

MAURO FORNARI

Fornari: Mi madre es italiana. Y mi padre es descendiente de italianos. Desde pequeño el idioma entraba naturalmente en mi cabeza y siempre tuve esa afinidad, digamos, intrínseca. Ya una vinculación más directa con Italia, viene allá por el año 1985 donde mi padre debía hacer su Doctorado en Filosofía, por lo que partimos en aquel momento, toda la familia, los seis, a vivir a Roma. Fue algo muy fuerte para mí. Enseguida me encontré muy bien ahí. Debo haber tenido unos 11 años. Uno a esa edad se organiza para estar bien rápidamente en un lugar nuevo. Tuve que cursar allí también mis estudios secundarios. Estuvimos dos años: del '85 al '87. En ese tiempo pasaron cosas muy lindas, desde aprender un idioma nuevo, conocer gente nueva, estar en una ciudad que yo ya conocía por cuentos. Y desde ahí fue el verificar cosas que yo había escuchado y dejarme impactar por la belleza de esa ciudad tan maravillosa que es Roma. El vínculo que tengo es muy fuerte. Tengo dos hermanas que viven allá. Una en Roma y otra en Parma. Mi madre Dedi es romana. Nació en el barrio de San Lorenzo, un barrio típico romano. Vendría a ser como La Boca en Buenos Aires. Su historia es bastante particular porque ella se va a vivir a los 8 años a Río de Janeiro, con sus padres y su hermano. Vive hasta los 20 allí, 21. En ese momento lo conoce a mi padre que había ido a estudiar a Europa. Estaba en ese momento estudiando en el seminario. Se conocieron en un barco. Mi madre desciende nuevamente en Río de Janeiro, mi padre en Buenos Aires. Luego mantuvieron una relación por carta. No existía ni facebook, ni hotmail. Mi padre era de la zona de Sunchales, de Colonia Aldao. Y bueno, la historia culminó con mi madre viniendo a vivir aquí a Santa Fe.

A.C. ¿En tu casa tu madre hablaba en italiano?

Fornari – En realidad, hablaban en italiano cuando no querían que nosotros entiendiéramos algo. Era una herramienta para hablar entre ellos dos. No nos lo enseñó directamente, pero después lo terminábamos entendiendo. Desde muy chicos lo escuchábamos. Y después aprenderlo cuando fuimos a Roma, fue un trámite, prácticamente. Mi abuelo hablaba siempre italiano cuando íbamos a visitarlo a Río de Janeiro. Mis abuelos y tíos de Italia que siempre estaban presentes.

A.C. ¿Cuándo decidiste hacer una carrera universitaria en Italia?

Fornari – Bueno, después de haber vivido esos dos años, vuelvo a Argentina, me inscribo en la escuela de artes visuales, en la Juan Mantovani. Venía con toda esa carga muy fuerte de cosas que había visto en Roma. Flavia, mi hermana mayor estudiaba, estaba muy interesada por la restauración, en ese entonces ella había terminado sus estudios secundarios en Roma. Así que yo me inscribo en la escuela Mantovani y cuando termino la Tecnicatura en Artes Visuales decido ir a estudiar a la UBA de Buenos Aires el ciclo básico de Arquitectura y Diseño, no tenía bien definido qué iba a hacer. Habiendo terminado el ciclo básico decidí después de haber hecho alguna experiencia en lo que es la restauración aquí en Santa Fe con quien fue mi profesor y maestro inicial, Salvador Massa, italiano él también que vive acá en Santa Fe. Finalmente decido irme a vivir a Roma, o algún otro lugar de Italia para hacer restauraciones. No tenía ningún lugar adónde ir. Tenía alguna mínima posibilidad de ir a Sicilia, a Palermo a aprender a hacer vitraux, que me hubiera gustado mucho. Tenía un amigo, un arquitecto, que se dedicaba a restaurar y a la fabricación de vitraux. Y después tenía otra posibilidad de trabajo en el norte, en Milán, pero nada que ver con el arte, era una cosa como para caer en algún lugar y trabajar. Mi hermana estaba volviendo de Italia en ese entonces, ella trabajaba en Roma. Ella volvía y yo llegaba, y bueno, estuve ahí, me dejó algunas direcciones de personas que pudiera conocer y visitar. Empecé a trabajar con Carla Tomassi, una restauradora egresada en el Instituto Central de Restauración de Roma, que es, digamos, el instituto de restauración más importante en el mundo. Ella se interesó

mucho por mi situación y por las ganas que yo traía, de aprender. Empecé trabajando ad honorem, por supuesto, pero viajando y aprendiendo, y estando con el grupo de restauradores que se movían junto con ella. Después terminé haciendo cosas muy lindas con ella, tanto en Roma como en ciudades del sur de Italia, L'aquila, que está en el centro, en una empresa que trabajaba en toda Italia.

A.C. ¿Qué tipo de restauraciones hacían?

Fornari - La empresa se dedicaba a hacer todo tipo de restauración. Generalmente las empresas, muy poco se dedican a cosas puntuales. Y ahí hacíamos desde restauración arqueológica hasta restauración de cuadros, madera, mármol, piedra, frescos. Trabajábamos bastante con ella haciendo frescos. Es muy frecuente trabajar en frescos porque hay muchos. Muchísimos. En toda Italia. Yo me fui para allá en el año '94. Quiero aclarar que mi idea también era ir por un año a Italia, hacer una experiencia por un año (además también porque no sabía muy bien dónde iba a caer) y me terminé quedando seis años.

A.C. Entonces ¿aprendiste de las prácticas, copiando o también te daban cursos?

Fornari - También hacía cursos, pero eran breves. El trabajo no me permitía dedicarme a tiempo completo a estudiar. A hacer una carrera con más carga horaria. Pero donde aprendí mucho fue en la práctica. Tanto es así que en el año '98 me vuelvo para Argentina a trabajar en el Teatro Municipal que había sufrido un incendio en el año 1995 un incendio en el telón y eso afectó toda la boca del escenario, del arco de la boca del escenario, y en el año '98 lo restauramos junto a Flavia Fornari, mi hermana, que ella estaba acá en Argentina y bueno, fue una recuperación muy exitosa...porque la situación que nos encontramos después del fuego era prácticamente irreversible, el fuego en el yeso provoca esa situación, esa patología que son prácticamente irreversibles... Se hizo una recuperación muy interesante gracias a algunas cosas que habían favorecido, a algunos estratos de pintura que se habían colocado en los años '70 que habían protegido la pintura que se encontraba por debajo, entonces ahí fue donde descubrimos, además, la paleta de colores que tiene hoy el Teatro Municipal...(En relación a la intervención de los '70) Si, de alguna manera sí, para ese caso puntual fue beneficioso porque esa protección que se realizó protegió el estrato de película pictórica que a nosotros nos interesaba recuperar, pero de igual manera no protegió el yeso, en algo pudo ayudar.

A. C. Y ese incendio ¿había afectado también las pinturas de la bóveda?

Fornari - No, de la bóveda no. Solamente la pintura que se encuentra en el arco de la boca del escenario, que estaba muy afectada. Lo único que se pudo recuperar de ahí fue el dorado, que fue el único que pudo resistir la alta temperatura del fuego. Así que yo vine pura y exclusivamente para realizar ese trabajo, para ayudarla a Flavia y después me volví. Ahí fue donde empecé a buscar empresas un poco más grandes, que tomaran trabajos más importantes. Porque cuando yo vuelvo en el año '98, Roma se estaba preparando para el jubileo del año 2000 y en Roma había mucha demanda de restauradores y de trabajo. Todo se estaba restaurando. Ahí empecé a trabajar con otro restaurador que se llama Paolo Pastorelli. Él también egresado del instituto central. Y ahí empezamos a hacer algunos trabajos en Roma y prácticamente enseguida, empecé a trabajar con Pizzinelli, un restaurador muy reconocido de Roma, también egresado en el instituto central, donde él tomaba trabajos de gran porte, como por ejemplo, Sant'Ívo alla Sapienza de Francesco Borromini y luego hicimos la restauración de los 1300 metros cuadrados de pintura al fresco, de Andrea Pozzo, en la iglesia de San Ignacio de Loyola, en Roma. Un trabajo, creo yo, uno de los más importantes del barroco. Eso llevó un año entero. Primero se restauró la mitad, luego la otra mitad. Yo estaba como coordinador. Nuestra empresa había tomado el trabajo de la bóveda, a unos 30 metros de altura. Y después había otras seis empresas de restauración que habían tomado la parte baja, es decir, desde la base de la bóveda hacia abajo: los

arcos, los mármoles y demás. Y había que coordinar a todas esas empresas para que, por supuesto, después el trabajo final sea un trabajo homogéneo. Rosano Pizzinelli, mi jefe me dio esa gran oportunidad de ser el coordinador, *il capo cantiere*, para poder coordinar, ya sean los trabajos de la bóveda, digamos, en su ausencia y además los trabajos de las demás empresas al pie de la bóveda. Ese fue un trabajo que además de la importancia que tiene, me remitió a esos años que había estado en Roma donde mi madre me había llevado a conocer esa iglesia y yo quedé impactado hasta ese día, y no lo podía creer cuando fui a trabajar ahí. Esas imágenes que le quedan a uno para siempre. Es un trabajo único en el mundo y, además, implica un trabajo de perspectiva impresionante porque Andrea Pozzo pertenecía a los jesuitas, era un sacerdote y pintó eso ahí solo. Lo pintó en un año. Había dicho que lo iba a pintar en dos. Lo pintó en un año y dejó toda la estructura armada y demás, haciendo de cuenta que seguía pintando por miedo a la crítica de haberlo hecho tan rápido. Y ha hecho unos trabajos de estudio de la perspectiva de los que todavía hoy se conserva el libro. He tenido la oportunidad de poder verlo. Y estudios de las formas de proyectar las luces y sombras para lograr esa perspectiva en una bóveda y donde se ve todo desde un solo punto de vista, desde la nave central.

A.C. Y luego, toda esa experiencia que adquiriste ¿la pudiste aplicar de nuevo acá?, cuando se hizo la otra restauración del teatro municipal ¿ustedes colaboraron?

Fornari – Sí, yo particularmente trabajé en toda la fachada, recuperando los grupos escultóricos de la fachada y los ornamentos del Teatro Municipal. En el año 2005 preparándonos para los cien años que cumplía el teatro en ese año, se terminó inaugurando en mayo del año 2006, por cuestiones lógicas de tiempos de obra

A.C. ¿Qué otros restauradores trabajaron con vos?

Fornari - Bueno, yo trabajé con 20 chicos de Arquitectura y Diseño y de Artes Visuales, donde les hice hacer a ellos una experiencia de recuperación de estos ornamentos que estaban perdidos prácticamente, debajo de seis o siete estratos de película pictórica, inclusive una de ellas que fue aplicada en los años '70, un material muy grueso que aplanaba mucho las molduras entonces fuimos descubriendo que eran molduras de óptima realización donde se podía ver una mano de obra de aquel entonces muy dedicada a pesar de ornamentos que se encontraban gran altura. Pero el grado de detalle era impresionante encontramos que eran todos ornamentos referidos a la música, el teatro...en la fachada.

A.C. ¿El escultor era Gilli?

Fornari - El diseñador era Pluck, el escultor sí era Gilli.

A.C. Y la empresa constructora era Mai

Fornari - Sí. Y de las molduras no hay registro. Pero seguramente se habrán comprado en Buenos Aires. Ya estaban premoldeadas. Las molduras ornamentales, no las lineales.

A.C. ¿Las molduras de los palcos también ya estaban premoldeadas?

Fornari - No. Puede ser, en realidad que algunas sí. Pero la mayoría eran artesanales. Pero hay varias que están aplicadas. Los mascarones, los escudos. Las de mayor envergadura, venían generalmente premoldeadas y se aplicaban en el lugar donde uno quisiera. Había diferentes motivos. Se compraban y se aplicaban según la fachada, según lo que el arquitecto pedía. Era como hoy uno puede ir a comprar un revestimiento.

A.C. ¿Se conocían las fábricas que elaboraban estas molduras?

Fornari – Había dos o tres fábricas que eran las más importantes. Puede ser que hayan sido de origen italiano.

A.C. Claro. Porque yo tenía la idea de que la gente compraba por catálogo, por ejemplo, en las casas viejas, los estelas que rodean las puertas. Se compraban por catálogo y se hacían traer en barco desde Italia.

Fornari – Bueno, algunas pueden haber traído de Italia. Pero aquí también habían. Era toda tecnología italiana, europea seguramente. Muchas se fabricaban acá. Quien podía, a algunas las hacía traer de allá. Pero generalmente no eran las que se fabricaban por colado, de algún mortero, las de material. Las que se mandaban a pedir eran usualmente las talladas en mármol o alguna escultura directamente. Generalmente también se pedía mucho para los cementerios, y se traía mucho para las iglesias y demás. Todas las esculturas que se encuentran en la iglesia Nuestra Señora de los Milagros, son españolas, casi todas. Algunas eran las que habían hechos los indios en un primer momento. Cuando vuelven los jesuitas estaban muy deterioradas esas estatuas. Eran talladas en madera.

Así que en el 2005 mi intervención fue de toda la fachada en el Teatro Municipal. Y mi idea de ir a Italia fue desde el primer momento, aprender donde yo sabía que era el mejor lugar, tenía mejores posibilidades. Mi idea siempre fue volver a la Argentina y poder aplicar, de alguna manera, mis conocimientos. Tuve que hacer una traducción de lo que había aprendido, o de la manera en que se aplicaba esto en Italia. Pero mi idea siempre fue volver y dedicarme a eso en el patrimonio argentino, santafesino, pero con esa carga de aprendizaje y experiencia que uno puede realizar en un lugar como Roma.

A.C. ¿Hay diferentes escuelas, dependiendo los distintos países?

Fornari – Italia sí. Normalmente las que se diferencian son Italia y España, son dos corrientes, pero bastante similares. Pueden variar en algunas cuestiones. La escuela italiana es bastante ortodoxa. Hacen intervenciones bastante radicales desde el punto de vista de la conservación. Son poco contemplativos de intervenciones precedentes que puedan llegar a quedar en una obra de arte. Yo he tenido que barrer a veces el 50% de un fresco porque era un falso, una restauración realizada por un artista plástico, por un pintor, porque en el siglo XIX se daban todavía muchos trabajos de restauración al pintor. Y el artista tiene la necesidad básica de crear, lo lleva dentro, no lo puede evitar. Eso es por lo menos lo que yo pienso. La intervención de un restaurador es una intervención muy técnica. No puede haber una interferencia entre el artista que realizó la obra y una intervención en la restauración. Aborda las patologías que tiene y le devuelve la frescura a la obra, sin quitarle la edad y el transcurso del tiempo. Tampoco se trata de hacer algo nuevo, porque por supuesto para eso está el artista.

A.C. El interior del Teatro, ¿de quién estuvo a cargo?

Fornari – Esa parte del teatro estuvo a cargo de un restaurador que yo no conozco. Sé que se llama Carlos Sánchez.

A. C. ¿Tu hermana no participó?

(Minuto27)

Fornari - No, Flavia estaba trabajando en Italia en ese momento y no podía venir.

A.C. Ustedes también restauraron la estatua de *Los Niños Cazadores* ¿no?

Fornari – Con Flavia restauramos la fuente de Los Niños Cazadores. Hoy no se puede ver una imagen demasiado agradable de la fuente, pero allá por el año 2000 fue la restauración de esa estatua, de esa escultura. Muy linda, por cierto, realizada en mármol de carrara, que es una copia de una fuente –por lo que yo tengo entendido- que se encuentra en los jardines de Versalles. Después yo acá en Santa Fe trabajé recuperando el retablo de la Catedral Metropolitana,

A.C. ¿El retablo de madera?

Fornari – El retablo de madera, el retablo mayor

A.C. ¿Dónde está la imagen de la Virgen?

Fornari – No, ese está en la Iglesia de los Milagros. El de la Catedral es un retablo de origen español, por lo que tenemos entendido, y es donde se encuentra el cuadro de todos los santos, que también tuve la oportunidad de restaurarlo, de recuperarlo, estaba muy sucio, había tenido algunas intervenciones de restauración ya realizadas. Y la recuperación del púlpito también, en esa misma Catedral. Trabajé también en la Iglesia de los Milagros, donde vos bien decís, en la Virgen de los Milagros, restaurando y haciendo una intervención de urgencia en el retablo mayor que también es de madera, tenía problemas de plagas, insectos xilófagos, así que había que bloquear toda esa situación para evitar que sigan comiendo y alimentándose de la madera, por suerte pudimos llegar a tiempo. Después se hizo una limpieza en seco de la parte anterior y quedan pendientes las sucesivas etapas de restauración que en algún momento estoy seguro que las vamos a hacer. Y en esa misma Iglesia, ahora, hace poquito, terminé de restaurar un cuadro de Sor Josefa Díaz y Clucellas, el cuadro de Santa Teresa de Jesús, un cuadro muy lindo, detalles interesantes, y esa fue una recuperación muy importante de acá de Santa Fe. un cuadro muy importante. Y obras grandes, muchas, muchas esculturas de acá de Santa Fe, el Teatro Municipal en varias oportunidades.

(Minuto 30.03)

A.C. ¿Quién comanda estos trabajos? ¿hay alguna organización? ¿el gobierno de la provincia? ...

Fornari – Bueno, en el Teatro Municipal se trabajó con la Municipalidad y el Gobierno Provincial con aportes también de la Nación. El retablo fue un trabajo hecho para el arzobispado, el retablo de la Catedral Metropolitana ..., y en los jesuitas con fondos propios, privados.

A.C. ¿No hay fondos destinados a ...?

Fornari – Hay que gestionarlos.

A.C. En Italia hay organismos estatales que...

Fornari - Permanentemente el estado financia y llama a licitación para diferentes obras que se considera que sea necesario hacer una restauración. Y ahí participan las infinitas empresas que se encuentran en Italia para hacer restauración, financiado por el estado. Italia, la lotería italiana, aporta muchos fondos a la conservación del patrimonio.

A.C. ¿Tu hermana trabaja en restauración allá?

Fornari – En este momento no está trabajando, pero sí ha hecho trabajos en Parma, en Roma. Ella trabajaba también con la empresa de restauración donde yo trabajé al principio. Trabajo de restauración hay en Italia, mucho. Tenemos un gremio allá de restauradores.

A.C. ¿Y acá en Santa Fe?

Fornari – Y acá el gremio es bastante pobre, no llegamos ni a armar la Comisión Directiva.

A.C. ¿Estos chicos que vos nombraste, alguno siguió la especialidad?

Fornari – Muchos estaban interesados en hacer algunos seminarios de conservación del patrimonio sobre todo arquitectónico. Después bueno, perdí un poco yo el contacto con ellos, pero lo que si te puedo decir es que fue una experiencia para ellos muy interesante, más allá de lo que ellos me pudieron decir. Yo me daba cuenta, me veía un poco en ellos cuando yo di mis primeros pasos en la restauración, es algo que te cautiva desde el primer momento, siempre y cuando uno tenga una predisposición especial. Encontrar, por ejemplo, notas musicales debajo de siete extractos de película pictórica que uno nunca supo que estaban ahí, puede parecer una banalidad para muchos, pero para alguien que está buscando algo ahí, es lo máximo.

A.C. Es como encontrar un tesoro.

Fornari – Cuando hay una búsqueda el tesoro se encuentra. Después el tesoro puede ser cualquier cosa. Si, después en Italia la restauración arqueológica nos dio muchísimas satisfacciones, en ese sentido, que el arqueólogo llegaba hasta un cierto punto en la excavación, con herramientas un poco más rústicas, por lo menos en ese trabajo puntual, y el restaurador después intervenía -el restaurador arqueológico- en los últimos extractos de tierra, entonces era ahí donde se hacían los hallazgos de mármoles, de lápidas, mosaicos romanos. Cuando trabajamos en esta ciudad... fundada en el 500 a.C en la región de Salerno, en el sur de Italia, encontrábamos mosaicos enteros, romanos, que nunca nadie había visto.

A.C. Estaban... ¿dónde? ¿tapados...?

Fornari – Tapados por tierra. Nosotros trabajamos en las termas romanas de esa ciudad, se sabía ya que estaban las termas, pero no se había llegado al pavimento, y encontramos, además de mosaicos, todo el sistema de tuberías, porque era una terma artificial, ellos tenían todo un sistema de canalización de agua que pasaban por distintos hornos y eso llegaba al subsuelo de la terma con la temperatura adecuada para calentar el lugar y, además, hacer el sauna, a través de unas tuberías de barro cocida. Y ahí encontrábamos monedas, encontrábamos las fichas que eran para ingresar a las termas, era como una ficha que uno compraba y con eso ingresaba.

A.C. ¿De metal?

Fornari – No, de piedra. Las monedas si, de metal, de cobre y de bronce.

(Minuto 36.08)

A.C. ¿Del siglo V a..C.?

Fornari – No, el asentamiento... Si, la ciudad fue fundada en el siglo V a.C. y las termas habrán sido, no recuerdo exactamente; lo que sí sé, por la moneda que encontramos en ese entonces, era una moneda acuñada en un período de transición de emperador, no recuerdo bien eso, todo el material iba a manos del arqueólogo directamente, todo lo que se encontraba se inventariaba y se llevaba a un depósito donde después se restauraba y se llevaba al museo.

A.C. Después de ver todas esas maravillas y de trabajar con tanta historia ¿no te sentís frustrado en este lugar? ¿Por qué esa necesidad de venir a trabajar acá?

Fornari – Hay una pregunta que a mí siempre me hacen, un poco irónicamente, “¿por qué te volviste?” y paradójicamente yo me volví en el mejor momento que yo estaba pasando a nivel laboral y, te vuelvo a repetir, fue por ese deseo de volver, yo sabía que si no volvía en ese momento ya no iba a volver más, estaba completamente afianzado, sobre todo en el trabajo que era lo que más me interesaba en ese momento. Y frustraciones no al regresar, porque siempre fue una idea básica la de volver. Por supuesto que la importancia de cada cosa que uno ha realizado poniéndolas a la par, sí son distintas, confrontándolas directamente. Pero el Teatro Municipal es una obra muy importante, y si uno las separa a esas dos, se da cuenta que el Teatro Municipal es más importante de lo que uno cree y lo tenemos acá en Santa Fe. Santa Fe tiene, hablo puntualmente de Santa Fe, pero puedo decir de toda Argentina, Santa Fe tiene muchísimo patrimonio que está para restaurar, todavía falta encontrar el mecanismo para que eso sea más fluido. Y yo lo vengo notando desde que llegué en el año 2000 hasta hoy, veo que muchas cosas fueron mejorando, veo que quienes están a cargo de hacer una restauración se han ido formando, vi que los que están a cargo, sobre todo en los organismos estatales se han ido formando y eso es muy importante, porque se va armando un mecanismo que después empieza a naturalizarse.

A.C. ¿Hay presencia frecuente de estos especialistas italianos o de organismos de formación italiana o han venido a dictar cursos? ¿te has sentido acompañado o has tenido contactos?

Fornari – Si, yo siempre mantuve el vínculo con todos mis maestros italianos para cualquier cosa, desde lo afectivo, hasta poder confrontar con estas herramientas tan útiles que tenemos hoy, como es internet, y esa posibilidad de estar cara a cara con una persona a tantos kilómetros de distancia, mostrándole cosas, mostrándole y haciendo consultas sobre tipos de intervenciones o sobre tipos de patologías. Estando siempre informado acerca de los últimos materiales que se están usando, porque en Italia hay muchos laboratorios que se especializan en todo lo que es restauración, en nuevos materiales, nuevos tipos de solventes, nuevos tipos de pinturas y de materiales que puedan ser más compatibles con la obra que uno está haciendo en ese momento. Por lo tanto, ese vínculo siempre tuvo esa búsqueda de parte mía, las herramientas las tengo gracias a dios, y aprovechar siempre gente que viene a dictar cursos, también estar atento a personalidades que a veces llegan a Santa Fe que por ahí pasa desapercibida como, por ejemplo, hace un par de años vino Etsuro Soto, a quien Antonio Gaudí le dejó el legado para poder terminar la Sagrada Familia ahí en Barcelona. Así que tuve la oportunidad de ir a estar con él, intercambiamos siempre algún mail. También esas cosas uno las aprovecha cuando está atento a lo que pasa, a pesar de estar acá en Santa Fe, porque si bien para mí es muy importante estar acá, yo creo que uno siempre está abierto a la posibilidad, pero este es mi lugar.

(Minuto 42.50)

A.C. ¿Vos sentís que sos mucho más útil haciendo las cosas acá y aprovechando todo ese saber que aprendiste en Italia que trabajando en Italia? En Italia hay gente, en cambio acá podés generar caminos.

Fornari – Bueno, desde un punto de vista es interesante porque uno tiene más espacio para poder trabajar. En Italia hay mucha competencia, pero siento que soy útil porque, sí, hay pocos restauradores, no somos muchos en este ámbito.

A.C. Y con referencia a otros lugares de la zona donde ha habido inmigración italiana, etc. ¿sabes o te han llamado para trabajar, para restaurar...?

Fornari – Siempre hay gente que, gracias a Dios, me llama de pueblos cercanos de acá de Santa fe, y sabemos que ahí la inmigración italiana siempre fue muy fuerte, y te puedo dar ejemplos como Suardi, Rafaela, Esperanza, San Gerónimo del Sauce, San Carlos Centro, Paraná, Santa Rosa de Calchines.

A.C. ¿Allí has colaborado?

Fornari – Sí, he hecho cosas.

A.C. Importantes ¿no?

Fornari – Sí, por supuesto.

A.C. Pareciera una cosa ..., como que no tenemos demasiado conocimiento de esa labor que es bastante silenciosa. En Italia lo damos por sentado, en países donde hay tanta riqueza...

Fornari – Sí, bueno, Italia también vive un poco de eso, también hay que decirlo, se conserva muchísimo y le reditúa también bastante. Con esto no quiero decir que no haya un interés profundo por el patrimonio. Pero yo veo que en Santa Fe se está despertando un poco esa veta, para también cautivar un poco a la gente que viene a visitar Santa Fe, con este tipo de cosas, con este tipo de obras.

A.C. ¿Hay cursos, hay carreras regulares de conservación, de restauración?

Fornari – Sí, en Buenos Aires hay.

Crolla – ¿Acá en Santa Fe, no?

Fornari – En Santa Fe no.

A.C. Tendrías que iniciarla.

Fornari – Bueno, puede ser. Me encantaría. No sé si estoy preparado para poder formar todavía, pero...

A.C. Pero da la sensación que esto también tiene que ver con el amor al objeto artístico y también a la práctica.

(Minuto 46)

Fornari – Por supuesto. Para mí cada objeto es una obra de arte, no solo desde mi punto de vista, sino también para el cliente, o sea, para el cliente esa obra puede ser mucho más de lo que yo puede llegar a imaginar, entonces desde lo ético uno trata de tratarlo como un objeto único e irrepetible.

A.C. Vos decías hoy, y es la última pregunta que te hago, que es muy difícil que un artista pueda trabajar como restaurador, porque siempre se le escapa esa pasión por la creación ¿Cómo hizo tu maestro, Salvador Massa, que es artista y trabajó tantos años de restaurador?

Fornari – Bueno hay algunas excepciones. Para mí Salvador fue esa persona que me introdujo en el tema de la restauración.

A.C. ¿El dictaba cursos en la Mantovani?

Fornari – No, yo empecé a trabajar con él, por cuestiones de la vida nos conocimos y empecé a trabajar con él.

A.C. ¿En el Rosa Galisteo?

Fornari – No, lo conocí la época cuando yo estudiaba en la Mantovani. Entonces empecé a trabajar con él, me acuerdo que me metía en su taller de restauración, lo ayudaba, y cada vez me daba algo más para hacer, a veces yo hacía más de lo que debía a escondidas de él, y a veces me salían bien las cosas. Me acuerdo en un caso puntual, era chico, él se había ido, estaba apurado con cosas que tenía que hacer, entonces yo digo lo voy a ayudar y voy a terminar esto, y me podría haber salido mal y a lo mejor no estábamos acá sentados hablando de....

A.C. ¿Qué era? ¿un cuadro?

Fornari – Era una cruz, había que hacerle algunos retoques y creía que por haber mirado solamente me iba a salir perfectamente bien y me salió una cosa que, por supuesto, después la tuvo que arreglar, pero se ve que habrá visto que había en mí un interés particular. Y después un trabajo lindo que hice con él, que fue la introducción a esto de la gran obra, fue el retablo de la Virgen de Guadalupe, acá en la Basílica, en una intervención que se hizo, creo, en el año '92, que él tomó ese trabajo y me contrató a mí para trabajar en las alturas junto con él y otro muchacho. En el mismo retablo con andamios. Existen dos tipos de obras, las móviles, que uno puede llevarlas al taller, y las obras que son *in situ* que hay que trabajar ahí con andamios, con toda la estructura que es toda una cosa aparte, como por ejemplo el Teatro Municipal.

A.C. Hay una foto de Salvador que está trabajando sobre la estatua de la Virgen.

Fornari – Puede ser, no sé si intervenimos en la estatua que está en el camarín, no recuerdo eso. Yo sé que trabajé en toda la parte anterior, la que da hacia la basílica, hacia la nave central.

A.C. ¿Cuántos años tenías?

Fornari – Yo habré tenido en el '92, 19 años.

A.C. Recién recibido.

Fornari – Claro, exactamente.

A.C. O sea que fue fuerte la experiencia ...

Fornari – Sí. Roma, ya hace bastante tiempo que no voy y ya tengo una necesidad física, me duele no

ir, así que en breve espero poder ir con mi familia. Yo llegué acá en el año 2000, me casé a fines del año 2000, tengo mi familia que está formada por mi esposa y dos niñas. Así que, digamos que se dio un poco lo que yo quería, pero con esta Italia que está permanentemente presente en todo.

Suppo: ¿Cómo se hace la restauración de un fresco?

Fornari – Bueno, la restauración de un fresco, depende por supuesto del estado de conservación ... Se saca pura y exclusivamente solo cuando la patología existente hace correr riesgo de desaparición a la obra. Entonces se hace lo que se llama un *strappo*, *distacco* que sería arrancar, hay una técnica especial donde se pega una tela por delante con una cola que luego se remueve y no le genera ningún tipo de residuo al fresco, entonces eso se aplica sobre el fresco para unirlo y después se va separando desde atrás. Y hay muchos casos, por ejemplo, en la ciudad de L'Aquila nosotros habíamos ido a restaurar unas pinturas, que eran unas temperas del siglo XIX, mediados del siglo XIX.

A.C. ¿Cuándo fue? ¿después del terremoto?

Fornari – No, antes del terremoto. Esto habrá sido en el año '97 más o menos. Entonces fuimos a restaurar estas temperas del siglo XIX donde, cuando uno llega a un fresco o a una pintura sobre pared se hacen cateos de los extractos hasta llegar al ladrillo. Entonces empecé a hacer un extractograma que se llama, a trabajar primero con un bisturí sobre los estratos de película pictórica, luego se empieza a profundizar sobre el estrato de terminación del revoque o la preparación que es el soporte de esa película pictórica, de ahí se pasa al revoque, y de ahí ya se pasa al ladrillo, al soporte estructural de lo que sería un fresco o una pintura sobre pared. Y entre esto me encuentro, a unos 3 cm de profundidad, encuentro un estrato de pintura de un fresco, pintura al fresco. Uno lo identifica porque la pintura al fresco, justamente esa técnica, la película pictórica no está sobre un soporte, sino que ese mismo soporte entra químicamente en relación con la pintura, entonces se vuelve una sola cosa, penetra la pintura en ese fresco, en ese revoque fresco, se llama fresco porque uno extiende el revoque y antes que se seque debe aplicar la pintura. Y nos encontramos con esa pintura, empezamos a hacer un cateo por acá, uno más arriba, uno más abajo y estaba en todos lados, y ¿qué hacemos?. Por supuesto todo ese tipo de cosas están documentadas y se bloquea hasta que se consulta con la Sobreintendencia que es la que manda el especialista o al restaurador que está a cargo de la obra de la restauración. Bueno decidimos –te decía hoy que los italianos son medios radicales- se sacó toda esa tempera, pero tiramos abajo y nos encontramos con un fresco tardo-gótico de una crucifixión tardo-gótica muy bien conservada más allá de tener unos piquetazos para adherir después ese otra pintura. Entonces se hizo después todo un trabajo de recuperación de ese fresco.

(Minuto 55.40)

A.C. ¿Lo otro se sacó entero?

Fornari – No, lo otro se perdió. Se priorizó lo más importante y más antiguo. Por supuesto que si hubiese habido una pintura de Caravaggio arriba era otra la historia, o a lo mejor no. Se hace un análisis de la situación y esas temperas no meritaban conservarlas. Y se recuperó un fresco que nadie sabía que estaba ahí.

Volviendo a tu pregunta, a veces uno comienza y no sabe dónde va a terminar. Pero los pasos para restaurar un fresco son: primero un análisis del estado de conservación, donde se determinan las patologías que tiene; de ahí cómo se va a proceder; se procede primero haciendo la limpieza; luego la consolidación, porque puede haber partes que estén sueltas, ya sea detrás o, en algunos casos, la misma película pictórica se puede soltar, entonces se determina qué es lo que hay que consolidar primero.

Entre la etapa de consolidación y limpieza, esas dos se pueden alterar, porque dependiendo también de cómo se encuentre la obra desde punto de vista estático, uno determina si conviene hacer antes la consolidación y luego la limpieza. Esa parte es bastante dinámica. Y luego ya se pasa a la parte de estucaduras, donde ahí se determina cuáles son las zonas o depresiones que luego se deben llevar a nivel, ya sea para ser retocadas o para dejarlas neutras. Vuelvo a la etapa de limpieza, ahí se determinan las restauraciones precedentes, donde se eliminan todas las restauraciones e intervenciones que no son originales, directamente se eliminan. Después que se superan esas tres etapas quedaría la última que sería de reintegración cromática en las zonas donde se puede intervenir, y se interviene a través de una técnica que se llama *rigatino*, que es la utilización de colores puros que se van mezclando a través de líneas que el restaurador hace, mezclándolas para llegar a la tonalidad que tiene que reproponer automáticamente. Y eso para poder diferenciar cuál es una intervención, realizada luego de una restauración, a lo que es el original. Hay una diferenciación de textura, digamos.

A.C. Se hace explícita esa diferenciación, para que se sepa el día de mañana...

Fornari – Sobre todo cuando hay un área que retocar, importante. Que generalmente son colores neutros. Un rostro nunca se va a retocar porque eso lo tiene que hacer un artista. Un rostro que falta, a no ser que uno tenga datos concretos, históricos, ya sea una foto. Es muy raro encontrar una foto de algún fresco del 400, no hay. A no ser que haya sido una foto que se haya sacado previo a un terremoto, por ejemplo.

A.C. Lo que se retoca entonces son los pliegues, los vestidos...

Fornari – Claro. Son zonas generalmente neutras que ayudan a la lectura de la obra. Por ejemplo, ese fresco tardo-gótico todo piquetado, no tapamos todos los piquetes, tapamos algunos donde se podía reconstruir y reproponer el color. Entonces se le devolvió un 50% aproximadamente de la cantidad de depresiones que tenía ese fresco. Y hay muchas maneras de intervenir en un fresco, depende donde se encuentre. Para la Pontificia Comisión de Arqueología Sacra, que depende directamente del Vaticano, hicimos una intervención en unas catacumbas romanas, las catacumbas de *San Marcellino e Pietro*, que ahora están en medio de la ciudad de Roma. Ahí trabajamos a 500 mts de la entrada de la catacumba, son todas galerías, eran cementerios romanos, túneles hasta llegar a la capilla donde estábamos nosotros, que era nada más que un Pantheon excavado en el *tufo* que es la formación rocosa que hay ahí. Nos encontramos con un fresco del III siglo d.C.

A.C. ¿Se había conservado...?

Fornari – Justamente por eso se había conservado. Se genera un microclima donde la pintura se conserva, cuando hay alteraciones de ese microclima es donde la pintura se empieza a deteriorar.

A.C. ¿O sea la circulación del hombre?

Fornari – La circulación del hombre en una medida bastante controlada se puede hacer. Pero ha habido casos, por ejemplo, construyendo el subterráneo de Roma, se han encontrado habitaciones completamente pintadas y que en cuestión de horas se desintegraron. Y en ese fresco puntual, era un fresco que tenía la imagen de Jesús con un libro en la mano, o sea, estamos hablando de la imagen de Jesús después de 300 años de la muerte aproximadamente, donde estaban representados los cuatro mártires de las catacumbas, que eran Marcelino, PEDRO, Gorgoglio era otro y ahora no recuerdo el cuarto, y las imágenes de Pedro y Pablo uno a la derecha y otro a la izquierda de Jesús, pero todavía Pedro y Pablo representados sin la espada, Pablo, y sin las llaves, Pedro. O sea que las imágenes

iconográficas de Pedro y Pablo todavía no eran las que son hoy. A Pedro se lo representaba como una persona más anciana con la cara un poco más redonda, la barba más redonda, blanca y a Pablo se lo representaba más estilizado, con una barba en punta y demás. Después creo que en el siglo IX llegan estas herramientas iconográficas que los diferencia.

A.C. ¿Estaban pintados al fresco?

Fornari – Pintados al fresco, los pintaban artistas o los pintaban los *fossore* que eran los que administraban las catacumbas. Eran los que cavaban en la piedra y hacían los nichos y vendían los nichos, los comercializaban y algunos se animaban también a pintar.

Por supuesto que no era el mismo el precio de una tumba o de una capilla. O sea, el precio de la tumba que cuanto más cerca del mártir estaba, era mejor. Estar enterrado cerca del mártir. Entonces cuando empezaron las excavaciones de las catacumbas se iba llegando al mártir, se tomaba en cuenta las densidades ...