

ENTREVISTA ALEJANDRO PUENTE

Por Pino Monkes



(Buenos Aires, Capital Federal. Julio 2002 – Taller del artista)

¿Qué formación tuviste como artista?

Yo no tuve formación académica, iba como alumno oyente a la escuela de Bellas Artes de La Plata, no solamente a la cátedra de Héctor Cartier, a quien yo considero mi maestro, a veces iba con autorización de los profesores, a las cátedras de pintura y de dibujo. Te cuento que nunca fue una cosa rigurosa, yo no era un alumno regular, simplemente arreglaba con ambos profesores y me permitían participar.

Pero lo que yo considero como mayor conocimiento, fue la materia “Visión” que la daba el profesor Cartier, quien fuera clave para mí.

Podemos decir que tus primeras obras de espíritu informalista realizadas en el ámbito del grupo “Sí”, eran en su preparación y técnica de ejecución bastante ortodoxas. Lo digo pensando en la producción de la vanguardia en aquellos momentos. La obra del año 61, perteneciente al MAMbA, tiene un soporte textil que es arpillera (yute), el cual está confeccionado con dos piezas unidas por una costura vertical.

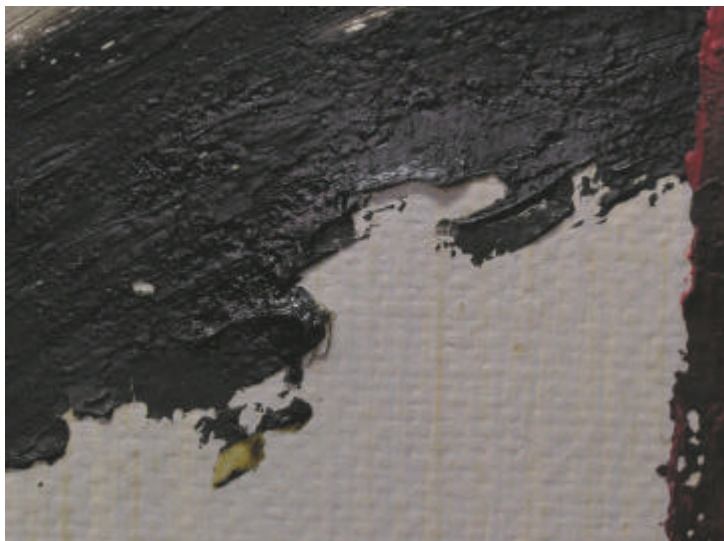
Claro, era una arpillera. Pero sí, esa tela tenía que sostenerse o perdurar un tiempo, aunque uno no tuviera clara conciencia de perdurabilidad, así como tampoco se trataba de un mandato ideológico de preservación, pero tenía estas características o intenciones. Yo veía como preparaba las telas Pacheco.¹



“Pintura” – óleo sobre tela –
1961 – Propiedad MAMbA

*Lo conocí cuando se levantó la muestra en el Museo Municipal de Bellas Artes de La Plata sobre el grupo "Sí", y charlamos un poco.
Ahora te digo, que esa pieza del museo de arte moderno se conserva bastante bien.*

Si, además imagínate, nosotros con pocos recursos, bueno... hay algunas obras de ese tiempo que desaparecieron, se destruyeron. Incluso, yo también he destruido algunas de las mías.



Detalles de carga matérica



Detalle del plano de fondo

¿No hay mucha producción?

No, no. Absolutamente nada.

En aquella muestra en La Plata, (2001) curada por Cristina Rossi, hablando con Carlos Pacheco, me comentaba acerca del uso generalizado en aquellos años de la "pintura en pasta".²

Si, muchos la usaron, incluso *Antonio Seguí*. Sobre todo se dio en la época informalista, porque vos hacías un fondo de pintura en pasta, y ya tenías una materia texturada. Entonces, muchos pintores usaban encima el aguarrás con muy poco color; pasabas eso y te quedaba un efecto pictórico que en última instancia era como artificial, poco académico. Vos sabrás que cuando eso se secaba, aunque te digo que el secado era lento, se pintaba con ésta solución que yo te decía, que no era más que un óleo con bastante aguarrás. Pero arriba ya un óleo ya profesional, un óleo de uso artístico. Y esto resultaba económico y era muy atractivo visualmente, digamos.

Por lo que yo sé, se producía en blanco,³ aunque te digo que no la usé mucho tiempo. El cuadro que tiene el MAMbA de Antonio Seguí⁴ está hecho con pintura en pasta. Pero yo he tenido alguna decepción con ella; yo me eduqué con una ética en la pintura, aún en el modo de pintar. A mi me parecía que teñir esa pasta, era como un artificio que daba sensación de relieve. Luego le pasabas óleo diluido y eso te daba como una textura con un

efecto muy atractivo o misterioso, pero para mí era como dicen por ahí, un poco “chanta”, más bien un “rebusque”. Y desde este punto de vista te decía que no me parecía ético.

Vos me hablabas de la exposición que se hizo en *La Plata*, la del “Grupo Si”. Para la ciudad, aquello fue una revolución, para decirlo de algún modo y por tratarse de artistas tan jóvenes. Nosotros adheríamos a una tendencia que en aquel momento era una moda internacional como lo era el “*Informalismo*”. Eso nos permitió creo, a la mayoría y lo que es tu inquietud, una práctica con diversos materiales. Usábamos aserrín, cartones, en fin, de todo tipo de materiales.

Por eso me interesaba en especial aquel momento, dado que el artista accede a todo lo que le ofrece la industria y que no es tradicional para la especialidad.

Claro, una de las características del grupo, y no sé el correlato histórico como fue, pero me parece a mí que en el *Informalismo*, hay siempre que realizar ajustes, pero básicamente es una reacción al arte concreto. Y bueno, este espíritu romántico de investigación, de exploración, posibilitaba fundamentalmente el abordaje de nuevos materiales y libertades con respecto a todo ese tipo de posibilidades, lo cual hizo que tuviera una gran adhesión internacional.

De ese período, como te decía, tenemos en el MAMbA esa gran obra tuya, que es como un gran signo hecho con dos trazos, los cuales parecen óleo aplicado con espátula sobre un fondo apenas texturado verticalmente.

Ahora que estoy viendo el detalle de la foto que me traés del fondo, esto yo lo hacía con una pinceleta grande. Con dos tonos para que tuviera el fondo una vibración.

Yo me había hecho un cuchillo de madera. Por ejemplo, sobre el fondo de color hecho con la pinceleta, ponía dos cargas de pintura en la tela; rojo y un poco de blanco directamente desde el pomo y con el cuchillo agarraba y me hacía el budista *zen* y tiraba un trazo de arriba hacia abajo. Establecía como un ritmo, lo cual me daba un trazo matérico.

Con *Cartier* habíamos comenzado a leer budismo zen, ya que estaba un poco de moda por aquellos años. Había con *Cartier* un grupo de chicas que hacía danza desde la misma perspectiva y en todo esto, lo corporal tiene mucha importancia.

El tema del cuerpo y lo gestual en ambos casos. El fondo era de pintura en pasta básicamente y los signos óleo para artistas ¿no?

Sí. En cuanto a esas obras, digamos que yo no conocía otra pintura que el óleo o para algunos casos la pintura en pasta. Creo con datos más o menos ajustados, que la pintura acrílica en Estados Unidos sale al mercado allá por el 65, o a mediados de aquella década aproximadamente. Si bien no tengo fechas específicas, creo que fue así.

Sí, Macció tiene algunas obras en acrílico ya en el 65, aunque no sé si están correctamente caracterizadas en los catálogos de aquellos años, pero con seguridad, es de uso generalizado a partir del 67. Luego lo adoptas como material, definitivamente.

Claro, lo que pasa es que el tema de los signos siempre me atrajo mucho, salvo en esas circunstancias del *Informalismo*, en la acumulación de los signos. En esos fondos que son como adheridos, como sin contraste, poco elaborados digamos, ¿no? Y el proceso inmediato que yo seguí, como reacción a la hiperabundancia del Informalismo, era como invertir la situación, era un poco empezar a trabajar con los fondos e ir cerrando los signos, y claro, eso se fue convirtiendo en figuras elementales geométricas, lo que sí, siempre con una pintura fluida; diluida digamos.



Estas fotos que me mostrás (arriba) son de obras de ese periodo; 61/62. ¿Existen?

Yo cometí un grave error con éstas pinturas. Hay una que le regalé a un muchacho que estudiaba arquitectura y falleció hace mucho. Me ayudó en *City Bell* a diseñar el estudio. Y las otras ni yo sé donde fueron a parar.

Te cuento a modo de digresión, que ahora me está sucediendo una cosa, me está apareciendo en los remates, obra de los 60 que yo no registraba y que es posible que yo las haya regalado.

Volviendo al tema, yo no recuerdo exactamente la fecha, debe haber sido por el 63/64, y por una casualidad, en el estudio que yo tenía en *City Bell* donde vivía también un compañero del grupo informalista de La Plata, del que te hablé, Carlos Pacheco, quien había construido una suerte de doble bastidor por decirlo así, era casi un cuadrado muy grande, que tenía los laterales perforados, con tornillos con rosca de mariposa pasantes.

Entonces, él me enseñó a mí, cuando pintábamos al óleo, a preparar la tela con cola de pescado y tiza molida.

Ahí básicamente preparaban la tela.

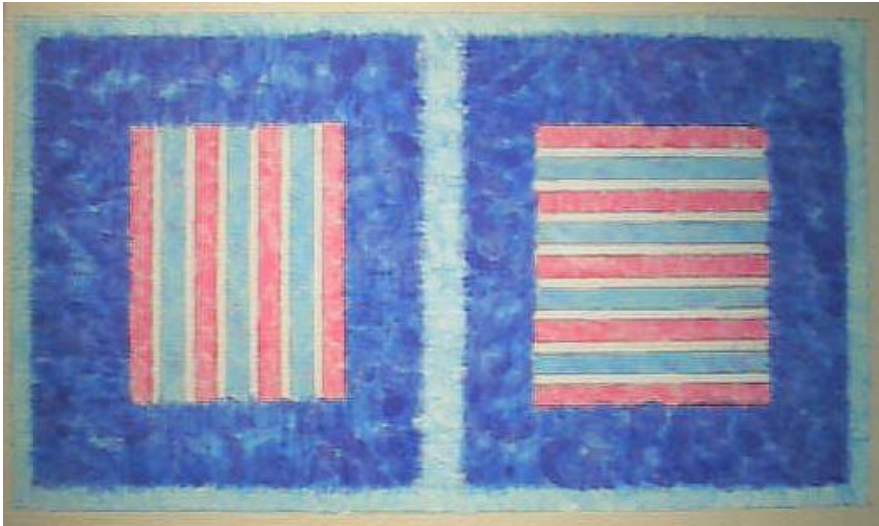
Claro, este doble bastidor era para prepararla y que quedara bien tensa. Y en una oportunidad, él me prestó este aparato. Le puse un liencillo grueso para prepararlo luego, y un día que tenía ganas de pintar, me puse a trabajar. Entonces, ¿qué sucedió? En ese caso la pintura fue absorbida por la base. Me quedé pensando mucho sobre ese efecto y me lo vine a ver a *Romero Brest* a Buenos Aires, porque yo pensé que había descubierto algo muy importante. (Risas) Y un poco él lo tuvo en cuenta; me comentaba que era un resultado

muy similar al obtenido por los pintores que pintaban al fresco, es decir, que la pintura se fundiera en la base de preparación.

Pero en realidad, luego con el tiempo, lo pienso y no tiene que ver, es como si yo digo: “*lo que hace SolLewitt, hace 1.000 años que se hace, y que es pintar una pared*”, ¿no es cierto? Pero son otras concepciones, en otros momentos y de otras maneras.

Pero en fin, siempre me atrajo entonces, una estética donde desaparecen los brillos. Recuerdo que cuando empezamos a venir a exponer a Buenos Aires, a Yuyo Noé, siempre le interesaba eso y me decía: “*pero... ¿porque ustedes siempre pintan así?*” Y en general, salió un poco de ésta experiencia que yo había hecho, y son cosas del azar que a veces ocurren.

Se trataba de óleo muy diluido con aguarrás, siendo el material absorbido por la



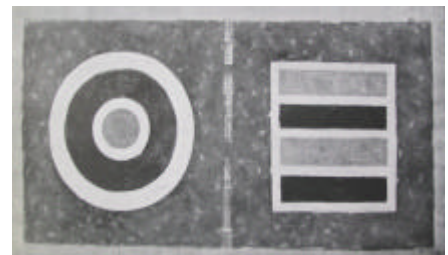
base. Yo después en Nueva York, hice una serie de trabajos que hacía con cuadrados, primarios y secundarios llevados al blanco.

Suponte, preparaba bastante color, entonces los colocaba y era como que teñía el soporte, se los chupaba la tela.



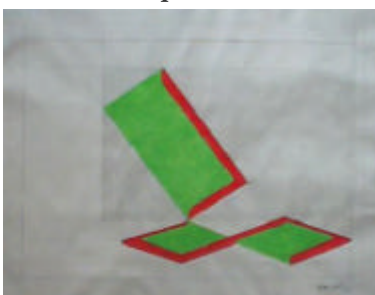
En el 64, con César Paternosto hacemos una muestra en la galería “*Lirolay*”. Esa presentación fue toda una novedad, digamos, dentro del ambiente artístico de Buenos Aires.

(Detalle obra anterior)



Del catálogo de Galería Lirolay - “*Nueva Geometría*” - 1964

Allí nos visitaron Romero Brest y Samuel Paz. JRB nos invitó a César y a mí en el año 1966 al “*Premio Nacional Di Tella*”, y previamente, hicimos una muestra en la galería “*Bonino*”, que es cuando salgo de la pintura, del plano e invado el espacio. En esa muestra JRB nos hizo una presentación. Ambos hacíamos algo así como “*Shaped Canvas*” (cuadro con forma), sobre todo más César, porque usaba mucho las curvas, y yo ahí hice, como te contaba una primera obra donde incluyo el suelo.



Boceto sobre papel - propiedad del artista

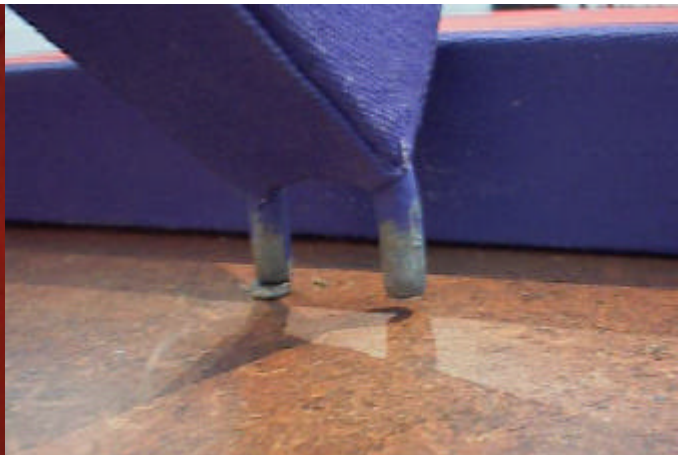
No es la exhibida este año en el *Museo Castagnino de Rosario* ¿no?

A la que yo me refiero, era una obra anterior, más elemental. Luego en los meses siguientes, en el *Di Tella*, hago esas estructuras. Este año en marzo, expuse una de ellas en la galería "*Ruth Benzacar*". Son estructuras donde también interviene el piso y la pared. Tiene que ver con ciertas cosas que se hacen hoy, en cuanto a la utilización de la arquitectura.

Técnicamente, ¿como estaban realizados? ¿Los soportes los preparabas vos o son fondos industriales?

No, esto todo lo hacía yo, porque acá el bastidor más complicado era éste, que es forrado de ambos lados, entonces quedaba como una placa. En realidad lo podría haber hecho de madera, pero como me interesaba la textura, y venía con esto de la idea de la cosa sensible, entonces recurrí a la lona, y el color lo daba con pintura diluida.

¿Ya habías comenzado con el acrílico?



De su exhibición retrospectiva en el Museo Municipal Juan B. Castagnino Rosario. Año 2002



Dispositivo para el armado de los paneles

No. Yo le comentaba a *Pacheco*, que con estas primeras pinturas en planos grandes, estaba cansado de esperar el secado. *Carlos Pacheco* tenía una casa en *Gonet*, en la que habíamos trabajado algunos artistas. Recuerdo que había una bomba para extraer el agua, y lavarse allí las manos y

los pinceles, lo cual era realmente complicado. En mi fantasía yo pensaba que tendría que haber algo mejor, me decía: “*esto hay que resolverlo de otra manera*”, pero tenía a la vez, cierta resistencia a dejar lo pictórico, donde se da el uso del pincel, ¿te das cuenta?

Antes de irme en el 67 a la Beca Guggenheim en junio o julio, a mi mujer, que es arquitecta, Romero Brest le ofreció ir a Estados Unidos a un encuentro de arquitectos y diseñadores que se hacía en *Denver, Colorado*, porque el *Museo de Arte Moderno de Nueva York* invitaba a jóvenes arquitectos a cubrir ese encuentro. Y ahí es donde compré una cantidad de acrílicos que traje y fue cuando me enteré que había ganado la Beca Guggenheim. Así que luego de llegar a los pocos meses volví a partir.

El problema que me solucionaba el acrílico, era que ya no necesitaba preparar la tela, por lo que aprendí por aquellos tiempos con *Salvador Stringa*, que era un italiano restaurador y pintor que trabajaba para el *Museo de Bellas Artes de La Plata*, a quien supongo, lo debe haber llevado *Pettoruti*, que fue director muchos años. Él me mostró en el taller del Museo una pintura que tenía dada vuelta, y la tela tenía como agujeros, era una pintura de *Victorica*, y él me decía: “*Mire; esto es producto de que no preparó bien la tela, y el aceite que sigue vivo, se come el algodón*”. Él lo que me quería decir, es que cuando se pinta con óleo es importante preparar bien la tela para que no ocurriera eso.⁵

En cambio con el polímero acrílico, eso no ocurría. Entonces para mí, el resultado sin brillo era una opción fenomenal. Aunque yo le doy actualmente una base de blanco licuado, porque si no tenés que repetir la operación de color varias veces.

Es decir, sin preparar un poco la tela no tenés una buena respuesta en cómo ésta toma el color.

Así es, yo hice pinturas directamente sobre la tela sin preparar, pero si yo pongo un color, en un principio me rechaza la pintura, por lo que comencé a lavar la tela, la empapo bien, le saco algunos dobleces y le saco el apresto. Y conceptualmente era interesante eso de embeber la tela y volvía al tema de fundir la pintura en la base.

El efecto de rebote que tenía si no preparaba la tela, me hacía todo muy lento y pesado. Es como si sos un marxista cerrado, eran etapas de militancia de este concepto, entonces con el tiempo le encontré esta solución, la de lavar la tela y darle una base de blanco licuado. Entonces, una cosa es que a vos te puede interesar desde el punto de vista de la restauración, es que hay muchas pinturas que termino por descartarlas, porque si yo insisto mucho con la materia, empieza a adquirir brillo, porque es más gruesa la capa pictórica.

El polímero toma cuerpo.

Claro, toma cuerpo, le da brillo y ¿que sucede? Eso se detecta. Entonces trato de mantener esa superficie mate, lo cual fue una constante, y en el medio artístico, una tensión para los otros pintores ya que era algo que a mi me distinguía.

Y se da a lo largo de toda tu carrera. Por lo menos todo lo que he visto tuyo.

Si, claro. Lo fundamental era ese vínculo estético para mí, de lo seco. Yo siempre tuve rechazo a los artificios. Hay un sentido ético en mis intereses, digamos entre comillas “lo verdadero”, entonces si hay artificios, deja de ser verdadero, ¿no?

Por otro lado, Paternosto y yo, junto a otra gente, todavía necesitamos una muestra histórica de lo que se llamó “Geometría Sensible”, porque acá, lo que se ha hecho últimamente, es un reconocimiento del arte concreto, y eso fundamentalmente más que nada es influencia de los brasileros, ya que ellos fueron quienes insistieron con el arte concreto. Pero curiosamente, un dato que seguramente vos no conocés, con Paternosto hicimos en el 64, una muestra en Lirio, de la que te hablé antes y que se llamó “Nueva Geometría” – Una geometría sensible-, que es una denominación de Aldo Pellegrini. Doce años después, creo que en el 76, un crítico brasiler, Roberto Pontual, hizo una muestra de arte latinoamericano, que llamó “La Geometría Sensible”.

Entonces por aquellos tiempos, nosotros tratábamos de recuperar lo que llamábamos con César, “lo humanístico”, porque el arte concreto trabajaba con la eliminación de lo sensible-emocional, lo que ellos denominaban *acento psicológico*. Eso tiene que ver más con las culturas anglo-sajonas por la preponderancia de lo tecnológico. Una cultura que no expresa demasiado sus sentimientos, lo nuestro respondía más a una cultura latina. Nosotros le damos mucha valoración a eso que te comentaba: “lo emocional, lo humano”.

En un principio, me pareció contradictorio, sobre todo pensando la reacción de ustedes a la fría objetividad del arte concreto, que en las obras del 65/66 utilizaran tintas absolutamente planas donde no se observa textura de pincelada, tanto en tu caso como en el de Paternosto. Ahora me doy cuenta, que aquello sensible-emocional-humano de lo que me hablás, en este caso actúa residualmente en la textura del material de soporte, (tela de algodón) ya que vos nunca lo cubrís y lo dejás dialogar, comunicar su naturaleza. Por otro lado la proyección al entorno que tienen algunas de esas obras, hace que tenga un mayor sentido optar por ese tipo de aplicación, ya que parte de la propuesta es básicamente espacial, a lo que hay que sumar el planteo de “campo de color”, para utilizar un concepto difundido en aquellos años.

Este hecho me trae al recuerdo el caso de algunas obras de Aldo Paparella, aquellos “monumentos inútiles” en yeso, los cuales son habitualmente y arbitrariamente repintadas con cola y tiza molida para cada exhibición. Lo que termina sucediendo es que la acumulación de ese material va alterando las cualidades sensibles, superficiales de esas hermosas piezas. Lamentablemente hay muchas obras tuyas repintadas de ese modo, configurando así un daño irreversible. Pero lo que me importa, es que en tu caso sucede algo parecido: la textura del soporte, sea cual fuere, no se debería perder bajo ningún concepto.

Si, aunque te cuento que hace algunos años, las obras articuladas que se desarrollan en el espacio las repinté con acrílico.

¿La articulada roja con bandas azules?

Sí, la roja me la compró el Museo de Austin, Texas. La del boceto en verde con líneas rojas fue comprada por la colección de la Fundación Cisneros Fontanals Arts.

En ambas, la franja tiene el mismo sentido, no era por un tema decorativo, también tenía la intención de que fuera una especie de signo que se desplaza. A ambas piezas les di una mano de acrílico encima. Porque esas obras imaginate, yo las hice en el 66. Entonces

en un principio las dejé en City Bell, donde tenía una casa chiquita y un sobrino que tenía enfrente era el que tenía la llave de la casa. Imaginate, después las llevé a Sánchez de Bustamante y *Melo*, después al estudio de la calle *San Martín*. Después vinieron acá, entonces la pintura tuvo varios problemas, por lo que las repinté.



Detalles

En la roja al principio la hice en óleo, y me sucedió algo que casi no se pudo corregir, me quedaron como manchas digamos. Luego recurrí al acrílico encima para ver si yo lo podía cubrir, y no anduvo, se nota. Entonces lo dejé; me dije: "es así, lo verdadero es esto".

Querés decir que la capa original es óleo y le diste una mano de acrílico encima.

Si, aunque el acrílico se lo coloqué hace muy poco. Porque sabrás que la convivencia de acrílico y aceite son fatales. Yo le jugué un trabajo a un pintor, un pintor joven, a que se craquelaba la pintura y me lo negaba. Ahora, yo creo, que en este caso no aparecen craquelados porque es mínima la cantidad de pintura.

Es por tu técnica. Como vos pintas dejando mucho grano de la tela, obtenés una superficie de adherencia con mucho mordiente para la capa que viene encima, elástica, teniendo en cuenta que se trata de acrílico. Aunque es un tema a tener en cuenta a futuro pensando en una posible intervención.

Siempre se trata de un color muy licuado, e incluso el óleo dado de este modo es neutralizado por el aguarrás. Todas estas cosas las fui incorporando en Estados Unidos.

En realidad el objetivo de estas charlas es la obtención de este tipo de datos.

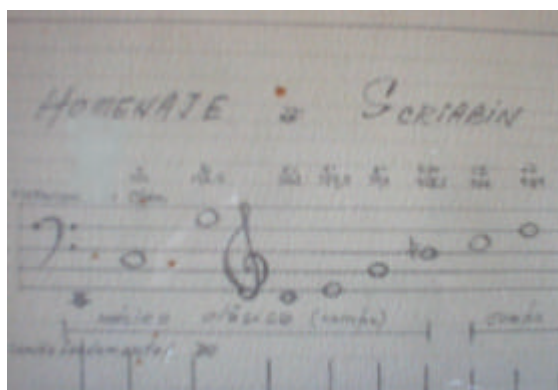
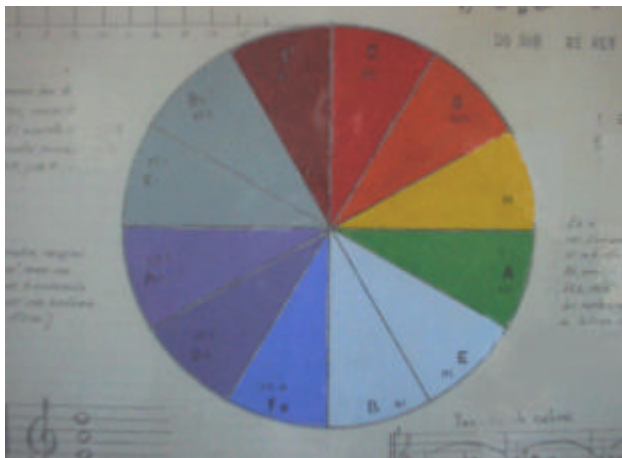
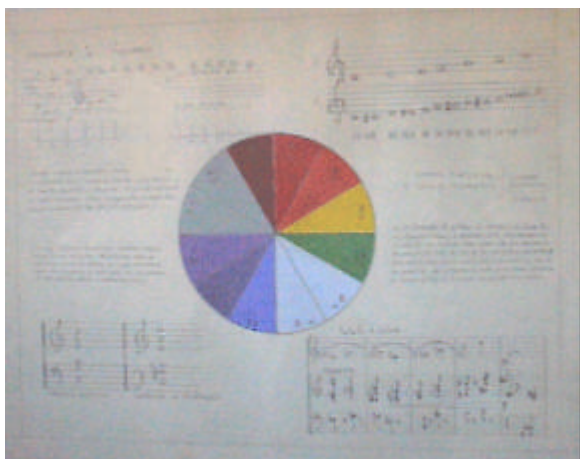
A partir de tu estadía en Estados Unidos, pensando en los trabajos que funcionaban dentro del concepto de arte de sistemas, ¿Qué variantes hay respecto de los materiales?



"Qui pu" - Hilos de algodón - acrílico

En realidad, ya antes de irme trabajaba yo aquí con ese concepto de “*arte de sistemas*”. Entonces, suponte, este es un sistema de comunicación que usaban las culturas incas, los “*quipus*”.⁶ entonces los nudos y los colores funcionaban como un transmisor de mensajes digamos.

Ésta otra obra, por ejemplo, yo se la dediqué a un compositor ruso, *Alexander Scriabin*⁷ que trabajaba con un círculo cromático y bueno, también yo consideraba dentro de éstos sistemas cromáticos una opción como ésta, porque a su vez, cuando yo ponía primarios o secundarios o intercambiaba, también estaba trabajando con algo parecido a esto, sólo que este hombre empezó a usarlo para alterar el sistema tradicional sonoro.



Cada nota o acorde está relacionada a distintos matices de color.

Claro, eso por supuesto es una intervención, como se diría ahora. Para mi era como una copia, pero puesto en otro contexto, es decir, tenía sentido con lo que yo desarrollaba.

Entonces a mi me permitía una cosa muy amplia, sobre todo en esa etapa donde se dan los comienzos del arte conceptual.

Por otro lado, el hecho de estar en Nueva York en esa época, permitió que el curador de una muestra que se hizo en el 70, (*Kynaston L. McShine*), titulada: “*Information*”, me propusiera participar. Ahora te muestro esto y es como si vieras una muestra de arte actual. (Risas).

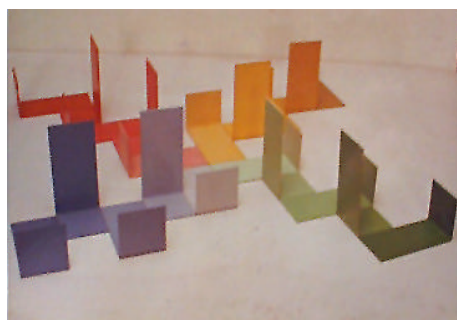
Esto fue una presentación en sociedad de todo ese arte, donde se incluía el *Arte Conceptual*, el *Land Art*, etc. Y este catálogo no se consigue ni siquiera en Nueva York.

Para esa muestra, yo hice una obra que luego exhibí en la *Fundación Banco Patricios*, cuando se hizo la muestra “60/90”, y desde ésta muestra que se hizo en el 70 en Estados Unidos, recién la reinstalé ahí en la Fundación. Ahí estaban las hojas de información, y cómo funciona ese sistema cromático tomando en cuenta lo lingüístico ¿no?, que desde el punto de vista de la historia del conocimiento, la lingüística en esos tiempos, tenía bastante uso.



De la muestra "Information" - 1970

Esto es lo que yo te digo que es blando (*se refiere a telas las cuales extrajo los bastidores, apoyadas adelante a la izquierda*), estas son telas, éstos son metales. Esto otro son frascos con pinturas líquidas; primarios y secundarios llevados al blanco, y éstos son pigmentos. Entonces junto a ese panel está la información del funcionamiento de este sistema, el lenguaje con el código.



Al hablar de ésta instalación del 68, me señala:

Yo tomaba el círculo cromático, entonces de acuerdo a cómo iba a pintar... ¿ves que están los complementarios llevados al negro y al blanco? Es decir, tomaba el círculo cromático y trabajaba a partir de él. Cuando yo terminé de ponerle color, ahí me apareció eso, ese cruce de pequeños rectángulos de color. Entonces cuando yo vi eso, cuando visualizo lo sucedido empezó a generarme un interés. Al poco tiempo fue que vi una muestra de tejidos prehispánicos y asocié el hecho. Me enamoré de ellos. Fijate que en esta obra, no en vano coloco el mapa de Sudamérica.

Entonces me dije, tengo que averiguar, ¿Cómo ignoro esto? Empecé a ir a las librerías a ver arte prehispánico y en México fui a Teotihuacan y ahí subí las escaleras, y todo eso me impactó mucho, y eso es algo que me ha quedado.

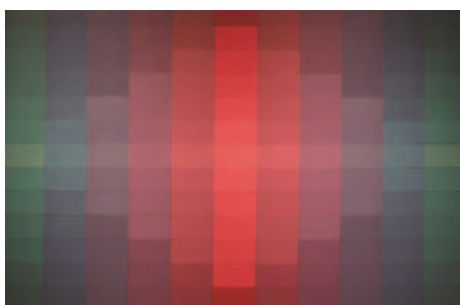
Yo te iba a hablar de la ortogonalidad de esa escala de valores y matices, y de cómo me recordó a esos tejidos precolombinos, obviamente conociendo de tu obra, lo que vendría.

¿Qué aporta el color en los metales de las series de los sistemas cromáticos?

Esmalte sintético, pero éstas yo las arreglé porque estaban lastimadas por los traslados, entonces las lijé y les di acrílico encima y eso es un riesgo, porque tal vez trabajan diferente, el acrílico y el aceite.

Puede ser, ayuda el hecho de que sea un soporte rígido, pero es para tener en cuenta.

A tu regreso de Estados Unidos, y para salir un poco de los esquemas seriales y entrar en un grueso de obras que el público argentino conoce mejor, vas definiendo lo que Fermín Fèvre denominó como: “una metafísica de la materia”⁸ donde vas estableciendo un tipo de factura y una cualidad visual de superficie que te distingue, como vos mismo comentabas, y que mantenés hasta el día de hoy. Es decir, en cuanto a como prepararás la tela y al uso magro del acrílico para evitar todo brillo.



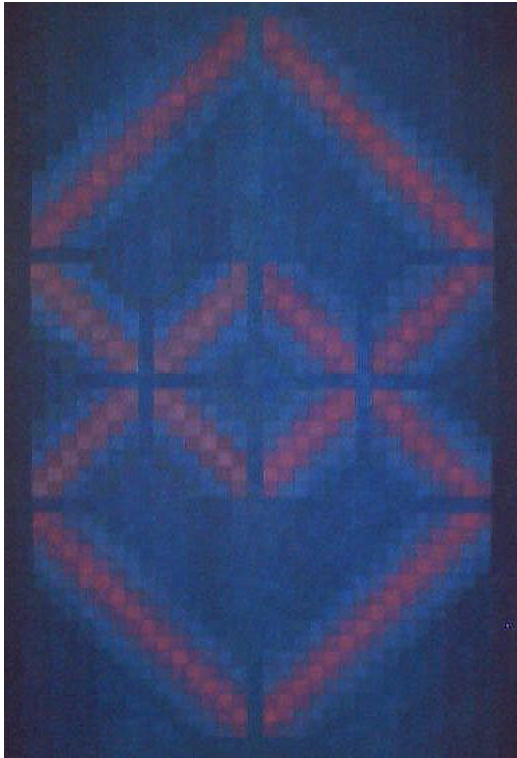
“Intihuasi” – 1973 – Acrílico s/tela - MNBA

Si, básicamente preparo la tela con blanco diluido como te contaba, lo paso con esto. *(Me muestra una especie de esponja compactada para aplicar pinturas)*. Esto me permite velocidad. Si yo lo hubiera tenido en aquella época, las cosas hubieran salido mejor porque si paso el blanco a pincel, va dejando marcas. Yo empiezo a ponerlo desde acá hacia allá y cuando retomo acá otra vez con el pincel, siempre te queda una marca, y es por el secado.

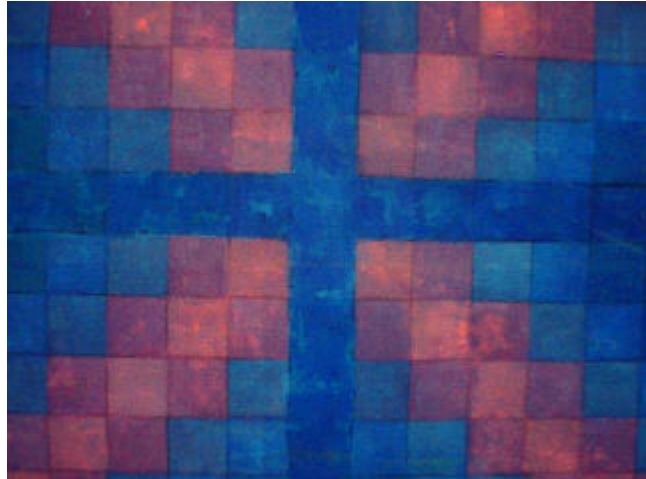
Si yo llego aquí desde uno de los lados, esto se me secó más rápido que esto. Entonces ¿qué ocurre? Cuando yo voy a pintar para superponer después, esa mancha de secado aparece, aunque dé encima un color muy diluido.

Lo que vos denominás mancha, es una superposición de cargas y actúa como base del color que va por arriba, es decir, le transfiere al color algo de su brillo en ese lugar.

Entonces ésta herramienta me facilita pasar la pintura rápidamente. Si usás una pinceleta tendría que recortarle los pelos, ya que cuanto más largo es el pelo del pincel, más carga de pintura deposita.



“Kutama” – 1986 – Acrílico sobre tela
(General y detalle)

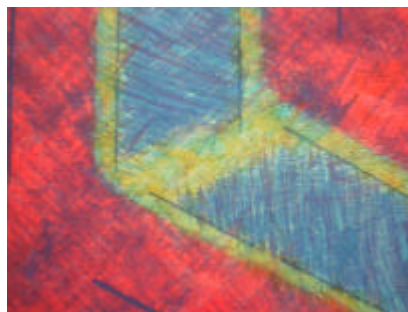


Te cuento que para barnizar los cuadros en los talleres de restauración, sobre todo quienes no poseen compresor con atomizador, utilizan pinceletas muy usadas (por el pelo corto) y es por esa razón. Al tener el pelo corto la deposición de material es menos abundante.



¿Seguís siendo el único que pone las manos en tus obras? Me refiero a si tenés algún asistente para alguna tarea específica.

No, todo lo sigo haciendo yo, salvo que esté apurado.

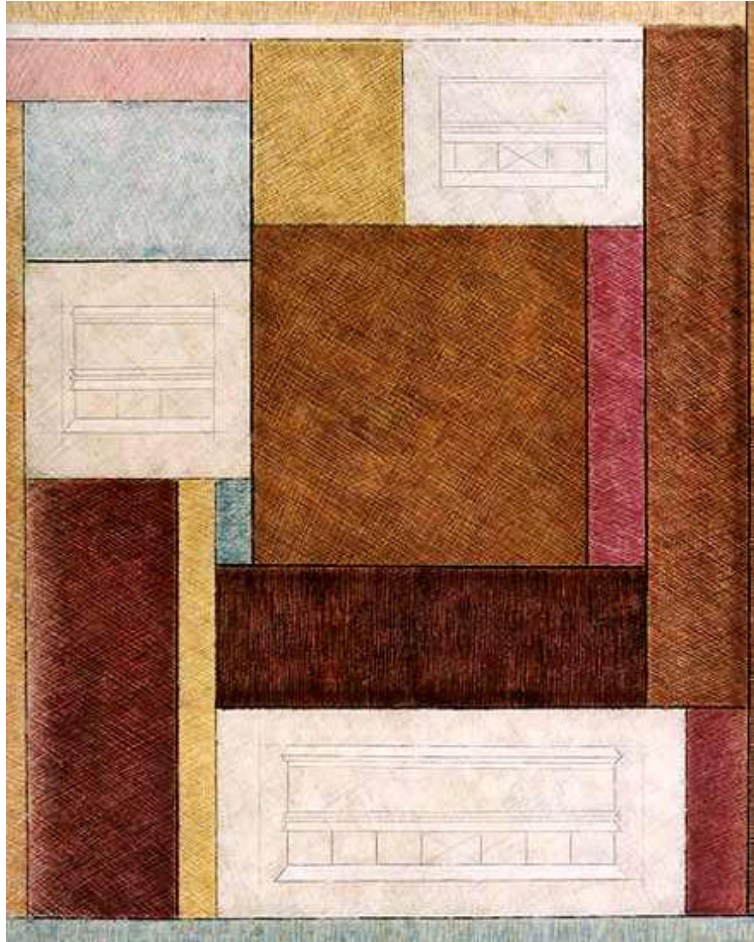


¿No le agregás ningún aditivo al color?

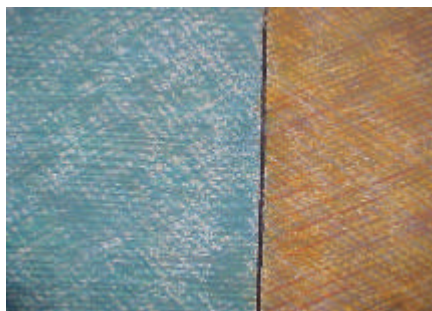
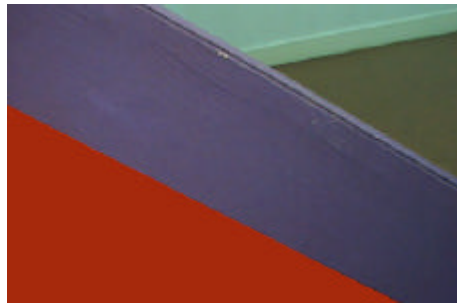
Alguna vez agrego un poco de médium en el caso del acrílico, depende de algún

color específico.

“Keswas” – 1993 – Acrílico sobre tela - (General y detalle)



“Aquocha” – 1995 – Acrílico sobre tela



Detalles de obras de Ponce en las que pueden observarse distintos tratamientos de aplicación de color, de acuerdo a distintas búsquedas de cualidades expresivas.

¿Qué me podés decir de tus obras hechas a base de plumas?

Me interesaba bastante la textura que se generaba y que es diferente a la que hago en los últimos años. Cuando yo fui viendo la producción de las culturas prehispánicas, por ejemplo de los mantos de plumas y otras, el sentido de éstos trabajos o mejor dicho, lo que producen como sentido, es que por ejemplo, los europeos que por años trabajaron en investigación sobre la cultura prehispánica, por decirlo de alguna manera, era gente educada y formada artísticamente desde la figuración representativa y herederos de un legado con una determinada concepción estética, entonces esto se traducía en que, un manto plumario era un elemento decorativo, no lo concebían como integrado a una obra de arte.

Un poco la modernidad, en su desarrollo de experiencias de ampliación lingüística, de investigación o exploración fue como liberando o abriendo éstos conceptos, entonces mi intención en el trabajo con plumas era que utilizando este medio podía alcanzar un nivel artístico importante como con cualquier otra obra de arte y era una manera de cuestionar esas limitaciones de pensamientos o afirmaciones o señalamientos de gente que encaró trabajos sobre el arte precolombino.



¿Tenés mucha producción con este material?

No, no. Produje éstas tres nada más. Se mostraron por primera vez en una muestra que hice en la galería *Ruth Benzacar*, “*Pinturas y materiales*”.

Con ese interés, fui al zoológico de Buenos Aires y al de La Plata para averiguar cómo proveerme de plumas y después de ese periplo de preguntas e información me hablaron de una casa en el Once, donde la gente de teatro compra este tipo de materiales para decorados y vestimentas de carnavales.

¿Cuál es el material que aporta color en las plumas?

Era una industria de este tipo de materiales, ya impregnados de color y conseguí algunas neutras a las que pinté con acrílico, de acuerdo a las necesidades cromáticas de cada caso. En el caso de las plumas, como las procesaban, había una especie de resistencia

para tomar la pintura, lo que te conté que sucedía con las telas sin preparar, por lo que tenía que insistir con la pintura, para poderlas teñir, porque eso era lo que hacía, teñirlas.

Tenés también otros materiales como soporte.

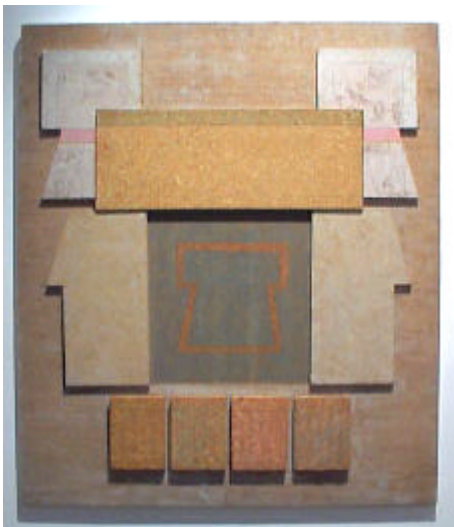
Yo trabajé con los aglomerados, de los cuales me interesaba la textura que se podía producir a partir de ellos. Un material barato y que prácticamente no se lo utilizaba. Ahora no hay variantes, ya que ha sido reemplazado por el *fibrofácil*. Antes había un solo aglomerado con las características de este material nuevo.

Con mucha concentración de fibras de madera minúsculas, creo que se lo llamaba "Guillermina".

Pero en éstos trabajos podés observar que hay diferentes calidades de aglomerados, algunos más ordinarios, con una textura más tosca aunque más expresiva para mis intereses. El otro tema, conceptualmente era: ¿cómo usar el color en un material del cual me interesaban sus cualidades? En ese momento a mi me interesaba mucho hacer obras donde la comunicación táctil también apareciera. Hay muy poco arte con comunicación táctil. Yo lo había pensado a partir de lo textil, es decir; lo textil produce un incentivo de la comunicación táctil. Hay como un impulso a agarrar, a tocar un tejido.



"Portada" – 1991 – Acrílico sobre aglomerado



"Auca" – 1990 – Acrílico sobre aglomerado

En el fondo, lo macroscópico expresa lo microscópico. La estructura interna da las distintas cualidades externas, o para usar un término tuyo, lo minúsculo "comunica" lo mayúsculo.

Claro, ahora el concepto de *comunicación* se ha reducido a la *información*. No producís nada si no lo decís o lo escribís, y por eso la cosa termina siendo tan aburrida a veces.

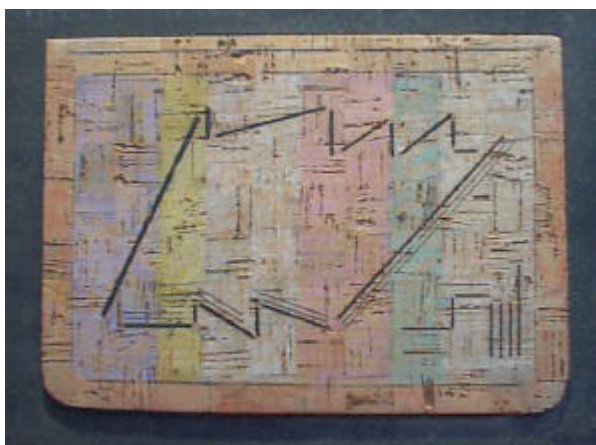
En la historia del arte, aún cuando hay narrativa o se cuentan cosas, gran parte de la atracción de la pintura es que siempre transmite.

Volviendo al trabajo de las maderas, seguramente como el resto, todo está hecho por vos.

Si, en la mayoría de los casos el adhesivo utilizado es cemento de contacto, y el uso de la pintura, es a base de transparencias justamente para no negar la textura, que es lo que a mí me interesa. Otros artistas, no responden al material, por ejemplo utilizan madera y luego la cubren totalmente y no es que no corresponda, pero si reflexionás, se puede ver como un error. Por lo menos, a mí me interesa pensar en el material de ese modo, entender cuál es su sentido.

No hay mucho que decir de las obras sobre corcho, la problemática es la misma.

Por supuesto.



"Chupiya" - 1987 (acrílico s/corcho)



"Nazca" - 1987 - (acrílico s/corcho)



Vista del conjunto. Exhibición Museo Castagnino. Rosario.



En el conjunto de seis piezas que acabás de exhibir en el Castagnino de Rosario, junto a las tres de corcho, hay otras tres en las que parece que recurrís a otra técnica.

Son piezas hechas sobre madera, pero tienen una base de enduido y varias manos de pintura para ir tapando el enduido. Entonces yo agarraba y hacía una incisión con gubias para que se viera el blanco.

Por lo que vi, siempre le has rendido culto a hechos sensibles. Y pensando en la permanencia de esos hechos sensibles es quiero conocer tu opinión respecto de un tema de conservación. Recuerdo, que no hace mucho, Luis Tomasello, me hablaba de que quería para sus obras del MAMbA, una caja acrílica para evitar todo tipo de deterioro. Incluso en una oportunidad, gracias a una beca de la Fundación Antorchas, tuve oportunidad de conocer a Stephen Hackney, conservador de la Tate Gallery de Londres en un seminario sobre Conservación de Arte Moderno, quien insistía con las cajas acrílicas como el medio más efectivo de evitar o para hablar con mayor precisión, retardar el daño, sobre todo en arte moderno donde es muy difícil intervenir sin dejar evidencias. Estas cajas, aíslan la obra del entorno desde el punto de vista climático y hay varias maneras de construirlas para obtener un buen rendimiento.

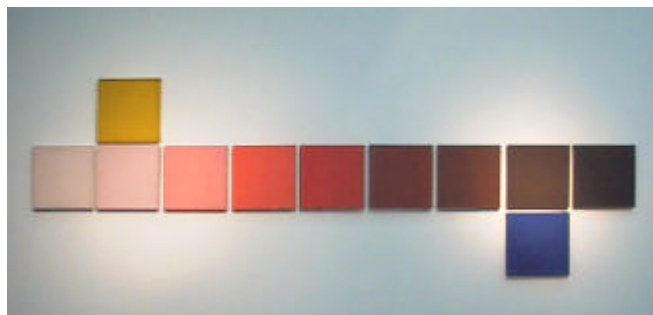
Quiero decir ¿podría ser una alternativa para sus obras? ¿Creés que alterarían de algún modo la estética de tus obras?

Digamos que como concepto, yo no estoy de acuerdo, lo único que podría tener sentido para una caja así, es la preservación en el tiempo, porque te darás cuenta, que por lo que yo te conté previamente, desde el punto de vista conceptual, no tiene nada que ver.

Altera mucho tu propuesta estética.

Aunque en este caso, no sé, fijate, una pintura en papel. Está enmarcada y con un vidrio delante y de alguna manera es un envase y en vez del vidrio puede haber un acrílico. Y yo no se si es porque se trata de una pintura sobre papel, yo nunca me lo he planteado como un problema artístico o estético, si tiene vidrio, marco, etc. Yo en general nunca le pongo marcos, aunque tengo unos marcos ahí que los quiero volver a poner por un problema de protección, para evitar abrasiones y otros temas. Por ejemplo, mirá como

está éste. (Me muestra un borde de un acrílico sobre tela con claro daño de abrasión por manipulación).



“Sistemas Cromáticos” - (escala en rojos y primarios). 1968,
Acrílico sobre 11 paneles de tela 50x50 - (General y detalle)

De su exhibición retrospectiva en el Museo Municipal Juan B. Castagnino. Rosario.

Si, los bordes son lo primero que se daña. En realidad, es el tipo de deterioro más común en lugares de exhibición y es muy grave en el caso de arte moderno en general y del arte concreto en particular. Algún buen resultado se ha logrado con marcos en “L”, agarrados a la obra por detrás, liberando el lateral de la pieza que suele quedar expuesto en arte contemporáneo.

Si, tengo algunos, pero en realidad no me gustan los marcos, me gusta la pintura pintada en los laterales. Lo que ocurre, es que en el tiempo, las obras pertenecen a alguien, y las instituciones o personas privadas pueden preservarlo de distintas maneras.

Ahora te quiero hacer una pregunta a raíz de este tema. Una pintura, ¿no se altera al estar encerrada en un container acrílico? Digo: ¿no generaría un microclima?

Justamente lo que se busca es la reproducción de lo que es un microclima, es decir, un medioambiente de poca amplitud térmica, pero lo que más importa en este caso es minimizar los cambios bruscos de humedad relativa dentro de la caja, ya que en una caja bien construida, bien sellada, se retarda el ingreso de humedad al interior de la misma, que finalmente es lo más traumático para los materiales orgánicos, sobre todo en maderas donde el stress por movimientos para ponerse en equilibrio con el entorno húmedo, puede producir deformaciones irreversibles. Pero de no controlar ciertos detalles en la ejecución, podría darse el caso de condensación dentro de la caja; por ejemplo en un entorno muy frío; y con serias consecuencias para la pieza. Además, y tal vez lo que termina siendo más importante, se evita toda manipulación directa de la pieza.

Cambiando de tema; la iluminación, ¿es un tema que te ocasiona alguna preocupación?

Yo, en general trabajo con luz diurna porque la artificial me cansa bastante desde hace tiempo, entonces mi rendimiento no es suficiente y no me interesa. Tampoco me interesa mucho como pueden reaccionar los colores ante la iluminación.

¿No hay alguna experiencia que te haya perturbado?

Si, lo que pasa que son problemas para los que no hay alternativa. En Roma una vez vi una muestra de surrealistas y había una pieza nada menos que de *Giacometti*, una obra

plana, y de pronto vos mirabas de frente y aparecía una diagonal, y vos decías *¡Mirá, Giacometti utilizó una diagonal!* Pero resulta que era una sombra de la luz que le había dado la persona que iluminaba, y decíamos: *¡Quien hizo esto, es un canalla, está desvirtuando la obra!* Y uno trata en lo posible de que no se desvirtúe la cosa.

Si, en el caso de una obra como la tuya o la de César, que se asume como un hecho sensible, podría no ser un inconveniente muy determinante la iluminación, pero en el caso de una obra como la de Lozza, donde el matiz tiene rigor matemático, puede aparecer como una alteración importante, ya que el matiz de color depende específicamente de la temperatura color de la luz que ilumina la obra.

Lo que sucede es que en este aspecto, si son, pueden ser realidades ideológicas, por lo tanto, digamos que tienen un alto nivel de concentración de fantasía y ¿que quiero decir con esto? *Lozza* puede pensar eso, *Paternosto* puede pensar lo otro o yo puedo pensar otra cosa, pero cuando vos cedés, prestás o vendés una obra, viene alguien y te altera el valor lumínico de tu propia obra, alterado por el valor artificial de cómo está iluminada la sala o el lugar donde se exhibe. A mí por otra parte no me interesa ser tan estricto, digamos artísticamente, porque es como un artificio también. Somos humanos y tenemos imperfecciones.

Hablando de todo el volumen de tu obra, ¿qué tema de deterioro te preocupó más?

La humedad. Por ejemplo, yo tenía un taller en el centro, en la calle San Martín, y una vez hubo una pérdida de agua de un caño y se llenó de humedad. Algunas pinturas que tenía allí se llenaron de hongos en el dorso, por lo que hoy tengo más conciencia del cuidado que hay que tener frente a una situación de ese tipo.

¿Encontraste en el acrílico, algún problema respecto a la estabilidad del color?

No, lo he notado bastante invariable, por lo menos hasta ahora.

Digo, porque vos usas poco pigmento, por lo que es más probable que el fotodeterioro (daño ocasionado por la intensidad lumínica y la no visible como los ultravioleta) que no es tan importante en una pintura con carga, afecta de modo evidente a las acuarelas y por la misma razón a cualquier obra con poca concentración pigmentaria como la tuya.



“Yayahuala” – 1978 – Acrílico sobre tela

Claro, pero te cuento una experiencia que a lo mejor te puede servir, que me sucedió a mí. Por el 67, antes de ir a *Nueva York*, pinté unas obras que eran con un color más plano, digamos, menos movida, prácticamente sin textura y cuando vuelvo de Estados Unidos, esas pinturas las traje de vuelta, y las dejé en mi taller de *City Bell*. Un día hubo una inundación, y justo se dio que las obras las habían bajado para limpiarlas y las puse sobre un listón de madera y entró el agua y le dejó una marca. Entonces, las

lavé con jabón blanco y prácticamente quedaron bien. Había un rojo de cadmio, y casi no se modificó, pero ésta pintura tenía varias manos, al ser plana, tenía más manos de pintura.

Claro, pero en general, cuando vos pintás con mucha agua, es de esperar que pueda perderse con más facilidad, digo por la escasez de aglutinante. El otro tema, es que al no preparar la tela, la pintura líquida impregna la tela y puede encontrarse más remisa a desprenderse. Aunque te digo que vez pasada me trajeron una obra de Mc Entyre, un acrílico pequeño, con un fondo rojo tipo Rojo de Venecia, y te digo que era casi imposible limpiarlo. Aún con solo agua destilada, se venía el color. Pero ésta tela, a diferencia de la tuya tenía más carga matérica, aunque plana. Es decir, la capa era más generosa y aplicada sobre un fondo muy preparado. Es decir, no estaba incorporada a la fibra textil como en tus obras, ya que se trataba de una tela comercial preparada.

Ahora te digo una cosa, yo hace muchos años que trabajo con *Liquitex*. En una oportunidad me invitaron de una casa de provincia, en la calle San Martín casi Paraguay para dar unas teleconferencias para diferentes provincias, y junto conmigo estaba la mujer que dirige el área de pintura para artistas de *Alba*. Ella me preguntaba cosas, así como vos me preguntás, y es una forma de obtener información para saber si tienen que corregir algo. Yo lo único que le dije, es que encontré una diferencia entre *Teniers* o *Alba* y la pintura norteamericana que yo usaba y era que tenían una gran concentración de pigmento. Por ejemplo un negro, vos habrás observado que los ftalos y los negros son física y químicamente diluyentes, tenés que estar como revolviéndolos todo el tiempo. En los casos de los colores nacionales, los que yo he probado, era mucho más manifiesto este problema y queda, utilizando un lenguaje común, “arratonado”. No es que el del *Liquitex* no se disperse, pero digamos que tiene una mayor homogeneidad, por lo menos a mi juicio, entonces creo que es un problema técnico. Ponés un cadmio rojo y es un rojo potente, en vez un rojo de éstos, lo cargás una y otra vez y nunca llega al nivel de saturación al que uno aspira.

Ahora no sé, ya que en los últimos años no he usado nacionales, si es que han mejorado. Ésta señora me comentaba, que todo el tiempo tratan de mejorar el producto.

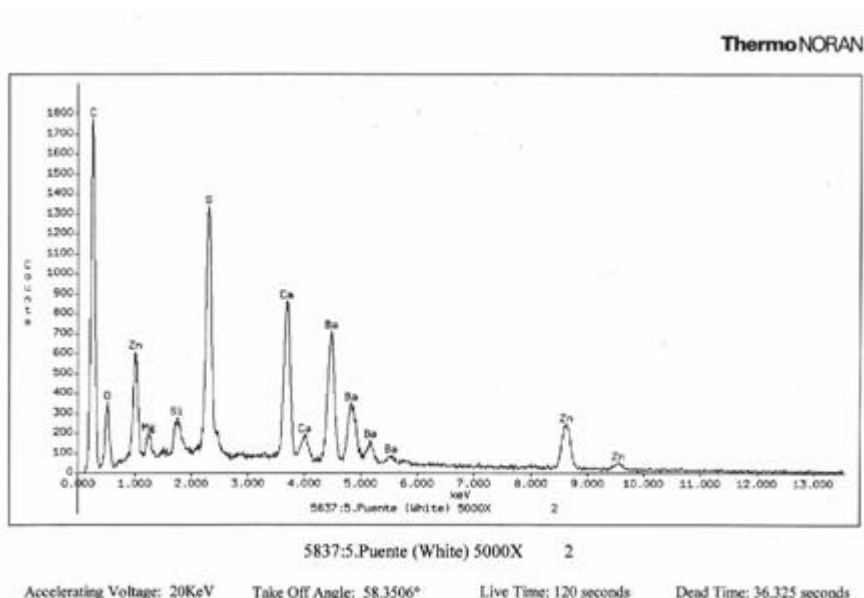
También te digo, que hace rato leo notas, sobre si el acrílico duraba o no, y yo lo viví como luchas de intereses económicos, porque siempre me pareció que si los norteamericanos iban a salir al mercado para disputar la hegemonía que tenían con el óleo, en Europa o el mercado internacional, no podían salir sin un producto altamente competitivo, y uno de los temas era la permanencia. Ellos tienen tecnologías de aceleración para estudiar los materiales. *(Se refiere a las pruebas de aceleración que se llevan adelante en laboratorios para testeo de materiales, y poder inferir así el comportamiento a futuro del mismo en condiciones normales de exhibición)*

Notas

¹ PACHECO, Carlos. Miembro del grupo “SÍ”.

² Pintura para uso industrial hecha a base de aceite de lino doble cocido, de características físico-químicas muy similares a las del óleo para artistas, a la cual acudían los artistas por un tema de costos. Venía preparada en pasta para ser adelgazada con aguarrás para su aplicación.

Su elaboración decayó hacia fines de los sesenta. Fue reemplazada por otras resinas sintéticas de secado rápido.



Gráfica de Microscopía Electrónica de barrido S.E.M. Caracterización cuantitativa y cualitativa de una muestra del blanco de pintura en pasta de la obra de A. Puente (página 1). Realizada por el profesor Fernando Marte en el Smithsonian Institution (USA), en usufructo de una beca de la Fundación Antorchas.

³ El pintor de obra, *Santiago Lacillota*, viejo pintor de obra del barrio de San Telmo, me mostró baldes semivacíos de pintura en pasta en colores, azul y verde de la marca *PANNAMEL*, producidas en la provincia de San Luis y exportadas a muchos países en los '50. Lancillota me confesó que cuando chico le llevaba pintura en pasta de distintos colores a la pintora Raquel Forner.

⁴ Se trata de “De un corte”, óleo sobre tela. 1960. Propiedad del MAMbA.

⁵ Los ácidos grasos del aceite de lino destruyen la fibra textil.

“El preparado está considerado como absolutamente necesario; la pintura al óleo nunca debe estar en contacto con las fibras del lienzo o éstas se pudrirán haciéndose frágiles y quebradizas. Esto lo han sabido los artistas durante siglos y los primeros ejemplos de pintura al óleo sobre lienzo ya estaban encolados”.

De Ralph MAYER. Materiales y Técnicas del Arte. Madrid. 1985. pp 225

⁶ El “quipu” consistía en una cuerda transversal de cierto volumen de la cual, como ramas menores, pendían cada cierto trecho cuerdas más delgadas que llevaban nudos y diversos colores. La forma de anudas presentaba un sin fin de modalidades de acuerdo a las necesidades. Se decía también que representaban números.

(Fuente www.colectividadperuana.com).

⁷ Alexander Nikoláievich Scriabin Moscú 1872-1915.

⁸ FEVRE, Fermín, “Puente”. (Pintores Argentinos del siglo XX, Centro Editor de América latina). Buenos Aires, 1981, nro.57, pp.4