

Mucho se ha escrito sobre la manía destructiva de Juan Del Prete, probablemente gran parte de esta fascinación con la obsesión del artista haya estado fogoneada por el volumen *Obras destruidas*, publicado por Del Prete y Yente en 1971. A lo largo de este pequeño fascículo la pareja organiza un recorrido en blanco y negro por aquellas obras que ya no están, pero que ellos, sumamente obsesivos, registraron y acumularon durante décadas. El libro, una belleza editorial como pocas, de una elegancia artesanal como sólo ellos sabían alcanzar, fue maquetado por Del Prete y cuenta con un extenso ensayo de Yente, que como siempre oficia de vocera para el artista taciturno. Algunas obras reproducidas en color, aún vivas, pululan por el libro como un recordatorio de que Del Prete no sólo destruye con exceso, sino que pinta también con desmesura.

Ya en 1946, algunas décadas antes de que la publicación hiciera pública esta excentricidad de Del Prete, el escritor y crítico de arte catalán Joan Merli escribía en un volumen de la colección “Biblioteca argentina de arte”:

“Del Prete desde el comienzo trabaja con intensidad febril. No queremos hacer una frase si decimos que pese a su talante físico aparentemente frío, el artista, sin que se advierta, debe estar pintando con temperatura alta.

Trabaja mucho, de día y de noche, y rompe casi todo lo que produce. Es así que, en instantes de introspección, de autocrítica, destruye buena parte de su obra. Se salvan algunas pocas piezas que le fueron arrebatadas por manos afectivas, algunas de las cuales desde entonces figuran en museos de provincias y en inteligentes colecciones particulares”.¹

En su texto Merli asimila producción y destrucción en un único movimiento febril, dos pulsiones que van de la mano y que posiblemente en Del Prete no pudieran existir la una sin la otra. Otras voces también opinan al respecto: Yente habla de “su casi manía revisionista”,² Hugo Parpagnoli de “puesta al día” de la mano de una “invariable juventud”,³ en este libro Santiago dice que la de Del Prete “es una destrucción estudiantil y en cierto modo ingenua”. Sin embargo, todas estas pulsiones que hacían brotar obras a borbotones, para luego destruirlas, revisarlas, recrearlas o simplemente transformarlas, no hubieran sido posibles

sin una gran ingesta proteica que proveyera de suficiente alimento y energía para semejante empresa. Del Prete, además de producir mucho, consumía mucho: era un glotón de la pintura como lo llama Merli. Pero su glotonería no se detenía en lo pictórico, en sus empastes de espátula o en sus esculturas recargadas como sugiere el catalán, Del Prete lo devoraba todo. Devoraba materiales, óleos, témpera, acuarela, yeso, papeles de colores, piolines, chapas, hierros, maderas, cartón corrugado y telgopores, devoraba colores, el rosa en particular lo devoraba como nadie, el verde en todos sus tonos, devoraba técnicas, estilos y tendencias, devoraba todo lo que veía y se interponía entre su cuerpo y la posibilidad de una obra. Y como las arañas, que se comen su propia tela—una vez que esta ha servido su propósito de atrapar a la presa— para almacenar proteínas y así poder tejer más telas y atrapar más presas, Del Prete también devoraba sus propias obras, el alimento divino con el que producía a su vez un nuevo borbotón de pinturas, esculturas o collages.

Durante los años 20, tras un paso díscolo por la Academia Perugino, Del Prete se sumió en la naturaleza para aprender de ella, así aprendió sus colores, se tragó los colores tierra, el color local, el rosa violáceo, los azules nocturnos, los amarillos huevo y margarita, y los trajo de vuelta en sus telas y cartones. En aquella época pintó sus paisajes y vistas de La Boca, donde compartía el taller El Bermellón, frente al Riachuelo, con amigos y otros colegas pintores de La Boca—Pissarro y Cúnsolo, entre otros—pintó la provincia, la ciudad, y algunos de sus personajes, la serie de los muchachos. Ya en aquella época era conocida su voracidad productiva; su alimento, la ciudad, el Río de la Plata, la Isla Maciel, los compañeros de taller, Fader, Quinquela y los clásicos, como Giotto, solo vistos en algún que otro libro de historia del arte. El pequeño paisaje de 1920 (r /01), al comienzo de este libro, deja ver cómo la vista de un campo arbolado se inflama de rosados bajo la espátula convulsa de Del Prete. El artista todo lo consume, pero también devuelve, Yente recuerda el relato de su compañero de cómo durante una crecida del río en la Isla Maciel el agua se llevó sus cartones flotando en la corriente, alimentando el ciclo de reciprocidad.

Distinta fue su experiencia en Europa, entre 1929 y 1933, financiada con el apoyo de Amigos del Artes y luego con

el del coleccionista Rafael Crespo. Sus días en París no transcurrían en el Bois de Boulogne ni en la academia de André Lhote, destino de muchxs artistas argentinx en sus tours europeos. Del Prete más bien pasaba sus días en el Louvre, devorando con ojos incansables todo lo que encontraba a su paso. Absorbió también las vanguardias y las prácticas de la abstracción que hacían ebullición en toda la ciudad y que todxs ya conocemos, y que se cruzan ante sus ojos con la historia del arte universal. Comenzaron a aparecer entonces en su taller las primeras abstracciones y los collages con piolines, papeles de colores y materiales varios, incluso algunos con metales, como *Abstracción con material* (1934) (r /02) realizada poco después de su vuelta a Buenos Aires. Sin embargo, de París también trajo bellas acuarelas de verdes salvajes y lustrosos, de una figuración leve y liberada de los empastes. Del Prete, por glotonería y necesidad, devora todo lo que encuentra; su apetito es insaciable.

La glotonería es lo que le permitió a Del Prete engendrar ese universo tan amplio, que de tan amplio a veces cuesta mirarlo. Eso le reprochaban los concretos en los años 40, su ser amplio y flexible, todo menos dogmático, un glotón por naturaleza, un pintor entregado al pecado. Así, como las arañas, que tejen sus telas en círculos concéntricos que a veces se expanden en varios metros de diámetro para atrapar todo lo que esté dando vueltas en su campo aéreo, Del Prete producía en todas las direcciones que sus inquietudes le dictaran y que sus abrazos pudieran alcanzar. Esta búsqueda inagotable no lo hace solamente un pintor moderno—característica que le da título a numerosos ensayos—sino un ser emparentado con todas sus épocas. Su apetito no tuvo descanso. Produjo, exhibió, registró, revisó, destruyó y recreó durante casi seis décadas. Desde 1925, cada año se presentó al Salón Nacional, exhibió en las galerías y en museos de la ciudad y de la provincia, junto a Yente retornó a Europa en 1953 y 1954, y luego cada año entre 1963 y 1967, siempre cargados de obras, catálogos y diapositivas, posiblemente llevando también los cuidadosos álbumes que Yente creaba con recortes y fotos de las obras de Juan. A veces exponía, pero en general producía más de lo que mostraba. Entre 1947 y 1982 realizó más de una docena de exposiciones retrospectivas, las llamó figurativas, no figurativas, abstractas, pedagógicas, o bien todo a la vez, como recién salido de una licuadora desinhibida.

Las retrospectivas, otro acto de revisión voraz, se sucedieron en los más diversos lugares: Galería Peuser, Cavalotti, Van Riel, en la Secretaría de Cultura, en el Centro de Ingenieros, en el Museo de Morón, en el Museo de Artes Visuales de Quilmes y en el Museo de Arte Moderno de Buenos Aires, en el MAC de Chile y el Museo de Lima, en LAASA, Praxis y Pozzi. De casi todas ellas sólo permanecen las fotografías blanco y negro que la pareja amontonaba en cajas en algún rincón olvidado del taller. En 1952 y 1958 es invitado a la Bienal de Venecia, y en 1957 y 1959 a la de San Pablo. Los resultados, como registra Yente en sus escritos, nunca son satisfactorios.

Nada es suficiente para Del Prete. En 1946 Merli, escribe: “En el ánimo del artista queda generalmente un anhelo insatisfecho. La insatisfacción algunas veces la sacian las propias manos del artista destruyendo su obra. El anhelo, cuando polariza con el punto luminoso de la inspiración, se colma con la recreación de la obra que durante años estuvo esperando el toque de gracias que ha de infundirle perennidad.”⁴ El rastro de esta recreación quedó claramente plasmado en *El abrazo*, pintada en 1937 y re-pintada en 1944, que, cuenta Yente, le fue obsequiada por Del Prete en los inicios de su amistad. Así, este testigo del amor inquebrantable, se salvó de la mano justiciera de Del Prete gracias a unas “inesperadas y definitivas pincelas.”⁵ Otras obras corrieron una suerte distinta, por ejemplo, algunas fueron sometidas a verdaderos desguaces, como un auto viejo, y sus partes reutilizadas en nuevas obras, son las pinturas montadas, cuyo procedimiento da título a este libro. La pintura u obra montada es una especie de conjugación del collage en cartón corrugado de los años 30; las obras con materiales encontrados de los años 50 y 60, tal es el caso de *Composición con vidrio* (1955) (e /03); y los objetos hechos con materiales descartados y electrodomésticos viejos de los años 70 y 80, como *Composición móvil* (e /11) de 1974, realizada con partes de un extractor, un secaplato y óleo.

Cada procedimiento, por más disímil que sea en apariencia, se emparenta así con el siguiente a través de pequeños desplazamientos de las partes del sistema de revisión y deglución de Del Prete, desplazamientos que se suceden tanto en el tiempo como en el espacio, que pueden llegar algunos meses después o reaparecer una década más tarde.

Una pincelada más de un color más saturado, un pedazo de metal soldado al costado de la escultura, un trazo que reasegura la no figuración, una curva orgánica que desafía la estabilidad de la abstracción. No existe en los procedimientos de Del Prete una cadena evolutiva ni un horizonte de destino, sino una construcción arácnida y un apetito voraz, más una digestión un tanto lenta. Poco importan hoy las discusiones sobre su modernidad y sus filiaciones, sus asimilaciones, ascendencias y potestades; más bien interesa la potencia de su actualidad, que su obra se convierta en golosina para lxs artistas de la contemporaneidad.

*

Sofía Dourron
(Buenos Aires, Argentina, 1984)
Historiadora del arte, investigadora
y curadora independiente.
Vive en Buenos Aires.

1 Merli J. (1946). *Juan Del Prete*. Buenos Aires, Argentina: Editorial Poseidón. p. 14
2 Yente (1971). *Obras destruidas*. Buenos Aires, Argentina: Sin editorial. p. 7
3 Parpagnoli H. (1965).

Del Prete. Buenos Aires, Argentina: Museo de Arte Moderno. [Cat. exh.]
4 Merli J. *Op. cit.* p. 23-24
5 Yente (2019). *Anotaciones para una semblanza de Juan Del Prete*. Rosario, Santa Fe, Argentina: Iván Rosado. p. 61

A great deal has been written about Juan Del Prete's obsession with destroying his own works, in large measure, I suspect, due to *Obras destruidas*, published by Del Prete and Yente in 1971. In that slender volume, the couple lays out a journey in black and white through works that are no longer with us but that, with characteristic obsessiveness, they had documented and accumulated over the course of decades. Few editions are as beautiful as this one; only they were capable of such elegant handiwork. The book, designed by Del Prete, includes an extensive essay by Yente—once again the spokesperson of the taciturn artist who was her life partner. A number of the still unfaded color reproductions of works in the book serve as a reminder that Del Prete painted works as copiously as he destroyed them.

Back in 1946, that is, decades before that publication made Del Prete's odd destructive drive known to the public, Catalan writer and art critic Joan Merli wrote in a volume for the "Biblioteca argentina de arte" collection:

Since the beginning, Del Prete has worked with feverish intensity. Despite his apparently cold disposition—no pun intended—he must be painting furtively at high temperature.

He works a lot—night and day—and he tears apart almost everything he makes. In moments of introspection, of self-criticism, he destroys a healthy portion of his work. A few pieces snatched away by loving hands manage to survive, some of them on display in provincial museums and discerning private collections.¹

In his text, Merli associates production and destruction—two drives that go hand in hand and neither of which, arguably, could not have existed in del Prete without the other—in a single feverish gesture. Other voices chimed in about this topic as well. Yente speaks of "something like a compulsive revisionism";² Hugo Parpagnoli of "updating" at the hand of "indomitable youth";³ and in this book Santiago calls Del Prete's destruction "juvenile and, in a sense, naïve." Notwithstanding, neither of those drives that sent works

gushing out only to be destroyed, reworked, re-created, or transformed would have been possible without taking in great quantities of proteins, enough to provide the energy such a task requires. Del Prete not only produced a lot, he also consumed a lot. He was, to use Merli's term, a glutton of painting. But his gluttony was not—as the Catalan critic suggests—limited to painting, with its spatula impastos, or to laden sculptures. Del Prete devoured everything: materials, oil paint, tempera, watercolor, plaster, colored paper, twine, sheet metal, pieces of iron, wood, corrugated cardboard, and Styrofoam. He devoured colors—he gobbled up pink like no one else, and all known shades of green. He devoured techniques, styles, and tendencies. He ravished everything he saw, anything that came between his body and the possibility of making a work. He was like a spider that eats its own web—once that web has performed its function of catching the prey—for the proteins it provides with which the spider spins more webs and catches more prey. Del Prete too devoured his own works, the divine sustenance with which he then produced a new gush of paintings, sculptures, and collages.

In the twenties, after a short, and unruly, spell at the Academia Perugino, Del Prete plunged into nature to learn from it. He learned its colors, gulping down the local color, earth tones, purple-pinks, nocturnal blues, egg and daisy yellows, and then rendered them on his canvases and pieces of cardboard. In those years he painted landscapes and views of La Boca, a Buenos Aires neighborhood where he shared El Bermellón studio on the Riachuelo with friends and fellow local painters—Pisarro and Cúnsolo, among others. He painted the province and the city, and some of their characters, and "the series of the young boys." He was already known for his voracious production. His sustenance was the city, the Río de la Plata, Maciel Island, his studio mates (Fader and Quinquela), and classics like Giotto, whose work he had only seen in the occasional art history book. The small landscape from 1920 (r /01) reproduced at the beginning of this book shows how a view of a wooded field is inflamed with pinks under Del Prete's agitated spatula. The artist consumed everything, but he also returned it. Yente remembers Del Prete telling the story of how once, when the river rose while he was on Maciel Island, the current carried away his works on cardboard, furthering the feedback loop, our reciprocal relationship with nature.

A stay in Europe from 1929 to 1933, funded first by the Amigos del Artes and then by collector Rafael Crespo, was different. He didn't spend his Parisian days in the Bois de Boulogne or the André Lhote academy, as many other Argentine artists did during their tours of Europe. Instead, Del Prete was to be found at the Louvre, devouring with tireless eyes everything that came before him. He absorbed as well the avant-gardes and abstractions astir in the city—movements now so familiar to us all—as, right before his eyes, they crossed paths with universal art history. It was at this juncture that the first abstractions and collages with twine, colored paper, and other materials began appearing in his work *Abstracción con material* (1934) (r /02), for instance, was produced soon after his return to Buenos Aires). He also brought back with him from Paris beautiful watercolors in wild and lustrous greens, their light figuration free of impasto. Out of gluttony and need, Del Prete devoured everything that crossed his path; his appetite was insatiable.

Gluttony is what allowed Del Prete to engender a universe so wide that it is sometimes hard to look at. And the concrete artists of the forties reprimanded him for just that: for being so open-minded and flexible, being anything but dogmatic—a glutton by nature, a painter who caved to temptation. And so, like spiders who spin their webs in concentric circles sometimes several meters wide to catch anything and everything that might be in the air, Del Prete went, in his work, anywhere his curiosity might take him, embracing everything his arms could hold. That endless search makes him not only a modern painter—as he has been called in many essays—but also a being connected to all times. His appetite knew no bounds. He produced, exhibited, documented, revised, destroyed, and re-created for almost six decades. Starting in 1925, he submitted work to the Salón Nacional every single year. He exhibited in galleries and museums in Buenos Aires and outlying towns. Along with Yente, he returned to Europe in 1953 and 1954, and then every year from 1963 to 1967, always taking with him works, catalogues, and slides, as well as, in all likelihood, the albums that Yente carefully kept with press clippings and photographs of Juan's work. During those trips, he generally produced more than he showed. From 1947 to 1982, more than a dozen retrospectives of his work were held. He described them as figurative, non-figurative, abstract, pedagogic, or all of that at once, as if fresh out of

a blender gone mad. The retrospectives—another act of voracious revision—took place in the most diverse venues: Galería Peuser, Cavalotti, Van Riel, the Secretaría de Cultura, the Centro de Ingenieros, the Museo de Morón, the Museo de Artes Visuales de Quilmes, the Museo de Arte Moderno de Buenos Aires, the MAC in Chile, the Museo de Lima, LAASA, Praxis, and Pozzi. All that is left of most of them are black-and-white photographs in boxes the couple would stack in a forgotten corner of the studio. In 1952 and 1958 he was invited to participate in the Venice Biennale, and in 1957 and 1959 in the São Paulo Biennial. The results, as Yente records in her writings, were never satisfactory.

Nothing was enough for Del Prete. In 1946, Merli writes: “The artist's spirit is, generally speaking, left with an unsatisfied yearning. Sometimes that dissatisfaction can be quelled at the artist's own hand by destroying his work. When countered with luminous inspiration, that yearning is fulfilled by re-creating a work that spent years waiting for the coup de grace that will make it immortal.”⁴ The trace of that re-creation shines through in *El abrazo*, a work painted in 1937 and re-painted in 1944 which, Yente recalls, Del Prete gave her as a gift early in their friendship. That witness of their unwavering love was spared Del Prete's righteous hand thanks to a few “unexpected and decisive brushstrokes.”⁵ Other works were less fortunate. Some were disassembled like an old car, their parts reused in new works. Those are the mounted paintings—the procedure that gives this book its name. A mounted painting or work is a sort of combination of cardboard collages from the thirties; works with found materials from the fifties and sixties like *Composición con vidrio* (1955) (e /03); and objects made using discarded materials and old appliances (a piece of a stove hood, a dish rack, and oil paint) from the seventies and eighties like *Composición móvil* (1974) (e /11).

Each procedure is bound to the next, no matter how different they may seem, by small displacements of the pieces in Del Prete's system of revision and ingestion. Those displacements ensue in space but also in time—elements might show up elsewhere a few months or over a decade later. Another brushstroke of a more saturated color; a chunk of metal soldered to the side of a sculpture; a line that reinforces the non-figuration; an organic curve that challenges the stability of the abstraction.

There is no evolutionary chain or fate on the horizon in Del Prete's procedures. What there is is an arachnid construction and a voracious appetite paired with somewhat slow digestion. Discussions of his modernity and affinities, of his lines of kinship (ancestors and descendants) matter little today. What does matter is his powerful contemporariness and turning his work into a piece of candy for today's artists.

*

Sofía Dourron
 (Buenos Aires, Argentina, 1984)
 Art historian, researcher
 and independent curator.
 Lives in Buenos Aires.



1 Merli J. (1946). *Juan Del Prete*. Buenos Aires, Argentina: Editorial Poseidón. p. 14

2 Yente (1971). *Obras destruidas*. Buenos Aires, Argentina: Self-published p. 7

3 Parpagnoli H. (1965).

Del Prete. Buenos Aires, Argentina: Museo de Arte Moderno. [exhib. cat.]

4 Merli J. Op. cit. p. 23-24

5 Yente (2019). *Anotaciones para una semblanza de Juan Del Prete*. Rosario, Santa Fe, Argentina:

Iván Rosado. p. 61