

Monkes, Pino (2017). "César Paternosto / Alejandro Puente: 'El grupo de dos'. Las definiciones de la materia en el contacto con el artista", *TAREA*, 4 (4), pp. 60-83.

RESUMEN

César Paternosto y Alejandro Puente son los principales exponentes de la denominada "Geometría sensible", una *nueva geometría* a la que iban a adherir luego de un breve paso por el expresionismo abstracto a partir de 1960, al integrar el grupo "Si" de la ciudad de La Plata, el cual iba a sacudir el ambiente artístico de la capital de la provincia de Buenos Aires.

A partir del testimonio de los propios artistas en entrevistas realizadas en el año 2001, se intenta caracterizar en principio, los propósitos estéticos e ideológicos que han guiado su trabajo, planteados en lo operativo, desde manifestaciones muy particulares de la materia pictórica, su economía, actividad y carácter final. Ambos compartirán la opción por el acabado mate de sus superficies, así como también el protagonismo de un soporte –en general el textil– cuya topografía nunca es negada y que en ocasiones se va a ver despojado de preparación, para dialogar como otro elemento discursivo más, con su natural aporte de color.

Dicha mecánica generará ciertas cualidades visuales y una serie de problemáticas inéditas de algún modo para la conservación y a la hora de optar por un criterio de intervención que no invalide la intención del autor. El testimonio de las entrevistas realizadas en el verano de 2001 servirá para recorrer sintéticamente la producción de ambos artistas de cara a puntualizar las particularidades materiales y comunicativas de cada período.

Palabras clave: *Geometría sensible, César Paternosto, Alejandro Puente, intencionalidad artística, conservación.*

ABSTRACT

César Paternosto and Alejandro Puente are the main exponents of the so called "sensitive geometry", a *new geometry* in which they were to become adhered after a brief passage from abstract expressionism ever since 1960, by integrating the "Si" group from the city of La Plata, that was to shake the artistic circle of Buenos Aires province's capital.

From the testimony of the artists themselves throughout interviews done in the year of 2001, an initial attempt is made to characterise the aesthetic and ideological purposes that have guided their work, lay out in the operative from very particular manifestations of the pictorial matter, their economy, activity and final character. Both shared the option for the matte finishing of their surfaces, as well as the prominence of a format –in general the textile one– whose topography is never denied and that in occasions it will seem deprived from preparation, to dialogue as one more discursive element, with its natural contribution of colour.

Said mechanic will generate certain visual qualities and in a way a series of unprecedented problematics, for the conservation and the opting for an intervention criterion that does not invalidate the author's intention. The testimony of the interviews made during the summer of 2001 will serve to synthetically go over both artists' production with regard to specifying the material and communicative particularities of each period.

Key words: *Sensitive geometry, César Paternosto, Alejandro Puente, artistic intentionality, conservation.*

Fecha de recepción: 21 de marzo de 2017

Fecha de aceptación: 7 de mayo de 2017

Alejandro Puento / César Paternosto: “El grupo de dos”

**Las definiciones de la materia en el contacto
con el artista¹**

Pino Monkes²

Introducción

El arte abstracto europeo, hacia las primeras décadas del siglo veinte, alcanzará un punto de extenuación expresiva que lo llevará a la repetición de fórmulas largamente transitadas. La angustiosa situación bélica, la fragilidad sociopolítica, el desastre económico, las dictaduras emergentes y guerras, crean un clima de gran escepticismo, al cual los artistas responderán desde distintas propuestas para establecer nuevos modelos, más propios de su tiempo.

Por un lado, se da una rehabilitación de formas de la representación con distinto sustento en la realidad fenoménica, ya sea a través de un realismo, en mayor o menor medida expresionista, o el surrealismo.

1 Agradezco a César Paternosto y Alejandro Puento por su infinita paciencia y amistad; a Hilda Abelleira de Puento por su gentileza y predisposición; al Museo de Arte Moderno, y a su directora Victoria Noorthoorn, y a Viviana Gil (fotografía).

2 Conservador/Restaurador Museo de Arte Moderno de Buenos Aires

Por otro, el arte abstracto geométrico acusará distintas tendencias; una de ellas, con raíces en el neoplasticismo, frío y racional, con una aplicación de color que intentará ocultar toda traza humana, a veces con rígidos sistemas de aplicación ya postulados desde el concretismo,³ que buscan una acabado mecanizado que cargará al plano de una determinada funcionalidad: pulidos con distinto grano, superficies de esmaltes con distintos acabados (brillante, satinado o mate), aplicaciones con atomizadores, tiralíneas, y otros sistemas industrializados para el trazado y aplicación de color. Dichas mecánicas de aplicación conducirán a muchos artistas hacia estrategias que ha impuesto el arte óptico, al aprovechar como nuevo elemento expresivo, el modo en que dichas superficies interactúan con la luz que reciben.

Otra ramificación de la geometría, si bien sosteniendo la manifestación no representativa, se orientará hacia una poética centrada en la intensidad sensible de superficie en oposición a lo que se consideraba frío y despersonalizado planteo concreto. Alejandro Puente y César Paternosto encarnarán un nuevo posicionamiento todavía pendiente de profundas relecturas en nuestro medio, el de la “geometría sensible”.⁴ Adherirán una línea geométrica intuitiva y sensorial, y lo harán luego de un breve tránsito por un movimiento de repercusión internacional, también hijo de su tiempo, el de posguerra; el informalismo pondrá en escena una violenta reacción a través de un discurso plástico intenso, relacionado con lo matérico y lo gestual, en oposición a la frialdad de los distintos postulados formales, en particular, el concreto.

La breve aventura informalista

A fines de los cincuenta, y en sintonía con el contexto internacional, en Argentina se trabajará dentro de esa poética de humor existencial. Entre ellos: Alberto Greco, Mario Pucciarelli, Fernando Maza,

3 Lozza crea superficies de esmalte y óleo pulidos con piedra pómez en polvo, en agua, ya en sus primeros trabajos de marco recortado de 1945. Gregorio Vardánega, luego de visitar a Vantongerloo en París, en 1948, recurrirá a una técnica similar del pulido, como puede observarse en dos obras del año cincuenta, ambas propiedad del Museo Sívori de Buenos Aires.

4 “Nos aportan un nuevo aspecto de la plástica que podría bautizarse con el nombre de geometría sensible. A la impasibilidad, a la dureza, a la impersonalidad del arte concreto tradicional en su versión geométrica, estos pintores oponen una geometría de lo personal, en la que la huella del creador, su particular sensibilidad, dejan su impronta. La figura geométrica deja de ser un elemento activo para convertirse sólo en el soporte pasivo, en un verdadero escenario, por así decir, neutro, sobre el cual actúan los verdaderos personajes del cuadro: el color y la textura”. Aldo Pellegrini. *Nueva geometría: Paternosto y Puente. Catálogo de la muestra*. Buenos Aires, Galería Lirloy, octubre de 1964.

Kenneth Kemble, Olga López, Dalila Puzzovio, Marta Minujín, Luis Wells, Tomás Monteleone (Towas), Enrique Barilari, Antonio Seguí, Emilio Renart y el Grupo Sí de la ciudad de La Plata, en el que participaron Alejandro Puente y César Paternosto y que lo completaban César Blanco, Hugo Soubielle, Omar Gancedo, César Ambrossini, Carlos Pacheco, Dalmiro Sirabo, Horacio Ramírez, Antonio Trotta, Horacio Elena, Juan Antonio Sitro, Nelson Blanco, Eduardo Panceira, Mario Stafforini y Carlos Sánchez Vacca.

Los materiales en su más simple presentación exhibirán todas sus posibilidades expresivas, ya sea desde el gesto: con el cuerpo del artista todo, involucrado en la acción de pintar, (Puente, Pucciarelli, Towas, Trotta, Kemble), o a través de la gestación de superficies de generosa acumulación matérica a la que se suman materiales del entorno industrial, aun aquellos de descarte, camuflados en mixturas con los tradicionales medios artísticos (Paternosto, Pacheco, Sirabo y otros).

El informalismo universalmente ha encarnado un retorno a la individualidad mediante la exaltación de la impronta, la improvisación, el azar y desde una base ideológica fuertemente ligada al existencialismo, en boga aquellos días, el cual piensa al hombre como un proyecto que se vive subjetivamente, consciente de su fragilidad y finitud.

Esmaltes, pintura asfáltica, chapas en proceso de corrosión o de combustión; madera, cera, papeles o materiales adheridos, cargas como la arena o el aserrín, laceraciones, cortes, perforaciones, serán parte de los recursos del período. El resultado final es, en general, una topografía heterogénea en la que se observan zonas de importante carga matérica adyacentes a otras desprovistas de color; alteraciones tempranas; materiales industriales, en algunos casos, de permanente actividad por su termosensibilidad.⁵ Zonas de acabado brillante lindantes con zonas mate, ya sea por características propias de cada material; por variaciones en las proporciones de aglutinante y diluyente, o por adiciones de cargas o pigmentos.

Muchas de los problemas de deterioro en las piezas del período son inherentes a estos materiales y modos de aplicación, pero dicha diversidad topográfica es característica del período y se erige como punto de partida para cualquier propuesta intervención. El barnizado final, en general tan automático en la restauración de pintura de caballete tradicional, en este período debe ser particularmente considerado.

⁵ Materiales susceptibles a cambios de temperatura. Algunos materiales con puntos de ablandamiento muy bajos responden a las altas temperaturas que puede alcanzar nuestro verano, como por ejemplo: masillas, pinturas asfálticas o ceras. Desde los 40°C, los materiales asfálticos comienzan a incrementar su viscosidad (expansión térmica) y pueden producir lo que en pintura se llama sangrado o derrame.

De cara a la tarea del conservador, y dentro del minimalismo creciente al que ha adherido la disciplina, se podría argumentar que el deterioro en una obra informalista no tiene el mismo impacto visual que en una pieza geométrica, por supuesto. Para la contemplación de la obra, su incidencia es exigua; de hecho, la actividad de algunos materiales muchas veces es aprovechada por los artistas como un elemento expresivo más, tal el caso de una serie de obras de monumentales, empastes de materia activa, que Peralta Ramos presentara en la galería Vignes, en 1967.⁶

Sin Título, obra de César Paternosto de 1960, y *Pintura*, de Alejandro Puento de 1961, ambas pertenecientes a la colección del Museo de Arte Moderno de Buenos Aires (MAMBA), son claros –y excepcionales– ejemplos del período informalista de ambos artistas, en el contexto del Grupo Sí.

La primera, ejecutada en posición horizontal por la gran carga mática de una mezcla compuesta de barniz marino, pintura en pasta,⁷ arena volcánica y otros materiales sobre tela de algodón (tafetán 11 x 11 hilos por cm²) y montada en bastidor de caja y espiga simple que parece de elaboración casera; trabajos a los que el propio artista denominaba burlescamente “pastones”,⁸ por el tipo de aplicación y peso de esa mezcla de materiales.

C. P.: Comienzo a exponer públicamente dentro de la corriente informalista, ya en aquel entonces influenciado por Antoni Tàpies. Recreaba un poco por referencias o lecturas, su técnica de trabajo. Recuerdo las primeras compras de arena, a veces arena volcánica, que era un material más ligero al cual aglutinaba con barniz sintético, por lo general del tipo barniz marino, que son los más fuertes que había como ligantes en aquellos años en el mercado. A esa mezcla le agregaba a veces óleo y pintura en pasta. Yo diluía la pintura en pasta con aguarrás, ya que la pasta estaba preparada con un aceite similar al de lino y a eso le incorporaba el barniz sintético y la arena.

6 “... hago una montaña de tiza. Y tiro aceite de castor y tachos de pintura, y hago una gigantesca masa, inmensa, de panadería. Cuando está bien amasada, salen unas boas de pintura que hacen plus, plus. Después las pego sobre la madera”. Del autor en “El enemigo nº 1 de la copa Melba”, *Primera Plana*, 31 de octubre de 1967, Buenos Aires.

7 Pintura de 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 mismos por un tema de costo; se elaboraba con aceite de lino doble cocido, resinas vegetales y el agregado de metales para aceleración de la toma de oxígeno. Venía preparada en pasta para ser adelgazada con aguarrás para su aplicación al modo del esmalte sintético de hoy día. Su uso decayó hacia los años setenta. En un correo electrónico del 22/04/2015, Paternosto me escribe: “Querido Pino, la verdad es que me causa un poco de gracia, o nostalgia el hecho que la pintura en pasta haya dado para tanto, o tenido tantas consecuencias científicas. Me hace recordar la ferretería Odriozola, de la calle 47 entre 7 y 8 donde la compraba. Creo que era la única que la traía. Remembranzas de viejo. Abrazo”.

8 Mezcla de cemento, arena y cal utilizada en el ámbito de la construcción.



Figura 1. C. Paternosto, *Sin título*, 1960. Barniz marino, pintura en pasta, arena volcánica y otros materiales sobre tela de algodón. 118 x 93 cm. Colección MAMBA. Fotografía Viviana Gil.

perior, de mayor dureza, quiebre; la antigua regla de "graso sobre magro" en pintura al óleo, respondía a esta problemática. Si bien el artista fue consultado sobre esta problemática, tenía certeza sobre los materiales involucrados, no así su disposición en la ejecución, es decir, si fueron aplicados en superposiciones o en mezcla.



Figura 2. Alejandro Puente, *Pintura*, 1961. Óleo y pintura en pasta sobre lienzo de yute. 195 x 172 cm. Colección MAMBA. Fotografía Viviana Gil

A pesar de que el tejido de algodón no es lo suficientemente sólido para soportar esa gran carga de materia, la obra, a casi sesenta años de realizada, no presenta grandes problemáticas. Es posible que la preeminencia de una capa pictórica de gran espesor matérico, no haya permitido al tejido movimiento alguno en su potencial respuesta a los cambios climáticos.

La obra no ha sido intervenida todavía, se encuentra en estos momentos en proceso de intervención. Si bien presenta algunas pequeñas fisuras y pérdidas menores de material de color, se han desarrollado en los últimos años algunas fisuras que dejan ver debajo un material brillante y seguramente elástico, que con sus movimientos ha provocado que la capa superior, de mayor dureza, quiebre; la antigua regla de "graso sobre magro" en pintura al óleo, respondía a esta problemática. Si bien el artista fue consultado sobre esta problemática, tenía certeza sobre los materiales involucrados, no así su disposición en la ejecución, es decir, si fueron aplicados en superposiciones o en mezcla.

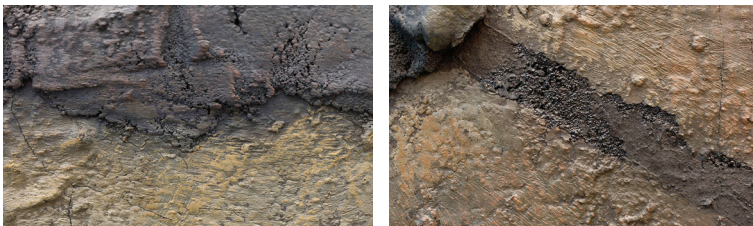
Iba a continuar brevemente trabajando con este esquema matérico en una serie de piezas de simbología arcaica y tempranamente influenciadas por el arte precolombino, sobre todo las cerámicas de La Aguada y Santa María.⁹

C. P.: En aquel momento recurrí al *chapidur* como soporte. Lo preparaba del lado texturado con Albamate.¹⁰ Le daba varias capas, dos, tres, a veces cuatro, y lo hacía así porque yo ponía la materia y esgrafiaba, raspaba con espátula, es decir, dibujaba raspando. Por eso necesitaba que el *chapidur* estuviera bien preparado, sólido y con muchas capas para que me aguante el raspado; lo hacía también con barniz marino, arena y

9 La cultura de La Aguada se desarrolló entre las provincias argentinas de Catamarca y La Rioja, entre el 600 y 900 de nuestra era. Corresponde al período medio del noroeste argentino y es considerada como el momento culminante del arte precolombino de la región. La cultura Santa María se asienta hacia el año 1000 en los valles Yocavil o Santa María, del Cajón (Catamarca) y Calchaquí (Salta) hasta el nevado de Acay, desplegando en toda la magnificencia la cultura agroalfarera en el noroeste argentino. Trabajaron metales como el cobre, el oro y la plata, alcanzando notables niveles de desarrollo especialmente en escudos y hachas ceremoniales. Realizaron grandes vasijas cerámicas muy decoradas. Son características las urnas funerarias para bebés.

10 Esmalte sintético de acabado mate, elaborado por la casa Alba en Argentina.

pintura en pasta diluida. Pero aquello quedó dormido, de repente lo corté, simplemente no era el momento.



Figuras 3 y 4. Detalles de César Paternosto, *Sin título*, 1960. Barniz marino, pintura en pasta, arena volcánica y otros materiales sobre tela de algodón. 118 x 93 cm. Colección MAMBA. Fotografía Viviana Gil.

La segunda pieza, *Pintura* (1961), de Alejandro Punte, óleo y pintura en pasta sobre lienzo de yute (tafetán 5 x 5 cm²) montada en bastidor fijo elaborado por el propio artista, está realizada en sintonía con el espíritu zen que reinaba en aquellos días, tema abordado en las clases del profesor Héctor Cartier, a quien han considerado ambos artistas como su maestro.

A. P.: Claro, era una arpillera, pero te digo que en mi caso, yo pensaba que esa tela tenía que sostenerse, 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.¹¹

P. M.: Te aclaro que esa pieza del Museo de Arte Moderno se conserva con bastante dignidad.

A. P.: 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.¹²

P. M.: ¿No hay mucha producción de aquellos días?

A. P.: No, absolutamente nada.

P. M.: Por eso mi interés en aquel momento, dado que el artista hace uso como nunca antes en la historia del arte, de todo lo que le ofrece la industria doméstica, es decir, no específica del hacer artístico. Aunque el concretismo también recurre a las primeras pinturas sintéticas y esmaltes, como por ejemplo la pintura al Duco.¹³

11 Carlos Pacheco, uno de los miembros fundadores del Grupo Sí, era el referente para el resto de los integrantes sobre las problemáticas técnicas, en especial, la preparación de soportes y bastidores.

12 Es un tema frecuente en gran parte de los artistas entrevistados, la pérdida de piezas de juventud, ya sea por delegarlas a quien pudiera hacerse cargo en una situación de viaje de estudios o por propia decisión, en general, por falta de espacio o deterioro.

13 Nombre comercial de una línea de lacas para automóviles desarrollado por la empresa DuPont en 1929, formulado en base a resina nitrocelulósica. Ralph Mayer. *Materiales y técnicas del arte*. Madrid, Blume, 1985.

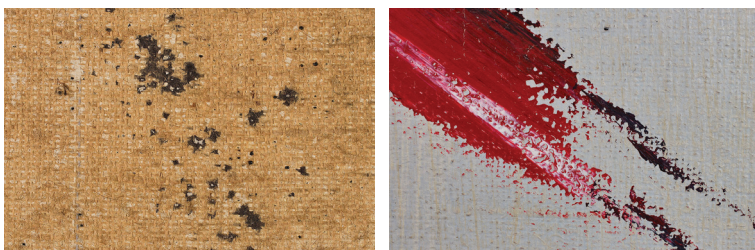
A. P.: Claro, una de las características del grupo, y no sé el correlato histórico cómo fue, pero me parece a mí que en el informalismo hay siempre que realizar ajustes, pero básicamente fue una reacción al arte concreto, con un espíritu romántico de investigación, de exploración, que posibilitaba fundamentalmente el abordaje de nuevos materiales y también libertades con respecto a todo ese tipo de hallazgos, lo cual hizo que tuviera una gran adhesión internacional.

P. M.: 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 con pinceladas verticales.

P. M. Ahora que estoy viendo el detalle del fondo en la foto que me acercás, yo lo hacía con una pinceleta grande, con dos tonos para que tener un fondo con vibración. Por aquellos días me había hecho un cuchillo de madera, y sobre el fondo de color hecho con la pinceleta en pintura en pasta, ponía dos cargas de óleo, en este caso un rojo y un poco de blanco directamente desde el pomo y con el cuchillo agarraba y me hacía el budista zen [risas] 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 sobre budismo zen, porque estaba un poco de moda por aquellos años. Con él, había un grupo de chicas que hacía danza desde la misma perspectiva y en todo esto, hablando del momento en general, lo corporal tenía mucha importancia.

Se trata de un tejido muy abierto, al que la base de preparación no ha cubierto en su totalidad. Pueden percibirse con luz transmitida la gran cantidad de orificios producto de una capa de preparación que no tiene continuidad a raíz del rudimentario tejido de estructura abierta.

El fondo, como él mismo relata, está ejecutado con pintura en pasta diluida, en pinceladas sueltas y amplias, con pinceleta; los trazos que arman la obra, en óleo artístico, primero depositando distintos colores (óleo negro, blanco y rojo en este caso) directamente desde el pomo en un punto determinado, para luego atacarlos barriendo con un gesto rápido, descendente. La obra se encuentra en muy buen estado de conservación. Se han desarrollado solo algunas fisuras prematuras en el rojo, y se observan también algunos levantamientos en los bordes de los trazos en óleo negro, que muestran cierta dureza. En el último tratamiento, los levantamientos fueron relajados, primero, mediante



Figuras 5 y 6. Detalles de Alejandro Puente, *Pintura*, 1961. Óleo y pintura en pasta sobre lienzo de yute. 195 x 172 cm. Colección MAMBA, Fotografía Viviana Gil.

un proceso de humectación tradicional para la pintura de caballete, para luego ser readheridos al soporte con cola animal.

Hacia una nueva geometría

Ambos artistas han actuado en lo conceptual e ideológico con un paralelismo que los iba caracterizar en el medio local y que los llevaría a exponer juntos en varias oportunidades. Paternosto me cuenta que a raíz de ello, especialmente en el período posinformalista de formación, se los apodara en el ambiente como: “el grupo de dos”.

En adelante, trabajarán con una gran economía de medios, matices y formales. El año 1964 será crucial para Paternosto y Puente; entre otros hechos de importancia, Aldo Pellegrini, poeta surrealista y crítico de arte de vanguardia, se interesará por sus trabajos y hablará de una nueva abstracción en Argentina, la de la “geometría sensible”.¹⁴ Prologará el catálogo de la exposición “Nueva Geometría” de ambos artistas en la galería Lirolay de Buenos Aires, en cuyo texto destaca, en sus obras, el abordaje de la geometría desde otra perspectiva que mantiene la impronta del autor, en oposición al despersonalizado concretismo.

A la impasividad, a la dureza, a la impersonalidad del arte concreto tradicional en su versión geométrica, estos pintores oponen una geometría de lo personal, en la que la huella del creador, su particular sensibilidad, dejan su impronta. La figura geométrica deja de ser un elemento activo para convertirse sólo en el soporte pasivo, en un verdadero escenario neutro, por así decir, sobre el cual actúan los verdaderos personajes del cuadro: el color y la textura.¹⁵

Ese mismo año, Paternosto iba a ser marcado por la muestra de Joseph Albers en el Instituto Di Tella de Buenos Aires. Bajo esa influencia haría algunos trabajos aplicando el material (óleo) directamente desde el tubo, para rápidamente pasar a la serie denominada: “de los balones mágicos”; *collages* de papel metálico y óleo, compositivamente armados con círculos de bandas de color, de los cuales el artista en su entrevista da cuenta las problemáticas generadas en los papeles metálicos, tanto para una adherencia estable de los mismos al soporte, como para su conservación.

14 Muchos críticos tildan de ambiguo el término, pero a mi juicio representó un planteo específico de respuesta en un momento determinado de la plástica argentina, y obviamente, Puente y Paternosto fueron quienes lo representaron junto a otros artistas. Como dice Puente en su entrevista, todavía está pendiente de relectura.

15 Aldo Pellegrini. *Nueva geometría: Paternosto y Puente*, op. cit. Extracto del prólogo a la muestra realizada en la Galería Lirolay.

C. P.: El pasaje del informalismo a la llamada "geometría sensible" en mi caso no está muy definido. Lo trato más bien desde el punto de vista técnico, de la "cocina", como decíamos entonces. En esa coyuntura nosotros buscamos simplificar el lenguaje geométrico y nos alejamos del uso del tiralíneas o el compás, instrumentos que le imprimían el rigor de ejecución con que se presentaba el concretismo. Buscamos formas geométricas más elementales y los planos de color dejaron de ser homogéneos. Mientras Puente modulaba el color aplicándolo a pinceladas sensibles, yo lo hacía con la espátula, pero, como digo, no en forma homogénea, porque los fondos se hacían transparentes.

Fue una época en la que empezamos a hacer pruebas raras. Volví al óleo y trabajaba sobre *chapidur* y tela. Fue en el '63, un año de búsquedas. Intercalé algunas cosas expresionistas y luego definiendo una cosa más geométrica.

Al año siguiente seguía trabajando al óleo y hubo una muestra en Buenos Aires, de la que creo haberte comentado, de Joseph Albers. Él trabajaba colocando el color directamente del tubo, lo que sí, con un registro de colores, una paleta inconmensurable. Con todos los colores que hay allá en el mercado de Estados Unidos. Acá había dos amarillos, dos rojos, tres azules y dos verdes [risas]. Así que empecé a trabajar directamente del tubo, en ocasiones alguna mezcla con algún rosado y empecé a pegar papeles metálicos. Fue una serie que se llamaba "de los globos mágicos". Por lo general, un círculo, dividido en bandas verticales, unas eran papel metálico y otras óleo, lo cual te daba una imagen muy inestable, porque era reflectante. Pero como no era muy cuidadoso con las colas, con el tiempo algunas de ellas se comenzaron a...

P. M.: ¿A desprender?

C. P.: No a desprender, sino que se veían como pequeños puntos de hongos a través del papel metálico, y empezaron a aparecer pequeñas manchas en algunas de las telas. En realidad hay una sola, que está en el Museo de Arte Contemporáneo, aquí en Buenos Aires y creo que fue comprada por Grünesin ahora. Es una tela en rojo con papel metálico.

P. M.: ¿La única que se puede encontrar por aquí es esa?

C. P.: Sí. Lo que sí conservo son témperas con la misma técnica del papelito metálico. Así que puedo documentar ese período con témperas sobre papel, lo que era como la contraparte de las obras en tela y con la misma imagen. Debo decirte que en el papel aparece también un punteado.

De su producción hasta ese momento, es muy poco lo que ha sobrevivido. En realidad, los motivos se repiten en todos los artistas que he entrevistado; me dirá: "Muchas de esas las destruí porque estaban en un estado deplorable. En realidad hay un factor que los artistas generalmente no confiesan y es el mercado. Si nadie te las pide, nadie las busca, se van destruyendo, es una realidad".

La categoría de terciopelo que da al acabado superficial de una obra de Ad Reinhardt,¹⁶ en la que el artista estadounidense extrajo el aceite del óleo para obtener un acabado mate, habla de su interés por esos resultados de superficie, que desde el punto de vista de la conservación o

16 Adolph Dietmar Friedrich Reinhardt. Buffalo, 1913 - Nueva York, 1967.

restauración, al no estar debidamente protegidas todas las partículas de pigmento por la cantidad mínima necesaria de aglutinante, la capa de óleo puede tornarse friable, con lo que una simple limpieza acuosa puede



Figura 7. Detalle de Alejandro Puente, *Mancapa*, 1979. Acrílico sobre tela. 85 x 125 cm. Colección MAMBA. Fotografía Viviana Gil.

representar un riesgo de pérdida de color. Por otro lado, el vínculo estético del que habla Puente en su charla, en referencia al acabado superficial mate, plantea las mismas responsabilidades al conservador. Gran parte de su producción posconceptual, está marcada por un trabajo sobre una tela absorbente, en la que un simple fijado con una cola proteica puede originar problemáticas visuales por un cambio drástico del índice de refracción de esa zona. Puente, en especial a partir de su retorno al país, recurrirá a una capa de preparación magra, que permite al color ser absorbido también por el textil, para obtener esa cualidad visual que lo caracterizará en adelante.

Si bien la muestra de la Galería Lirolay de 1964 posicionará a ambos artistas dentro de una versión humanizada respecto de la que había instalado el concretismo, tanto Puente como Paternosto paulatinamente orientarán sus propuestas hacia una mayor definición formal, aunque el soporte, generalmente el textil, comunicará siempre su natural textura.

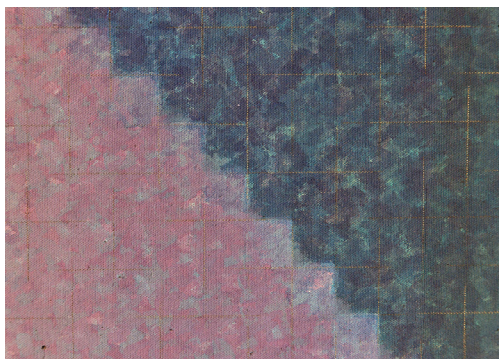


Figura 8. César Paternosto, *Sin título*, 1965-1966. Óleo y esmalte sobre tela. 178 x 173 cm. Gentileza de la Galería María Calcaterra.

representar un riesgo de pérdida de color.

Por otro lado, el vínculo estético del que habla Puente en su charla, en referencia al acabado superficial mate, plantea las mismas responsabilidades al conservador. Gran parte de su producción posconceptual, está marcada

Hacia el año 1965, Paternosto trabajará en un planteo dentro de esas características, de bandas ondulantes diseñadas con ayuda de un compás; si bien en este período trabajará con una mayor definición perimetral de cada uno de los planos zigzagueantes, el color exhibirá una impronta sensible de ejecución

y con una deliberada disonancia cromática. La obra *Climax III* (180 x 180 cm) del Museo Provincial de Bellas Artes de La Plata, es un buen ejemplo del período. Su obra realizada en el país, previo al viaje a Estados Unidos (1967) fue ejecutada en óleo y esmaltes; recién recurrirá al acrílico una vez instalado en Nueva York.

C. P.: ... ya en el 65 abandono el papel metálico y empiezo a elaborar una imagen más definida, con bandas ondulantes, de lo cual hay un ejemplo muy lindo que estaba en el Museo de Arte Contemporáneo de Marcos Curi y otro en el Museo Provincial de La Plata. El color era básicamente óleo, pero ahí empecé a mezclarlo con Albamate para obtener un terminado mate en capas muy delgadas, las cuales iba saturando poco a poco, y los planos, previamente los planteaba con compás. Las telas de aquellas obras eran de preparación comercial. Comencé a preparar mis soportes de tela más tarde, no en Argentina.¹⁷ Así que mientras trabajaba en bastidores regulares, las telas eran compradas ya preparadas.

Hacia un elementarismo visual

Puente comenzará a proyectar las obras sobre el espacio expositivo incluyendo al piso de la galería como soporte de las mismas. En este período, el plano de color se hace muy homogéneo, con planos muy cerrados. Esta propuesta lo llevará a las estructuras funcionales del próximo año, 1966; año de la muestra en dupla con Paternosto en la Galería Bonino de Buenos Aires y en el premio Nacional del Instituto Di Tella, por invitación de Romero Brest.

Ambos artistas sincronizarán con las tendencias de la "nueva abstracción", en boga por aquellos años en Estados Unidos, que daban protagonismo al visual y perceptivo como experiencia vital. En sus entrevistas, es frecuente el uso del término *Shaped canvas* ("cuadro con



Figuras 9, 10 y 11. Alejandro Puente, *Estructura*, 1966. Acrílico sobre tela. 190 x 160 x 200 cm. Blanton Museum of Art, University of Texas at Austin. Fotografías Pino Monkes.

¹⁷ A excepción de su momento en el Grupo Sí, donde puede apreciarse por la tela del MAMBA, la factura doméstica del soporte y bastidor.

forma”), que paradójicamente tendrá como antecedente poco difundido por aquel entonces en Estados Unidos, el del *cuadro o marco recortado* que más tarde derivaría en los originalísimos *coplanares*, conquistas dadas a mediados de los cuarenta en el contexto del arte concreto rioplatense, contra los que de algún modo se había reaccionado originalmente en busca de una estética más humanizada.

La propuesta de Paternosto tendrá una mayor analogía con la norteamericana, con sus estructuras de robustos y complejos bastidores asociados, de laterales rectos y curvos. El soporte elegido para esta nueva fase de trabajo era la lona, que al no estar preparada se hacía más dúctil para los complejos dobleces de laterales cóncavos o convexos, y a la que luego de montada, prepararía con cola vinílica adelgazada para regular el acabado final de un óleo muy diluido y aplicado en capas. Ahora, la idea era plantear una planimetría total ocultando las marcas del pincel, con lo cual dejaría al tejido el aporte sensible del plano de color, ya que este es teñido más que cubierto por una capa pictórica continua.

He tenido oportunidad de intervenir algunas de estas hermosas piezas y se da en ellas una problemática común a toda obra con una capa pictórica muy magra: una simple limpieza acuosa puede extraer el color no protegido por el aglutinante, ya que en este caso, tanto diluyente como aglutinante han sido absorbidos por el textil a través de una delgada capa de preparación. Será propia de este período la migración de color y diluyentes al dorso de la tela.

C. P.: Era la época del *Shaped canvas*, generalmente con esquinas redondeadas. En este período empiezo a utilizar lona, porque era más manipulable para el montaje, sobre todo para las curvas. Hacía las curvas del bastidor con tres capas de terciado, flexionándolo. Entonces, ponía un listón, encolaba y clavaba. Luego colocaba los otros dos, que se sujetaban con prensas para mantenerlo en su posición. Todo ese conjunto adquiriría una gran rigidez. Eso lo adhería a una plantilla, un esqueleto, como si fuera una cuaderna de fuselaje. Realmente aguantaba muy bien y tenía buena terminación. Luego venía la tela que cubría todo. ¿Pero entonces qué pasaba? Cuando trabajaba sobre la curva, yo tenía que cortar, es decir, hacer unos pequeños cortes en los laterales para el doblez, lo cual daba distintos espesores. Debido a ello, tenía que montar una tira de tela lateral, transversalmente, bien prolija como para que no se vea el costado, que ya tenía un buen espesor y daba sensación de imperfección.¹⁸ Le pegaba el borde de la tela bien terminado que viene de fábrica, es decir, el orillo, y esa parte iba al borde frontal de la tela. Utilizaba para adherirla cola vinílica. Te puedo decir que la tela, en general, ha trabajado bien con la cola vinílica, porque al ser porosa, se adapta bien. Es en este momento que empiezo a imitar al acrílico con el óleo, pero primero a la tela le daba una base diluida de cola.

¹⁸ La obra *Naranja, Magenta y Azul*, del Museo Nacional de Bellas Artes, óleo sobre tela de 135 x 135 cm de 1965, es otro buen ejemplo de esta serie de trabajos.

P. M.: Sin la carga inerte o el blanco.

C. P.: Claro, solo cola vinífica, y luego el color era óleo adelgazado con trementina.

De este período es la obra *Díptico II*, la cual había sido almacenada en un armario, enrollada junto a muchas otras telas que a mediados del

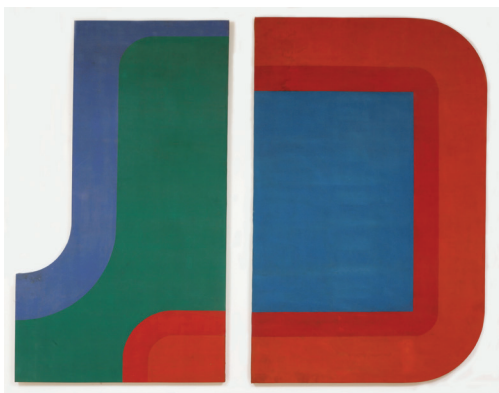


Figura 12. César Paternosto, *Díptico II*, 1966. Óleo sobre tela (2 paneles) 278 x 218 x 7 cm. Gentileza de la Galería María Calcatera.

año 1967 venía desmontando de sus bastidores, con motivo de su inminente viaje a Estados Unidos, en noviembre de ese mismo año.

Tuve la oportunidad de intervenir esa obra con el objetivo de recuperar su planimetría primero, ya que tan extenso período en esa situación de guarda había generado una serie de deformaciones y repliegues

de mucha memoria; e intentar luego un tipo de limpieza ligera de modo de evitar cualquier interrupción visual en un campo de color tan homogéneo. Hay que aclarar que las condiciones de guarda y la oxidación del textil crearon una serie de decoloraciones menores en los distintos planos, que en algunos casos respondían a la secuencia del enrollado, y en algunos laterales, a la actividad de bolsas de polvo atrapadas durante años en esos pliegues, donde la actividad de la humedad tomada es más prolongada.

Se trabajó durante un par de meses de manera periódica en la humectación y posterior secado y aplanado de ambos módulos. Para su limpieza se recurrió a pinceleta en seco primero y goma rallada, luego. Las pruebas de limpieza acuosa extraían bastante color, ya que como aclara el artista, el óleo era muy adelgazado con trementina, con lo cual se perdía mucho aglutinante.

Se elaboró un bastidor especialmente diseñado para ese formato irregular recortado; en este caso (a diferencia de los fijos originales, hoy desaparecidos), con cuñas para ajuste de tensión y aristas rebajadas. La problemática, en este caso, más allá de ajustar el perímetro del bastidor a las medidas exteriores del frente del trabajo, fue no descuidar la



Figura 13. Detalle de César Paternosto, *Díptico II*, 1966. Óleo sobre tela (2 paneles) 278 x 218 x 7 cm. Gentileza de la Galería María Calcatera.

da de capa pictórica es aplicable a una capa continua de color, propia de una pintura tradicional, cuando en este caso, la problemática es más bien, de un textil coloreado.

P. M.: Por otro lado, comenzás a dar profundidad a esos bastidores, lo cual le confiere un carácter objetual a la pieza; siempre manteniendo ese acabado final.¹⁹ ¿Esto conduce tu atención a los bordes?

C. P.: Efectivamente, las obras con forma con sus robustos bastidores fueron el antecedente de mi vuelco hacia los bordes. Comienzo a trabajar con los “bordes” o “miradas laterales” allá por el 69. Pintando al acrílico, pero ahí empiezo a preparar mejor la lona, le daba una o dos manos de gesso diluido para darle mayor homogeneidad a la capa de color, que era aplicado en varias capas.

P. M.: ¿Son las piezas que acabás de exhibir en el MAMBA (2001) en base a aquella memorable muestra tuya del 71 en la Galería Carmen Waugh?

C. P.: Sí. La misma técnica que empleé aquí. Después, hay un momento en que el boliche empieza a funcionar [risas] porque en realidad había un problema de costos, eran épocas muy duras, por lo que era más económico comprar la lona y prepararla uno, ya que una tela preparada era realmente cara. Entonces, como te decía, la cosa empezó a funcionar y yo empecé a comprar tela preparada. Imaginate, algunas obras eran conjuntos de tres o cuatro paneles que se colgaban asociados. Resumiendo, eran acrílicos sobre tela preparada.

En este período trabajará con telas de preparación industrial, montadas en bastidores fijos, regulares y rectangulares, que mantenían aquella profundidad para el plano en el que se desarrollaría el discurso lineal, ya que el frente quedaba neutralizado para la contemplación de la obra. El material de color tendrá un par de variantes: acrílico de aplicación plana; cubritivo y opaco, y lápices acuarelables, que en algunos casos modificaba con agua, a pincel, para una resolución más sensible.

19 Interviniendo piezas de Paternosto de esta época, he observado que un simple tratamiento de limpieza con agua destilada desprende color. La importante adición de diluyente ha provocado que las partículas de pigmento queden débilmente aglutinadas por el aceite.

En el primer caso, desde el punto de vista de la conservación, los planos que se encuentran paralelos y muy próximos a los laterales del bastidor suelen ser perjudicados visualmente, por lo que se denomina



Figura 14. César Paternosto, *Sin título*, 1971. Lápis acuarelable sobre tela. 120 x 80 x 7 cm. Colección MAMBA. Fotografía Viviana Gil.

guirnalda de tensión. Dicho fenómeno se da como respuesta del soporte textil a los ciclos climáticos, a raíz de los cuales la obra entra en un proceso de elongación y contracción, que hace que la perfecta ortogonalidad del tejido comience a perderse desde que la obra es concebida, desvirtuando especialmente el recorrido de las rectas. Los puntos de sujeción de la tela al bastidor, donde la tela no puede ceder, provocan una serie de arcos entre ellos, por la contracción de la tela libre de movimiento entre esos puntos.

Por primera vez recurrirá a las cintas adhesivas para definir bordes más rigurosamente; para el material de color probará con un nuevo aglutinante, ya de moda en Estados Unidos en aquellos días como sustituto del óleo: el polímero acrílico. La voluntad de llevar al espectador a desplazarse, ya que el argumento de la obra se encuentra en el lateral, hace imprescindible la neutralidad del blanco del plano frontal, así como también del acabado del muro donde es exhibido, ya que en su muestra en el MAMBA en 2001, el satinado de la pared de exhibición reflejaba el color de los bordes del cuadro, dando un efecto muy similar al recurso utilizado por el artista óptico Luis Tomasello, en su serie de *Reflejos*.

La variante del lápiz acuarelable, plantea otra lógica y preocupante problemática para su conservación; el riesgo directo de deterioro que implica una manipulación descuidada de la pieza, por la exposición de ese plano lateral que es donde se da el discurso plástico, haría inviable una posible intervención de limpieza, dada la friabilidad del material de color al agua.

La visión oblicua era, según el propio artista en su charla: “un planteo límite difícil de

Por primera vez recurrirá a las cintas adhesivas para definir bordes más rigurosamente; para el material de color probará con un nuevo aglutinante, ya de



Figura 15. Detalle César Paternosto, *Sin título*, 1971. Lápis acuarelable sobre tela. 120 x 80 x 7 cm. Colección MAMBA. Fotografía Viviana Gil.

sostener en el tiempo”, que lo llevará a regresar gradualmente al plano frontal, período que denominó “la visión integral” del objeto pintura. Trabajando anverso y laterales, en lugar de la pintura como la tradicional pantalla frontal. Planteo que comenzará con trípticos que presentara en su muestra en la Galería Denise René en 1974.

Puente elaborará estructuras modulares de tres o más bastidores asociados que avanzan al espacio desde el muro, con el suelo como soporte auxiliar, con lo cual obligaba al espectador a desplazarse para abarcar esa experiencia visual. En algunos de los módulos que conforman la obra, la tela cubre anverso y reverso del bastidor, generando placas ligeras que se articulan entre sí a través de pequeñas piezas metálicas especialmente elaboradas.

Aunque con una aplicación plana y opaca del color (óleo en este caso), el tejido continúa manifestando su textura táctil, hecho muy caro a ambos artistas. El principal problema en piezas de geometría dura donde no se ocultan las características topográficas del soporte es su manipulación indebida, que inevitablemente lleva a desgastes en los bordes por la presión ejercida en esa acción. Aun con el uso de guantes apropiados, la marcada textura de la trama de la tela es sensible a la presión y fricción durante su manejo, dañando la superficie y alterando la lectura del color en esa zona de modo irreversible.

En el siguiente fragmento de su entrevista, ante una inquietud mía, cuenta lo sucedido con algunas de estas piezas deterioradas.

P. M.: En un principio me pareció contradictorio, sobre todo pensando en la reacción de ustedes a la fría objetividad del arte concreto, que en las obras del 65/66 utilizarán tintas absolutamente planas donde no se observa textura de pincelada, tanto en tu caso como en el de Paternosto. Pero percibo ahora que aquello sensible-emocional-humano de lo que me hablás, en este caso sigue actuando, aunque residualmente en la textura del material de soporte, en este caso, la tela, ya que vos nunca la cubrís, la dejás dialogar, comunicar su naturaleza, hecho que se da en toda tu obra. La posibilidad de diálogo de los distintos materiales que has utilizado como fondos. 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 la propuesta es básicamente espacial, desde un “campo de color”, para utilizar un concepto difundido en aquellos años. Este hecho, y en relación con la conservación y posible restauración de los mismos, me trae al recuerdo algunas obras de Aldo Paparella, como por ejemplo los *Monumentos Inútiles* hechos en yeso aplicado sobre tela para el armado de los volúmenes. Distintas problemáticas de abrasiones o suciedad que se han dado sobre esa superficie han sido resueltas, como pude enterarme, con frecuentes y arbitrarios repintes y con cola y tiza. Lo que termina sucediendo es que la acumulación de ese material va alterando las cualidades superficiales sensibles de esas hermosas piezas, su topografía original. Lamentablemente hay muchas obras cuyas 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.

A. P.: Sí, aunque te cuento que hace algunos años, las obras articuladas que se desarrollan en el espacio las repinté con acrílico. La roja que me mencionaste también, y fue comprada por el Museo de Austin, Texas.²⁰ Otra en verde con líneas rojas, aquí podés ver el boceto, que fue comprada por la colección de la Fundación Cisneros Fontanals Arts. En ambas, la franja tiene el mismo sentido, no era 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 yo las hice en el 66. En un principio las tenía guardadas en City Bell, donde tenía una casa chiquita, y un sobrino que vivía enfrente era el que tenía la llave de la casa. Imaginate, después las llevé a Sánchez de Bustamante y Melo, luego al estudio de la calle San Martín, y para terminar vinieron acá (Av. Caseros, CABA), entonces la pintura tuvo varios problemas, por lo que las repinté. 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 lo podía reparar, y no anduvo, se nota. Entonces lo dejé; me dije: "es así; lo verdadero es esto".

P. M.: ¿Querés decir que la capa original es óleo y después de años le diste una mano de acrílico?

A. P.: Sí, aunque el acrílico se lo coloqué hace muy poco. Porque sabrás que la convivencia de acrílico y aceite son fatales.

Ambos artistas desarrollarán, en adelante, una estética que inevitablemente remitirá a la cultura prehispánica, con obras que pueden (y deben) leerse también como afines a la vanguardia norteamericana. La biaxialidad del tejido del nativo sudamericano es determinante en su estructura compositiva, que parece obligar a desarrollos formales ortogonales o recorridos diagonales; de igual modo, está presente en las composiciones de ambos artistas, y tal vez por la misma razón: la incidencia de un tejido que nunca es negado ni cubierto.

Paternosto, a partir del cambio que representó la visión integral, con una paleta monocroma en tierras que se extiende ahora al plano frontal, emprenderá un retorno al hecho sensible, con una cierta gestualidad en la aplicación del material, al que ahora sumará distintas cargas, como marmolina, pasta modeladora, para luego preparar el color a partir de pigmentos en polvo aglutinados con resina acrílica, dosificada para conservar un acabado siempre mate. "El color deja de ser plano y está valorizado a través de distintas texturas, sin ocultar trazos sensibles y aún cierto dinamismo gestual. Una línea central vertical divide en dos el plano frontal. A uno y otro lado el plano aparece valorizado".²¹

C. P.: Luego hay otro momento que se da luego del viaje a Perú, en el 77, cuando empiezo a utilizar colores terracota. Ahí mezclo el color con polvo de mármol, lo que allá se llama *modeling paste*, un polvo de mármol impalpable. En general,

20 *Estructura*, 1966. Blanton Museum of Art, Texas at Austin, USA.

21 Fermin Fèvre. *Pintores argentinos del siglo XX*. Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1981.

trabajaba el color con monocromáticos, dividiendo en dos mitades la obra, verticalmente. El mismo color y matiz, una mitad mezclada con este polvo de mármol aplicado con espátula, lo cual me daba una cosa muy sutil de diferenciación de las dos superficies, porque una era muy mate y la otra quedaba con el semibrillo del acrílico. Todo esto era a finales de los setenta, y en determinado momento, a mediados de los ochenta, volví al óleo, pero es un período que prefiero no recordar, empecé a hacer cosas que después me disgustaron mucho.

P. M.: Tal vez tengas algún dato técnico de importancia para quien pueda recibir una obra de ese período.

C. P.: Lo dificulto, pero de todas maneras te cuento que usaba una base de acrílico mezclado con *modeling paste* (pasta modeladora acrílica) para hacer una superficie algo más absorbente para el óleo.

P. M.: ¿Tu negación con este período era por cuestiones de estética o de deterioro?

C. P.: De estética, pero algunas obras de aquel período, vaya a saber por qué, tal vez impericia mía, la película de óleo se desprendía.

P. M.: Podría ser por la base acrílica, de ser homogénea e impermeable no representa una buena base para el óleo que necesita algo de absorción para el anclaje del color. En realidad las superficies anteriores de las que hablamos, donde había una preparación magra de la tela, era mejor opción para el óleo. Hay muchas telas de preparación industrial, acrílicas en la mayoría de los casos, en las que frecuentemente el óleo se levanta luego de algunos años y uno puede ver debajo de la escama de pintura levantada, la tela perfectamente blanca, es decir, el óleo no tuvo ningún tipo de penetración en esa capa de preparación.

C. P.: Puede ser, aunque en otras no hubo problemas, ha funcionado muy bien, la única diferencia entre ellas puede haber sido la cantidad de trementina con la que diluía el color. Lo importante es que este período termina a principios de los noventa. Luego, vienen esas estructuras que vos conociste en la galería Rubbers, (1997 y 1999) donde vuelvo a la técnica del acrílico, mezclándolo con *modeling paste*. La novedad, es que en esta serie comencé a mezclar el pigmento en seco con el medio acrílico.

P. M.: Seguramente te daba algo que el acrílico preparado no te daba.

C. P.: Me permitía, de un modo más enfático, algo que a mí me siempre me interesó, el terminado mate. Son muy escasas las obras mías que vas a ver con un acabado brillante, sobre todo en la época del óleo. Siempre me gustó el terminado mate, entonces con el pigmento seco podía graduar todavía más dicho acabado e inclusive, en algunas obras, aplicaba el pigmento en forma más espontánea, tenía el frasco del pigmento, metía el pincel con el medio o aglutinante mate y lo llevaba al plato para la mezcla, y de esta manera lograba un acabado aún más mate, quedaba como terciopelo.

P. M.: ¿Qué evolución tuvieron esos trabajos? Digo, en cuanto a la estabilidad de esa capa pictórica que no pasó por el proceso de molido que asegura que cada partícula de pigmento esté ligada a la emulsión acrílica para evitar cierta friabilidad del material de color.

C. P.: Hasta el momento, no percibí nada significativo.

P. M.: En sintonía con las necesidades ético/estéticas de tu gran amigo Alejandro Puente, por lo que estoy escuchando, deduzco que nunca te interesó barnizar tus obras, ni aún con barniz mate.

C. P.: No, alguna vez en obras del período de transición al óleo, pero si hay obras

barnizadas te cuento que son escasas. Y la razón podría ser algún caso de absorción del color en algunas zonas, por lo que entonces barnizaba. Creo que además tenía que ver con la pobre calidad de nuestros óleos.

En la obra de Alejandro Puente, *Mancapa*, acrílico sobre tela perteneciente al MAMBA, el color es aplicado muy diluido; parte del mismo penetra tiñendo la tela desde trazos nerviosos. La composición parte de una cuadrícula ejecutada con grafito, que en algunos planos aparece por sobre

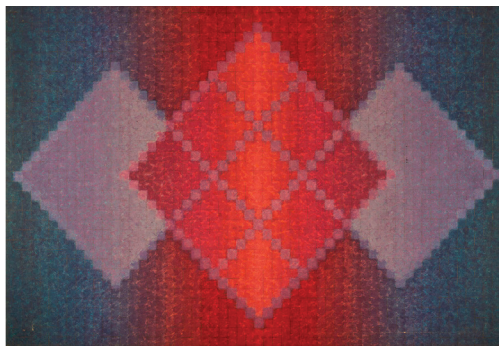


Figura 16. Alejandro Puente, *Mancapa*, 1979. Acrílico sobre tela. 85 x 125 cm. Colección MAMBA. Fotografía Viviana Gil.

el color final. La imagen de la obra con luz transmitida permite observar la transparencia de la misma, ya que, como el artista ha detallado en su entrevista, la preparación era escasa y con un motivo expresivo:

P. M.: A tu regreso de Estados Unidos, para entrar en un grueso de obras que el público aquí ha frecuentado más en los últimos años, vas definiendo lo que Fermín Févre denominó como "una metafísica de la materia",²² donde vas estableciendo un tipo de factura y una cualidad visual de superficie que te distingue, al igual que a Paternosto, como vos mismo comentabas, y que mantenés hasta el día de hoy: preparado absorbente de la base –en general, tela– y a la característica magra del material que aporta color para evitar todo brillo.

A. P.: El problema que me solucionaba el acrílico era que ya no necesitaba preparar la tela, que era lo que aprendí por aquellos tiempos con Salvador Stringa,²³ un italiano restaurador y pintor que trabajaba para el Museo de Bellas Artes de La Plata, que dirigía Emilio Pettoruti. Él me mostró en el taller del museo, una pintura que tenía dada vuelta en su mesa, y la tela tenía como agujeros, era una pintura de Victorica,²⁴ 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.²⁵

22 Fermín Févre. "Puente, en *Pintores Argentinos del siglo XX*. Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1981, p. 4.

23 Salvador Stringa (1891-1977). Pintor y restaurador del Museo Provincial de La Plata Emilio Pettoruti. Fue designado Director interino en 1959.

24 Miguel Carlos Victorica (1884-1955). Pintor nacido en Buenos Aires.

25 "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

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 a la tela porque si no, tenés que repetir la operación de color varias veces.

P. M.: Es decir, sin preparar un poco la tela, no tenés una buena respuesta en cómo esta toma el color. El apresto que tiene la tela de origen y la tensión superficial propia del agua en realidad favorecen esa tendencia a armarse en gota y no mojar el sustrato; en este caso, la tela.

A. P.: 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 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, esta comienza a adquirir brillo, porque es más gruesa la capa pictórica.

P. M.: El polímero toma cuerpo, y la cosa va más allá de tus intenciones en el acabado final.

A. P.: Claro, toma cuerpo, le da brillo y ¿qué 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 mí me distinguía, tanto como a César.

P. M.: Y se da a lo largo de toda tu carrera, y como en tantos otros casos representa un desafío para quien quiera intervenirlos sin alterar esas cualidades de acabado final, tan características en tu obra.

A. P.: Sí, 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? Si, básicamente preparo la tela con blanco diluido como te contaba, lo paso con esto.

[Me muestra una espuma de poliuretano 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. Si en la aplicación yo llego hasta algún punto de la tela desde uno de los lados, hay puntos que se van secando, entonces qué ocurre, cuando voy a pintar para superponer después, esa mancha de secado aparece, aunque me dé encima un color muy diluido.

P. M.: Lo que vos denominás mancha es la superposición de cargas. La primera mano actúa como base para la segunda, lo cual hace aparecer algo de brillo en ese lugar, ya que en ese punto hay dos capas de color. La segunda no sufre la absorción de la primera.

A. P.: Claro, por lo que esta herramienta me facilita pasar la pintura rápidamente.

óleo sobre lienzo ya estaban encolados". Ralph Mayer. *Materiales y técnicas del arte*. Madrid, Blume, 1985, p. 225.

Si usás una pinceleta, habría que recortarle los pelos, ya que cuanto más largo es el pelo del pincel, más carga de pintura deposita.

P. M.: Te cuento que para barnizar los cuadros en los talleres de restauración, sobre todo quienes no poseen compresor con atomizador, utilizan pinceletas muy usadas, de pelo muy corto, y es por esa razón: al tener el pelo corto, la deposición de material es más precisa y la carga justa. En pintura tradicional, el barniz (Dammar o Copal) recién aplicado es traslúcido, y las diferencias de acumulación en su aplicación no se evidencian. Cuando el barniz oscurece por envejecimiento natural, todos los errores de aplicación, incluidos chorreados del barniz, se hacen claramente perceptibles por su oscurecimiento. Luego aparece en tus obras una serie de variantes en cuanto a soportes, como plumas, corcho y aglomerados de distintas características, y todos con las mismas cualidades de acabado mate.

A. P.: 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, más precisamente los mantos plumarios, el sentido de estos 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 o parte de 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 estos 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, afirmaciones o señalamientos de gente que encaró trabajos sobre el arte precolombino.

La reflectografía infrarroja muestra una corrección (pentimento) o agregado del artista en la línea diagonal formada de cuadrados de la parte superior derecha. La referencia de la otra imagen con luz normal nos muestra que el color en esa diagonal no es el mismo, seguramente está logrado con otros pigmentos no absorbentes del IR, por lo que se hacen transparentes a esta radiación; los cuadrados de la obra original son más

absorbentes y por lo tanto más oscuros.

Más tarde, Puente sacará provecho de distintos materiales que ofrecen un amplio registro de texturas, como aglomerados de distintos

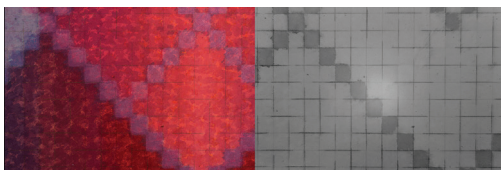


Figura 17. Detalle de Alejandro Puente, *Mancapa*, 1979. Acrílico sobre tela. 85 x 125 cm. Colección MAMBA. Fotografía Viviana Gil.

tamaños de fibra, las telas, corchos y plumas, a los cuales tiñe más que colorea, de un modo similar a como ejecuta sus pinturas de las últimas décadas con pinceladas vibrantes de color diluido sobre una tela de algodón a la que este se incorpora.

Paternosto, a partir de su viaje en 1977 al norte argentino, Bolivia y Perú, se interesará por la síntesis geométrica de esa producción prehispánica, poniendo central interés en la escultura monumental, a raíz de lo cual iniciará una investigación en la que abordará la dimensión estética de esas obras y elaborará el material que, para fines de la década, lo llevará a publicar un libro hoy agotado: *La piedra abstracta*.²⁶

No abandonará la ortogonalidad en toda su producción posterior, y las variantes a la pintura acrílica pasan por una antigua afinidad con el óleo, el cual reaparece en su paleta cada tanto. Con Paternosto hemos mantenido a la fecha, una comunicación permanente vía correo electrónico. En un reciente correo sobre sus últimos trabajos, me escribe:

Estaba pensando que no sé si en algún momento te aclaré la técnica que he estado usando en los últimos tiempos. Va así: primero, aplico un color de base, que es ese *off-white*. Luego aplico el “estuco”, como lo bautizó Inma, que es una mezcla de *gesso*, *modelling paste* y blanco titanio, que me da esa área de blanco puro, levemente texturada. Luego, cubriendo todo, va una aplicación de óleo blanco, diluido (que atenúa un poco la diferencia de valores entre los dos blancos de base). Y finalmente, cuando seca el óleo blanco, aplico el óleo de las áreas de color, en dos o tres capas. Es obvio que esto no altera tener que lidiar con el acrílico de base, pero quería comentarlo, por si no lo había hecho antes, y también para tus archivos. ¡Qué lejos estamos de la pintura en pasta! ¿No? Un abrazo, C. (Correo electrónico del 15/10/15 a las 8:42 h).

Ante mi desconocimiento del término *off-white*, me comenta:

Creí que lo conocías, que además es muy común en pinturas industriales, para paredes (claro, en NY, donde viví la mitad de mi vida...). Es un blanco, apenas tintado con gotas de ocre y/o tierra sombra natural y que es precisamente el área donde se dañó la tela en mi obra. Por sí solo, aparece como un blanco. Si le arrimás un blanco puro se lo ve que no es puro, que está *off*, que está “fuera” del blanco. Se entiende, ¿no? Abrazo, C. (Correo electrónico del 15/10/15 a las 13:49 h).

Conclusión

El siglo veinte será testigo de la gran ruptura con el pasado, que el campo de las artes plásticas ha ensayado en busca de su autonomía. Las primeras décadas tendrán al movimiento de “arte concreto

26 Cesar Paternosto. *La piedra abstracta*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 1989.

invención" operando sobre una nueva categoría ontológica para la obra de arte, poniendo en escena especulaciones que abrirán camino a nuevos atributos para la pieza de arte, como su autorreferencialidad y contenidos metamateriales. En su evolución, la conservación/restauración ortodoxa evidenciará, en principio, sus limitaciones ante las prácticas y planteos conceptuales que desde la modernidad se explicitan; conceptos como permanencia, eficiencia, funcionalidad, singularidad, reversibilidad de tratamientos, respeto por la instancia histórica del original, el original mismo, diferenciación de la tarea del restaurador a través de reposiciones de color diferenciadas, intención del autor, y aun la propia noción de autoría, son considerados y puestos en situación ante cada caso en su particularidad; pero hay que aclarar que el siglo será también testigo de la readaptación del conservador a las nuevas propuestas, quien sabrá acompañar desarrollando un marco teórico/práctico de referencia para abordar el conjunto: aspecto, estructura y concepto, que hace a la obra de arte.

El sentido de pertenencia al Museo de Arte Moderno, en mi caso, está fundado no solo en las más de dos décadas que llevo conservando e interviniendo su patrimonio, sino en la enorme oportunidad del contacto con el artista, sus materiales, técnicas de ejecución y propósitos, origen de todas mis investigaciones. Si bien tanto Paternosto como Puente, en principio, actuaron desde una posición de enfrentamiento al arte concreto, con una impronta más humanizada y sensible, es indiscutible que todos pertenecen al inagotable campo de experimentación e investigación que es el arte abstracto.