

Una conversación entre Gilda Picabea y Patrick Greaney

Buenos Aires–Denver, marzo de 2026.

Patrick Greaney- *La intención del aire* llega en un momento muy particular en tu trayectoria como artista. Continúa a *Deriva Utópica*, tu muestra antológica en MACBA (Museo de Arte Contemporáneo de Buenos Aires), y además es tu primera muestra después de ser reconocida con el Primer Premio en Pintura en el 112 ° Salón Nacional de Artes Visuales. Me pregunto cómo fue para vos estar pensando en la exhibición actual y crear nuevos trabajos en la estela de estos dos eventos.

Gilda Picabea- Mi deseo con *Deriva Utópica* había sido ver todas esas pinturas de los últimos siete años juntas, como un bloque, y enfrentarme con ellas de una sola vez. Creo que fui afortunada porque conseguí distanciarme. Aún recordando cada momento con ellas en el taller las iba viendo ser parte de un pasado y eso fue importante para pensar qué quería hacer para la muestra en Hache. El premio llegó cuando ya estaba trabajando en *La intención del aire*.

PG- ¿Cómo fue para vos ver todas esas pinturas en el mismo espacio?

GP- Lo más asombroso, recuerdo haberlo comentado en el discurso al inaugurar, fue ver cómo durante el proceso de montaje las pinturas se iban imponiendo con una voluntad propia en esos enormes espacios de los dos pisos del museo. Sabíamos con la curadora Belén Coluccio que no queríamos un recorrido cronológico ni algo sistemático que dispusiera las obras de antemano en un lugar, pero más allá de nuestras decisiones ellas desplegaron su carácter, estableciendo vínculos entre sí que llegaron a sorprenderme. Algunas se distanciaron y otras se acercaron, produciendo algo más amplio, todo eso fue definiendo el diseño en las salas. Recuerdo que Belén dijo que parecían personajes en una obra de teatro.

PG- Es muy gracioso escuchar que Belén imaginó las pinturas como personajes teatrales, porque pensé algo similar en tu estudio. La frase que vino a mi mente fue que ellas podían “dominar la escena”; en inglés decimos “hold the room” cuando nos referimos al poder de un actor que emana carisma y atrapa la atención de todos en el teatro. La presencia imponente de tus pinturas es así para mí. Por eso insistí en la idea de mostrar una sola obra en la exposición. O un trabajo a la vez, cada uno durante una semana o dos en la galería. Tenía la fantasía de dejar que los

visitantes pudieran experimentar una pintura por vez. Pero ahora que estoy pensando en las obras en la galería, veo que las pinturas se benefician al estar en el mismo espacio. Hay una lógica espacial allí que comienza con la relación entre las partes de los dípticos y que luego se expande hacia la conversación que se desarrolla entre todas las obras. Eso también resulta ser una experiencia poderosa.

GP- Me sorprendió lo que pasó en el taller. Ya había hecho el diseño de montaje con las obras pero tu idea de que cada pintura condensaba la muestra me hizo volver a verlas de manera diferente. Y fue un buen ejercicio para mí pensarlas de a una en el espacio.

PG- En tus notas preparatorias para la exhibición que compartiste conmigo, hay un pasaje en el cual decís que el espacio alrededor de tus pinturas está siempre presente cuando pintás, pero hasta ahora fue sólo una de muchas consideraciones. Esta vez, se volvió mucho más importante. ¿Podés contar cómo empezaste a hacer de eso el centro de la exhibición?

GP- Fue algo que comencé a ver durante la muestra en MACBA donde mi atención se deslizó de la superficie hacia lo que sucedía en el espacio, entre estos “objetos especiales” que son los cuadros.

En todas las muestras que hice en Hache la arquitectura disparó imágenes y situaciones y en esta muestra no fue diferente. Pero hubo algo distinto que tuvo que ver con asumir el aire como un componente más. El díptico *Una conversación* fue el primer intento en ese sentido. Tenía este retazo de tela alargado que me había sobrado de un rollo y volví a una imagen que había pintado antes, de un cuadro que no mostré, que es esa curva que casi toca el borde del plano. Me interesaba lo que pasaba con la pintura más allá del límite concreto del cuadro, no como una continuidad sino como una situación con otro. Fue así como incorporé otra pintura igual pero invertida y pinté los laterales enfrentados de dos colores diferentes, para que se percibieran como una luz en la pared. Tenía la idea de que esos dos colores se fundieran en el aire que separa las pinturas, justo en el ángulo obtuso del espacio.

En el caso de *Cubo* me interesaba la idea de crear una forma en el espacio de la sala, pero sin salir con un dispositivo o estructura que participara de las tres dimensiones. No quería para nada algo más que no sean cuadros y espacio...Las limitaciones son una parte importante cuando trabajo. En fin, quería que se proyectara la idea de un cubo. Elegí un cubo porque es una figura silenciosa, anodina. Me imaginaba estar parada frente a esa esquina y percibir su ausencia y su presencia a la vez.

Es decir que estos dos dípticos abarcan el aire que los rodea de manera diferente, uno a través del color y otro de la forma.

PG- Además de los dípticos, también hay un grupo de tres pinturas relacionadas con Mondrian, todas tituladas *En él*.

GP- Las empecé al volver de un viaje a Roma en 2022, donde vi un cuadro de Mondrian por primera vez. Miraba cada superficie de color, cada ranura en las pinceladas, los bordes entre las pinceladas de la grilla y las formas, cómo llegaba la pintura al límite del cuadro. Me debo haber acercado de una manera muy particular a ese cuadro porque la de seguridad de la sala, en vez de llamarme la atención, me preguntó si quería que me sacara una foto con él.

La pintura además tenía un marco de madera en los laterales y otro marco tipo caja blanco, con vidrio. Todo alrededor de ella era mucho. Entonces cuando llegué a Buenos Aires quise hacer algo con ese cuadro. Sentía ganas de desarmarlo, diseccionar la pintura, el objeto, no como algo vandálico sino más bien afectuoso... como querer abrirlo para entrar cada vez más en él.

PG- Parece que la relación con otras obras es una parte importante de cómo trabajás. Entrás a la historia del arte no para repetir formas, sino para repetir encuentros y volver a plantear preguntas y ver qué surge de ellas. Esto quedó demostrado en tu exhibición e investigación sobre Lidy Prati y Mondrian en el Museo Nacional de Bellas Artes¹ y aquí, una vez más, ocupó un lugar central en las tres pinturas sobre Mondrian.

GP- El proyecto que mostré en el Museo Nacional de Bellas Artes quizás fue el más extenso de todos porque implicó una investigación, entrevistas, etc. Por esa época también copié, de la foto de la primera muestra suprematista, una pintura de Malevich que nadie en Rusia sabe qué pasó con ella. Son cosas que me vienen sucediendo bastante...En el tiempo que me llevó terminar estos cuadros sobre ese Mondrian, dos años más o menos, la distancia con esa obra fue definitiva para darle forma. Tanto, que el año pasado volví a Roma y no fui a verla, no quería todavía volver a enfrentarme con ella hasta no terminar mis tres pinturas. Pero pasé antes por España y vi otras obras de él, y me pasó algo similar...

PG- ¿Podrías explicar con más detalle qué significa desarmar y diseccionar a Mondrian?

¹ En 2022, Picabea presentó *La línea roja de Lidy Prati* en el Museo Nacional de Bellas Artes (Argentina), un proyecto de investigación, intervención artística y curatorial que realizó sobre la colección de arte concreto del museo, que busca revalorizar el aporte fundamental al movimiento concreto de Prati a través de su intervención en la mítica revista *Arturo*. Este proyecto se llevó a cabo a través de la Beca Activar Patrimonio 2020 otorgada por la Secretaría de Patrimonio del Ministerio de Cultura de la Nación.

GP- Creo que desarmar, diseccionar a Mondrian, significa dejar entrar el aire en él. Es algo más meditativo que pasional, aunque la palabra disección suena fuerte...En un principio ese proyecto iba a ser de siete pinturas, pero esa cantidad me suponía algo más similar a una “serie” que a un grupo; las series las voy desarrollando en el tiempo solo cuando hay ciertas cosas que persisten...pero tampoco sé si llamarlas series. Bueno, entonces abandoné la idea sobre ese Mondrian, pero ya estaban empezadas cuatro de esas pinturas y las tenía ahí en el taller guardadas pero pensaba en ellas. Cuando apareció la propuesta de la muestra las volví a ver.

Ahí decidí dejar sólo las formas de color negro en una y blanco en otra, y en la tercera, ubicar los colores de la pintura en los puntos de intersección de la grilla de Mondrian, según las cantidades en las que aparece el color. Cuando se cruzan en una grilla líneas negras se produce un efecto óptico en esa unión: el negro se percibe más claro, como destellos. Entonces pinté en esos pequeños espacios todos los colores que participan de su pintura.

PG- Como ya comenté, esta atención intensa a la pintura de Mondrian me recuerda a tu proyecto sobre Lidy Prati en el Museo Nacional de Bellas Artes.

GP- Algo de trabajar con una pintura de Mondrian quedó dando vueltas desde el proyecto *La línea roja de Lidy Prati*. Ella había pintado a mano la línea roja para cada uno de los impresos de una obra de Mondrian que iban pegados en la última página de la revista *Arturo* (1944). Marita García, cuando relevó el archivo de Lidy para la realización de un facsímil de *Arturo*, tomó una fotografía de cuatro de esos impresos que no tenían la línea roja pintada, en la foto aparecían cuatro pero había más....Esa fotografía fue el disparador de mi proyecto. Lo que hice entonces fue recomponer mentalmente la ubicación de las líneas rojas que hubiera pintado Prati sobre esa imagen, para después pintar el cuadro. Una parte importante de ese proyecto también fue la investigación sobre documentos de la época y las entrevistas que hice, además de conseguir y restaurar el audio con la única entrevista a Lidy Prati hacia el final de su vida.

PG- Cuando pienso en estos trabajos relacionados a Mondrian y Prati, pienso en tu pintura como parte de una tradición de arte de apropiación. Sé que esa no es la forma tradicional en que la gente suele presentar tu trabajo, pero ¡seguime la corriente! Cuando estuvimos hablando sobre Mondrian y Prati, estaba pensando en el libro de artista de Marcel Broodthaers en el que copia un poema de Mallarmé, “Un coup de dés jamais n'abolira le hasard”, pero en lugar de palabras simplemente [pone barras negras, como un texto censurado](#). Hizo lo mismo con un poema de Baudelaire, “La Beauté”, en un libro de artista, donde transcribe una palabra por página. También pensé en Sharon Hayes repitiendo discursos políticos palabra por palabra y en [“We’re Black and](#)

[Strong](#)” de Glenn Ligon, donde se apropia de una imagen de prensa de una marcha y borra el mensaje político de la pancarta. Todos esos artistas regresan al pasado para descubrir qué potencial yace aún latente. Considero que esas obras, y también muchas de las tuyas con perspectiva histórica, crean lo que Walter Benjamin denomina “imágenes dialécticas”. Utiliza ese término para describir un método histórico que permite encontrar potencial revolucionario en el pasado, para encontrar el futuro en el pasado. Veo la imagen dialéctica como una forma de reflexionar sobre la revisión de momentos de la historia del arte y observar qué fuerza sigue presente, que tal vez hayamos olvidado o a la que se haya vuelto difícil acceder. Tus pinturas crean constelaciones entre el pasado y el presente. No es que estés regresando a los artistas concretos como Lidy Prati para repetir lo que hicieron, sino para desenterrar cosas que no hicieron o para explorar algo que existe pero que no estaba completamente desarrollado en ese momento. ¡Esas son todas las imágenes y conceptos que me venían a la mente cuando cuando hablabas de introducir el aire en Mondrian!

GP- Para mí las obras son inconclusas. Y no me refiero a que se completan con un “espectador”, “participante”, o como se le llame, sino más bien a que como pintora, no creo que una pintura se termine cuando yo decido que está terminada. ¡Tampoco dejaría que alguien la pinte arriba!...Para mí todo es parte de una conversación mucho más amplia que nuestro tiempo, y debe ser por esto, que me voy a otras obras de la historia, hacia otros artistas. Es algo que no puedo evitar. Es importante para mí cuando me doy cuenta que quiero pintar lo que no está ahí y darle a eso, a esa ausencia o falta, una potencia plástica, alguna especie de forma, que asumo, tampoco va a ser completa. Un poco como los espacios vacíos de Morandi. Siento que él construye desde ahí sus pinturas, desde los espacios que hay entre las cosas que elige pintar.

PG- Recuerdo que hablamos sobre Morandi y el espacio, y también sobre Hlito y Anni Albers. Quería mencionar algo más que estaba pensando relacionado a las referencias históricas. Me dí cuenta en una reunión por Zoom con la galería que en todos mis encuentros con vos, ni una sola vez hablamos de la abstracción geométrica como tal. Eso fue interesante porque fue a través de mi investigación sobre la historia del arte concreto que conocí tu trabajo hace más de diez años, así que habría esperado que ese fuera uno de nuestros principales temas de conversación. Pero no lo fue. Por supuesto, algo concerniente a los pintores concretos apareció, especialmente cuando leímos a Hlito juntos y cuando fuimos al Museo Nacional de Bellas Artes y pasamos un tiempo en la sala dedicada a los artistas concretos, pero la abstracción ni siquiera era uno de nuestros temas.

GP- Es cierto, no lo había notado hasta que lo mencionaste; supongo que es porque no pienso en esos términos. Es más, es llamativo para mí que todavía muchos siguen clasificando la abstracción geométrica como algo separado del resto; como si fuera un nicho fuera del mundo contemporáneo. Pero se quedan sólo en la apariencia, cuando esas formas son un medio y no un fin en sí mismo.

PG- Al revisar tus trabajos anteriores para preparar la muestra, pensé que sería interesante entablar otro diálogo con el pasado, entre tu obra más reciente y obras de hace veinte años, que se exhiben en la trastienda de la galería. Me pregunto cómo es para vos ver esos dos cuerpos diferentes de obra al mismo tiempo.

GP- Fue bastante inesperado para mí reencontrarme con esos trabajos. Usualmente no pienso en ellos pero los veo un poco como el origen, o mejor, las formas primigenias de lo que me sucedió después como pintora, más allá de que evidentemente trabajaba de una manera muy distinta.

PG- Hemos estado hablando de la relación entre todas las obras de la exhibición, y esto hace que me pregunte sobre el título de la obra *Una conversación*. Hay muchos modos de nombrar la relación entre dos partes de una obra. ¿Por qué ese título? ¿Qué podría significar para una pintura responderle a otra?

GP- La idea de ese cuadro, pero en parte todos, tiene que ver con cosas que fueron sucediendo y suceden entre mi vida y mi pintura a lo largo del tiempo. El título lo pensé mucho y me di cuenta que la palabra conversación implica una relación pero también una transformación. Y algo de eso está sucediendo entre mis pinturas.