al menos hasta ahora, hoy lo hablábamos con los compañeros, es que está mucho mejor dotado esto, que lo utilizáis una vez

al año que aquello que lo utilizamos durante todo el curso. La UB siempre ha tenido problemas de recursos económicos, y nosotros empezamos haciendo la fundición como se hace una fundición de éstas que tú quieres hacer para el artista. Entonces la construimos nosotros, con nuestros medios, los primeros hornos, que veréis hoy, los hicimos con nuestras manos, aprendimos mucho, y de ahí sacamos conclusiones. Y el resto de la fundición, las paredes, los quemadores, los fuimos haciendo. Luego fueron poniendo instalaciones y tal porque había problemas de seguridad, estuvimos insistiendo y tal, pero en general ha habido una inversión, aunque ha sido constante, ha sido una inversión que no es comparable al resto de inversiones del resto del Estado.

A. J. N: *Es una inversión de esfuerzo más por vuestra parte que económica ¿no?*

J. V.: *Más. Nosotros tenemos el inconveniente de estar en plena Barcelona, Valencia por ejemplo está en la Politécnica, y en la Politécnica toda esta cuestión tecnológica la entienden muy bien, entonces han aportado medios y recursos para solucionar todos los problemas técnicos. Nosotros no somos una universidad rica, la verdad es que tenemos un déficit enorme de antes de la crisis, y que llevan años intentando plantear a ver cómo lo solucionan, por lo tanto estamos viviendo los recortes nosotros desde que empezamos, y eso ya hace muchos años, así que los medios son limitados. Dotaciones buenas tenemos el horno grande, el horno de descerado, que es un horno eléctrico, funciona muy bien. Y luego el horno de fusión, que es un horno pequeñito pero que nos funciona muy bien. Lo demás lo hemos ido montando sobre la marcha, son pequeños utillajes que vamos comprando con los recursos anuales, pero no tenemos por ejemplo una máquina de chorrear arena, chorreamos con una Kärcher de limpiar coches. Y eso hace años que lo vamos diciendo.*

A. J. N: *En cuanto al alumnado, ¿ve un interés real del alumnado por la asignatura, la cantidad de gente que se matricula? ¿ve un interés real de seguir con eso?*

J. V.: *Allí hay demanda de la asignatura, está solicitada y está bien valorada, en las evaluaciones está muy bien valorada la asignatura. Por encima del nivel de la media, por lo que yo voy recibiendo, nos valoran, yo me lo tomo como una valoración de funcionamiento del equipo, nos valoran por encima, porque es un trabajo de equipo el que hacemos con los maestros de taller y la dinámica que llevamos está muy bien, hay demanda, el boca a boca funciona y continuamente hacemos preselección para que puedan entrar los que tengan digamos más currículum de escultura para que puedan hacer un uso más apropiado. Yo les digo desde el principio "lo que pretendo es que conozcáis esto, no que os convirtáis en fundidores", el objetivo no es ése, de hecho sólo tenemos en toda la historia un caso de un alumno que se ha montado su fundición, bueno, ahora dos ya. Uno se la está montando en Mallorca, un taller por lo que veo se lo está intentando montar en plan bastante profesional, su padre es un industrial, tiene una nave y quiere montárselo bien. Entonces en principio tiene los recursos por lo que yo he intuido y se lo va a montar, viene nos consulta y tal. Pero el objetivo no es ése, el objetivo es que hagan escultura y cuando vengan a fundir, a través de la fundición que hagan escultura, ése es el objetivo, nosotros lo que queremos es conseguir gente que vibre con la escultura, fundidores no pretendemos, si sale uno fantástico.*

A. J. N: La tesis va por ahí, están surgiendo porque la lógica te lleva a decir que si hay una buena formación y si hay ya una oferta y hay demanda -por lo menos en el estrato académico- tiene una repercusión en la vida del escultor, en la vida artística de los alumnos.

J. V.: También tenemos alguno que trabaja en fundiciones. De forma continuada tenemos a una en Gerona que yo sepa y alguno más esporádicamente, que van y trabajan el verano y tal.

[...] Toni Morro es el que se llevó el horno que habíamos montado, el primer horno, y montó la fundición y trabajó un tiempo y luego volvió y nos lo contó, o sea, que nos enteramos luego de que lo había usado y que había mantenido este instrumento. Pero en general no, en general la gente viene, disfruta, lo usa, lo vive y se va, y luego si hace escultura fantástico y si no... Sí que nos van mandando más, vienen por allí y "estoy montando una exposición"... El otro día fui a comer a un restaurante, me encontré a una exalumna "-¿qué tal Joan?, continúo con el bronce, tengo estos problemas", "-hombre, pásate y hablamos". O sea, continúan, algunos continúan.

A. J. N: O con la cera al menos, ¿no?, que conozcan un material como la cera...

J. V.: Lo utilizan, el planteamiento es ése, que lo usen, si tienen que fundir que sepan cómo hacer la pieza.

A. J. N: Que sepan qué es lo que va a pasar cuando entreguen la pieza a un fundidor por lo menos.

J. V.: Exacto.

A. J. N: ¿Tienes un taller propio?

J. V.: Tengo un taller almacén, que lo he tenido todos estos años, pero lo tenía en el pueblo, y sólo lo utilizaba prácticamente en verano o si tenía que almacenar llevaba los trastos. Ahora estoy haciéndome el taller, el taller de mi vida que he soñado, que yo soñaba un taller inmenso con flores y jardín..., y luego entro ahora y estaba el yesista enyesando y entraba y digo "ostras, éste es el taller de mi vida, este prismático cajón blanco" (risas), bueno, pues ésta es la realidad. Yo lo que temo ahora es no ser capaz de sacarle provecho, hay que verlo en positivo y adaptarme... de sacarle partido, de vibrar, y de ir envejeciendo allí con el taller..., darle vida vamos, darle vida a aquello. Sí, eso es lo que tengo que hacer.

A. J. N: ¿Cuáles serían los factores básicos a tener en cuenta si quieres incorporar la fundición?

J. V.: Lo que tengo claro es que allí podré trabajar ceras y podré trabajar los revestimientos, seguramente la cascarilla, porque es un recurso fácil de transportar. Y luego, el descerado lo tendré que transportar, el descerado y la fusión los tendré que hacer fuera, tengo el huerto allá y lo puedo hacer, o lo llevaré a la fundición, o a una fundición X o a la facultad... miraré a ver si puedo resolverlo o lo que sea. Ése es mi planteamiento. Hacerme una fundición allí no, por eso que te digo, es una casa, hay vecinos, hay..., es una casa en un contexto urbano, entonces yo no quiero molestar, no quiero molestar con los humos, no quiero...

A. J. N: Y en cuanto a infraestructuras, los dos procesos, serían el modelado en cera y el revestimiento, ¿qué tipo de condicionamiento estructural vería necesario?

J. V.: Lo que tengo ahora, lo primero que he puesto han sido los tubos de extracción. Cuando he hecho el taller he pensado que tantos puntos de ventilación como pueda los debe de tener, y todos los que podía tener los he puesto. He puesto en la zona de trabajo, la parte de atrás, que es donde

voy a estar, he puesto una zona de ventilación que da al patio de luces y una zona de ventilación fuerte y que es constante, que da al tejado, y después una chimenea, o sea, he puesto tres puntos en la parte de atrás y por la parte de delante tengo las ventanas y puedo poner allí extracciones.

A. J. N: *Y en cuanto a extracción localizada, ¿ya después la adaptarías o...?*

J. V.: *Claro, tengo que conectar, todo eso tiene que crecer poquito a poco, pero la parte de atrás la tengo pensada como zona de trabajo, como zona de bancadas, en el patio de luces tiene un lucernario, me da luz, puedo trabajar abajo y allí, del tubo central que va al tejado, allí conectaré extracciones localizadas que vayan a las cabinas de ceras, o sea, lo que tengo claro es que las ceras estarán en cabinas, como tengo en el taller de fundición de Barcelona y allí habrá aspiración localizada. Claro, ahora con el trabajo de humos, la primera experiencia que vimos con el trabajo de humos es que cuando lo hicimos en un recipiente, lo que no veíamos, el primer humo que sale no es humo, es aceite, y cuando yo me voy a casa digo es que me voy con el pecho cargado, cuando trabajo con ceras con los alumnos, llego al otro día y no puedo hablar, me quedo afónico. Es que..., no es nicotina, es que se te hace una película de cera.*

Los humos ya lo viste ayer, la colofonia desprende humos cuando se quema, en la ficha lo dice, que cuando se quema. No hemos averiguado todavía si cuando la utilizamos a temperaturas de 100-120-130, 200 °C que es cuando combustiona..., incluso a 400, cuando soldamos no sabemos si lo que desprende es tóxico, pero desde luego es irritante, entonces nosotros le ponemos colofonia. Y las ceras desprenden esos aceites, que cuando adquieren una temperatura de 30°C del cuerpo se depositan allí y revisten la zona. Esto me lo imagino yo, quiero decir, viendo aquello me imagino que pasa esto, ¿por qué?, porque notamos esos síntomas.

A. J. N: *¿Existe una compatibilidad de espacios en el taller? Porque el planteamiento es que es una técnica a yuxtaponer, que no desplaza a la dinámica de creación de un escultor ¿cree que este tipo de técnica puede afectar? ¿Puede haber incompatibilidades?*

J. V.: *Es cuestión de organizarlo, tiene que ser compatible, si lo es en el taller de la facultad tiene que serlo allí a pequeña escala, o sea, lo que en mi proyecto de taller entraría sería a lo mejor un taller de joyería porque con los años me veo más bien haciendo joyas que esculturas (risas), pero el ver a Venancio trabajar me da mucha ilusión, digo "hombre, si yo consigo llegar a ser un Venancio cuando sea mayor..."*

Sí, la idea es ésa, es un taller pequeño lo que me voy a poder hacer y lo adaptaré lo que pueda, y lo que pueda me lo irá diciendo el proceso.

A. J. N: *Considerando las diferentes técnicas que más o menos manejamos en el ámbito artístico o que existen, ¿con cuál se siente más cómodo o cuál consideraría más apropiada?, me refiero a crisol fusible, micro, colada directa, chamota...*

J. V.: *No me lo he planteado, yo utilizo la técnica en función de la necesidad, no me he planteado con cual vibro mejor. A nivel de experiencia docente sí sé cual crea más clima, donde hay fuego hay clima, eso está claro, hay vibración, hay magia, y si se ve el fuego, hay fiesta. Eso sí, el espectáculo ése a nivel docente, a nivel funcional de taller, para mí, lo que necesite en el momento. Está claro que la microfusión es más fácil de hacer en un taller pequeño, que una*

mufla grande difícilmente la puedes tener, a lo mejor una microfusión pequeña sí que la puedo hacer allí en el taller, claro que sí, puedo hacerme un hornito...

A. J. N: *Puede decirse que ante minimizar infraestructuras y de trabajo la cáscara cerámica ha sido muy importante.*

J. V.: *Seguro, seguro. A nivel experimental, en cuanto a docencia, si tú das a escoger a los alumnos y les dices “tenéis cáscara y tenéis el sistema tradicional, tenéis que pagar los dos”, los alumnos se decantan por el que cuesta menos económicamente, cogen el de yeso, y además resulta que el moldeo es más rápido, porque cogen, hacen un cilindro, tiran la pasta y sumergen y en 20 minutos tienen moldeada. En cambio la cascarilla a lo mejor en vuestro caso son día y medio, en mi caso son dos tres horas, pero no obstante requiere un proceso, entonces ellos todavía no están más que con la necesidad de ver cuál es el resultado, atrapar el pájaro. Entonces ellos sí se decantan en muchas ocasiones por razones económicas y de rapidez por el sistema tradicional, el arcaico como experiencia algunos lo cogen el modelar con barro, pero es menos inmediato.*

A. J. N: *Y como opción personal ¿cree que será la cáscara la más utilizada?*

J. V.: *Yo seguramente la utilizaré, lo veremos... se verá.*

A. J. N: *Resumiendo, conociendo todas las posibilidades y la flexibilidad que tiene el conocer diferentes técnicas de fundición, ¿cree que es una técnica factible para tenerla en cuenta para incorporarla al taller de escultor?*

J. V.: *A mí me dará facilidades.*

A. J. N: *¿La considera económica?*

J. V.: *Económica no lo es, la cascarilla no es económica. Bueno, yo he trabajado madera y he trabajado bronce, y la madera es más económica, pero claro... lógicamente los recursos te lo planteas, “yo llego ahí, no voy a hacer más”. Yo en mi experiencia he partido de impulsos y necesidades, cuando trabajaba madera es que necesitaba grandes volúmenes, estaba muy enamorado de todo este proceso y lo vivía con mucha intensidad, el bronce lo he ido viviendo como una experiencia mágica más desde el punto de vista de profesorado.*

A. J. N: *Una pregunta más, que se me escapó antes, sus antecedentes, ¿cuáles fueron sus inicios con la fundición?*

J. V.: *Mi primera experiencia fue Cinto Casanova. Bueno, realmente no es así, mi tío es escultor y con él ya vi, antes de entrar en Bellas Artes ya tuve conocimiento de que existían las fundiciones, yo iba con él en alguna ocasión y vi cómo funcionaba, pero eso fue una experiencia de voy, dejo la pieza y cuando en dos meses la tengan vengo a recogerla, y ver el taller y tal, pero la experiencia de vivir el proceso lo viví con Cinto Casanova, y esa fue una experiencia vibrante.*

A. J. N: *Aquí lo dejamos. Muchísimas gracias Joan.*

Entrevista al Profesor Dr. D. Joan Valle

En Barcelona 06/05/2014

Andrés Jesús Naranjo: ¿Tus planes de taller van formándose algo más? Aunque no sea físicamente, aunque sean en tu cabeza.

Joan Valle: De momento tengo el espacio que dentro del proyecto de la casa ocupa lo que en el diseño del proyecto es la cochera, o sea es la planta baja. He conseguido escavar un sótano y es lo que utilizo como almacén de las antiguas esculturas, pero me queda un espacio libre en el medio del sótano y ese lo utilizaré como espacio polivalente de taller. O sea que, entre el espacio de abajo y el espacio de arriba podré trabajar con cierta comodidad.

Entonces en el espacio de la cochera a ras de suelo, a nivel de calle, lo he dividido en dos partes: la parte de ejecución, que tendrá los bancos, tendrá los sistemas de aspiraciones... ya le he puesto los tubos de aspiración y bueno, tengo que ir colocando los motores. Entonces, es un espacio que será como el aula de teórica con dos bancadas, una bancada de taller donde pueda poner el tornillo donde pueda ejecutar los trabajos en cera, un espacio polivalente una mesa polivalente, y luego una mesa más ancha con ruedas que pueda mover, desplazar junto al tabique, y luego al lado tengo el váter, una pica de acero inoxidable con un sistema de decantación para cuando haga yeso y al lado el cuarto de herramientas.

A. J. N.: ¿la intención es trabajar con varios materiales no?

J. V.: Estoy en un momento en que supongo que tiraré de trayectoria y entonces supongo que trabajaré cera. Hasta ahora había trabajado mucha madera cuando era más joven,... pero llegué a la conclusión de que no podía seguir trabajando la madera porque o bien la quemaba más rápido de lo que he quemado las esculturas estos años o me volvía hacer otra casa u otro almacén y... aún estoy construyendo esa casa almacén! Entonces llegué a la conclusión de que no podía trabajar más madera porque llenaba los espacios muy rápidamente.

A. J. N.: ¿Ese es un problema en los talleres del escultor no?

J. V.: Bueno, ahora lo que he hecho en este taller, (mientras plantea un pequeño croquis de su espacio de taller en un folio)... he hecho... tiene dos plantas este taller... el formato es este... esto es la zona de escaleras, pasillo y tal, pues tanto la zona de arriba como la de abajo es la que orientaré a taller, esto será la cochera, esta será la zona de abajo... y en la zona de abajo tu bajas por las escaleras y ésta será la zona de almacén de todas mis esculturas de madera, ya están las estanterías hechas ya he bajado del pueblo la mitad de las esculturas y las he desmontado y las he ido estratificando...desmontadas ya...para que se queden fosilizadas. Cerraré la puerta con llave y candado para que no pueda entrar nadie ahí nunca más y ahí se quedarán fosilizadas de por vida. Porque no se podrá hacer otra cosa con ellas.

A. J. N.: (Entre risas)... ¿En plan los guerreros de Xi'an?

J. V.: Exacto! Cuando vengán...se encontrarán el serrín...la carcoma (risas) se habrá comido las maderas y haber que sacan.

A. J. N.: Bien, tenemos un sitio para la producción pasada, pero ¿y la siguiente?

J. V.: La siguiente en principio tengo que trabajar con bronce, con bronce, con cera y estas cosas. No sé lo que haré. Claro me estoy planteando la perspectiva de que en x años yo me jubilo, entonces me tendré que crear una infraestructura mínima básica para trabajar en pequeño formato en fundición...entonces me lo tendré que montar...

A. J. N.: “Minima-básica” ...eso hay que definirlo!

J. V.: Minima-básica para el proyecto que yo me estoy planteando son, un crisol pequeño de dos tres cuatro kilos. A lo mejor en alguna ocasión puedo hacer alguna más porque claro un crisolito de diez doce kg lo puedes hacer en un momento con una campana de fibra lo puedes hacer. Pero quizás no para trabajar aquí sino para trabajar fuera. Aquí repasar y hacer las ceras y ejecutar pero luego fundir en otro sitio, en otro sitio que esté en el campo al aire libre. Bueno esa es la idea que llevo. Mirar a ver que puedo...que impulso puedo darle a mi trabajo con esta historia. (Dando indicaciones sobre el boceto del papel) Aquí delante en principio es zona de trabajo, puedo coger la mesa esta cuadrada que voy a poner aquí, con ruedas, puedo cogerla y ponerla aquí, puedo trabajar en esta zona, puedo utilizar esto de plató para hacer fotografías...y aquí tengo las estanterías, entras por la puerta y todas las estanterías con las herramientas y tal. Bueno básicamente es esto... de momento esto es mi taller. Yo, generalmente, no acumulo mucha tecnología, tengo algunas herramientas y tal, pero las herramientas que tengo eran del trabajo en madera sobretodo del trabajo en metal tengo muy poca cosa.

Estaba pensando yo... Si haces un recorrido solo por las diferentes facultades, las instalaciones varían, hay un planteamiento básico y las instalaciones varían. El proyecto de... no sé si ya tiene el proyecto nuevo Juan Carlos, ¿Ya tiene el aula nueva o no, aún están en el taller viejo?

A. J. N.: Están en el taller viejo aun, por lo menos cuando les hice la visita.

J. V.: solo con comparar el taller nuevo con el taller viejo, el taller viejo con el taller viejo de valencia, solo esa evolución de los talleres ya será interesante.

A mí hace muchos años me dijo, “nos están construyendo una facultad nueva y nos vamos a trasladar. Y perderemos algunas de las cualidades del taller que tenemos actualmente”...

A. J. N.: El que yo estuve visitando es un edificio, a parte... en una laderita...

J. V.: si, si, el que es una nave aislada, ventilada perfectamente y tal, yo estuve allí con él. Y que me impresionó, la poca...o sea, los pocos recursos a la hora de preservar la fibra, el contacto directo con la fibra a mí me impresionó. Me impresionó como lo hacía Juan Carlos. Me impresionó ya cuando hacia los cursos, pero me impresionó el verlo allí como... como lo resolvía no...

A. J. N.: Bueno, vamos sacando en claro algunas cosas ¿no?, por ejemplo, estás pensando un formato, en base a experiencias pasadas, el formato de trabajo lo fijas entorno a unos cinco kilos máximos, ¿no?

J. V.: Máximo sí. Si tengo que hacer alguna pieza más grande, ya la mandaré a fundir. La trato en el taller... la preparo, hago yo la cera, la fundo y luego la preparo yo si quiero hacer algo más grande. La experiencia que tengo es que no suelo hacer una piza más grande.

A. J. N.: ¿O... por interacción de piezas no?...

Ah! ¿Construyendo? También. Sería una opción. Pero estaba pensando en reducir mucho el formato. La escultura, para mí, va relacionada con la energía vital. Y mi energía vital...pues va conforme a la edad, en proporción. Y yo estaba pensando, en hacer cursos de joyería. Estaba pensando en que cuando me jubile hacerme algunos cursos de joyería y ver a ver que interacción puedo hacer entre la joyería y la escultura. Para hacer esas cosas ¿no?...hacer escultura pero en formatos más reducidos.

A. J. N.: ¿y sobre el tema de combustible?

J. V.: ¿Si tengo que fundir aquí que haré? Yo estaba pensando en una cuestión eléctrica, pero dependerá de la potencia. Porque, claro, si... eso es otro... el taller me lo estoy planteando... de momento funciona con la luz de obra, si me cortan la luz de obra tendré que buscar alternativas, o bien generadores o... no lo sé, ya veremos. Pero me lo tengo que plantear. Claro, eso es una limitación de potencia. Un crisol de dos o tres kilos puede fundirse perfectamente con un hornillo eléctrico, con mucha comodidad... Entonces para esos tamaños puedo fundir. En el caso de que no pueda fundir así, tendré que fundir fuera del taller, fundir en el espacio abierto. Tengo patio abierto en otros sitios y allí puedo fundir tranquilamente sin problemas. Con gas o con gasóleo, con lo que quiera. Tengo dos quemadores de gasoil, tengo sopletes experimentales de gas y puedo montarlo tranquilamente.

A. J. N.: ¿Prefiere gas a gasoil?

J. V.: El gasoil es más seguro que el gas, a nivel de explosiones pero es menos seguro a nivel de aspiraciones... si trabajas a la intemperie no hay problema, bueno hay problema contaminas el ambiente pero ya. Pero aquí que hemos pasado un montón de años trabajando en espacio cerrado con gasoil...lo que nos hemos chupado en comparación con los bomberos... (risas)

A. J. N.: ¿Y en materia de residuos? ¿Qué vas hacer con ellos?

J. V.: Pues no lo sé... (Risas). Tirarlo donde pueda, en un espacio controlado. Allí hay espacios de recogida de residuos. Es un punto limpio muy bien definido. Allí recogen chatarra, madera, y tienes contenedores...

A. J. N.: ¿Me refiero a los residuos, concretamente los residuos de moldes, son como los residuos de obra?

J. V.: Ah, sí, sí... los tiraría en los de obra, los refractarios en general. Ahora mismo cuando he hecho los tabiques voy allí, no voy a poner un contenedor por cuatro capazos. Son inertes o sea que no hay problema.

A. J. N.: ¿Y el agua en la que sumergimos una pieza para descascarillarla o para limpiar la pieza...?

J. V.: ¿Contaminando el agua con el bronce? Uff...Tiene que ser mínimo. Con la cantidad de agua que bebemos por las cañerías de cobre. Las cañerías de cobre de las casas es metal.

A. J. N.: Yo pensaba también en el momento de sumergir una pieza muy caliente, y reacciona con el agua... porque realmente hay como una oxidación...

J. V.: No sé qué nivel de transferencia hay. Pero no creo que haya mucha cantidad. El agua esa además la tiramos aquí, en el jardín...

A. J. N.: ¿Nunca os han dicho nada al respecto?

J. V.: Nunca. Claro la cantidad de agua que utilizamos son dos cubos o tres cubos, que es una cantidad mínima. En un grupo dos o tres cubos, no utilizamos más porque es el mismo depósito que vas echando allí. Y la tiramos porque se enturbia, más por el refractario que la ensucia con el polvo refractario, que la acaba haciendo blanquecina. Pero vamos, yo estoy convencido que la transferencia de metal ahí tiene que ser ridícula.

A. J. N.: Has dicho que las ceras si te las plantearás en el taller. ¿Es realmente el proceso que uno tiene que estar más cómodo no?

J. V.: Si si... ceras, porespán, alguna maderilla que se pueda quemar, o sea que... que yo pueda ahí idear, crear...

A. J. N.: ¿Y vas a apostar por algún sistema de extracción concreto?

J. V.: Sí. Voy a poner una campana de extracción... bueno no sé exactamente como lo haré, primero tengo que ir al polígono pertinente y juntar a ver que aparatos tienen y los costes.

A. J. N.: ¿Por qué estás invirtiendo no? ¿Estas comprando esos equipos? ¿Porque las campanas estas cómo están de precios? ¿Se lo puede uno permitir?

J. V.: Yo creo...Es que si no me lo hago. Yo lo que estoy pensando es hacerme la campana, hacerme una estructura de hierro y poner cuatro planchas... te gastarás pues a lo mejor 300 o 400 euros con el tubo y todo eso... no sé cuánto costará el motor.

A. J. N.: Yéndonos un poco a la docencia. Ahora que llevas varios TFG o TFM. ¿Se ven personas interesadas en la fundición?

J. V.: Yo en general nunca he tenido alumnos que se interesen por la fundición para continuar. En toda la carrera que he tenido... he tenido como tres o cuatro alumnos que se han planteado hacer... había uno hace un par de años, que en Gerona se está planteando en la nave de su padre hacer una fundición. Vino hace un par de años y estuvimos hablando de las características de los hornos de como montarlos y tal. Hace unos años un horno que no teníamos homologado, que era un horno de un metro cúbico, con el cual funcionábamos muy rápidamente... Fundíamos con el sistema tradicional cilindros que tenían 15 o 20 cm en doce horas los cocíamos... y fundíamos bien. Bueno aquel horno no estaba homologado y lo tuvimos que retirar. Se lo regalamos a un chico que vino el año pasado y se ha dedicado a fundir y hacer algunas experiencia con ese horno. Se montó una fundición, aquello no le daba de comer y ahora está haciendo otras historias.

A. J. N.: ¿El tema de patinas? ¿En el exterior?

J. V.: No... en la misma gabina de las ceras. En la misma gabina en el taller no hay problemas. Las patinas no es mucho problema, si tienes un buen extractor no hay problema...o sea es mucho peor los acabado que las patinas.

A. J. N.: ¿Tienen filtros los extractores que está poniendo su taller? ¿Cuenta el sistema de extracción con filtros de algún tipo?

J. V.: En principio no me lo he planteado...si tengo problemas con los vecinos... me lo tendré que solucionar... (risas)

A. J. N.: ¿Cuántos vecinos tienes, algo importante?

J. V.: En la casa ninguno, son vecinos vecinos...laterales. El taller lo he montado en la frontera con los gitanos... o sea la casa... en Castellón la última casa habitada es mi casa, luego vienen los gitanos. Y los gitanos se dedican allí a quemar todo tipos de cables...que yo huelo. O sea, que deben depurar cobre con mucha facilidad.

A. J. N.: ¿si pudiera pediría algún tipo de licencia para la fundición o declararias que haces escultura en tu taller, que modelas cera o trabajas con madera etc?

J. V.: No, no me lo planteo. Yo me lo planteo más como una actividad... como la persona que tiene un hobby. Y allí en su taller hace sus cuatro cosas. Que puedo sacar más humos pues los saco, que no pues me voy al huerto y fundo la cera allí y aquí modelo... como sea. Intentaré buscar el término medio, pero recurrir a permisos... tengo la sensación de que me van a complicar más la vida que lo que me la van a solucionar.

Yo me planteo que la cera la puedo fundir arriba en casa en la cocina, también la podré fundir abajo en el taller. Otra cosa es que yo descere dentro del taller los humos que yo voy hacer van a ser insoportables...para los vecinos y tal... eso no es lo que voy hacer ahí. Pero modelar construir poder hacer coladas y todo eso, las temperaturas de fusión van a ser entre 15 ciento y pico grados como máximos, los gases que desprendo no son problemáticos. Quizás huelo un poco, pero no creo que genere demasiado problema.

A. J. N.: En cuanto a los trabajos que te proponen los alumnos ¿el material se adapta bien a las exigencias creativas a la hora de enfrentarse a los proyectos de fin de carrera?

J. V.: El problema que tenemos con los TFG aquí es que...sí que me vienen alumnos, pero me vienen más porque me conocen de haber hecho conmigo la asignatura de fundición y tienen filin, ven que soy dialogante, tolerante, el planteamiento mío es de un tutor que se pone a tu lado pero ni delante ni detrás y ese planteamiento les gusta. Y algunos funden, pero son una minoría. Porque el tiempo que tienen es ridículo, son cuatro meses...que entre que se plantean la historia y tienen el proyecto planteado ya están al final del cuatrimestre y al final del cuatrimestre no les da tiempo hacer nada. Ese es el problema. Si fuera: planteamos el proyecto en el primer cuatrimestre y en el segundo cuatrimestre la fundición, nos da tiempo... pero el planteamiento no es ese.

A. J. N.: En cuanto a la iluminación del taller ¿Ya la has planteado?

J. V.: Las acabo de montar. Fluorescentes. (Risas) Fluorescentes baratos del Bricodepot.

A. J. N.: ¿Ves diferencia entre los términos estudio y taller?

J. V.: El estudio para mi es el lugar de pensamiento. En realidad mi taller son tres espacios, el lugar de pensamiento o estudio, el taller y el lugar de reflexión-instalación...acción también si me hace falta. El de la planta baja, sotana, es el espacio de estudio, estoy más recogido puedo

actuar sobre las paredes, colgar y tal...no lo he pintado, he dejado los hormigones vistos, el techo visto... al ser sótano la sensación de recogimiento es mayor. Lo he pensado así, luego a lo mejor veo que me condiciona mucho el sótano y me voy al ático.

A. J. N.: ¿No tienes miedo a que no termine siendo el espacio ideal para lo que se ha planeado? Es decir que hayas pensado en ese espacio como espacio de recogimiento y después no funcione, no te sientas como allí.

J. V.: Si da miedo, pero me lo planteo muy sencillamente, éste es el taller del final de mi vida...no tengo tiempo de cambiar...por lo tanto... (Risas)

A. J. N.: Estas con un discurso fatalista tremendo!...(Risas)

J. V.: No, no es un discurso fatalista, o sea... mi recorrido vital es...he tenido una pérdida de actividad y estoy planteándome la meta de la jubilación. Después de la meta de la jubilación tienes unos años de productividad, ¿10? ¿15? Como mucho.

A. J. N.: Bueno!... Hay casos como Venancio Blanco, yendo y viniendo de Madrid a Córdoba...

J. V.: Casos puntuales!! (Risas)

A. J. N.: Quería saber un poco más de su maestro, que llegó a montarse todo un sistema para poder fundir solo.

J. V.: Jacinto Casanovas, es otro caso excepcional, de gente longeva y con una trayectoria... yo me planteo el estándar de mi familia...en mi historia... ¿Qué viven mis antepasados...que han vivido?...y con esa referencia me hago un esquema y mi esquema es cuando yo me jubile me quedarán 10 años de producción física, más o menos, y luego cinco en los que podré ir al taller y que no estaré...por lo tanto el uso que voy hacer del taller son estos quince años y eso es un tiempo muy corto... un tiempo muy corto... (risas) entonces claro, yo me planteo el taller con esta visión. Si me planteara el taller veinte años a tras no me lo hubiese planteado así, con la energía que yo tenía entonces me hubiese buscado una nave... como me planteo en aquel momento... no tengo una nave pues ¡al aire libre! Y tenía la era llena de pilas de troncos, la moto sierra y yo era Rambo!! (risas) vale es una exageración pero quiero decir yo tenía toda la energía del mundo. Con los años esto ha cambiado, no tengo la energía, si ahora tengo que continuar haciendo escultura me tengo que hacer el taller con otra perspectiva.

A. J. N.: Entonces es un convencimiento. Trabajas bajo el convencimiento de que ése va a ser tu espacio de trabajo y va a funcionar sí o sí. ¿No?

J. V.: (Risas) Es que no me lo planteo!! Ese va a ser mi espacio de trabajo!!... (Risas). En toda la casa yo podré tener... si yo quiero trabajar podré tener posibilidad de trabajar en la casa donde me dé la gana, no hay problema. Si no estoy bien abajo me subiré al ático... pero ese es el sitio. Otra cosa es que por razones x tenga que abandonar el espacio.

A. J. N.: Lo decía sobre todo por ese espacio de estudio para meditar y proyectar. Pues si es para materializar la obra cualquier espacio donde estén las herramientas nos sirve. ¿Pero la zona de proyección es distinta no?

J. V.: Si yo hubiese tenido que elegir dentro de la casa el lugar donde hacer el estudio, yo hubiese elegido el ático...pero ahí no me dejan! mi familia No me deja! (Risas) entonces me tengo que ir al sótano, no me queda más remedio. O sea me ceden dos plantas...pero abajo.

A. J. N.: ¿Y sobre su maestro...?

J. V.: Jacinto Casanovas?

A. J. N.: Si, Casanovas. ¿Qué destacaría de su taller?

J. V.: Yo lo que me impresiona es que él haya trabajado siempre así de esa forma, solo, montándose él y la capacidad de hacer piezas grandes. Es un hombre... no es un hombre corpulento y tiene una energía y una vitalidad...

A. J. N.: Como Miguel Ángel que todos nos sorprendemos al ver sus retratos y las descripciones que hacen de él...

J. V.: Si, si... esta gente tiene una vitalidad y una energía admirable. Pero eso uno... o sea el autoconocimiento es fundamental en todo y en escultura lo es... en escultura lo es. De cara a tus proyectos también es fundamental.

Él había pedido a un hermano la estructura metálica y construyó el taller con esa estructura...quizás deberías ir...ahora que estas aquí.

A. J. N.: El problema es que no dispongo de coche... por desgracia me voy a quedar con las ganas...

J. V.: O a Vic. A Vic hay comunicación. Y en la escuela de artes de Vic el maestro de taller copio el sistema de fusión con una persona sola. Es un sistema con "policha" con unas tenazas tú sacas del horno y tú cuelas. Con ciertas mejoras. Y Rufino también sería un buen elemento... lo que pasa es que creo que ya se está deshaciendo de todo el taller. Ha llegado a la conclusión ésta que yo te comentaba...su caso es diferente al mio por que él tiene una producción mega, extraordinaria.

A. J. N.: Yo veía que Rufino planteaba la fundición a lo grande ¿no?

J. V.: Pero tienes que plantearte, que él tenía una fundición grande porque utilizó crisoles grandes, pero la infraestructura que utilizaba era mínima. O sea si tenía una polea, tenía un crisol, tenía un ayudante, con eso fundía y hacia moldes grandes. Pero la infraestructura que tenía, decías "bueno es factible, es de autoconstrucción".

A. J. N.: Si eso es verdad, en Sevilla está la fundición Marcelo, cuando yo fue a verlo, me sorprendió el horno de descere. Una habitación hecha con ladrillo, donde están los sopletes en fila y las bombonas de gas y ya. Con eso desceraba. Una mufla totalmente casera.

J. V.: Jacinto Casanovas, cuando yo tenía 19 años, el horno de descerado era este volumen de la mesa... un metro cuadrado... una pared de ladrillo, otra pared de ladrillo, la pared de atrás, una plancha metálica y una plancha metálica, y un soplete. O sea, tres paredes, dos planchas metálicas y un soplete, con eso desceraba... no necesitaba más. Además, montaba y desmontaba la pared de ladrillo en función de la capacidad de los cilindros a descerar. Claro, la fundición ideal es al aire libre. Si tienes que trabajar en un taller los condicionantes en un

taller urbano son máximos. Yo pienso que estaría muy bien, ahora, yo te diría... “Andrés diseñame ese kit básico en el que yo tenga humos que no huelan, refinados, que no contaminen el espacio y que yo pueda manejarme”, para mí eso sería una solución. ¿Cuál sería el kit básico? Ésa solución a mí me vendría muy bien.

A. J. N.: Yo me comprometo a responder con una solución. Lo que pasa es que van a ser soluciones caseras, José Antonio me lo dijo, esto lo tienes que montar, aunque sea un conducto de cartón en la pared para ver el funcionamiento, y es verdad, hacer una maqueta, coges cartones, pones el recorrido, ves en el taller a ver cómo quedaría, este recorrido, ¿es muy largo, es corto?, y eso lo planteas.

J. V.: Si coges tubos flexibles de esos de aluminio, eso lo montas en un santiamén. Para sacar aire, eso es lo mejor.

A. J. N.: Sí, por lo menos para las primeras etapas, que son el calentamiento de ceras y el trabajo con ceras, ese tubo yo creo que está bien.

J. V.: De todas formas en Internet hay muchas soluciones. El Lucido te lo habrá explicado, se ha ido allá, que se fabricaron el tipo de horno éste que funciona con aceite casero. A principio del curso hicimos la experiencia para que los alumnos se entusiasmaran y digo “esto funciona con aceite de cocina, aquí le ponemos el aceite y tal...”. Se le caía la baba al Rubén, estaba disfrutando, con una bombona de butano habían hecho allí... El primer hornito que nosotros hicimos de fundición era un bote de pintura, las dos vueltas de fibra, una solera de refractario normal y corriente, no refractario..., ladrillo rojo vamos, arena y el de esto. Y cogíamos las pinzas y con eso fundimos un montón de años, un crisolito así, que eso ya necesitas palanca, necesitas cierta fuerza.

A. J. N.: Y el tema es que todo se quede en el taller, ¿no?, ¿los humos y todo se quede en el taller?, que lo podamos manejar...

J. V.: Lo ideal sería definir a ver de qué manera se puede hacer que no salgan humos. Con eléctrico no salen humos. Una solución. De qué manera podríamos utilizar un generador para generar corriente suficiente para que funcione un hornillo eléctrico. Entonces, un generador

A. J. N.: ¿En el descere me estás hablando?

J. V.: No, en la fusión, no generar humos en el proceso de..., en el horno. Tú compras..., tú en un taller puedes tener un generador.

A. J. N.: Ah, sí, que no genera humos el propio horno.

J. V.: Exacto.

A. J. N.: Pero la combustión, es decir, el metal sí va a generar gases como azufre...

J. V.: Sí, pero eso es mínimo, eso no vendrán los vecinos diciendo “huele a zinc, me he colocado, tengo la fiebre del fundidor” (risas)

A. J. N.: Pero, el gas es limpio dentro de lo que cabe, ¿no?

J. V.: Pero el gas dentro del taller supone problemas.

A. J. N.: Se acumula...

J. V.: No porque se acumula, es un riesgo, ahí necesitas autorizaciones, tienes que hacer los agujeros mínimos de ventilación. Aunque no tengas las autorizaciones, la ventilación la tienes que tener, no te tienes que arriesgar a que haya una fuga y te vuele el taller.

A. J. N.: Yo lo decía por el soplete que estamos utilizando, que no va a tener un escape estando homologado para tela asfáltica, que estás todo el rato...

J. V.: Yo, si tengo que fundir con soplete ahí en el taller, me plantearía más en el ático, en la terraza, allí hay ventilación, más que abajo en el sótano. Pero yo, mi planteamiento ahora es: prefiero poner un generador eléctrico en la terraza y ver si puedo hacer funcionar un hornillo pequeño para fundir. Si no puedo, entonces tendré que utilizar gas.

A. J. N.: Lo malo es que es de las energías más caras, el coste es mucho mayor.

J. V.: Hombre, me costará el combustible más, una bombona me costará 20 euros o lo que valga ahora, y el combustible que tendré que echar al generador será más caro.

A. J. N.: Porque no hemos hablado del carbón para nada (risas)

J. V.: No vamos a hablar del carbón para nada. Yo, la única experiencia de fusión con carbón la he tenido en el taller de Rufino, y es una vida infame, es carbonero, es el humo que se llega a generar es bestial, o sea, ríete tú del descerado, ríete tú de todo. Es un humo negro, un humo gris, un humo amarillento, el carbón genera todo tipo de humos, y llenó aquella habitación con puertas abiertas, con puertas grandes abiertas y se llenó todo. El carbón descartadísimo, descartadísimo ahí en un taller cerrado, en una ciudad.

A. J. N.: El filtrado es eso, sería disponer de, lo malo es disponer de maquinaria, a ver si en la universidad los de prevención pueden ceder ese tipo de material para controlar la escapada de gases, o..., Hombre, yo creo que controlando lo que es el color ya te vale, es decir, sabiendo que emites un humo negruzco y por el otro lado ya no sale negruzco, eso a los vecinos ya les va a llegar menos.

J. V.: Hombre, sí, no, pero el olor, como no lo pases por un filtro lo tienen. Es que el carbón huele mucho.

A. J. N.: Cierto. Bueno Joan, esto es todo. Muchísimas gracias.