

Arte Concreto Argentino – Los materiales

por Pino Monkes

Introducción

El presente trabajo, pretende reunir datos acerca de materiales utilizados y técnicas de ejecución, de los artistas plásticos que formaron parte del movimiento comúnmente designado como “*ARTE CONCRETO*”, en nuestro Río de la Plata, cuya gestación se dio, promediando la década del cuarenta.

Si bien, el período fue muy rico, también resultó compleja su estructura y su fragmentación, primero en dos grupos fundamentales: “Arte Concreto Invención” y “Madí”, y luego en alejamientos personales en búsqueda de una relectura propia de ese lenguaje, aunque conviene aclarar, que gran parte de materiales y técnicas fue un punto de coincidencia para todos sus miembros, por lo menos en los comienzos del movimiento y es a hacia donde se proyecta el trabajo, la “*materialidad de la obra de arte*”.

Los artistas entrevistados fueron: **Raúl Lozza**, **Martín Blaszkó**, **Juan Melé**, **Manuel Espinosa** y **Alberto Molemborg**. Las charlas se llevaron a cabo en los propios lugares de trabajo de los artistas.

El material procura ser de utilidad para conservadores de arte contemporáneo o conservadores y restauradores de pintura de caballete tradicional, que se vean enfrentados a una obra de éste período, y aspira a que, aparte de las problemáticas de deterioro en sí de las piezas, se llegue a comprender la importancia de la propuesta estética de éstos artistas, a la hora de encarar la intervención de una obra de este período. Si bien, éste último requisito vale para toda intervención, en el caso del arte concreto más que en ningún otro, se impone como punto ineludible de partida.

También resultan de suma importancia, las especulaciones y el pensamiento del artista, respecto de las técnicas y procedimientos de

conservación y restauración, de uso generalizado hoy día, desde las técnicas tradicionales de conservación-restauración, las más “*ilusionistas*” o “*miméticas*” hasta las actitudes más “*puristas*”, así como también llamadas “*intervenciones indirectas*”, las cuales apuntan a temas de presentación de las piezas en exhibición y el control ambiental del entorno, tales como vitrinas climáticas, iluminación, montaje y manipuleo.

Historia

La naturaleza de los materiales, la técnica de aplicación y su proceso de envejecimiento, ha sido motivo de preocupación y reflexión para muchos conservadores de arte.

La experiencia plástica dada en el siglo XX, ha roto lazos con el pasado, no solo en cuestión de concepto, sino en cuanto a la noción de “permanencia” que el arte clásico imponía y muy por el contrario, las nuevas nociones de lo “efímero” han terminado en algunos casos por imponerse como categoría estética, y la mixtura de viejos y nuevos materiales ha arrojado resultados diversos, lo que amerita un análisis particular de cada caso.

En lo que respecta al arte contemporáneo y su operatoria técnica (el tan conocido anonimato de las “técnicas mixtas”), ha puesto en duda el marco de la restauración tradicional, como patrón de referencia a aplicar, en el tratamiento de obras de éste período. Por supuesto, sin involucrar todas aquellas obras, en las cuales las vanguardias han mantenido soportes, materiales y técnicas tradicionales. Mas bien, teniendo en cuenta, aquellas piezas en la que los artistas utilizaron materiales provenientes del entorno industrial, adoptando todo lo que el comercio le ofrecía como nuevas posibilidades. De aquí en adelante, éstos nuevos materiales van a ser medio de expresión ideal para el arte moderno.

Es preciso, por lo tanto, tratar de organizar una metodología para la conservación e intervención del arte moderno, la cual, está de más decirlo, podría no tener aplicación alguna para la pintura de caballete tradicional, y que es tarea de los que tenemos la responsabilidad de velar por un patrimonio de esas características, en la cual podamos definir un perfil de acción, siempre partiendo del conocimiento exhaustivo de los materiales constitutivos de cada

una de las piezas. Parte de éste conocimiento, puede originarse mediante la consulta a los propios artistas. A pesar de todo ello, hay que aceptar que muchas veces, la mejor opción, en lo que respecta al cuerpo de una pieza de arte moderno, es optar por la “*abstención*” en lo que se refiere a la intervención directa, (dadas las características especiales de estética superficial de muchas piezas de arte moderno y contemporáneo, que es lo que primero se pone en riesgo en una intervención) y optar en cambio, por métodos pasivos o indirectos, como el control del entorno de la pieza, para que opere como escudo de protección, contra cambios bruscos de valores de temperatura y humedad relativa y también evitando el manipuleo deficiente para descartar accidentes de cualquier tipo y acentuar aún más el deterioro.

Por todo lo expuesto, en lo que refiere al arte contemporáneo, la oportunidad de contar con la presencia de los autores, impone un contacto con los mismos a fin de evacuar todo tipo de inquietud al respecto, aún haciendo lugar a ciertas dudas que suelen generarse por contradicciones, las que obligan a buscar otras fuentes para confirmación, como por ejemplo, todo el espectro de las técnicas analíticas de laboratorio, documentación existente u otros artistas.

A continuación, se transcriben de modo aleatorio, algunos pequeños fragmentos de las entrevistas, a modo de ilustración.

Temáticas que organizan la entrevista

MATERIALES UTILIZADOS

Martín Blaszkó

...Yo siempre usé ó leo, el viejo ó leo sobre tela. Mi pintura es muy clásica en su ejecución. Siempre utilicé *Windsor & Newton*.

Raúl Lozza

Yo desde el principio utilizaba colores “*Rembrandt*”, pero para poder pulirlo le tenía que agregar un barniz fuerte, sintético, es decir mezclarlo para

que tenga resistencia, porque si no hay que dejar pasar por lo menos un año de tiempo para el secado del óleo.

Finalmente, después de varias experiencias, ya que el pulido necesitaba una gran inversión de tiempo, porque había que pintar y pulir por lo menos 2 o 3 veces, encima, a veces se me iba un borde y había que volver a pintar y pulir todo, entonces tuve que adaptarme a un material más sólido.

Ahora se consiguen pinturas de gran pigmentación, pero en aquel tiempo, en el 45, no había mucho por aquí.

Manuel Espinosa

¿Recuerda qué materiales utilizaba para imprimir el cartón?

Simplemente le daba una mano de pintura, el mismo esmalte con el que pintaba.

¿Qué materiales utilizaba como color?

Se había dicho, que no se debían usar los colores establecidos, como el óleo. Ahora, ves, cambió. Porque yo comencé a pintar a los veinte años y cuando entré a arte concreto tenía años, así que hacía años que estaba pintando. Se pintaba mas bien con colores de latas de pinturas que se usan para pintar muebles u objetos, pintura sintética industrial.

Juan Melé

... tuve una educación académica, y me recibo de profesor por aquellos días cuando me integro al Grupo de arte concreto, por lo que siempre había pintado en óleo sobre tela, en caballete, preparando mis propias telas, es decir de modo tradicional, pero cuando veo aquellas obras que me impresionaron tanto, ahí si hubo un cambio muy grande, no solo en el concepto sino, como vós decís, en los materiales que iba a utilizar.

Pasamos entonces de las telas o los cartones que utilizábamos para los estudios simples de taller, a trabajar con maderas, por ejemplo, hacer tableros.

Recuerdo que en un momento preparamos colores, cuando estuve en una clase de decoración con Pío Collivadino en la Pueyrredón y él nos había enseñado cómo preparar los colores. Tenía un armario lleno de frascos con pigmentos y ahí aprendí como mezclar los colores, cómo molerlos, adicionar las esencias y preparar el material final. Esa materia me interesó siempre.

Alberto Molemborg

Ya que pronunció la palabra elaborar ¿cómo trabajaba usted, qué materiales solía utilizar para la confección de sus trabajos?

Por aquella época yo era soltero, vivía en Lanús con mis padres. Abocetaba hasta que creía encontrar algo, cuando lo encontraba comenzaba a elaborarlo para darle estricto contenido geométrico, buscando equilibrio de masas, armonía de líneas y una vez que estaba, lo realizaba. En la mesa de la cocina de mi casa, cuando mi madre levantaba la mesa, yo trabajaba. Entonces agarrando un cartón fino, elaboré las formas y las fui cortando y armando en pequeño.

TÉCNICAS DE EJECUCIÓN

Martín Blaszkó

En los cuarenta, hay muchas de sus obras que son óleo sobre cartón entelado, y observo que a partir del 49 se dan los primeros soportes de hardboard.

Si, si, primero pintaba la obra en bastidor sobre tela, y luego la tela, la adhería al cartón.

¿Una vez finalizada la obra, dejaba pasar mucho tiempo para montarla sobre el cartón?

Creo que varios meses, algo menos que un año. Y por lo visto no estaba del todo bien hecho, era un poco chapuceado. Mi primera tela la preparé solo,

con cola de carpintero, luego otras manos adicionándole partes iguales de tiza molida y yeso.

Raúl Lozza

...Hice muchas experiencias, primero el tema era matar el brillo, allí utilicé hasta ácidos para matear la superficie, hasta que luego de mucho trabajo opto por el pulido. El pulido te permite matar rugosidad o brillos, para lo cual tiene que ser una pintura resistente, pero en la pintura industrial, que soporta muy bien el pulido, a veces uno no encuentra la pigmentación que dan los materiales para artistas

Manuel Espinosa

Pero... ¿estaban montadas en varillas que oficiaban de bastidor?

Sí. Se les ponía una varilla, como tenían puntas, era un modo de protección. Ahora después, Molemberg, que hizo el primer trabajo con planos separados, ahí ya no tenían varillas, es como la obra de Lozza, para los planos no usa varillas de resguardo para las aristas.

¿Recuerda el material que utilizaba para pegar el cartón a las varillas de madera que oficiaban de bastidor?

Era cola.

Juan Melé

¿La escultura del Sívori que funciona como un coplanar corpóreo, técnicamente, como está realizada?

Está construida en madera y unidas las formas por una varilla de metal. Son tres partes, con una base que la sostiene. Todas sus caras están pintadas con óleo. El original, es decir la idea previa, era una maqueta de masilla de unos 15 cm. Recuerdo que la mostré en el grupo, pero luego yo mismo me mostré muy disconforme con ella, a punto de querer destruirla, pero

Lozza me dijo: “No la tires, ¿porqué tenés que tirarla? nunca sabés qué podes sacar de acá”. Y le hice caso y con el tiempo construí esa obra, en un color que la otra no tenía.

Alberto Molemborg

La que usted vio en la revista, que está armada con rectángulos y círculos, todo eso es madera terciada recortada y el fondo es la pared donde lo cuelga.

...era una maqueta. Cuando quedaba satisfecho, agarraba un cartón más grueso y más grande. La primera versión de éste trabajo se hizo en cartón, con una base de pintura sintética, para que no chupe tanto primero y lijarla bien después.

EL BARNIZADO FINAL DE LAS OBRAS

Martín Blaszkó

No, nunca utilicé barniz. Cuando tenía alguna obra con un acabado desparejo, tomaba aceite de lino para emparejar, y le daba una mano. Solo eso. No uso barniz porque con el tiempo oscurece, amarillea modificando lo que el pintor planificó.

Pregunto, porque para algunos de los artistas del movimiento era importante el tema del acabado, y esto sirve para aclarar su posición al respecto.

Los impresionistas jamás barnizaron.

De hecho, en algunas obras de Pissarro, él mismo aclara al dorso: “No barnizar ésta pintura” y muchas veces nos llegan obras cuyos barnices son en muchos años posteriores a la ejecución de la misma y no siempre llevados a cabo por el mismo artista.

Recuerdo que en un viejo manual del año 35, cuyo autor en éste momento no recuerdo y que compré en Alemania, se recomendaba no barnizar las obras. Ahora en realidad, hago más escultura que pintura, pero para éstos cuadros en ejecución utilizo “hardboard” como soporte. Tienen cuatro manos de pintura blanca, sintética, mate, creo que es “Albamate”. Y la pintura sigue siendo óleo. Acá tengo un par.

Raúl Lozza

Claro, aparte de la importancia del color, hay otro aspecto, la calidad de la superficie. Al principio se creaban reflejos, y en una época les daba una mano de ácidos para romper el brillo, lastimaba la superficie y la mateaba.

¿Recuerda que tipo de ácidos utilizaba?

Si, creo que muriático rebajado o de alguna otra clase.

¿En los cuarenta?

Si, si, en el 47, porque quería que fuera un cosa uniforme el color, que no produzca reflejos por lo que necesitaba una pintura fuerte, y lo hice con la adición de barnices, pero se producía un espejo, por eso fue que comencé a pulirlos. Te voy a comentar el sistema al que tuve que recurrir...

Manuel Espinosa

¿Tiene o tenía, alguna preocupación con el acabado de la pieza? Me refiero al barnizado o no de la misma.

No, nunca barnicé. Una vez tuve que barnizar, en una exposición que hice, eran unos catorce trabajos y no sé que sucedía con el acrílico, que bajaba y quedaba muy opaco. Pero es la única vez que lo hice. Pero te digo, que al final quedaron muy brillantes (risas)

Juan Melé

¿Usted barnizaba sus obras?

Si, en la producción de los cuarenta y los cincuenta, barnizábamos.

¿Con resina dammar?

Si, eran barnices dammar y era para darle un finish.

Lo preparaban ustedes?

Antiguamente lo comprábamos preparado, ahora compro las piedras y la trementina allá y lo preparo yo. ¿Vés? Es de *Utrecht* también, aunque a veces compro en *Pearl*.

Claro que, con tantos años, se han ido secando y desapareciendo, después se han dado otras manos de barniz.

EL MOMENTO DE LA RESTAURACIÓN DE LAS PIEZAS

Martín Blaszkó

... porque la intención del artista, es una determinada obra y ésta tiene un carácter dado por el artista y destinada al público, con ese carácter. Entonces hay que tratar de mantenerlo simplemente. Si hay algo que funciona mal por deterioro, creo que intervenirla, restaurarla para restituirla al estado anterior es lo mejor, según mi criterio.

Descuento que pretende que la intervención se reduzca solo al área dañada.

Por supuesto.

Raúl Lozza

Eso suponía, ni hablar de una faltante de soporte en los planos de color, digo, en vista de la relación entre forma, tamaño y color.

Para eso, el restaurador debería imbuirse muy bien de la doctrina, para encontrar el color exacto.

Manuel Espinosa

Mi posición, es que la obra tiene que estar siempre, como la creó el artista, como en su estado original. Si el tiempo la va añejando, como el coñac, no sé, pero yo veo que en todas partes, en Europa, porque más de Europa no pasé, limpian las obras y quedan maravillosas.

De haber una pérdida de soporte, ¿usted aspira a que se reintegre todo como estaba?

En la Academia de Venezia, hay un Tintoretto, que es el transporte del cuerpo de San Marcos, es una obra grande, cerca de dos metros tal vez. En el centro está el cuerpo de San Marcos, que está siendo transportado. Lo limpiaron, y dejaron el testimonio de la pintura antigua, lo que se veía por el barniz, en los ángulos de la obra. Y en el centro del cuerpo, una muestra del barniz avejentado. Es una cosa tan oscura, y vos ves el Tintoretto, que tiene una pincelada tan suelta, a lo Franz Hals, que uno se queda asombrado, es otro pintor. Bueno, lo mismo ha pasado con la Capilla Sixtina.

