

## ENTREVISTA CÉSAR PATERNOSTO

*Por Pino Monkes*



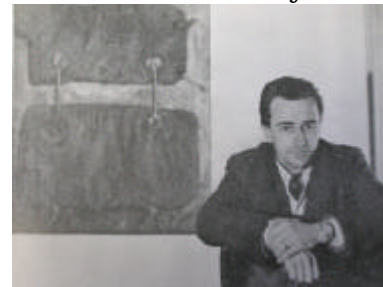
*(Buenos Aires, 19 de Diciembre de 2001 - Bar de Defensa y Cochabamba).*

Bueno, te diría como para empezar, que en la época de estudiante yo en realidad era un autodidacta. Asistía a las clases del profesor *Héctor Cartier* como oyente allá en la *Facultad de Bellas Artes de La Plata*. En esa época empecé a pintar al óleo, aunque había aprendido de chico por mi cuenta, viendo a un amigo como lo hacía. Pintaba al óleo y con ténpera sobre papel y cartón.

Comienzo a exponer en esa época públicamente como “*informalista*”, ya en aquel entonces influenciado por *Antoni Tàpies*. Recreamos un poco de oídas, o por lecturas, cómo trabajaba *Tàpies*. Empecé a comprar arena, a veces arena volcánica, que era un material más ligero y aglutinaba con barnices sintéticos, por lo general del tipo “barniz marino” que eran los más fuertes que había como ligante. A eso le aplicaba a veces óleo y *pintura en pasta*.<sup>1</sup> Yo aflojaba la pintura en pasta con aguarrás básicamente, ya que la pasta estaba preparada con aceite de lino, y a eso le incorporaba el barniz sintético y la arena.

*Hay que aclarar aquí, que estamos hablando del momento en que formás parte del grupo “Sí” de La Plata, junto a otros artistas.*

*¿Cómo han sobrevivido a lo largo de estos años esas obras?*



Mirá, bastante bien. Lo que sucede es que a veces... Te cuento, yo tengo dos, uno en *Nueva York* y otro que está aquí. A uno de ellos se le desprendieron partes, y creo que dependía, según creo yo, de cómo dosificaba el material o mejor dicho, de la falta de homogeneidad del mismo. Seguramente en donde había menos barniz sintético es donde hubo más problemas, no sé.

*La del Museo de Arte Moderno de esa época está muy entera.*



“Sin Título” - 1960 - Colección MAMBA - (118 x 93cm)





Detalles y dorso

Si, en general, si. Estoy hablando de obras sobre tela, pero cuando empecé a utilizar unos símbolos arcaicos, allá por el 62, recurrí al *chapadur*. Entonces preparaba el *chapadur* del lado texturado, con "Albamate". 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.



De la exhibición en Galería Rubbers - 1962 - (50x70cm)

*Levantabas la materia.*

SI, exactamente. Por eso necesitaba que el *chapadur* estuviera bien preparado, sólido, con muchas capas para que me aguante el raspado.

*¿Qué material utilizabas?*

El mismo que te contaba. Barniz marino, arena y pintura en pasta diluida. En aquella época estaba influenciado por el arte precolombino, sobre todo las cerámicas de "La Aguada" y "Santa María", trabajando en blanco sobre negro.

*¿Aquello influyó regularmente en el resto de tu obra?*

No. Quedó dormido, de repente lo corté, simplemente no era el momento. Era la época del *Di Tella* y me sentía algo folklórico, fuera de onda con eso, diría yo,

entonces gradualmente volví a la geometría, pero no como sinónimo de arte concreto.



De la exhibición en Galería "Lirolay" - Nueva Geometría - 1964

Fue una época en la que empezamos a hacer pruebas raras. Volví al óleo y trabajaba sobre chapadur 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...

*A desprender.*

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 *Grünesein* ahora. Es una tela en rojo con papel metálico.

*¿La única que se puede encontrar por aquí es esa?*

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 solas. Lo que si 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 qué año estamos hablando?*

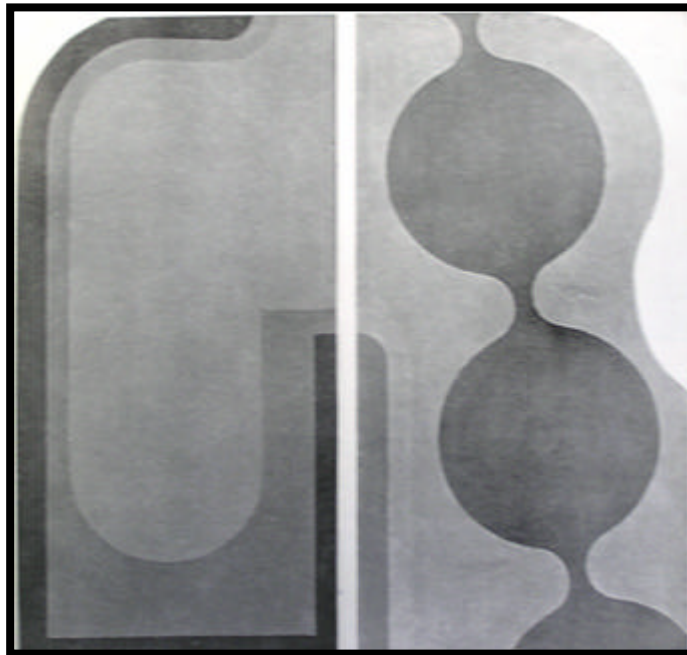
Del 64. En el 65, abandono el papel metálico y empiezo a elaborar una imagen más definida, con unas bandas ondulantes, de lo cual hay un ejemplo muy lindo que estaba en el *Museo de Arte Contemporáneo de Marcos Curi* y otro en el *Museo Provincial de La Plata*.



Climax III - 180x180cm

Museo Prov. De Bellas Artes - La Plata





De la exhibición en Galería “Bonino” 1966 – “Díptico II”

*Técnicamente ¿como están hechas?*

Eran básicamente óleo, pero ahí empecé a mezclar óleo con “*Albamate*” para obtener un terminado mate en capas muy delgadas, las cuales iba saturando poco a poco. Los planos los trabajaba con compás.

*¿Cómo eran los fondos para esa época?*

Eran telas de preparación comercial. Cuando comencé a preparar la tela fue más tarde, no en Argentina.<sup>2</sup> Así que mientras trabajaba en bastidores regulares, las telas eran compradas ya preparadas.

Luego de esto viene la época del “*shaped canvas*”, generalmente con esquinas redondeadas como te contaba. Mientras estaba acá, éstas me las hacía un carpintero.

*¿El bastidor?*

Exactamente. Ahí es donde empecé a usar lona, porque era más manejable para el entelado, sobre todo para las curvas. Entonces ¿que pasaba? cuando trabajaba sobre la curva, yo tenía que cortar, es decir, hacer unos pequeños cortes en los laterales, lo cual daba distintos espesores, y luego le pegaba una tira de tela

lateral, transversalmente, bien prolija como para que no se vea el costado que ya tenía un espesor.



“Naranja, Magenta y Azul” – Museo Nacional de Bellas Artes  
Óleo sobre tela - 135x135cm - 1965

*Le pegabas un borde.*

Le pegaba un borde, exactamente. Tomaba el borde de la tela bien terminado de la parte que viene de fábrica, es decir, el orillo, y esa parte iba al borde de la tela, ¿te das cuenta?

*¿Con qué adherías esa banda?*

Con cola vinílica.

*¿Te ocasionó algún problema, ésta técnica?*

No. La tela trabaja bien con la cola vinílica, porque la tela es porosa y se adapta bien. En este momento, creo que te lo comenté, empiezo a imitar al acrílico con el óleo. Primero a la tela le daba una base de cola.



*Sin la carga inerte y el blanco.*

Claro, sólo cola vinílica. Y trabajaba con óleo y trementina. Lo licuaba bien, lo cual garantizaba un acabado bien mate, y con una o dos capas de pintura, dependiendo del poder cubritivo de las mismas, pintaba hasta que conseguía la saturación y el terminado que yo buscaba, que era bien plano, no quería marcas de pinceladas.

*Totalmente objetivo. ¿Ya estamos en el 66?*

En el 66/67, que es cuando me voy a Estados Unidos. Allá empiezo a trabajar con el acrílico, ya que todavía no había en el país. Entonces, una vez en los Estados Unidos paso al acrílico. Todavía seguía con éstas estructuras, los “*Shaped canvas*”, y lo que no te conté era que hacía las curvas con tres capas de terciado, cortado transversalmente, flexionándolo. Entonces, ponía una, encolaba y clavaba. Luego colocaba las otras dos, las que sujetaba con prensas para mantenerlo en su posición, con lo cual el conjunto adquiría una gran rigidez. Eso lo adhería a una plantilla, un esqueleto, como si fuera una cuaderna de fuselaje, y realmente aguantaba muy bien, tenía buena terminación. Luego venía la tela que cubría todo.

En esa época seguía trabajando con acrílico, y en ese momento, al acrílico lo daba directamente como venía, sin agua y sin preparar la tela, que era lona también.

*En realidad, es preferible darlo de esa manera, sin diluir con mucha agua, para asegurar que cada partícula de pigmento esté aglutinada por la emulsión acrílica, y evitar así, que a futuro, la capa pictórica se vuelva friable, cosa que a menudo observo en muchas obras contemporáneas en acrílico.*

Luego, abandono el “*shaped canvas*” y comienzo a trabajar con los “bordes” o “miradas laterales” allá por el 69. Sigo 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.

*¿Son las piezas que acabás de exhibir en el MAMbA (2001) en base a aquella muestra tuya del 71 en la galería “Carmen Waugh”?*

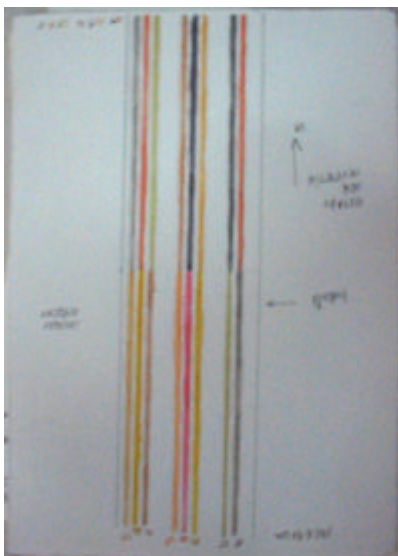
Si. La misma técnica que empleé aquí. Después, hay un momento en que el boliche empieza a funcionar, (risas) porque en realidad había un problema de costos, eran épocas muy duras por lo que era más económico comprar la lona y prepararla uno, ya que una tela preparada era realmente cara. Entonces, como 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.



"Sin Título" (Reconstruida por el artista - Detalles) 140x90cm  
1971/2001 - Lápiz acuarelado.  
(1971, Galería Carmen Waugh - 2001, MAMBA)



Boceto en acrílico sobre papel de la obra

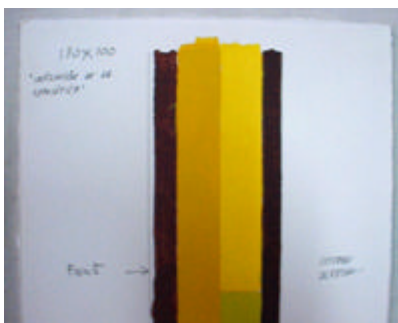


"Inflación de la Semiótica"  
1971/2001 - 130 x 100cm

(Reconstruida por el artista)

1971 Galería Carmen Waugh - 2001 MAMBA

(General y detalle de laterales)



Boceto de la obra  
(acrílico sobre papel)

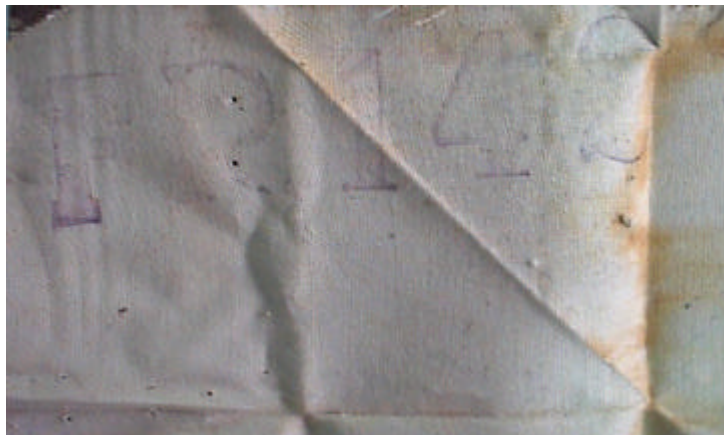


“¿What’s going on?” - 1971/2001  
 (Reconstruida por el artista)  
 1971 Galería Carmen Waugh - 2001 MAMBA  
 (General y detalle de laterales)

*Quiere decir que la muestra de la galería “Carmen Waugh”, se hizo con telas preparadas comercialmente.*

Si. Yo, en realidad, en los Estados Unidos, preparaba la tela, pero cuando volví, no había tiempo para preparar, así que compré tela preparada.

*Si, es verdad. Aquella que se restauró tiene el sello de código de la casa estampado en el dorso tela.*







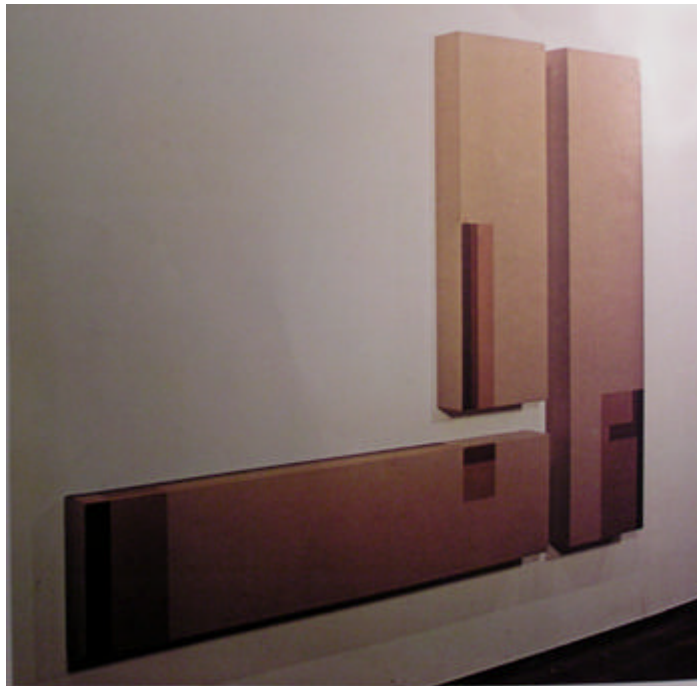
Vista de la muestra del MAMBA (2001) – A la derecha Foto del estado anterior

En 1972 César Paternosto obtiene la Beca Guggenheim (Fundación Guggenheim, New York). El mismo año expone en la galería “Denise René-Hans Mayer”, en Dusseldorf, Alemania.

En 1973, expone individualmente en la galería “Denise René”, New York.  
En 1974, expone individualmente en la galería “Denise René”, París.



Catálogos de distintas exhibiciones en la galería “Denise René”



“Tres paneles sin título” – 1976 – acrílico sobre tela (150x198cm)



“Fantasía en negro y Canela” – 1974 - Acrílico sobre tela.



“Pawqar” – 1978 - Acrílico sobre tela.

Luego hay otro momento después del viaje a Perú, cuando empiezo a usar colores terracota. Ahí mezclo el color con polvo de mármol, lo que allá se llama “*modeling paste*”, que es un polvo de mármol impalpable. El frente de la obra era monocromático, pero dividía la pintura en dos mitades verticales. El mismo color, en parte lo mezclaba con este polvo de mármol, y lo aplicaba con espátula, entonces 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.



“Tastil II” - 1978 - acrílico sobre tela (General y detalle)  
Museo Nacional de Bellas Arte - Buenos Aires

Todo esto era a finales de los 70, 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.

*¿Hay algún dato técnico para alguien que pueda recibir una obra de ese período?*

Lo dificulto. Pero, de todas maneras usaba una base acrílica, con acrílico y *modeling paste* para hacer una superficie algo más absorbente para el óleo.

*Tu negación con este período, ¿era por cuestiones de estética o de deterioro?*

De estética. Pero algunas de aquellas obras, vaya a saber porque, tal vez impericia mía, la película de óleo se desprendía.

*Podría ser por la base acrílica.*

Puede ser, aunque en otras no hubo problemas, ha funcionado muy bien, así que podría deberse al dosaje de trementina. Lo importante es que este período termina en el 90.

Luego, vienen esas estructuras que vos conociste en *Rubbers*, ahí vuelvo a la técnica del acrílico y mezclándolo con *modeling paste*. La novedad, es que en ésta serie, comencé a mezclar el pigmento seco con el medio acrílico. Es decir, compraba la emulsión y mezclaba los pigmentos con ella.



"Inti" -1980 - Acrílico sobre tela

*¿Por qué esa decisión?*

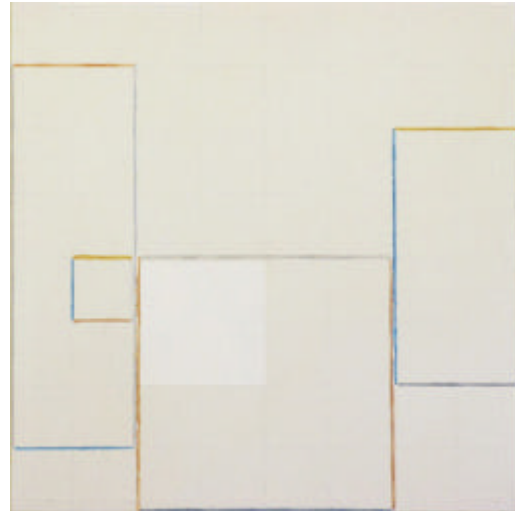
Porque me permitía algo que a mi me siempre me interesó, el terminado mate, y son muy escasas las obras mías que vas a ver con un acabado brillante, sobre todo en la época del óleo. Siempre me gustó el terminado mate, entonces con el pigmento puro yo podía graduar más todavía dicho acabado e inclusive en algunas aplicaba el pigmento en forma más espontánea, tenía el frasco del pigmento y metía el pincel con el medio mate, y lo mezclaba en un plato, y de ésta manera lograba un acabado mas mate, quedaba como terciopelo.





“3 cuadrados aproximados” - 2005  
Lápiz acuarelable y polvo de mármol  
sobre tela

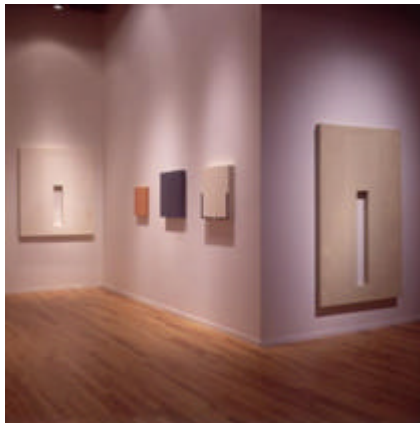
“Confluencias VI” - 1998 - Acrílico sobre tela.



*¿Qué evolución tuvieron esos trabajos, digo, en cuanto a estabilidad?*

Hasta el momento, no hubo nada significativo.

*¿Los materiales de soporte eran preparados por vos?*



Vistas de la muestra en la galería “Cecilia de Torres. Ltd.” (1995)

Ése es el otro tema, los hacía yo. Allá me vi forzado a perfeccionar mis habilidades para la carpintería. En este caso siempre la tela escondía todas las imperfecciones.

*Por todo lo que estoy escuchando, deduzco que nunca te interesó barnizar tus obras, ni aún con barniz mate.*

No. Alguna vez, en obras de período de transición al óleo, pero si hay, hay muy poco. Y era en algún caso de rechupado del color en algunas zonas, por lo que entonces barnizaba. Creo que además tenía que ver con la pobre calidad de nuestros óleos.



Vistas de la muestra en la galería "Manuel Ojeda" (2006)

*La iluminación, ¿es un tema que te ocasiona alguna preocupación?*

Con respecto a la luz, ya hace tiempo, sobretodo desde que empecé a trabajar con los terracotas y los grises, que lo siento como crucial. Cambia la luz y cambia el color. En realidad siempre sucede eso con cualquier color, pero la sutileza de estos colores requiere respetar mi decisión de trabajar con tungsteno porque es la luz de las galerías. Por otro lado, es muy raro que hoy día alguna galería trabaje con luz natural u otro tipo de iluminación fría.

En mi estudio, tengo luz exterior ambiental pero en el entorno del trabajo tengo tungsteno. Y donde las miro, una pared bien terminada donde yo cuelgo los trabajos, tengo también spots de tungsteno.

"Ritmo lateral" - Óleo y polvo de mármol sobre tela - (2006)

*César, pensando en el tema de la restauración hay dos tipos de intervención, por generalizar de alguna manera; las llamadas "ilusionistas o imitativas", en las cuales la tarea del restaurador apunta a ocultar todo tipo de daño, y en donde las reintegraciones de color no se perciben a simple vista, y las "puristas" en donde se actúa sobre las causas del deterioro, la estabilización de la pieza, y en las cuales el daño se puede apreciar, a veces, con una reposición del color diferenciada.*



*La pregunta es, aunque obvia, para un restaurador que tenga una obra tuya para intervenir, ¿qué criterio sería el más idóneo, según su juicio?*

El tipo de intervención que realizamos para ésta muestra (MAMbA 2001). Pienso en un daño que se vea en el centro de la obra, destruye todo aquello a lo que yo aspiro y que son esas superficies limpias, neutras. Ahora en el caso de una intervención, en la que queda una cicatriz menor, con la luz tal vez, se puede graduar o disimular un poco.

Detrás de la estética concretista o del arte abstracto en general, hay una aspiración muy absolutista de llegar como a un color absoluto, porque representa un estado casi ideal de la materia, lo que lo hace imposible mostrarlo con un arreglo. En el caso de *Rothko*, con la misma aspiración, pero con un tratamiento que es más sensible en cuanto a lo matérico, no sé, habría que ver.

Tal vez el caso más difícil sea el de *Ad Reinhardt*, él le sacaba el aceite al óleo poniéndolo sobre papel y aplicándolo apenas con un poco de aguarrás. Esto daba un aspecto de terciopelo a la superficie y donde cualquier problema se hace irreparable. Además tiene una sutileza tan increíble, con negros de distintos matices, que resulta inigualable. Para exhibirlo entonces, fabricaron unos marcos enormes sin vidrios, sino hubiera sido imposible ver algo. Éstos servían para manejar la obra, aunque bastante alejados de la misma, son como una caja sin tapa.

*¿Dónde se encuentra la obra?*

En el MOMA. Una obra de *Reinhardt* con un dedo marcado es irreparable.

*Esto me da la oportunidad de enfrentarte con un tema de conservación, al cual se recurre muy frecuentemente en arte moderno, “las cajas acrílicas climáticas”. En ellas se busca defender a la obra de alteraciones mecánicas producidas por cambios climáticos bruscos. Cosa que de antemano veo complicada pensando en el período de las “miradas laterales”.*



“Narcissus” – 2005 - Óleo, polvo de mármol y gesso sobre tela.

En principio, te digo que no me gustaría, lo veo como una perturbación, ahora si con el tiempo alguna obra que pasa a manos privadas, ellos verán, pero sobre todo, como vos decís, en las obras en las que yo provocho una visión lateral, pienso que puede haber una interferencia muy

grande en el vértice del acrílico con el de la pintura. Todo depende de cómo se haga, pienso en una caja inmensa, como para evitar este problema, no sé, yo creo que decisivamente es perturbador.

Para la visión frontal no sé, es decir, en general, no me gusta. Le da un carácter de objeto antropológico casi, creo que la obra se debe ver sin interferencias para el espectador. El papel es otra historia, necesita más protección debido a su fragilidad, pero así y todo sigue siendo una perturbación.

Algo que una vez me indignó, fue ver una obra de *Agnes Martin*, abstracta americana, que hace unas obras muy sutiles, casi minimalista, un trabajo evanescente. Eso, de repente lo exhiben, y nada menos que en el Whitney Museum, con un marco de aluminio. Entonces, la luz de los focos da en el marco de aluminio y enceguece ¿te das cuenta?

*Lo que se llama en montaje deslumbramiento.*

Y ver eso, uno tras otro cuadro; ese es el tipo de perturbación que debe evitarse, sobre todo con obras abstractas.

*Es muy importante esto que decís, en muchas muestras los conservadores y curadores, no siempre lo tienen en cuenta.*

También en el caso de pintura tradicional, en las que se les pone un vidrio por delante al óleo. Entonces, entre el brillo del óleo, que a su vez fue barnizado para ser protegido, más el brillo del vidrio, en el que de repente te podés ver reflejado, uno termina viendo una pintura como un espejo, ya que se termina viendo uno mismo en lugar de apreciar una obra.

Creo que el Museo, tiene que tener una responsabilidad frente al público en éstos casos, como poner más guardia que vigile. Pero bien, en cuanto a la obra que está en una colección privada, el dueño es dueño y sabrá que hacer si la quiere proteger. Yo te diría que son ésas las obras que suelen aparecer con vidrios en los museos, por ejemplo en el caso de retrospectivas.

*¿Recordás alguna intervención en restauración, que por alguna razón, buena o mala, te haya llamado la atención?*

Una de las obras, de la serie de los globos mágicos, fue llevada a un remate de Sotheby's, en Nueva York. En el camino se dañó, no recuerdo si era un puntazo o una rotura y sé que la llevaron a restaurar, pero nunca pude ver el estado final, es decir, no la volví a ver, no es mía la obra y no pude ver el resultado del trabajo. Y de la época de las bandas ondulantes, del 65, hechas con *Albamate*, se exhibió en la



muestra de *Recoleta* en el 2000 que curó *Raúl Santana*, “*Arte Argentino del siglo XX*”, y te digo que el color se mantiene con la frescura inicial, pero lamentablemente, abajo en el rincón, tiene un agujero como de 3 cm. de largo.

*¿Dé quién es la obra?*

Del *museo provincial de La Plata*. Pero muy recientemente, estoy terminando o modificando o arreglando, no sé como quieras llamarle, obras en acrílico, aquellas en las que mezclo el pigmento con la resina acrílica.

Siempre trabajé con la tela en vertical, sobre todo cuando hacía los “bordes” y por razones obvias, a excepción de la época de los “pastones” (1960/61), pero últimamente estoy trabajando con la materia muy diluida y con la obra en posición horizontal, y de ellas, hay dos o tres que las trato con una última capa de óleo muy diluido, utilizando lo que está como una capa más y usando el óleo muy diluido y por transparencias dejando ver el fondo. Y tal vez puedan ser un poco más complicadas, digo por la técnica.

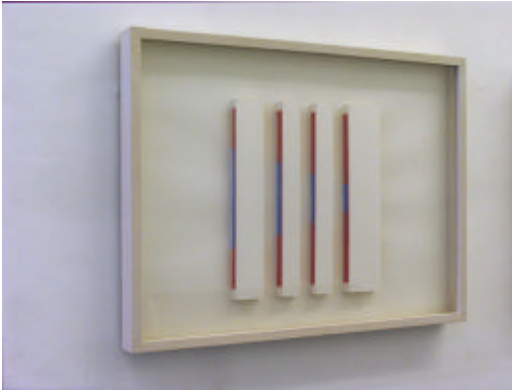
*Depende del mordiente que ofrezca la capa de acrílico al óleo. Si la base acrílica es magra, tal vez el óleo pueda tener anclaje. Te digo que es muy bueno conocer el dato.*

Yo además, lo consigno en el dorso de la obra, por lo general

*¿Ahora estas trabajando de esa manera?*

No siempre. Acá estuve haciendo un par, pequeñas. En realidad, allá mi mujer me protesta por el olor del óleo. Tengo un *loft*, y ahí vivimos y trabajamos. Aunque te digo, que a mi me gusta el olor a trementina. Ahora empecé a usar el aguarrás mineral inodoro. De hecho, ayer compré uno argentino, carísimo, pero muy bueno, casi no tiene olor.

Volviendo al tema de las cajas acrílicas, cuando yo hacía las obras de varios paneles, había un problema siempre y era que si alguien iba a la galería y quería ver obra de *Paternostoy* eran cuatro paneles, había que buscar paredes y montarlas juntas, lo cual era un problema. Por aquel entonces yo trabajaba con *Denise René* en *Nueva York*, y ella tenía toda esa línea de hacer múltiples, también estaba *Le Parc* y toda la gente de ella en esa línea y en ese momento ideé algo que si bien no era un múltiple, era una variante. Sobre unos fondos de terciada, muy lindos, como de media pulgada y pintado de blanco, elaboraba en escala unos soportes de terciado en relieve y los forraba con tela de sábana, que era la tela más delgada que se podía conseguir, bien terminadas con gesso y pintadas en los bordes.



Témperas sobre papel plegado – 56x76x2cm

*Era como una maqueta de los trabajos grandes asociados.*

Claro, parecía como una maqueta de la obra grande, pero estaba montada sobre este fondo. Y estos trabajos, sí admitirían atornillarlos directamente al fondo de una caja acrílica. Como protección sería importante por lo delicado del blanco.

*¿Tenés en tu poder alguna de éstas obras?*

Tengo sólo una. Eso lo vendí bastante. Y esto sí, este caso admitiría más una caja, porque es, por decir de algún modo, y como objeto, algo atractivo. Porque las obras de cuatro paneles eran grandes, el ancho variaba pero armadas en la pared tenían dos metros.

1. 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 artistas por un tema de costos. Venía preparada en pasta, para ser adelgazada con aguarrás, y su elaboración decayó hacia fines de los sesenta. Fue reemplazada por otras resinas sintéticas de secado rápido.



2. A excepción de su momento en el grupo “Sí”, donde puede apreciarse por la tela del MAMbA, la factura doméstica del soporte.