



Artists Documentation Program
Transcripción de la video entrevista

ÁNGEL SANTIAGO SOBRE DANIEL LIND-RAMOS
NOVIEMBRE 25, 2020

Entrevistado por:
Irene Esteves-Amador, Ph.D
Artists Documentation Program Fellow

Video: Pablo Impelluso-Cortes | Tiempo Total de Ejecución: 1:22:32
Ubicación: Museo de Arte de Puerto Rico, San Juan, PR

Interview copyright © 2020 ADP Archive. All rights reserved.
All works of art by Daniel Lind-Ramos used by permission.

This interview is part of the Artists Documentation Program, a collaboration of the Menil Collection and the Whitney Museum of American Art.

Initial funding for the Artist Documentation Program (ADP) and this interview was provided by The Andrew W. Mellon Foundation. Generous support for the ADP and partnership is now provided by Nadia Zilkha and the Vivian L. Smith Foundation.

About the Artists Documentation Program

Throughout the twentieth and twenty-first centuries, artists have experimented with an unprecedented range of new materials and technologies. The conceptual concerns underlying much of contemporary art render its conservation more complex than simply arresting physical change. As such, the artist's voice is essential to future conservation and presentation of his or her work.

In 1990, The Andrew W. Mellon Foundation awarded a grant to the Menil Collection for Carol Mancusi-Ungaro, then Chief Conservator, to establish the Artists Documentation Program (ADP). Since that time, the ADP has recorded artists speaking candidly with conservators in front of their works. These engaging and informative interviews capture artists' attitudes toward the aging of their art and those aspects of its preservation that are of paramount importance to them.

The ADP has recorded interviews with such important artists as Frank Stella, Jasper Johns, and Cy Twombly. Originally designed for use by conservators and scholars at the Menil, the ADP has begun to appeal to a broader audience outside the Menil, and the collection has grown to include interviews from two partner institutions: the Whitney Museum of American Art and the Center for the Technical Study of Modern Art, Harvard Art Museums. In 2009, The Andrew W. Mellon Foundation awarded a grant to the Menil Collection to establish the ADP Archive, formalizing the multi-institutional partnership and making ADP interviews more widely available to researchers.

Acceptable Use

All uses of this transcript are covered by a legal agreement between the Menil Collection and Daniel Lind-Ramos.

This interview is made available for non-commercial research purposes only and may not be duplicated or distributed without express written permission from:

ADP Archive
Menil Archives, The Menil Collection
1511 Branard Street
Houston, TX 77006
adparchive@menil.org

[Oradores (en orden de aparición): Irene Esteves-Amador, Ph.D, Artists Documentation Program Fellow, The Menil Collection; Ángel Santiago, Conservador de Escultura y Objetos Tridimensionales]

[COMIENZA ENTREVISTA]

[00:01:10]

IE-A: Buenos días.

Ángel Santiago: Buenos días.

IE-A: Buenos días, Don Ángel Santiago. Gracias por estar con nosotros hoy aquí. Bueno, nos encontramos en el Museo de Arte de Puerto Rico, en San Juan, con motivo de una serie de entrevistas que realizamos como parte del Artist Documentation Program de la Colección Menil en Houston y del Museo Whitney de Nueva York. Específicamente estamos llamados a documentar la obra del artista puertorriqueño Daniel Lind-Ramos. De hecho, nos encontramos hoy aquí con una de sus piezas, un ensamblaje titulado *1797*. Y hemos decidido comenzar este proceso de documentación hablando con una autoridad en el tema es este país y me atrevo a decir que no solo en Puerto Rico sino en la región caribeña toda ella. Ángel Santiago es restaurador de objetos tridimensionales, recién se está retirando del Museo de Arte de Ponce. Que es un lugar demasiado importante cuando se habla de conservación y restauración en Puerto Rico y el Caribe puesto que fue allí donde se origina formalmente esta práctica en el Laboratorio de Conservación que lleva el nombre del gran pionero...

Ángel Santiago: Anton J. Konrad.

IE-A: ...el alemán Anton Konrad.

Ángel Santiago: Anton J. Konrad.

IE-A: Quien llegara a Puerto Rico para asumir esa empresa en el 1979.

Ángel Santiago: Es correcto.

IE-A: Nosotros vamos a estar hablando de pormenores sobre todo de carácter conservacionista cuando nos refiramos a esta pieza. Es importante encontramos en presencia de los objetos para pues poder hacer señalamientos para que estos también estimulen nuestro pensamiento. Agradezco entonces mucho al Sr. Santiago por haberse acercado por cedernos de su valioso tiempo. El viene desde Ponce, que no está tan cerca. Y, por supuesto, agradecer a la institución, al Museo de Arte de Puerto Rico que hoy nos recibe. Archie, ¿me permites decirte Archie? Porque...

Ángel Santiago: Sí, no no.

IE-A: ...coloquialmente lo llamamos de esa manera.

Ángel Santiago: Me ofendería si no lo hicieras.

IE-A: Poca gente sabe que se llama Angel. Bueno, pues precisamente aludiendo a esa figura de Anton Konrad, a quien conocieras y con quien tuvieras la suerte de adentrarte en este campo al que le has dedicado buena parte de tu vida. Porque me acabas de decir que laboraste en el Museo de Arte de Ponce como restaurador de objetos tridimensionales por más de 30 años.

[00:04:00]

Ángel Santiago: Es correcto.

IE-A: Definitivamente fuiste privilegiado de haber sido aprendiz de Anton Konrad. Me atrevo a decir incluso que posiblemente seas el único restaurador de objetos tridimensionales formalmente hablando que haya tenido esta isla.

Ángel Santiago: Por lo menos aquí en Puerto Rico actualmente porque hay otros conservadores en objetos pero están radicados en Nueva York o en Canadá. No están localizados en Puerto Rico. Aunque vienen y hacen visitas ocasionales y nos ayudan en algunos proyectos, pero el que está aquí casi siempre soy yo.

IE-A: Bueno, yo creo que sobra decir que tenemos una gran necesidad en Puerto Rico de más especialistas en conservación, en las distintas áreas de conservación. Pero yo quería un poco apelar a tu memoria ya que estás en esta coyuntura de vida, en este proceso transicional, verdad, donde pues te estás moviendo a otros proyectos que me entusiasman muchísimo. De hecho, gracias a esta nueva etapa es que te tengo aquí conmigo tan relajado, verdad.

Ángel Santiago: Eso es muy cierto.

IE-A: Y pues, yo quería un poco que rescataras esa experiencia de tus inicios allá en el Museo de Arte de Ponce, de lo que fue Anton Konrad, de la filosofía, incluso, conservacionista, que el promulgara.

Ángel Santiago: Es algo curioso porque Konrad llega a Puerto Rico en el '79 como tu mencionaste anteriormente, y él viene con una visión europea-norteamericana sobre la conservación. Y empieza a tratar de inculcar en Don Luis A. Ferré toda esa mentalidad de la conservación, no restauración. Porque lamentablemente cuando hablamos de restauración, estamos hablando de añadir, de reponer algo que falta. Mientras que la conservación es más amplia, es donde tu tienes que prever cualquier daño a la obra antes de que pueda suceder. Y esto es incluyendo: condiciones climáticas, insectos, variaciones en temperatura, variaciones en humedad, iluminación. Todos esos factores se tienen que prever cuando uno está bregando con una obra de arte antes de

intervenir físicamente con ella. Y eso nos lo inculca muy bien Anton Konrad. Yo, en el proceso de estudio, lo hago por tres años y medio bajo la supervisión de Edeltraud Bronner. Porque Konrad se había dedicado ya a la práctica privada. Pero en el último año que estamos con los cursos para ir al internado el nos permite ir a su taller privado a ayudarlo con obras que el tenía de Campeche, de Oller, de otros artistas de Puerto Rico. Y ahí tenemos una intervención más directa con las obras. Se nos permitía hacer cosas que no se nos permitía en el Museo como estudiantes. Y entonces, pues, ahí logramos. Luego de esto pasamos a hacer un internado fuera de Puerto Rico.

[00:07:23]

Ángel Santiago: El Rocky Mountain Regional Conservation nos acepta por 3 meses y medio para concretar nuestros conocimientos que habíamos adquirido tanto con Konrad como con Edeltraud Bronner. Es interesante porque ellos estaban un poquito reacios a recibir estudiantes puertorriqueños en Denver, Colorado, porque no sabían qué nosotros sabíamos. Y los portfolios que enviamos eran bastante impresionantes. Y eso nos ayudó mucho en la relación y de conseguir también personas que nos ayudaran.

Cuando teníamos problemas en Puerto Rico nosotros nos comunicábamos con ellos. Porque no solo éramos uno neófitos en ese entonces, éramos recién egresados de un curso de conservación y nos dan la responsabilidad de las obras de Oller y Campeche.

IE-A: Pero, me imagino, Archie, que en el proceso ellos aprendieron muchísimo.

Ángel Santiago: Oh, sí.

IE-A: Me refiero a los colegas de Estados Unidos. Porque el gran desconocido era cómo adaptar esos conocimientos, adquiridos tanto en Estados Unidos como en Europa, a las condiciones del trópico. Y, de hecho, de eso vamos a hablar bastante hoy porque las piezas de Daniel Lind incluyen muchos de estos materiales tropicales.

Ángel Santiago: Eso fue un detalle bien interesante porque a mi me toca, dentro de el estudio ese, me toca trabajar en el Museo de Historia Natural con Carl Patterson que era mi director en ese momento allí en el Rocky Mountain. Y me toca trabajar con 3 sarcófagos y 2 momias. Y entonces, ¿qué ocurre?. Que los materiales que estaban usando eran materiales más al tipo europeo. Mucha cola de conejo, mucha gelatina. Materiales que eran orgánicos que para el clima de Denver, que es básicamente seco en comparación a Puerto Rico, eran apropiados.

Pero yo tenía que entonces consultarle siempre a el, le decía, “Pero espérate yo voy pa’ Puerto Rico ahí la humedad es alta, ahí yo voy a tener problemas con la gelatina, voy a tener problemas con la cola de conejo. Porque allá la

humedad me las va a deteriorar mucho más rápido, me va a crecer hongo.” Entonces empezamos a buscar alternativas. Yo aprendí a usar esos materiales, pero cuando vengo a Puerto Rico tengo que modificar todo eso por materiales menos- que no sufrieran esos daños fisicoquímicos-biológicos en las pegas o en las aglutinantes. Y entonces es interesante porque eso nos va llevando. Y siempre Konrad se mantenía al tanto de nosotros y cada vez que venía a Puerto Rico nos visitaba. Y siempre nos decía: “Use your noodle between the ears”. Que usáramos nuestros cerebros, que no nos dedicáramos a dar las cosas por sentado, que siempre analizáramos las cosas bien antes de proceder con la obra. Porque la intención del artista era lo más importante. No era cómo se veía la obra al final, sino cuál había sido esa intención. No era arreglar un ojo que estuviera chueco. No era arreglar una boca que estuviera torcida. Era simplemente mantener esa intención de ese artista. Y por eso, pues creo que eso nos ayudo tanto a Lidia como a mi de poder hacer el trabajo que hemos estado haciendo.

[00:10:58]

IE-A: Pues que bueno escucharlo porque ese es el norte de este programa. Es rescatar la voz del artista para respetar esa intención, Entenderla también, ¿no?

Ángel Santiago: Sí, definitivamente.

IE-A: Y en ese proceso, como decías antes, prevenir daños que a veces hasta nosotros mismo, verdad, en la práctica podemos provocar.

Ángel Santiago: Causamos.

IE-A: Y yo me imagino que Konrad sufrió su shock cuando llega a Puerto Rico y tiene que adaptar su práctica, no solo sus conocimientos teóricos sino la práctica que ya llevaba de años, a unas condiciones climáticas bien distintas y bien retantes. Porque yo pasé por eso.

Ángel Santiago: Sí.

IE-A: Y muchos colegas que hemos estudiado en Europa o en Estados Unidos enfrentamos esa gran dificultad cuando regresamos porque pretendemos sacar los libros y practicar sirviéndonos de ese aprendizaje y hay un disloque entre lo que aprendimos y lo que podemos hacer. Así que yo creo que también la práctica de Konrad, el que él se haya ido fuera del Museo y haya comenzado una práctica privada, lo tiene que haber ayudado mucho en ese proceso de él aprender a ser conservador es este contexto tropical.

Ángel Santiago: Definitivamente, él ya venía con una mentalidad. Ya el había visitado el Museo anteriormente y ya el venía preparado mentalmente para el reto que iba a tener. Lo primero que se había dado cuenta era que el Museo permanecía

con las puertas abiertas en el segundo piso, no había aire acondicionado. El aire acondicionado era para las visitas y se apagaba cuando daban las seis de la tarde. Se prendía en la mañana. Entonces él se dio cuenta de que habían muchísimos problemas de condición climática adentro del museo, que estaban afectando las obras y el reto de él fue probarle a Don Luis que eso estaba ocurriendo.

IE-A: Sin lugar a duda, Konrad, las enseñanzas de Konrad, rebasaron por mucho su cerco inmediato del taller y de sus discípulos. El tuvo que enseñarle incluso al fundador y director primero de la institución unas cuantas cosas. Pero, hablando de eso, nos damos cuenta de que, como en todo, las instituciones, los individuos, las disciplinas, atraviesan por cambios a lo largo del tiempo. Y tú estuviste en ese Museo como conservador de objetos tridimensionales por muchos años y quería pedirte también que trataras de describir un poco, porque incluso me consta que ese Museo de Arte de Ponce, que originalmente arranca con una colección bastante tradicional de obras. Sobre todo, esa colección, verdad, los Prerrafaelitas. Hay mucha obra barroca también. En cuanto a obra puertorriqueña pues, del siglo XIX, de los maestros de inicios del XX. Pero, como institución que se va adaptando, verdad, al paso del tiempo comienzan ellos a adquirir, en un momento dado una producción artística más contemporánea. Y esto quiere decir pues que entran objetos que presentan nuevos retos, porque están hecho con materiales un tanto atípicos digamos, verdad, si contrastamos estas obras con las que conformaban la colección del museo. Y esto entonces supuso el que ustedes, conservadores a cargo de la preservación de ese patrimonio, tuvieran que a su vez irse adaptando. No solo a las nuevas prácticas del Museo a la hora de adquirir este las obras patrimonio artístico contemporáneo más experimental, sino ir adaptándose también a las prácticas de los artistas. y quería entonces pedirte que nos hablaras brevemente de cómo ha sido, o cómo fue, esa evolución.

[00:14:48]

Ángel Santiago: Mira, fue paulatina pero firme en el sentido de que nosotros nos manteníamos a través del AIC - que es el American Institute of Conservation - de todo lo que estaba ocurriendo al momento e íbamos a las convenciones y ahí compartíamos con otros conservadores de otras partes del mundo donde nos enseñaban y nos explicaban las problemáticas que tenían, que eran aplicables o no aplicables a Puerto Rico por la condición de clima básicamente. Y entonces, dentro de eso, y como no era una adquisición grande de obra contemporánea, podíamos irnos adaptando paulatinamente a ella y hablando con los mismos artistas. Estaban vivos, se consultaban cuál era su intención, cuál era su mejor idea de preservar su pieza. Que si había que intervenirla qué se podía hacer o qué no se podía hacer. Y eso fue de gran ayuda, la comunicación directa con el artista.

IE-A: Definitivamente la experimentación de los artistas interpela, verdad, a los conservadores-restauradores a rebasar fronteras. Y yo conozco sobre una

práctica del Museo de Arte de Ponce, específicamente liderada por Lidia Aravena, tu colega, quien es todavía allí la conservadora en jefe. Su especialidad es...

Ángel Santiago: Pintura.

IE-A: ...el area de la pintura. Y yo tuve oportunidad de conversar con Lidia alguna vez y ella me contó que ante pues estas piezas más experimentales que estaban entrando a la colección y ella teniendo una formación como conservadora bastante conservadora, verdad. La formación suya...

Ángel Santiago: Tradicional europea.

IE-A: Exactamente, tradicional a la europea y también proveniente de esas prácticas de Estados Unidos que mencionabas antes. Que a ella se le ocurrió solicitar a los artistas cuando llegaban con una pieza nueva al Museo cuya morfología o materiales técnicas ya ella veía iban a representar un reto. Ella tomaba la iniciativa de solicitarle a los a los artistas que le entregaran una especie de muestrario. Una cajita, la que ellos quisieran. Porque no estaba estandarizado para nada este proceso. Y que pusieran allí piezas adicionales que les hubieran sobrado. Cualquier información material que le ayudara a ella, o bien a reemplazar eventualmente algunas partes de estos objetos o a servirse de ellos para entender mejor la obra y saber cómo intervenirla de ser necesario. Y, de hecho, a mi me parece fascinante porque ella hasta bautiza esta práctica suya bajo el nombre de “kits de artistas”. Y yo vi el mueble en donde ella va poniendo esta cajitas. Y quería preguntarte acerca de esto porque me parece muy de avanzada esa práctica de ustedes allí. Y también saber si alguna vez tu, como restaurador de objetos tridimensionales allí, te beneficiaste de esa iniciativa de tu colega. Estos “kits de artistas”, ¿Los utilizaste quizás de alguna manera?

Ángel Santiago: Sí, definitivamente. Es interesante porque no temenos gran cantidad de esos kits porque no todos los artistas son tan disciplinados. Pero sí, tuvimos un caso de una pintura de, ay, Diós mío ahora se me escapa el nombre. El es un artista de aquí del area de Santurce y el utilizaba técnicas bien complejas. Porque se complica un poquito la vida como artista y le gusta hacer mezclas históricas y cosas así. Y el hizo una pintura donde incluía medias esferas.

IE-A: Este es José Jorge Román.

Ángel Santiago: Es correcto, no quería entrar en ese detalle...

IE-A: Me lo imagine.

Ángel Santiago: ...te lo iba a dejar a ti.

IE-A: Me lo imaginé. Lo conozco.

Ángel Santiago: Entonces, lo interesante es que tuvimos un percance con una de las piezas. Y se llamó a José Jorge Y Lidia le dice, “mira, necesitamos que vengas a ver tu pieza porque le paso esto, aquello y lo otro, y necesitamos saber por qué ocurrió, qué tu usaste.” Lamentablemente la pieza, estoy hablando de hacen mucho años atrás, el Museo no tenía un control complete de condición y tuvimos un pequeño percance de que nos entró un rajiero. Una peste, como le dicen en los museos. Y entonces este rajiero se dio la tarea de carcomeruna de las bolitas, o varias bolitas, de las que estaba compuesta la obra.

IE-A: Son sintéticas, ¿cuál es el material?

Ángel Santiago: No, eso es lo...

IE-A: Parecen.

Ángel Santiago: ...que creíamos nosotros. De ahí es que sale el kit. Porque nosotros pensábamos que eran bolas de goma o de golf modificadas o lo que sea. Pero cuando se llama a José Jorge Le decimos, “Mira, Jorge, necesitamos que tú usaste en esto.” El utilizó miel, el utilizó un montón de materiales que eran atractivos.

IE-A: Un postres.

[00:20:09]

Ángel Santiago: Un postre para los rajieros y los ratones. Entonces pues, ahí el nos hace ese ese kit nos trae varias bolitas. Nos trae pequeñas, grandes, todas las que el usaba. Nos trae los colores y no dice cuales eran los había. Entonces ahí me toca a mi sustituirlas. Porque Lydia decía que no era pintura, que era objeto porque tenía las esferas.

IE-A: Claro, se estaba [inaudible].

Ángel Santiago: Y entonces se trata, se hace el reemplazo de las piezas y parece que nunca pasó nada. Y nosotros pues mantenemos esas que los ratoncitos hicieron su trabajito, mas mantenemos par de ellas, de esas piezas. También para la escultura de Lichtenstein, también se pidió que nos dieran un kit y tenemos un kit completo de los colores y materiales usados en la obra de “Pincelada en Vuelo”, de Lichtenstein.

IE-A: Que maravilla. A mi me gustaría que ese proyecto se convirtiera precisamente un proyecto, se estandarizara.

Ángel Santiago: Sí, no, y siempre le pedimos a los artistas que, por lo menos, documenten los materiales. Que los dejen escritos. Que no simplemente los usen al azar. Que traten de ser...

IE-A: Llevar una especie de bitácora, ¿no?

Ángel Santiago: ...una bitácora de información. Y que, si es posible, lo añadan en la parte de atrás de la obra. No directamente sobre la obra. Pero sí en una estampilla o...

IE-A: Soporte añadido.

Ángel Santiago: ...algo que esté en el bastidor y eso. Que se sepa, “esto es esto, aquello es lo otro”, para evitarnos a los conservadores el tener que hacer un proceso más largo de investigación. Algo bien importante cuando, que diferencia de un restaurador, es que el conservador tiene que estudiar la pieza a consciencia. Tiene que ver sobre los materiales. Si desconoce el material, investigar sobre ese material. Llamar al artista si está vivo. Consultarle qué usó. Si no se acuerda que de referencias de otras obras para hacer el estudio. Tanto Lidia, como yo, no tocamos una obra hasta que no estamos casi 100% seguros de cómo fue hecha y cuál fue la intención de ese artista. Se hacen estudios de pigmento si hay que hacerlos. Se hacen estudios de madera si hay que hacerlos. Para evitar cualquier problema. Porque no todas las maderas se comportan igual en el trópico. No todos los pigmentos se comportan igual manera en el trópico. Y muchos de estos materiales vienen del Norte, como decimos, o de Europa. Y entonces esas materias no están diseñadas para el sol de Puerto Rico o para el clima de Puerto Rico con las altas humedades. Y eso hay que estar bien seguros antes de tocar la pieza...

IE-A: Sí, porque puede ser peor el remedio...

Ángel Santiago: ...de que no va a haber un cambio...

IE-A: ...que la enfermedad, como dice nuestro dicho.

Ángel Santiago: Definitivamente.

IE-A: De hecho, ese es el gran motor que mueve esta metodología de la conservación mediante documentación. En ir al artista para procurar del artista también esos datos sobre los materiales, procesos, las técnicas. De hecho, a inicios del siglo XX, que es cuando comienza este interés por parte, precisamente de alemanes...

Ángel Santiago: Exacto.

IE-A: ...en la conservación, de ir al artista para preguntarle, mira, “¿Qué tu usaste? ¿Qué hay ahí? ¿Por qué lo usaste?”. Estaba básicamente circunscrita esta documentación a lo que eran materiales y técnicas.

Ángel Santiago: Sí.

IE-A: Hablando de materiales me gustaría ya movernos a ese tema mas específico y así progresivamente hablar ya de la pieza que nos acompaña. Porque entiendo que has tenido experiencia, como conservador de objetos tridimensionales, con estos materiales muy propios del trópico. Materiales orgánicos, naturales, como puede ser, pues lo que estamos viendo aquí.

Ángel Santiago: Cocos.

IE-A: Aquí hay cocos, aquí hay pencas de palma. Y quería entonces preguntarte acerca de esa experiencia que específicamente has tenido con los materiales orgánicos y digamos que, de origen también tropical, en este medio ambiente.

[00:24:30]

Ángel Santiago: Como tu mencionaste anteriormente mi expertiste fue básicamente en obra europea, española, italiana, escultura policromada y demás. Es cuando empiezo a hacer la investigación sobre las maderas de Puerto Rico, en el Smithsonian, que me doy cuenta de que hay otra variedad de problemas adicionales y materiales que están usando nuestros artistas. Esto ya es para la década del 90 que estamos hablando. Y ahí es que cada vez que llega una obra y llega un material nuevo yo paro cualquier proceso de restauración solamente para hacer investigación del material. Porque tengo que conocer esas propiedades fisicoquímicas y biológicas que tiene ese material ante el clima de Puerto Rico, no ante el clima de donde se produjo, sino es en el clima que está llegando. Y es labor del museo ratar de mantener el ambiente de humedad y temperatura lo más constante posible dentro de las facilidades para que estos objetos no cambien. Pero ¿qué pasa? Que tu tienes un objeto que me viene del centro de la isla de Puerto Rico donde la humedad promedio anual es 80% y me lo mueves a un lugar como Ponce que el promedio anual de humedad puede ser un 55% o un 60%. Estamos hablando de un 20% de diferencia. Eso es un cambio dimensional en la pieza porque al perder la humedad la pieza se encoge. Al encogerse, si es madera, si es este material orgánico, va a perder mucho más volume. Y entonces si tiene una capa de preparación, una capa de pintura, que no tiene la adhesión apropiada al soporte, que es lo que va a cambiar, mira, vamos a terminar con un escamado. Vamos a terminar con la pieza perdiendo esa capa de intención del artista que estuviese pintada. Y por eso vemos muchísimas esculturas y demás que eran policromadas y ahora no tienen policromía. Porque se le cayo la capa de pintura y la preparación. Entonces con eso tengo que estar, tuve casos de, por ejemplo, mascarar de Carnaval de Loíza, que son de coco. Mascarar del Carnaval de Ponce, que le llaman erróneamente papier-mâché cuando es cartón piedra.

Porque el proceso no es pulpa de papel, sino son tiras de papel pegadas unas sobre otras, creando una estructura una estructura más solida que se convierte en un cartón. Y entonces eso pues tiene la condición de que el artista te usa adhesivos no-comerciales. Generalmente lo que utilizaban era engrudo de harina de trigo. Muchas de ellas, esa harina de trigo, como se mezclaba con agua y se cocinaba un poco, quedaban los huevitos de los escarabajos barrenadores dentro de ella. Y cuando tenía las condiciones apropiadas salían los escarabajitos y empezaba a salir el polvillito ese que parece talco del interior de la careta. Que le llamamos nosotros en buen puertorriqueño “gorgojos”. Y entonces eso es un deterioro que había que controlar. Se controlaba pues por medio de fumigación. Lo único que la fumigación deja un añadido, que no es intención del artista o del artesano, que puede ser perjudicial tanto para la pieza, por los químicos que contiene el químico, o porque alguien trate de probarse la mascara y va a estar en contacto con el químico y ahí va a tener un problema adicional.

[00:28:25]

Ángel Santiago: Entonces hay otros métodos de evitar la propagación de los insectos. Puede ser por erradicación de oxígeno. Que es crear un ambiente totalmente sin oxígeno. Entonces pues ahí tu eliminas los huevos, las larvas, las pupas, y los insectos adultos sin contaminar ni añadir contaminantes a la pieza. Pero entonces eso conlleva que luego tienes que, todos esos agujeritos de entrada y salida de los insectos hay que sellarlos, hay que consolidar la pieza en el interior para que no sea nuevamente atractiva a otra infección de insectos. Porque el químico sí previene que haya infección, pero causa otros problemas adicionales que no queremos. Entonces la opción es erradicación de oxígeno y eso se hace en una cámara que se le elimina con un químico. No es químico, es un óxido que se pone dentro de, básicamente es como una limadura de hierro, que se pone dentro del ambiente. Y entonces esa limadura de hierro empieza a reaccionar con el oxígeno y empieza a oxidarse, a crear moho. Y esa moho lo que ha hecho es absorber el oxígeno en el ambiente hasta que llega a un promedio de un .03% de oxígeno. Y se tiene que dejar por lo menos un promedio de 21 días a un mes en esa cámara de erradicación de oxígeno. Y eso garantiza de que esa pieza no va a contaminar ni va a ser contaminada nuevamente. Siempre y cuando se mantengan los parámetros de limpieza, fumigación del museo o de la institución y los almacenes libres de insectos, se supone que no vuelva a contaminarse. Pero hay muchísimas problemáticas, por ejemplo, al coco como tal pues puede tener otro tipo de escarabajo, lo puede atacar el termita o lo que nosotros llamamos polilla. Erróneamente le llamamos polilla porque polilla es la mariposita esa nocturna que tenemos en las casas volando siempre por las luces. Que es el “moth”, en inglés. Pues esa es la verdadera polilla. El otro es termita de madera seca o “dry wood termite”, que son las que no hacen colonia y se mudan de casa en casa haciendo daño mientras haya humedad en la pieza. Y tenemos el comején que todo el mundo conoce que puede ser arbóreo o subterráneo, que es otro tipo de termita. En

Puerto Rico hay mas o menos unas 17 familias, más los allegados, de comején aquí en la isla. Y ellos no son insectos malos, los necesitamos con premicia. Porque ellos son los recicladores de la materia muerta. Y los artistas, y los arquitectos, y los que construimos en madera, nos da y nos emperramos en usar materia muerta. Y eso es lo que tenemos aquí, en todos estos materiales, es materia muerta. Y la naturaleza tiene a sus individuos, que son todos los insectos, que van a procesar y reciclar eso para evitar de que nosotros estemos hasta aquí de tierra o de materia descompuesta. Y eso es parte de ese proceso. Sí, me ha tocado reparar ese tipo de careta.

[00:32:07]

IE-A: ¿Cómo has trabajado con el coco?

Ángel Santiago: El coco lo he consolidado. He usado, en la parte interior, que no se ve, se ha utilizado una solución de barniz, que es un metacrilato, el famoso Acryloid B-72. Es un material sintético muy estable. Este material no tiende a degenerarse con el tiempo. No tiene a oxidarse como se oxidan otros barnices de resinas naturales. Es fácil de remover si hubiese que remover en muchas ocasiones. Y se puede diluir en diferentes solventes. El que generalmente yo uso para este tipo de materiales es en alcohol. Porque el alcohol es un destilado que es muy compatible con la celulosa y con los materiales orgánicos que componen la madera. Se puede combinar con tolueno. Se puede combinar con xileno. Se puede combinar con acetona. Y las propiedades van cambiando, dependiendo el tipo de solvente que se use. En algunos casos la acetona sirve como un buen adhesive para materiales cerámicos. El único problema que tienes es que es un material termoplástico y si se expone a una temperatura mayor a la normal tiende a despegarse.

IE-A: Pero decías, Archie, que el Acryloid lo utilizas por el reverso de la máscara. Claro, estos no son máscaras, pero sí son...

Ángel Santiago: No, no.

IE-A: ...mitades de coco. Y podemos ver que de acuerdo a su modo de colocación...

Ángel Santiago: Se pueden ver.

IE-A: ...pues a veces podemos ver la cara interna o posterior, los laterales. En un caso como este, ¿intervendrías también esas partes que no están pintadas con el Acryloid?

Ángel Santiago: Sí, se puede. Porque utilizando el alcohol yo puedo controlar el brillo de el barniz y no se notaría que está impregnado con el químico o con el barniz. Sino que se notarían bastante naturales las figuras.

IE-A: Porque aquí observamos, de hecho, lo que mencionabas antes, que hay un desprendimiento de la capa pictórica. Esto es pintura acrílica.

Ángel Santiago: Eso es por pérdida de volumen del coco.

IE-A: Exacto. Que se ha escamado, verdad. Hay unas lagunas.

Ángel Santiago: Mhh-hmm.

IE-A: No parecen estar barnizadas esas...

Ángel Santiago: No, esas no.

IE-A: ...solamente tienen. Superficies pintadas.

Ángel Santiago: Mhh-hmm.

IE-A: Y, de hecho, una restauradora hablando en torno a esta pieza conmigo me comunicaba su preocupación ante la necesidad que ella sabe hay de que esto se consolide para que no se siga desintegrando el soporte natural que es el coco que a su vez sirve de superficie para esa pintura, que es la otra capa que a ella le gustaría consolidar. Pero teme que ese proceso pueda distorsionar la apariencia de esos elementos.

Ángel Santiago: Va a depender de la concentración que use en la solución del barniz. Porque esa es la bonita propiedad que tiene el Acryloid, que tu lo puedes hacer bien aguadito e irlo penetrando para que penetre poco a poco. Y luego al final, en la superficie, remover un poquito de ese brillo para que se le vea lo mas natural posible. Se puede usar tanto para telas como para materiales, así como madera. Para metal yo lo uso también en vez de usar barniz. Pero en ese caso le añado otro químico, que es el BTA, benzotriazole, que es un inhibidor de oxido por luz ultravioleta. Es un inhibidor de luz ultravioleta y protege también el metal. Y yo aquí viendo pues estos metales están totalmente brillosos por la misma apariencia del barniz que se utilizó.

IE-A: Sí, están barnizados.

[00:36:02]

Ángel Santiago: ¿Tienes idea del tipo de barniz que el utilizó?

IE-A: Entiendo que Daniel utilizó polietileno con base de aceite.

Ángel Santiago: Ah, poliuretano con base de aceite.

IE-A: Perdón, el poliuretano.

- Ángel Santiago: Ese tiene un pequeño problema. Es que es bien difícil de revertir el proceso.
- IE-A: Remover.
- Ángel Santiago: Solamente se puede revertir en algunos casos. En el metal es aplicando calor y escamandolo, sacándolo en pellejo. De lo contrario, va a oxidarse se va a poner oscuro. Tiende a oxidar por el aceite y ponerse más marrón de lo que es. Pero, en el caso de los metales, eso no afecta. Quizás en el caso de las maderas o de las piezas que tengan color, que sí hayan sido barnizadas con esto pues va a haber un poco de problema. Pero si el artista cree que eso no afecta su intención, yo no tengo.
- IE-A: Sí, esa transformación del material habría que hacerlo consciente.
- Ángel Santiago: Exacto, porque eso es algo que es importante. Por ejemplo, en el pasado los artistas barnizaban sus obras con damar, con resinas naturales, copal, mastic y otras resinas. Y ellas tendían a oxidarse y a oscurecerse, pero ellos lo sabían.
- IE-A: Y buscaban eso.
- Ángel Santiago: Y entonces buscaban que eso fuera apariencia.
- IE-A: Sí, la pátina.
- Ángel Santiago: Yo tuve una vez una pieza con Lidia que el dueño quería que la limpiáramos. Y cuando la fuimos a limpiar nos dimos cuenta, gracias a que hicimos research, que el artista oxidaba el barniz antes...
- IE-A: Aceleraba el proceso.
- Ángel Santiago: ...para que diera ese efecto de vejez. Y si nosotros hubiésemos removido el barniz hubiéramos dañado toda la intención del artista. Y tratar de explicarle eso al coleccionista y que lo entendiera, porque el quería ver su obra brillante, fue un poquito difícil, pero lo entendió.
- IE-A: Por eso es tan necesario documentar es voz para que no haya lugar a duda de que eso era lo que quería el autor.
- Ángel Santiago: Y por eso es bien importante que los conservadores investiguen antes de bregar con una obra de arte.
- IE-A: Claro. Volviendo al barniz, Archie. Evidentemente a Daniel Lind el barniz no es algo que le molesta del todo.
- Ángel Santiago: Sí, ya veo.

IE-A: Porque hay barniz en las piezas de metal, en algunas de ellas.

Ángel Santiago: Exacto, gracias.

IE-A: Notamos que hay barniz en las pencas. No obstante, decíamos que los cocos no tienen barniz.

Ángel Santiago: No.

IE-A: Sin embargo es uno de los elementos de la pieza que más policromado está, más pintura tiene. Y estamos observando este problema de que se desprende la pintura y va transformando la apariencia evidentemente...

Ángel Santiago: Exacto.

IE-A: ...de ese elemento. Si fuéramos a donde Daniel y le dijéramos que considerara barnizar los cocos, ¿sería algo que tú le aconsejarías a él, por ejemplo?

Ángel Santiago: Para seguir evitando.

IE-A: O la consolidación.

Ángel Santiago: Tendría que hablar con el porque el problema es, yo como conservador no le puedo limitar al artista qué hacer y cómo hacerlo. Es mi responsabilidad como conservador investigar y buscar respuestas para preservar esa pieza sin cambiar esa intención. Por eso fue algo que hace tiempo te mencioné de que en Puerto Rico, y no se si a nivel internacional, o en Europa o en Estados Unidos, hay ciencias aplicadas al arte. Sabes, el artista trabaja mucho por impulso, por reflejo de lo que tiene, lo que adquiere, cómo lo ubica, el efecto que causa. Pero no está pensando en la mecánica, en la química, en la física, cómo esos materiales se interrelacionan. Muchas veces lo aprenden después que se estrellan contra la pared varias veces. Entonces dicen “ah, no puedo usar esto porque me pasa esto”. Eso les pasó a los ceramistas cuando empezaron a mezclar metales con la cerámica porque querían hacerlo todo fundido dentro del horno y se encontraban de que las piezas de cerámica reventaban y no se podían explicar por qué. Simplemente, la cerámica reduce volumen cuando se calienta y se hornea. Y el metal aumenta volumen. Y si no dejaban el espacio suficiente para que el metal pudiera expandir pues el resultado era que se rompía. Eso es que es bien importante que se tratase de conseguir la forma de que los artista, desde antes de convertirse en maestros, aprendieran cómo las ciencias se pueden aplicar al arte. Y entonces lo conviertan en un reflejo de su creación. Pero, como decimos, hay veces que es bien difícil enseñarle a un perro viejo nuevos trucos.

[00:40:53]

IE-A: Exacto.

Ángel Santiago/Daniel Lind-Ramos Interview Transcript, Artists Documentation Program, The Menil Collection, 11/25/2020

Video: adp2020b_20201125_003va.mp4 / Interview #: VI2000-020.2020b / TRT: 01:22:32

Copyright © 2020 ADP Archive. All rights reserved. This interview is made available for non-commercial research purposes only and may not be duplicated or distributed without express written permission from ADP Archive, Menil Archives, The Menil Collection

Ángel Santiago: Y entonces al artista le resulta, después de la mucha experimentación, le resulta eso. Yo no le puedo decir que lo está haciendo mal.

IE-A: No, para nada.

Ángel Santiago: Sabes, esa es su forma de creatividad. Yo, o el conservador que sea, tiene que buscar la forma de preservar eso para generaciones futuras sin cambiar esa intención del artista. Y entonces ahí es que viene la experimentación. Y están envueltos los conservadores científicos, porque ellos no bregan con la obra per se, ellos bregan con los materiales que constituyen esa obra para buscar soluciones para el futuro y para los mismos artistas. Tu tienes una experiencia bien interesante, que fue la misma Myrna Báez, en paz descansa. Ella nos llevaba las obras al museo y llegó un momento nos dijo, “ay, no, yo no puedo traer más mis obras aquí. Ustedes me las desnudan y se enteran de cosas que yo no quiero que la gente sepa. Porque ustedes les encuentran hasta los errores que cometí”. Ese es mi trabajo, ese es el trabajo de Lidia, ese es el trabajo del conservador.

IE-A: Pero somos sus aliados y yo creo que esto es parte también de la evolución de la figura del artista...

Ángel Santiago: Claro.

IE-A: ...a lo largo de la historia. Antes los artistas se preparaban en tratados pictóricos, por ejemplo.

Ángel Santiago: Exacto.

IE-A: Y conocían todo lo que era...

Ángel Santiago: Los materiales.

IE-A: ...esa ciencia detrás de la obra y sus materiales. Pero con el paso del tiempo eso va transformándose. Y es algo totalmente legítimo y válido.

Ángel Santiago: Sí.

IE-A: Pero entonces entramos, yo diría los conservadores-restauradores. Y como somos los que quizás más nos dedicamos a esa parte de lo que es a creación artística hoy por hoy vamos también haciendo las veces de aliados del artista, un poco los acompañamos.

Ángel Santiago: Mhh-hmm.

IE-A: Sostenemos unos intercambios con ellos. Y el planteamiento te lo hacia porque nos damos cuenta de que el no está cerrado al barniz. Y en este proceso por el que estamos pasando, analizando su obra de esta manera. El, en el momento la vida en que se encuentra. A mi me consta que el ha sabido sustituir elementos que se han dañado. Por ejemplo, esta base es una base posterior a la que hiciera originalmente porque se apolilla y el la reemplaza. Osea el ha sabido transformar piezas suyas para procurar su longevidad. Entonces hablabas de que tu consolidarías estos cocos de esa manera.

Ángel Santiago: Sí, se puede. Hay varias formas.

IE-A: Y yo me pregunto, ¿y con esa consolidación es suficiente, no habría que...?

Ángel Santiago: Se tardaría mucho más en tener que reemplazar las piezas originales por sustitutos. Entonces eso nos trae otra problemática. ¿Dónde yo voy a conseguir los sustitutos? Que yo no venga a coger y vaya a utilizar un sustituto que no es el correcto. Que vaya a cambiar esa historia de la pieza. Que vaya a usar, en vez de usar un machete hecho de chapa de metal, use uno de acero inoxidable porque no quiero que se oxide. ¿Fue la intención del artista hacer eso? Pues tengo que buscar cómo voy a consolidar ese metal para que no se oxide mas de lo que está. El error que cometemos cuando consolidamos metal es que no lo secamos antes. El metal se tiene que secar, sacar la humedad. La gente piensa, “Es metal, es solido, no pasa nada”. No, ¿por qué los carros no se pintan cuando está lloviendo? Porque el metal absorbe la humedad y cuando lo pintan salen los chancros de moho. Porque trata de escapar. Como no puede escapar, la pintura lo detiene y se crea el daño en la chapa de metal. Y eso pasa en estos metales. Si no están secos, cuando llegan a un sitio donde la humedad cambia y es menor y esa humedad trata de salir del metal, se encuentra con la barrera del barniz y entonces sigue el proceso de oxidación.

[00:44:45]

IE-A: Y ni se diga cuando es material orgánico.

Ángel Santiago: Y cuando es material orgánico

IE-A: Cuando es textil.

Ángel Santiago: ...y el material está en contacto.

IE-A: Madera, hay que dejar que bote toda esa humedad.

Ángel Santiago: Exacto. Y si tu tienes un metal en contacto con un material orgánico...

IE-A: Que es lo que está pasando aquí, en las pencas ¿no? vemos los clavos...

Ángel Santiago: ...va a haber en algunos momentos en...

IE-A: ...que están corroídos.

Ángel Santiago: ...los clavos van a empezar un proceso de oxidación y en ese proceso de oxidación producen calor mínimo, nosotros no lo vemos, pero van quemando la madera. Y cuando tu llegas al tiempo tu puedes sacar ese clavo sin pasar trabajo porque lo tienes entre el clavo y la madera es carbón.

IE-A: A mi me parece súper interesante, como observadora neutral...

Ángel Santiago: Mhh-hmm.

IE-A: ...yo poder ver estos clavos, que están en algunas de las penca, que no están la función de anclar la pieza a la pared...

Ángel Santiago: Exacto.

IE-A: ...pero que permanecen porque fueron utilizados previamente en otras instalaciones de esta misma pieza para anclarla. El artista ha decidido, consciente o inconscientemente, dejarlos ahí. Y a mi me habla de una historia material de la pieza y eso me apela muchísimo.

Ángel Santiago: Oh, claro.

IE-A: Pero, como conservadora, me preocupa que ese material metálico corroído esté penetrando ese soporte orgánico que es la penca, degenerando.

Ángel Santiago: No, ya físicamente penetro él.

IE-A: Claro.

Ángel Santiago: Es una cuña, el clavo es una cuña.

IE-A: Como lo penetra pues empieza a generar estas otras transformaciones...

Ángel Santiago: Sí.

IE-A: ...como la que mencionas por el calor. ¿Cómo tú enfrentarías?

Ángel Santiago: Pues nada, la forma que yo lo he hecho anteriormente, y lo he hecho con los santos, es remover el clavo consolidar el área que está dañada por el carbón. Que es añadirle un consolidante hasta que se endurece lo suficiente. Vienen diferentes tipos de consolidantes ya para endurecer la madera. Y el clavo lo limpio, se le saca todo el oxido y se sella con laca.

IE-A: Y se vuelve.

Ángel Santiago: Y se vuelve a poner el mismo clavo en el mismo sitio en la misma posición. Por eso es importante documentar la pieza durante todo el proceso y tomar la foto exacta de la posición del clavo. Porque el clavo puede estar hacia la derecha y cuando tu lo pones lo pones hacia la izquierda, no fue lo que quiso el artista. Ya es mi interpretación de cómo estaba ese clavo allí.

IE-A: Claro.

Ángel Santiago: Y entonces ahí es que yo tengo que tener un documento físico, que es la foto, para yo hacer esos ajustes finales cuando termino la conservación de esa pieza.

IE-A: Estábamos hablando de la sustitución del material, etcétera. Y de cómo Daniel ya ha sustituido algunos elementos de sus piezas tridimensionales, sus ensamblajes. Y en una conversación que tuve hace poco con él, sobre todo enfocándonos en el material del coco, que es tan recurrente en estos trabajos y que no se limita al coco como vemos aquí. En realidad, esta es la parte externa del coco pero también podemos encontrar.

Ángel Santiago: Exacto. El casco del coco...

IE-A: Exactamente, el casco del coco.

Ángel Santiago: ...la parte dura.

IE-A: Encontramos la penca de la palma de coco.

Ángel Santiago: Mhh-hmm.

IE-A: Encontramos el tronco de la palma.

Ángel Santiago: Oh, ok.

IE-A: Y él me comentó que él está de acuerdo con que estos elementos se sustituyan, si se tuvieran que sustituir. Nosotros, sin embargo, hablábamos de que bueno si estuviera el coco desnudo pero aquí un coco intervenido que tiene la impronta de la mano del artista...

Ángel Santiago: Mhh-hmm.

IE-A: ...está pintado. Tiene, de hecho, ahí...

Ángel Santiago: Los accidentes que ha tenido.

IE-A: ...una figuración. Así que no es tan fácil como sustituir ese coco porque este coco es un soporte pictórico también...

Ángel Santiago: Exacto.

IE-A: ...en el caso de esta pieza. Pero en otras y, de hecho, me voy a referir ahora a las piezas de Daniel Lind que ha adquirido recientemente el Museo Whitney de Nueva York. Una es *Centinelas* (2013), que es de un año muy similar a esta que tenemos aquí, *1797* (2012). Y la otra es posterior, se llama *María-María* (2019) y como se podrán imaginar pues tiene que ver con el paso del huracán María, entre otras cosas. Y estas piezas incluyen toda esa gama de elementos de la palma de coco que acabamos de mencionar. Ante esa posibilidad de sustituir y de Daniel incluso afirmar, “siempre que sea un coco, siempre que sea un tronco de una palma, siempre que sea una penca de una palma, puede reemplazar el elemento de la obra”. No obstante, nosotros sabemos que hay palmas y hay palmas.

Ángel Santiago: Exacto.

[00:49:09]

IE-A: Entonces no es cualquier coco...

Ángel Santiago: No es cualquier palma.

IE-A: ...no es cualquier palma. Porque hay tantas especies, pero también viene a mi mente la preocupación de que, si bien a Daniel le parece perfecto que el coco provenga de una palma que esté donde esté, no necesariamente aquí, en Puerto Rico, de donde seguramente salieran estos cocos y específicamente del área de Loiza, de donde él viene. Pues a mi también me preocupa la parte de, bueno, es que no solamente hay distintas especies de palmas, digamos, sino que estas palmas se debaten en distintos medios ambientes. Y entonces yo quería pedirte que reflexionaras un poco en cuanto a las previsiones, si algunas, hablando insistiendo en la conversación sobre todo versus la restauración, que debería tener un museo como el Whitney que es custodia dos de estos ensamblajes y que pudiera muy bien enfrentar el escenario de tener que reemplazar cocos, pencas, troncos de palmas. Cuál debería de ser la fuente, independientemente así den con la palma que es la especie. Hay que tener en cuenta que eso va a incorporarse a una pieza de arte que va a estar en unas condiciones museológicas de un ambiente y clima diferente. Es en un país también distinto, verdad.

Ángel Santiago: Mhh-hmm.

IE-A: ¿Qué podrías decir al respecto?

Ángel Santiago: Pues mira aquí la problemática que hay es la siguiente. Básicamente, la palma es palma. El coco es coco. Pero las formas no son las mismas. El crecimiento no es el mismo. La cantidad de humedad no va a ser la misma. La localización es importante porque dependiendo, básicamente las palmas las vamos a conseguir en el sub-trópico y trópico de todo el mundo. Eso no va a cambiar el contenido de humedad básico de una palma porque va a estar en un ambiente bastante húmedo casi siempre. Hay un problema de que si la palma viene de costa o viene del centro porque va a tener una cantidad de minerales que no son las mismas de los otros minerales. Si tenemos una palma que es de costa, donde está sembrada en la arena, donde ha absorbido las sales que están ahí, esos minerales. Pues va a ser un poquito más oxidante que la palma que se consigue fuera del área de la costa. Va a tener unas propiedades totalmente distintas. Si eso fue el caso aquí, si por X razón la palma tenía unos clavos y tu quieres sustituirla pero quieres mantener los clavos en la misma posición cuando los pongas en la nueva palma, y no está con las condiciones a la anterior, pues esos clavos se pueden oxidar mas rápido o quizás no les pase nada. Todo eso se tiene que ir visualizando. El diámetro. Cuándo utilizó esa palma, si estaba verde cuando la uso para el, y dejó que se fuera envejeciendo o secando en la instalación. O ya estaba seca y yo vengo y la sustituyo con una que está verde. Y cuando viene seca se pone el diámetro más menor todavía y no cuadra estéticamente con la pieza. Todas esas son las cosas que yo tengo que ir valorando cuando voy a hacer una sustitución de una pieza. Si el artista está vivo, viva la pepa, como decimos en Puerto Rico. Porque el puede hacer lo que el quiera y puede sustituirlo con lo que el quiera, yo no.

IE-A: Claro.

Ángel Santiago: Yo tengo que buscar lo más cerca posible a esa pieza anterior. Si fuese el extremo y yo tuviera que sustituir una pieza, muchas veces prefiero hacer un molde de la original y sustituirla por una réplica.

IE-A: Sintética.

Ángel Santiago: Y darlo a notar porque no es mi intención convertirme en el artista.

IE-A: Eso está bien interesante.

Ángel Santiago: Se hizo con *Las Cariátides*, se ha hecho con montones de obras que estaban en peligro de destruirse por el ambiente y por las condiciones climáticas. Y lo que se ha hecho es sustituirla y la pieza original se mantiene bajo unas condiciones estables en el museo con humedad controlada y todo eso para que no continúe deteriorándose. Y si se necesita estudiar la pieza en conjunto original pues la pieza todavía está allí y no se ha descartado. Pero eso va a determinarlo el artista.

IE-A: Sí. Convendría preguntarle la postura a Daniel.

- Ángel Santiago: Exacto, ante esa posibilidad ¿qué postura hay en sustituir una por otra? Una que no sea la original en sintético.
- IE-A: Y si tuviera que ser coco, ¿tu someterías ese coco a un proceso de desinfección previo a?
- Ángel Santiago: Sí, definitivamente. Tendría que desinfectarse o tratarse contra cualquier tipo de insecto o de hongos o bacterias que puedan coger.
- IE-A: Y, ¿cómo se lidia con el salitre, por ejemplo, que pueda traer el sodio?
- Ángel Santiago: Mira, el salitre es bastante difícil porque tu tienes que eliminarlo por inmersión.
- IE-A: Y ahí se hincha también entonces el material.
- Ángel Santiago: Exacto. Tiene que ser una inmersión. Y puedes hacer que si se hincha puedes sustituir el agua en el proceso de inmersión, después de varias lavadas, entonces sustituirlo por otro material sintético que sustituye el agua para que eso no pierda el volumen y se hace por secado indirecto. Se usa mucho en los métodos de arqueología ara rescate de maderas que llevan mucho tiempo sumergidas en el agua.
- IE-A: Debajo, mhh-hmm.
- Ángel Santiago: Pues se tienen que lavar, se le tiene que sacar toda la sal. Pero no se pueden secar al medio ambiente porque se destruyen. Entonces tu tienes que sustituir esa cantidad de agua que hay por otra sustancia que sea inerte pero que no degrade la celulosa que ya está degradada. Es un poquito...por eso cada material y cada obra tiene una problemática.
- [00:55:28]**
- IE-A: Claro, eso es lo fascinante.
- Ángel Santiago: Aquí pues hay varias problemáticas en una sola obra.
- IE-A: Eso es lo fascinante. Pero entonces esto también nos lleva a pensar, no solamente a esos otros elementos externos, del contexto originario de materiales naturales, que provienen del entorno material que se suman a esto, sino a lo que significa para estos objetos, primero, pasar a ser parte de...
- Ángel Santiago: Exacto.

IE-A: ...una obra artística, entrar en este ambiente tan disímil a su lugar de origen. Y en el caso de nuevo de las piezas que adquiere el Whitney, pensamos en ese traslado incluso que van a hacer estos materiales...

Ángel Santiago: Mhh-hmm.

IE-A: ...a un clima totalmente diferente. Y yo quería preguntarte un poco, si puedes incluso preveer o anticipar posibles retos que vayan a enfrentar ellos...

Ángel Santiago: Sí.

IE-A: ...producto de la adquisición, de estas piezas cuya morfología es eminentemente tropical y Nueva York no es un clima tropical, claro está.

Ángel Santiago: Por ejemplo, en la obra *María-María* (2019), tiene, en buen español, “bubblewrap” en la parte de abajo. Eso es un material no-perecedero. Ese material se desintegra bajo la influencia de la luz ultravioleta. Eso es algo que ellos van a tener que estar pensando. En si van a tener que sustituirlo o van a tener que preveer la cantidad de intensidad de luz ultravioleta dentro de la sala. Los toldos, o “tarps”, que usa el como manto de La Virgen también es otro que se afecta mucho en la luz del trópico. No resisten lo que resisten en Estados Unidos. Eso es una ventaja allá en el universo de Estados Unidos.

IE-A: Exacto. Sí has comenzado por los materiales sintéticos.

Ángel Santiago: Sí, he empezado porque fueron los mas que me chocaron dentro de la pieza. Porque hay algunos de estos materiales sintéticos que podrían producir acidez. Por eso empecé por ellos.

IE-A: Claro.

Ángel Santiago: Porque al descomponerse algunos de estos materiales habría que ver cual es su composición química para entones ver si no hay vapores que puedan ir acelerando el proceso de oxidación en los metales o la degradación de la fibra celulosa del coco o las maderas que estén envueltas.

IE-A: Y el textil, hay yute también.

Ángel Santiago: Y el textil, porque, por ejemplo...

IE-A: Soga.

Ángel Santiago: ...hay ciertos materiales que producen ácido acético cuando se están descomponiendo. Y eso, ácido acético es un alto corrosivo para metales y también desintegra la celulosa, la unión molecular de esa fibra que mantiene la cohesión de la tela se destruye y se va desintegrando con el tiempo. Son

todos esos detallitos, que no los piensa el artista por lo que hablamos horita. No hay una base científica en sus estudios. Y entonces lo hace todo por, “ay, porque esto me gusta, usarlo”.

IE-A: Por impulso, por intuición.

Ángel Santiago: Exacto. El artista es más intuitivo, es menos científico. Pero si antes de convertirse en un artista tu le das esas herramientas, pensaría un poquito más en qué va a usar y qué no va a usar. Y si lo usa, lo usa a sabiendas de que va a haber ese problema y va a buscar una solución para ese problema.

IE-A: O la va a justificar...

Ángel Santiago: O la va a justificar...

IE-A: ...como algo que algo que acepta como...

Ángel Santiago: Exacto, eso es así.

IE-A: ...parte del proceso de evolución y transformación de la pieza. De hecho, si te fijas aquí hay cinta adhesiva, o “tape”, que nosotros llamamos, de electricista...

Ángel Santiago: Sí.

IE-A: ...y que está en contacto directo con materiales orgánicos e incluso con con el metal.

Ángel Santiago: Ahí volvemos, la cinta adhesiva tiene eso mismo, un adhesivo que puede ser inerte y puede ser un envase de ácido. Y puede empezar un proceso de corrosión en el metal y en la madera.

IE-A: Pero incluso, se puede llegar a desprender, ¿verdad? El se va a desprender.

Ángel Santiago: Sí, con el tiempo pierde la capacidad porque no está hecho para largo tiempo. Está para ser reemplazado con bastante, cada vez que tu bregas con una instalación eléctrica tu quitas el “tape”, lo botas y pones nuevo.

IE-A: Claro.

Ángel Santiago: Está hecho para eso, para que sea reciclable rápido.

IE-A: Reemplazable.

[00:59:57]

Ángel Santiago: Y que se pueda hacer rehacer el trabajo con facilidad. Pero ya con un propósito más lleno, pues, se tendría que ir buscando otro sustituto y analizar siempre el tipo de adhesivo que tiene, si es alto en ácido o no. Y eso es algo que el artista desconoce porque eso es lo que venden. Anteriormente, como tu mencionaste, en el pasado los grandes maestros no se convertían en maestros hasta que no pasaban 30, casi 30 años con el maestro.

IE-A: En el taller, haciendo de todo.

Ángel Santiago: Aprendiendo a moler los pigmentos, aprendiendo a preparar una tabla que le tomaba dos años prepararla para poder pintar su primera obra. Ahora no, ahora van a la ferretería más cercana y compran lo que tengan disponible.

IE-A: Sin saber, en realidad, lo que están usando.

Ángel Santiago: Sin saber qué tienen. Mira ha habido mucha madera que viene de Brasil, de otros lados que vienen ya con infección de insectos y los artistas la usan. “No, pero me le dio gorgojo, me le dio de esto, me le dio aquello”.

IE-A: Son brasileñas y no lo sabían.

Ángel Santiago: Exacto, estaban bailando todo lo que les gusta a ellos. Algo bien interesante de los insectos es que pueden estar en hibernación por años y años y años dentro de un objeto. Y en el mejor momento pensado o en el menos pensado se reactivan porque llegaron sus condiciones de humedad y temperatura correcta y se convierten entonces en una invasión. Y eso es lo que hay que temer cuando piezas del trópico van a museos en Estados Unidos. Y eso fue una de las experiencias que nos contó Konrad cuando estuvo con nosotros. Fue el primer trabajo que tuvo en uno de los museos en la parte de Estados Unidos. Fue que llevaron unas obras de Sur América para exhibirse al museo y a la semana tenían una infección en casi todo el museo.

IE-A: Que es lo que yo estoy pensando con el traslado estas piezas al Whitney.

Ángel Santiago: Porque estaban de las condiciones apropiadas para que los insectos despertaran luego de ese letargo que tienen. Y eso es lo que pasa con las fumigaciones.

IE-A: Les gustó el viaje.

Ángel Santiago: Sí, no. Y el otro problema es que la gente piensa, “ah no yo cojo la pieza, la fumo y ya. Le hecho spray por encima y ya”. No, la madera no funciona así. La madera funciona de una forma que cada vez que entra líquido, se sella y no permite que ese líquido siga subiendo. Por eso, todo lo que se hace para fumigar madera tiene que ser con vapor o con eliminación de oxígeno. Porque

es lo único que garantiza de que esos insectos que están ahí van a morir. Si yo congelo una pieza tampoco mato los insectos.

IE-A: Los conservas.

Ángel Santiago: Lo único que estoy haciendo es dándole el tiempo de el invierno, primavera, verano y en verano vuelven otra vez a salir. Ellos se van a ir al sitio más calientito que tengan en el pedazo de madera y ahí se ponen a hibernar. Cuando llega la primavera y el verano vuelven a activarse y a empezar a hacer de las suyas.

IE-A: Y ¿qué me puedes decir del yute? Y de, aquí hay hasta red de pescar en *Centinelas*.

Ángel Santiago: Ok, red de pescar de nilón. Es fibra de nilón.

IE-A: Es nilón pero de color sumamente claro. Y está el yute que, sin embargo, es orgánica.

Ángel Santiago: Sí. Yute es una fibra de la penca del maguey. Generalmente el yute ya commercial viene impregnado, y por eso tiene un olor bien raro cuando tu lo tienes, porque lo impregnan con alquitrán. Y entonces es bastante resistente al ataque de insectos.

IE-A: Y, ¿cómo eso reacciona con otros materiales?

Ángel Santiago: Puede manchar, puede si está muy húmedo todavía puede reaccionar con la pieza y darle una coloración que no es la que se quería, si está en contacto directo. Pero es una fibra también altamente natural. Tiende a degenerarse menos por el alquitrán, porque es como un aceite que le aplican para evitar de que se descomponga y le da mas rigidez. El otro problema con la humedad en los textiles que son en base de algodón o hemp...

IE-A: Cáñamo.

Ángel Santiago: ...cáñamo o lino es que funcionan diferente al medio ambiente. Tanto el cáñamo como el lino tienden a absorber humedad y cuando absorben humedad lo que hacen es que encogen. Igual que el algodón, encogen. Porque lo que hace es que la fibra del material se ensancha y se acorta. Entonces, ¿qué ocurre? Que cuando vuelve otra vez a perder la humedad es que se vuelven otra vez a alargar. Pero el cáñamo y encogen a un promedio de ¼ de pulgada por metro cuadrado.

IE-A: Wow.

Ángel Santiago: Mientras que algodón encoge a razón de 1" por metro cuadrado. Quiere decir que lo que va a encoger es una pulgada y cuando vuelva a soltar es una pulgada. Y entonces, ¿qué ocurre? Que esos son cambios dimensionales bastante notables...

IE-A: Dramáticos.

Ángel Santiago: ...dramáticos, que pueden hacer que la pintura se caiga de la superficie. Porque, por ejemplo, ustedes han visto los casos en un vehículo de motor, que va y choca y se hundió la pintura y no se cayó la pintura. Pero cuando tratan de enderezarlo explota. Porque no hay un soporte en la parte de al frente de la pintura. No se cayó cuando le dio el impacto porque había un soporte. Y eso pasa en la tela. Que hay que tener cuidado con eso porque si se humedece y lo tocan a la misma por la parte de atrás, ya tenemos pérdida.

[01:06:12]

IE-A: Sí, tenemos pérdida. Bueno también nos interesa mucho a nosotros, los conservadores, y de hecho has hablado bastante sobre ese aspecto cuando te referías a las condiciones del museo...

Ángel Santiago: Mhh-hmm.

IE-A: ...todo el y no solo la labor que ustedes realizaban en el Laboratorio de Conservación directamente sobre los objetos, el ambiente en donde se presentan las obras. Y quería preguntarte acerca posibles recomendaciones que tengas en cuanto a la iluminación, temperatura, humedad, no solo a la hora de presentarlas en sala...

Ángel Santiago: Sino en el almacenaje.

IE-A: ...sino a la hora de almacenarlas en los depósitos.

Ángel Santiago: Hay materiales, por ejemplo, aquí tenemos todo lo que son materiales vegetales orgánicos, telas y demás, que la iluminación alta causa daños en la superficie. Puede causar daños en la celulosa y hasta destruirse, por eso vemos a veces cortinas que están con el color bien brillante donde no les da el sol y entonces el otro lado, en donde le está pegando el sol, está desintegrándose la fibra de la tela y es por la acción fotoquímica de la luz sobre el objeto. El problema es que hablamos de la luz visible y hablamos de que la más ofensiva dentro de la gama de la luz es la ultravioleta. Y en un caso extremo la infrarroja porque la infrarroja lo que produce es calor. La ultravioleta pues son rayos mucho más penetrantes y activan los electrones de los que están hechas y los descompone de alguna forma, por eso es que se destruye. Por eso nos quemamos, nos destruye la piel cuando estamos expuestos al sol. Pero ¿qué pasa? De que si se controla la iluminación, el objeto estar iluminado lo menos posible cuando no hay visita, tienden a esos deterioros bajar y se puede

mantener por mucho más tiempo el objeto Hay objetos que requieren que cada cierto tiempo se almacenen nuevamente y se tengan por un periodo de tiempo largo almacenados para luego poderlos volver a exhibir. Eso se es mucho a la fibra de papel, al papel específicamente, a los textiles. A todo material que sea básicamente hecho de celulosa. Hay madera que cambian de color cuando tu las expones a la luz, que se ponen o más oscuras o más claritas. Y a veces el artista te dice, “Pero, yo no puse esa madera de ese color”, y fue que se destiño por la luz. La humedad también hay que controlarla porque hay muchos materiales interrelacionando que no reaccionan a la humedad ni a la luz de la misma forma.

IE-A: De la misma manera. Ese es el reto aquí, no, la diversidad materiales en...

Ángel Santiago: Es la diversidad de materiales.

IE-A: ...una misma pieza.

Ángel Santiago: Porque, por ejemplo si yo tuviese que almacenar los metales pues tengo que almacenarlos bajo una humedad relativa de un 20% o menos. La madera tengo que almacenarla en una relativa mayor, porque tiene agua, quiere decir que ya 50%-55%-60%, dependiendo de cuál sería la procedencia de esa madera. La sogá de nilón, en ejemplo, esa sogá verde que tiene ese palo central, la figa esa central. Pues, eso es nilón, eso tiene un deterioro con la luz ultravioleta, se tiende a degenerar y cambiar de color. Yo tenía una en el laboratorio, una que era color naranja bien brillante y ahora es blanca. Y simplemente con la luz fluorescente. Esa es otra cosa, la luz fluorescente es más peligrosa para las obras de arte que la luz incandescente. La luz incandescente me produce infrarrojo. La luz fluorescente me produce ultravioletas, está para la gama de los azules mientras la otra está para la gama de los rojos. Y eso hay que tener cuidado en cómo se ilumina el objeto si tiene diversos materiales. Por eso hasta ahora la que está ganando es la luz LED porque esa controlar el “color temperature” dependiendo de lo que tu necesites para evitar que dañe los objetos. Y eso se está bregando con ella en la iluminación de objetos desde los 90 más o menos. Entonces, tu tienes las pencas, que están protegidas por el poliuretano. Pero el poliuretano reacciona a la luz ultravioleta y tiende a oxidarse, se tiende a poner marron y cuando ya pierde su vida útil empieza a escamarse como si fuera piel. Sabes, que eso es otra.

[01:11:16]

IE-A: Sí, el reto está...

Ángel Santiago: El reto entonces...

IE-A: ...sobre todo en la obra de exhibirla toda ella junta, ¿no? Porque cuando se almacena, los distintos elementos...

Ángel Santiago: ...por ejemplo...

IE-A: ...se separan y se almacenan de forma diferente.

Ángel Santiago: Sí, la base está hecha aparentemente de pino tratado.

IE-A: Sí.

Ángel Santiago: Pero yo no sé si pintaron la parte de abajo.

IE-A: Parece.

Ángel Santiago: Porque estoy viendo que se están deformando algunas de las piezas...

IE-A: Sí, se están levantando.

Ángel Santiago: ...por la pérdida de humedad que está teniendo.

IE-A: Me atrevo a decir que no, porque los laterales sin pintar.

Ángel Santiago: Y entonces ahí automáticamente me dice a mí “mira, esa no está protegida abajo”, quiere decir que por ahí va a empezar a perder humedad y se me va a empezar a deformar. El corte de la madera también es importante. Por qué? Porque depende si es corte radial o un transversal...

IE-A: Transversal.

Ángel Santiago: ...me va a perder más humedad por un lado que por el otro.

IE-A: Pero eso es una medida preventiva que se podría...

Ángel Santiago: Sí.

IE-A: ...tomar, la de recubrir el reverso porque no se ve.

Ángel Santiago: Sí, eso no se ve. Pues barnizarlo, y ahí pues si yo usaría un uretano en base de agua. Por la cuestión de la emisión de los vapores químicos, pues es menos, tarda menos en secar y hace la protección, si es interior hace la protección muy bien. Igual que usaría en ese caso aquí, pues yo usaría básicamente resinas acrílicas en base de acryloid B72 porque es reversible el proceso por inmersión o por un algodón húmedo en uno de los componentes del sileno o tolueno, o la misma acetona. Y tu puedes remover el exceso sin afectar la apariencia de la pieza. Pero no puede venir cualquier coger una brocha y vamos a pintar porque tienes que controlar todo eso.

IE-A: Es una ciencia, nunca mejor dicho, ¿no?

Ángel Santiago: Y tienes que controlarlo porque tu no quieres cambiar esa intención de ese artista. El metacrilato o el B72 es muy bueno para los metales porque es fácil de remover en caso de que se deteriore y no cambia la apariencia. Yo lo puedo poner que se vea mate, como que se vea brillante, dependiendo de la concentración que use del acryloid. Lo puedo hacer en tolueno, lo puedo hacer en sileno, lo puedo hacer en acetona, como adhesivo, como te dije anteriormente, o lo puedo usar en alcohol para usarlo en las maderas, no en los metales.

[01:13:38]

IE-A: Bueno, Archie, recurrentemente mencionas, y estoy contigo totalmente, que muchas de estas cosas las tenemos que consultar con el artista, no...

Ángel Santiago: Mhh-hmm.

IE-A: ...y ya llegando al final de esta plática, sin deseos de terminarla porque esto no es una conclusión, esto es un comienzo de muchas otras conversaciones que espero sostener y en las que quisiera también que estuviera Daniel Lind en algún momento porque se que va a valorar mucho el conocimiento que tienes y aportas. Quería, ya que hemos estado problematizando para bien, todos estos asuntos en torno al trabajo de Daniel Lind, que compartas, si quieres, alguna pregunta o algunas preguntas que, de tener tu la oportunidad de conversar con Daniel, le harías luego que verdad este hayamos nosotros tenido esta charla.

Ángel Santiago: Solamente por curiosidad, ¿Por qué usaste este material y no este otro?

IE-A: Bueno, ¿pero qué alternativa le presentarías? ¿Por qué los cocos y no...? O ¿por qué esta madera y no?

Ángel Santiago: Yo mas o menos creo que tengo la respuesta, pero quisiera oírla de el. Son las alternativas que comercialmente conseguimos. Sabes, el artista no tiene un sitio en Puerto Rico que vaya a buscar algo en especifico y lo encuentre. Yo tuve un amigo hace muchos años, cuando vendía carros yo. Que a el le encantaba inventar en la casa y hacer cosas y me decía, "ay, Archie". No en ese tiempo no me decían Archie todavía, me dice, "Ángel, Chaguito, Ponce es una aldea con luz eléctrica." Y le digo, "Jorge, y ¿por qué?" Decía, "mira yo me quiero hacer eso aquí en casa y tengo que llamar a mi hijo en Estados Unidos para que el vaya a la ferretería allá y me consiga lo que yo necesite, me lo mande por correo y tengo que esperar dos o tres semanas a que me lleguen." Yo tengo ese mismo problema como conservador. Y los artistas deben tener el doble.

IE-A: Pero yo creo que para Daniel eso no es un problema porque la ferretería de Daniel es su entorno, es su comunidad, es el paisaje...

Ángel Santiago: Sí.

IE-A: ...de Loíza.

Ángel Santiago: Sí, eso lo hace más difícil todavía, hay menos control en cómo el adquiere las cosas.

IE-A: En las sorpresas.

Ángel Santiago: Son más sorpresas. Tu sabes, por ejemplo, el proceso, ¿el seca los metales de la forma correcta antes de barnizarlos?

IE-A: Pues esas son las preguntas en realidad.

Ángel Santiago: ¿Las pencas las coge directamente del patio detrás de la casa y las montó y no las pasó por un proceso de fumigación?

IE-A: Pues esas son las preguntas que en realidad le esas son deberíamos de hacer a Daniel.

Ángel Santiago: Las que a mi más me llaman la atención.

IE-A: Sí, lo que está tras bastidores, ¿no?, lo que vino antes del proceso.

Ángel Santiago: ¿Qué queda atrapado allí de lo que encontró en el patio? ¿Simplemente le pasaste una brocha y así lo montaste? Sabes, esos detalles. Aunque yo se que el se preocupa por la apariencia y trata de consolidarlas utilizando el barniz y todo eso. Pero ¿por qué llegó a la conclusión del uretano y no vio otras opciones? ¿tenía otras opciones o solamente tenía estas o fue lo que le ofrecieron en la ferretería que fue?

[01:17:26]

IE-A: Sí, es una búsqueda que a nosotros nos ocupa, nos preocupa y nos apela también.

Ángel Santiago: Sí.

IE-A: Sobre todo cuando hacemos esos hallazgos y descubrimientos. Y yo creo que una analogía podría muy bien ser estos otros tipos de búsqueda que realizan aquellos que se interesan en el significado del objeto versus versus en su morfología y estabilidad física.

Ángel Santiago: Exacto.

IE-A: Y quisiera cerrar, compartir, señalando algo que me acaba de decir el curador de esta institución, Juan Carlos López Quintero, refiriéndose a estas pencas.

Ángel Santiago: Mhh-hmm.

IE-A: Esta es una pieza que se titula *1797* (2012), producto de un evento histórico en nuestra isla cuando fuéramos invadidos por los ingleses y lográramos resistir el avance de la armada más poderosa del mundo en aquel entonces.

Ángel Santiago: En ese entonces.

IE-A: Y un planteamiento importante que hace Daniel Lind con esta pieza, que de hecho tiene su contraparte en un dibujo a carboncillo sobre lienzo muy grande que también se titula *1797* y que es anterior al ensamblaje, es que hubo una participación muy importante, pero que ha quedado, como tantas otras cosas, fuera de la historia oficial, de comunidades de Santurce, de Cangrejos y de Loiza de personas de ascendencia africana, verdad, afro-puertorriqueños. Y me decía Juan Carlos que estas pencas con estos rostros pintados hacen las veces de guardianes, representaciones de guardianes. Porque esto tiene una carga religiosa fuertísima.

Ángel Santiago: Sí, también, sí, sí.

IE-A: Aquí está ese sincretismo de la santería y otras creencias religiosas características de la región de Loiza. Y Ochún está muy presente, el herrero, el gran herrero, por eso también la utilización de los metales. Pero me decía Juan Carlos que estas pencas las incorpora Daniel con ese significado y con esa intención consecuencia de un recuerdo de infancia que el tiene cuando, pues digamos que deambulaba o paseaba por las calles de su barrio y comunidad y notaba que habían pencas colocadas en las esquinas de las casas. Y estaban allí haciendo las veces de guardianes.

Ángel Santiago: Guardianes.

IE-A: Pero el reconoce que las personas que llevaban a cabo esta práctica desconocían verdaderamente la raíz de lo que estaban haciendo. Lo hacían porque lo habían heredado, no se lo cuestionaban, no iban hacia atrás rebuscaban, indagaban o investigaban. Simplemente perpetuaban una costumbre, una tradición.

Ángel Santiago: Una tradición, una cultura, una tradición.

IE-A: Y el propio Daniel acepta que, de manera bastante espontanea, el se hace de eso y lo convierte de parte de su trabajo. Pero cuanto mas valioso es enfrentarse a esta pieza a sabiendas de que esa historia está detrás de ese material, y lo que ese material representa.

Ángel Santiago: O simboliza.

IE-A: Y yo siento que esta conversación pues me ha dado muchísimo acceso a mí y a quienes sean nuestros testigos pues de eso que está detrás...

Ángel Santiago: Oh, sí.

IE-A: ...de los materiales gracias a la perspectiva de un especialista como usted.

Ángel Santiago: No, yo tengo que agradecerle a ti, Irene, y al Museo de Arte de Puerto Rico, por esta oportunidad que me dieron de estar con ustedes y compartir mi conocimiento sobre materiales. Y nada, estamos en la mejor disposición de cooperar cuando ustedes lo deseen.

IE-A: Muchísimas gracias, Don Ángel Santiago.

[01:22:31]

[FINALIZA LA ENTREVISTA]



**Artists Documentation Program
Video Interview Transcript**

**ÁNGEL SANTIAGO ON DANIEL LIND-RAMOS
NOVEMBER 25, 2020**

**Interviewed by:
Irene Esteves-Amador, Ph.D, Artists Documentation Program Fellow, The Menil
Collection**

Video: Pablo Impelluso-Cortes | Total Run Time: 01:22:32

Location: Museo de Arte de Puerto Rico

Interview copyright © 2020 ADP Archive. All rights reserved.
All works of art by Daniel Lind-Ramos used by permission.

This interview is part of the Artists Documentation Program, a collaboration of the Menil Collection and the Whitney Museum of American Art.

Initial funding for the Artist Documentation Program (ADP) and this interview was provided by The Andrew W. Mellon Foundation. Generous support for the ADP and partnership is now provided by Nadia Zilkha and the Vivian L. Smith Foundation.

About the Artists Documentation Program

Throughout the twentieth and twenty-first centuries, artists have experimented with an unprecedented range of new materials and technologies. The conceptual concerns underlying much of contemporary art render its conservation more complex than simply arresting physical change. As such, the artist's voice is essential to future conservation and presentation of his or her work.

In 1990, The Andrew W. Mellon Foundation awarded a grant to the Menil Collection for Carol Mancusi-Ungaro, then Chief Conservator, to establish the Artists Documentation Program (ADP). Since that time, the ADP has recorded artists speaking candidly with conservators in front of their works. These engaging and informative interviews capture artists' attitudes toward the aging of their art and those aspects of its preservation that are of paramount importance to them.

The ADP has recorded interviews with such important artists as Frank Stella, Jasper Johns, and Cy Twombly. Originally designed for use by conservators and scholars at the Menil, the ADP has begun to appeal to a broader audience outside the Menil, and the collection has grown to include interviews from two partner institutions: the Whitney Museum of American Art and the Center for the Technical Study of Modern Art, Harvard Art Museums. In 2009, The Andrew W. Mellon Foundation awarded a grant to the Menil Collection to establish the ADP Archive, formalizing the multi-institutional partnership and making ADP interviews more widely available to researchers.

Acceptable Use

All uses of this transcript are covered by a legal agreement between the Menil Collection and John Chamberlain.

This interview is made available for non-commercial research purposes only and may not be duplicated or distributed without express written permission from:

ADP Archive
Menil Archives, The Menil Collection
1511 Branard Street
Houston, TX 77006
adparchive@menil.org

[Speakers (in order of appearance): Irene Esteves-Amador, Ph.D, Artists Documentation Program Fellow, The Menil Collection; Ángel Santiago, Conservator of Sculpture and Three-Dimensional Objects]

[BEGIN RECORDING]

[00:01:10]

IE-A: Good morning

Ángel Santiago: Good morning

IE-A: Good morning, Mr. Ángel Santiago. Thank you for being with us today. We are here at the Puerto Rico Art Museum in San Juan on the occasion of a series of interviews that we are conducting as part of the Artist Documentation Program of the Menil Collection in Houston and the Whitney Museum in New York. Specifically, we will document the work of Puerto Rican artist Daniel Lind-Ramos. In fact, we are here today with one of his pieces, an assemblage titled 1797. We decided to begin this documentation process by talking to an authority on the subject in this country and I dare say not only in Puerto Rico, but in the entire Caribbean region. Ángel Santiago is a restorer of three-dimensional objects. He is just retiring from the Ponce Art Museum, which is too important a place regarding conservation and restoration in Puerto Rico and the Caribbean since it was there that this practice formally originated in the Conservation Laboratory named after the great pioneer –

Ángel Santiago: Anton J. Konrad.

IE-A: Anton Konrad from Germany.

Ángel Santiago: Anton J. Konrad.

IE-A: Who arrived in Puerto Rico to take on that enterprise in 1979.

Ángel Santiago: That's correct.

IE-A: We are going to be talking about details, of a conservationist nature, when we refer to this piece. It is important to be in the presence of the objects to be able to make comments, and, also, that they stimulate our thinking. I am very grateful to Mr. Santiago for coming, for giving us his valuable time. He comes from Ponce, which is not close and thanks to the institution, the Puerto Rico Art Museum, for receiving us today. Archie, may I call you Archie? Because...

Ángel Santiago: Yes, yes.

IE-A: We colloquially call him that.

Ángel Santiago: I'd be offended if you didn't.

IE-A: Very few know that his name is Angel. Alluding, precisely, to the figure of Anton Konrad whom you knew and with whom you had the good fortune to enter this field to which you have dedicated a large part of your life. Because you just told me that you worked at the Ponce Art Museum as a restorer of three-dimensional objects for more than 30 years.

Ángel Santiago: That's correct.

IE-A: You were definitely privileged to have been apprenticed to Anton Konrad. I even dare to say that you are possibly the only restorer of three-dimensional objects that this island has ever had.

Ángel Santiago: At least here in Puerto Rico, at the moment. There are other objects' conservators but they are based in New York or Canada. They are not located in Puerto Rico though they visit occasionally and help us in some projects, but the one here is almost always me.

IE-A: Well, I think it goes without saying that we have a great need in Puerto Rico for more conservation specialists, in the different areas of conservation. But I wanted to appeal a little bit to your memory since you are at this juncture of life, at this transitional process, right, where you are moving on to other projects, which I am very excited about, right. In fact, is thanks to this new stage I have you here with me so relaxed, right.

Ángel Santiago: That's right.

IE-A: And so, I wanted you to rescue that experience of your beginnings at the Museo de Arte de Ponce, of who Anton Konrad was, of the conservationist philosophy that he advocated.

Ángel Santiago: It is curious because Konrad, as you mentioned earlier, arrives in Puerto Rico in 1979, with a European-North American vision of conservation. And he tries to instill in Don Luis A. Ferré that whole mentality of conservation, not restoration. Because unfortunately when we talk about restoration we are talking about adding, about replacing something that is missing. Whereas conservation is broader, you have to foresee any damage to the work before it can happen. And this includes weather conditions, insects, variations in temperature, variations in humidity, and lighting variations. All these factors have to be foreseen when one is working with a work of art before physically intervening with it. And Anton Konrad teaches us this very well. I did it for three and a half years under the supervision of Edeltraud Bronold because

Konrad had already dedicated himself to private practice. But, in the last year that we were taking the internship courses, he allowed us to go to his private workshop to help him with artworks he had by Campeche, Oller, and other Puerto Rican artists. There we had a more direct intervention with the works. We were allowed to do things that we were not allowed to do in the museum as students. There we were able to. After that we went on to do an internship abroad.

Ángel Santiago: Rocky Mountain Regional Conservation accepted us for three and a half months to consolidate the knowledge we had acquired with both Konrad and Edeltraud Bronold. It is interesting because they were a little reluctant to receive Puerto Rican students in Denver, Colorado, because they did not know what we knew or did not know. And the portfolios we sent were quite impressive and that helped us a lot in the relationship and also in getting people to help us.

When we had problems in Puerto Rico, we communicated with them and they -because we were neophytes at that time, we were recent graduates from a conservation course- gave us the responsibility of the Oller and Campeche works.

IE-A: But I imagine that in the process they also learned a great deal.

Ángel Santiago: Oh, yes.

IE-A: I am referring to colleagues from the United States. Because the great unknown was how to adapt the knowledge acquired both in the United States and in Europe to the conditions of the tropics. And, in fact, that is what we are going to talk a lot about today because Daniel Lind's pieces include many of these tropical materials

Ángel Santiago: That was an interesting detail, because during those studies, I got to work at the Museum of Natural History with Carl Paterson, who was my director at that time there at Rocky Mountain. And I got to work with three sarcophagi and two mummies. And then, what happens, the materials they were using were more European-type materials - a lot of rabbit glue, a lot of gelatin – organic materials that, for Denver's climate, which is basically dry compared to Puerto Rico, were suitable.

But I always had to consult him, I'd say, "I'm going to Puerto Rico, where humidity is high, and I'll have problems with the gel and the rabbit skin glue, because over there the humidity will deteriorate them faster. Fungus will grow." So we started to look for alternatives. I learned to use those materials, but when I come to Puerto Rico, I have to modify all that and use materials that are less... That do not sustain those physicochemical, biological damages in the glues, or binders. It's interesting because that's what leads us, and Konrad always kept in

touch with us. He'd visit us every time he came to Puerto Rico and he'd always say, "Use your noodle between the ears." That we should use our brains, and not take things for granted, that we should always analyze things well before proceeding with the work, because the artist's intention was the most important thing. It wasn't how the work looked at the end, but what that intention was. It wasn't fixing a crooked eye, it wasn't fixing a twisted mouth. It was simply to maintain the artist's intention. And I think that helped us, both Lidia and me, to be able to do the work we have been doing.

IE-A: Well, it's good to hear it because it's the goal of this program to rescue the artist's voice, to respect that intention, and to understand it too.

Ángel Santiago: Definitely.

IE-A: And in this process, as you said, prevent damages that we ourselves, in practice...can provoke.

Ángel Santiago: That we cause.

IE-A: And I imagine that Konrad suffered his shock, right, when he arrived in Puerto Rico and had to adapt his practice, not only his theoretical knowledge, but a yearslong practice to different and challenging climate conditions. Because I went through that.

Ángel Santiago: Yes.

IE-A: And many colleagues who have studied in Europe or the United States face this difficulty when we return because we expect to use our books and practice, using what we learned and there is a dislocation between what we learned and what we can do. So I also believe that Konrad's practice, the fact that he left the museum and started a private practice, must have helped him a lot in the process of learning to be a conservator in this tropical context.

Ángel Santiago: He definitely came with a mindset. He had visited the museum before and came mentally prepared for the challenge. What he first noticed was that the museum kept the second floor doors open without air conditioning, The air conditioning was for visitors and was turned off at six o'clock in the afternoon and turned on in the morning. Then he realized there were many climate problems inside the museum that were affecting the artworks. His challenge was to prove to Don Luis that this was happening.

IE-A: Without a doubt, Konrad, his teachings, far exceeded his immediate circle, indeed, of the workshop and his students. He even had to teach the institution's founder director a few things. And, speaking of this, we realize that, as in everything, really, institutions, individuals, disciplines, go through changes

over time. And you were in that museum as a conservator of three-dimensional objects for many years. And I also wanted to ask you to try to describe a bit, because I know that the Ponce Museum of Art, which originally started with a fairly traditional collection of works -especially that collection of the Pre-Raphaelites; and there are many baroque pieces. In terms of Puerto Rican works, from the 19th century, from the masters of the beginning of the 20th, but, as an institution that adapts as time goes by, they start, at a given time, to acquire a more contemporary artistic production, which means that objects come in that present new challenges, because they are made with atypical materials, if we contrast these with those that made up the museum's collection. And this meant that you, conservators in charge of the preservation of this heritage, had to adapt, not only to the museum's new practices when it came to acquiring this more experimental contemporary artistic heritage, but to adapt to the practices of the artists. And so I wanted to ask you to tell us briefly about how that evolution has taken place.

Ángel Santiago: It was gradual but firm in the sense that we kept in touch through the AIC - the American Institute of Conservation - with everything that was happening at the time, we went to the conventions, and there we shared with other conservators from other parts of the world, where they showed us and explained the problems they had that were or weren't applicable to Puerto Rico because of the climate, basically. Then, since it was not a large acquisition of contemporary work, we could gradually adapt to it and talk to the artists themselves. They were alive, we could talk to them about their intention, the best way to preserve their piece. If intervention was needed, what could or couldn't be done. And that was a great help, the direct communication with the artist.

IE-A: Definitely the artists' experimentation challenges the conservators-restorers to go beyond frontiers. And I know about a practice at the Ponce Museum of Art led by your colleague Lidia Aravena, who is the chief conservator there. Her specialty is...

Ángel Santiago: Painting.

IE-A: the area of painting. And I had the opportunity to talk to Lidia and she told me that in the face of these experimental pieces that were becoming part of the collection, and her having a conservative training as a conservator, her training...

Ángel Santiago: of European tradition

IE-A: Exactly, traditional in the European way and also coming from those practices in the United States that you mentioned. It occurred to her to ask the artists when they brought a new piece to the museum, whose morphology or materials, techniques she saw would be a challenge, she took the initiative to ask the artists

to give her a kind of sampler, a small box, the one they wanted -because this process was not standardized at all- and to put in it any additional pieces they had left over. Any material information that would help her either to replace some parts of these objects or to use them to better understand the work and know how to intervene, if necessary. And, in fact, I find it interesting because she baptized this practice of hers with the name of "artists' kits." And I saw the piece of furniture where she puts these little boxes. I wanted to ask you about this because your practice in the museum seems very forward thinking. I also wanted to know if you, as a restorer of three-dimensional objects, have ever benefited from your colleague's initiative, these "artists' kits"? Did you use them in any way?

Ángel Santiago: Yes, definitely. It's interesting because we don't have a lot of those kits, because not all artists are that disciplined. But we did have the case of a painting by - oh, my God, now the name escapes me. He is an artist from the Santurce area who uses complex techniques because he complicates his life a little bit as an artist and he likes to do historical mixtures and such. And he did a painting where he included half spheres.

IE-A: That is José Jorge Román.

Ángel Santiago: That is correct. I did not want to go into that...

IE-A: I thought so.

Ángel Santiago: ... I was going to leave it to you.

IE-A: I thought so. I know him.

Ángel Santiago: What's interesting is that we had a mishap with one of the pieces and José Jorge was called. And Lidia says, "look, we need you to come and see your piece because this and that happened to it, and we need to know why, what did you use." Unfortunately, the piece -I am talking about many years ago - the museum did not have a complete condition control and we had a mishap that a mouse came in. A plague, as they say in museums. And this mouse gave himself to the task of eating away one of the little spheres, or several, of which the piece was composed.

IE-A: They are synthetic, what is the material?

Ángel Santiago: No, that's what...

IE-A: That's what they look like.

- Ángel Santiago: ... what we thought. That is where the kit comes from. Because we thought they were rubber balls or modified golf balls or whatever. But when we called him, we said, "Look, Jorge, we need to know what you used." He used honey, he used a lot of materials that were attractive.
- IE-A: A dessert.
- Ángel Santiago: A dessert for mice. So he makes that kit for us and brings us several little balls. Small ones, big ones, all that he used. He brings us the colors and tells us which ones he had. It was my turn to replace them -because Lidia said that it was not a painting, that it was an object- it had the spheres.
- IE-A: Of course, she was avoiding it.
- Ángel Santiago: And then we worked on it, the pieces are replaced and it seems that nothing ever happened. We keep the ones the little mice worked on, and a couple of additional pieces. For the Lichtenstein sculpture, we also asked for a kit and we have a complete kit of the colors and materials used in the "Brushstrokes in Flight" piece.
- IE-A: How wonderful, I would like that project to, precisely, become a standardized project.
- Ángel Santiago: Yes, and we always ask the artists to, at least, document the materials, to write them down, not just use them at random. To try to make...
- IE-A: A kind of logbook, right?
- Ángel Santiago: ... a logbook of information. and if possible add it to the back of the piece. Not directly on the work, but on a stamp, or...
- IE-A: Added support.
- Ángel Santiago: something that is in the frame so we can know that this is this, that is that, to avoid us conservators a longer process of investigation. A very important thing, unlike a restorer, the conservator has to study the piece thoroughly. It has to do with the materials. If you don't know the material, you have to do research. Call the artist if he/she is alive, ask them what they used. If they don't remember, ask for references of other works for the research. Both Lidia and I do not touch a work until we are 100% sure how it was made and what the artist's intention was. Pigment studies are done if required. Wood studies are done if necessary. It's to avoid any problems, because not all woods behave the same in the tropics, not all pigments behave the same in the tropics. And many of these materials come from the North, as we say, or Europe. And so those materials

are not designed for the Puerto Rican sun or the Puerto Rican climate or the high humidity. And you have to be very sure before touching the piece...

IE-A: Yes, because the remedy could be worse...

Ángel Santiago: ... that there won't be a change... It may be worse.

IE-A: ... than the disease, as our saying goes.

Ángel Santiago: Definitely.

IE-A: In fact, that's the driving force behind this methodology of conservation through documentation. To go to the artist and obtain from the artist also the data on materials, processes, techniques. In fact, at the beginning of the 20th century, when this interest began, precisely on the part of Germans,...

Ángel Santiago: Exactly.

IE-A: ...in conservation, of going to the artist to ask, "What did you use? What is there? Why did you use it?" This documentation was basically limited to materials and techniques.

Ángel Santiago: Yes.

IE-A: Speaking of materials, I would like to move on to that specific topic and progressively talk about the piece that accompanies us. Because I understand that you have had experience as a conservator of three-dimensional objects with these materials that are typical of the tropics, organic, natural materials, as what we are seeing here, right?

Ángel Santiago: Coconuts

IE-A: There's coconuts. Here we have...there are palm stalks. I wanted to ask you about that experience that you have had with organic materials and also materials of tropical origin, in this environment.

Ángel Santiago: As you mentioned earlier, my expertise was basically in European artworks, Spanish, Italian, polychrome sculpture and so on. It is when I start doing research on Puerto Rican woods at the Smithsonian that I realize that there are a variety of additional problems and materials being used by our artists. We're talking about the decade of the 90's already. And that is why every time a piece arrives and a new material, I stop any restoration process just to do research on the material. Because I have to know the physiochemical/biological properties of that material in the climate of Puerto Rico, not in the climate where it was produced, but in the climate where it arrives. It is the museum's job to try to

keep the humidity and temperature environment as constant as possible within the facilities so that these objects do not change. But what happens? You have an object that comes from the center of the island of Puerto Rico, where the average annual humidity is 80%, and you move it to Ponce, where the average annual humidity can be 55-60%. We are talking about a 20% difference. That is a dimensional change in the piece because as it loses moisture, it shrinks. As it shrinks, if it is wood, if it is this organic material, it is going to lose much more volume. And then if it has a layer of ground or a layer of paint that does not have the proper adhesion to the support - which is what changes - we are going to end up with a flaking. The piece will lose that layer of the artist's intention, that it was painted. And that is why we see so many sculptures that were polychromed and now have no polychrome. Because the paint layer and the ground fell off. That's what I have to deal with. I had cases, for example, with carnival masks from Loíza, which are made of coconut. Ponce carnival masks, which are mistakenly called papier-mâché, when they are made of "carton Piedra."

Ángel Santiago: Because the process is not pulped paper, but strips of paper glued one on top of the other, creating a more solid structure that becomes a cardboard. Then, that requires the artist to use non-commercial adhesives. Generally what they used was wheat flour paste. In many of them, that wheat flour as it was mixed with water and cooked a little, the eggs of the borer beetles remained inside. With the appropriate conditions the beetles came out and began leaving what looks like talcum powder from the inside of the mask, which we call them in good Puerto Rican "gorgojos" (weevils). That's a deterioration that had to be controlled. Then it was done by fumigation; but fumigation leaves an added problem that is not the artist's intention and can be both harmful to the piece because of the chemicals contained or because someone tries on the mask and comes in contact with the chemical and that is an additional problem.

Ángel Santiago: So there are other methods to avoid the spread of insects. It can be by oxygen eradication, by creating a totally oxygen-free environment. Then you eliminate the eggs, larvae, pupae and adult insects without contaminating or adding contaminants to the piece. But then you have to seal all those little holes where the insects enter and exit, you have to reinforce the piece inside so it doesn't become attractive again to another insect infection. Because chemicals do prevent infection, but they cause additional problems that we do not want. So the option is oxygen eradication and that is done in a chamber, that is removed with a chemical, not a chemical, an oxide that is put into - it is basically like iron filings - placed inside the environment. And then the iron filings start to react with the oxygen and starts to rust, it becomes rusty. What that rust does is to absorb the oxygen in the environment until it reaches an average of .03% oxygen. And it has to be left for at least an average of 21 days to a month in that oxygen eradication chamber. And that guarantees that the piece will not contaminate or be contaminated again. As long as the parameters of cleanliness,

fumigation of the museum or institution and insect-free storage are maintained, supposedly it will not be contaminated again. But, there are many problems. For example, the coconut, as such, can have another type of beetle, it can be attacked by the termites or what we call moth. We erroneously call it moth because moth is that little nocturnal butterfly that we have in the houses flying around the lights. It's the "moth", in English. Well, that's the real termite. The other is the dry wood termite, the ones that do not make a colony and move from house to house doing damage as long as there is humidity. And we have "comején," that everyone knows, which can be arboreal or subterranean. It is another type of termite. In Puerto Rico there are 17 families, plus relatives, of termites here on the island. And they are not bad insects, we need them urgently because they are the recyclers of dead matter. And the artists, and the architects, and those of us who build with wood, we persist in using dead matter. And that's what we have here in all these materials, dead matter. And nature has its individuals, which are all the insects that will process and recycle that to prevent us from being up to here of soil or decomposed matter. And that is part of that process. Yes, I've repaired that kind of mask.

IE-A: How have you worked the coconut?

Ángel Santiago: I've consolidated it. On the inside, which can't be seen, I've used varnish solution, a methacrylate, the famous Acryloid B-72. It's a synthetic material and very stable. This material doesn't degenerate with time. It doesn't oxidize like varnishes or natural resins. It's easy to remove if needed as in many occasions, and can be diluted in different solvents. What I generally use for this type of materials is alcohol. Alcohol is a distillate and compatible with cellulose and with organic materials that wood is composed of. It can be combined with toluene, xylene, or acetone. The properties change depending on the solvent that is used. In some cases acetone is a good adhesive for ceramic materials. Its only problem is that it is a thermoplastic material, and if exposed to a temperature higher than normal it tends to come off.

IE-A: But you said you use Acryloid on the reverse side of the mask. These aren't masks...

Ángel Santiago: No, no.

IE-A: ...but they are coconut halves.

Ángel Santiago: Mhh hmm.

IE-A: We can see that according to its placement...

Ángel Santiago: They're seen.

IE-A: ...we can sometimes see the inside or the back, the sides. Would you intervene in this case?

Ángel Santiago: I can, because...

IE-A: ...the parts not painted with Acryloid?

Ángel Santiago: Yes. I can, because using alcohol I can control the shine of the varnish. Then you can't see it's impregnated with chemicals or varnish. The fibers will look pretty natural.

IE-A: In face, here we see what you mentioned before...

Ángel Santiago: Mhh hmm.

IE-A: ...the painted layer is coming off. This is acrylic paint.

Ángel Santiago: That's the coconut's loss of volume.

IE-A: Exactly. It's flaked.

Ángel Santiago: Mhh hmm.

IE-A: There are lacunae. Those don't seem varnished...

Ángel Santiago: Not those, are not...

IE-A: ...just painted.

Ángel Santiago: Mhh hmm.

IE-A: A restorer spoke to me about this piece with concern, knowing that it needs consolidating so the natural support which is the coconut doesn't disintegrate. It also serves as the surface for the painting, the other layer she'd like to consolidate. She's afraid of distorting the appearance...

Ángel Santiago: It depends on the concentration...

IE-A: ...of those elements.

Ángel Santiago: ...that's used in the varnish solution. That's the beautiful property that Acryloid has, you can water it down and have it penetrate little by little. At the end, remove some shine from the surface so it looks as natural as possible. It can also be used on cloth as well as other materials, like wood. I use it on metal too, instead of varnish. But in that case I add another chemical, BTA,

benzotriazole, a rust inhibitor through ultraviolet light. An ultraviolet light rust inhibitor that also protects the metal. Looking at these metals they are totally shiny, with the same appearance of the varnish used...

IE-A: Yes, they're varnished.

Ángel Santiago: Do you know what varnish was used?

IE-A: I understand Daniel used oil-based polyethylene.

Ángel Santiago: Ah, oil based polyurethane.

IE-A: Sorry, polyurethane ...

Ángel Santiago: That one has a little problem. It's very difficult to reverse...

IE-A: Remove.

Ángel Santiago: ...the process. It can only be reversed in some cases. On metal it's by applying heat and scaling it, taking it off in flakes. Otherwise, it's going to rust, it will darken. It rusts because of the oil and darkens more than is natural. It doesn't affect metals. Maybe in the case of wood or colored pieces that have been varnished with this, there'll be a slight problem. But if the artist feels it doesn't affect his intention, I don't have...

IE-A: Yes, the transformation of the material...

Ángel Santiago: Exactly, because...

IE-A: We'd have to make him conscious about it.

Ángel Santiago: ...This is important because in the past artists varnished their work with dammar, with natural resins, copal, mastic, and others. They tended to rust and darken, but the artists knew that.

IE-A: And they wanted it to.

Ángel Santiago: And they wanted that look. I once had an artwork...

IE-A: Yes, the patina.

Ángel Santiago: ...with Lidia. The owner wanted us to clean it. Thanks to our research, we realized the artist oxidized the varnish beforehand in order to give it...

IE-A: Accelerated the process.

Ángel Santiago: ...that ageing effect. If we had removed the varnish we would have ruined the artist's intention. Trying to explain that to the collector, and have him understand, was difficult. He wanted the artwork to be shiny. But he understood.

IE-A: It's necessary to document the artist's voice so there's no doubt.

Ángel Santiago: That's why it's important...

IE-A: ...of what the artist wanted.

Ángel Santiago: ...that the conservators research before handling a...

IE-A: Of course.

Ángel Santiago: ...work of art.

IE-A: Returning to the varnish, Daniel Lind evidently doesn't seem to be bothered by it...

Ángel Santiago: Yes, so I see.

IE-A: ...Because we see there is varnish on the metal pieces,...

Ángel Santiago: Exactly.

IE-A: ...on some of them.

Ángel Santiago: Thanks.

IE-A: We notice there's varnish on the stalks. Yet, we said that the coconuts didn't have...

Ángel Santiago: No.

IE-A: ...varnish. Yet, it's one of the most polychromatic elements of the piece, it has more paint. We see that the paint is flaking and transforming its appearance...

Ángel Santiago: Exactly.

IE-A: ...And if we asked Daniel if he'd consider varnishing the coconuts, would you recommend it, for example?

Ángel Santiago: I'd have to talk with him.

IE-A: ...Consolidation?

Ángel Santiago: ...the problem is...As a conservator I can't limit the artist in what he does and how. My responsibility is to investigate and look for answers, to preserve the piece without changing his intention. Sometime ago, I mentioned that in Puerto Rico, maybe internationally, in Europe or the US, there are applied sciences in the arts. The artist works a lot on impulse, reacting to what he has, or acquires, how to place it, the effect caused. He's not thinking of the mechanics, chemistry, physics, how they interact. They often learn after they hit a wall several times. Then say, "I can't use this because this happens." That happened to ceramists when they began to mix metals with the ceramics because they wanted to melt them together in the kiln. They found that ceramic pieces shattered and they couldn't explain why. When heated, ceramic reduces in volume while metals expand. If they left no space in between for the metal to expand, it broke. That's the importance of trying to find a way for artists, even before becoming masters, to learn how to apply science to art. Then it becomes a reflection of their creation. But, as we say, it's very difficult to teach an old dog new tricks.

IE-A: [laughs] Exactly.

Ángel Santiago: After much experimentation the artist will get there. I can't tell him that he's doing it wrong.

IE-A: No, not at all.

Ángel Santiago: That's how they create. I, or any conservator has to find the way of preserving this for future generations without changing the artist's intention. That's where experimentation comes in. It involves conservation scientists. They don't work with the piece per se, they work with the materials that make up the piece, to look for solutions for the future and for the artists. You've had an interesting experience with Myrna Báez, may she rest in peace. She would bring her artworks to the museum and it reached a point when she said, "I can't bring my paintings here anymore. You strip them naked and find things that I don't want people to know. You even find the mistakes I made." That's my job, Lidia's job, the job of the conservator.

[00:40:52]

IE-A: But we're their allies and that's also part of the artist's evolution...

Ángel Santiago: Of course.

IE-A: ...throughout history. Before, artists were schooled in pictorial...

Ángel Santiago: Exactly.

IE-A: ...treatises and knew all about...

Ángel Santiago: The materials.

IE-A: ...the science behind their work and the materials. But, with time it transforms and it's completely valid and legitimate.

Ángel Santiago: Yes.

IE-A: But then we come in, the conservators-restorers. Perhaps we're the ones who are most dedicated to that part of artistic creation, we are also acting as allies of the artist, we accompany them a little bit.

Ángel Santiago: Mhh hmm.

IE-A: We interact with them. And I was asking you, because we're aware that he's not closed to the varnish. In this process of analyzing his work, in this moment in his life, I know he's been known to substitute damaged elements. For example, this base is not the original because it got termites and he replaced it. He's been known to transform his artworks to procure their longevity. You were talking about consolidating these coconuts...

Ángel Santiago: Yes. There are several ways.

IE-A: ...that way. Would that consolidation be sufficient?

Ángel Santiago: It would take much longer to replace the original pieces with substitutes. That's another problem. Where do I find substitutes? I wouldn't want to use an incorrect substitute that would change the history of the piece. That I use, instead of a machete made of sheet metal, one of stainless steel because I don't want it to oxidize. Was that the artist's intention? So I have to find out how to consolidate that metal so it doesn't oxidize more than it already has. The mistake we make when we consolidate metal is that we don't dry it. Metal has to dry, moisture removed. People think, "It's metal, solid, nothing happens." No. Why aren't cars painted when it's raining? Because metal absorbs humidity and when it's painted rust cankers form. It tries to escape but the paint stops it and the sheet metal is damaged. That happens with these metals. If they're not dry and are placed where humidity varies, then it tries to come out, it hits the barrier of varnish and the oxidation continues.

IE-A: Don't even talk about organic material.

Ángel Santiago: And when it's organic material and the material...

IE-A: Textile...

Ángel Santiago: ...is in contact...

IE-A: ...wood, you have to let it dry.

Ángel Santiago: Exactly. And if metal comes in contact with organic material...

IE-A: Which is what's happening to the stalks here.

Ángel Santiago: ...there's going to be moments when...

IE-A: The nails are corroded.

Ángel Santiago: The nails begin to oxidize and in this oxidation process they produce minimal heat, we do not see it, but they are burning the wood. After some time you can take out the nail with no problem. Between the nail and the wood there's coal.

IE-A: I find it very interesting as a neutral observer...

Ángel Santiago: Mhh hmm.

IE-A: ...I can see the nails in some of the stalks, that aren't holding the piece to...

Ángel Santiago: Exactly.

IE-A: ...the wall. But remain because they were used in other installations of this piece to affix it. The artist has decided, consciously or not, to leave them. It speaks to me of the piece's material history...

Ángel Santiago: Of course.

IE-A: ...and that appeals to me. But, as conservator I worry that the corroded metal is penetrating the organic support which is the stalk, deteriorating...

Ángel Santiago: No, it...it already penetrated the...

IE-A: Of course. The nail is a wedge. When it penetrates, it starts to generate these transformations

Ángel Santiago: Yes.

IE-A: ...like the one you mention, right, because of the heat. How would you deal with it?

Ángel Santiago: The way I have done it before -- and I have done it with the “Santos [de palo]” -- is to remove the nail, to consolidate the area damaged by coal, that is adding a fixative until it hardens sufficiently. There are different types of fixatives to harden wood. And the nail, I clean it, remove the rust and seal it with lacquer.

IE-A: And then put

Ángel Santiago: And put the nail back in the same place in the same position. It is important to document the piece during the process and photograph the nail position. Because the nail can be to the right and you put it in to the left, it wasn't what the artist wanted. It's already my interpretation of how that nail was there.

IE-A: Of course.

Ángel Santiago: That's when I need to have a physical document, which is the photo, to make those final adjustments when I finish the conservation of the piece.

IE-A: We were talking about material substitution, etcetera, and how Daniel has already substituted elements of his three-dimensional pieces; his assemblages. And in a conversation I had with him, focusing on the coconut material, which is so recurrent in these works, and not limited to the coconut as we see here. Actually, this is the external part of the coconut....

Ángel Santiago: Exactly.

IE-A: ...but we can also see

Ángel Santiago: the coconut shell

IE-A: Exactly, the coconut shell

IE-A: We see the palm tree stalks

Ángel Santiago: Mhhmmm

IE-A: we see the palm trunk

Ángel Santiago: Ok

IE-A: And he told me that he agrees that these elements should be replaced, if they had to be. However, we were talking about the fact that, if the coconut was unadorned, but we have an intervened coconut that has the artist's imprint,

Ángel Santiago: Mhh hmm.

IE-A: it is painted. It has...

Ángel Santiago: The accidents it's had.

IE-A: ...a figuration. So it's not as easy as replacing the coconut because it's a pictorial support as well....

Ángel Santiago: Exactly.

IE-A: in the case of this piece. In others and, in fact, I'm going to refer now to Daniel Lind's pieces recently acquired by the Whitney Museum of New York. One is *Centinelas* (2013), which is from a similar year to the one we have here, *1797*, (2012). The other one is later. It is called *Maria-Maria* and as you can imagine, it has to do with the passage of hurricane Maria, among other things. And these pieces include the whole range of coconut palm elements that we just mentioned. Given the possibility of substituting and of Daniel, even stating: "as long as it's a coconut, as long as it's a palm trunk, as long as it's a palm stalk, it can replace the element of the work". However, we know that there are palms and there are palms.

Ángel Santiago: Exactly.

IE-A: True, then, it is not just any coconut...

Ángel Santiago: It is not just any palm.

IE-A: ...any palm. Because there are so many species. But I'm also concerned that, although Daniel thinks it is perfect that the coconut comes from a palm that is where it is, not necessarily here, in Puerto Rico, where these came from, specifically from the Loiza area where he comes from. Well, I am also concerned about the part of, well, not only are there different species of palms, let's say, but these palms are found in different environments. I wanted to ask you to reflect a bit on the precautions, if any-- and insisting in the conservation versus restoration--that a museum like the Whitney that holds two of these assemblages should have and could very well face the scenario of having to replace coconuts, stalks, palm trunks.... What should be the source, regardless of the species. Taking into account that this will be incorporated into a piece of art that will be in museological conditions of a different environment and climate. It's also in a different country, right.

Ángel Santiago: Mhh hmm.

IE-A: What could you say about this?

Ángel Santiago: The problem here is the following. Basically, a palm tree is a palm tree. Coconut is coconut. But the shapes are not the same. The growth is not the same. The moisture amount won't be the same. Location is important because... basically palms are going to be found in the sub-tropics and tropics of the world. That won't change the basic moisture content of a palm tree because it will be in a fairly humid environment most of the time. There is a problem if the palm comes from the coast or the center because it will have a quantity of minerals that are not the same as the other minerals. If we have a palm from the coast, where it is planted in the sand, where it has absorbed salts, the minerals from the area. Well, it is going to be a little more oxidizing than the palm that is obtained outside the coastal area. It will have totally different properties. If that was the case here, for X reason the palm had some nails and you want to replace it but you want the nails in the same position when you put them in the new palm and it is not in the same condition as the previous one, those nails can rust faster, or maybe nothing happens to them. All this has to be visualized. The diameter, when he used that palm, if it was green when he used and he let it age or dry in the installation or it was already dry and I replace it with one that is green. And when it's dry the diameter is even smaller and it doesn't match aesthetically with the piece. All these are the things that I have to evaluate when I am going to replace a piece. If the artist is alive, "viva la pepa", as we say in Puerto Rico. Because he can do whatever he wants and replace it with whatever he wants; I cannot.

IE-A: Of course.

Ángel Santiago: I have to look as close as possible to that previous part. If it went to the extreme and I had to replace a part, I often prefer to make a mold of the original and replace it with a replica.

IE-A: A synthetic one.

Ángel Santiago: And make it known because it is not my intention to become the artist.

IE-A: That's all very interesting.

Ángel Santiago: It was done with the caryatids, it's been done with lots of works that were in danger of being destroyed by the environment and climatic conditions. What's been done is to replace it, and the original piece is kept under stable conditions in the museum with controlled humidity so that it doesn't continue to deteriorate. If the piece needs to be studied together with the original one, it's there and hasn't been discarded. But that's determined by the artist.

IE-A: It'd be convenient to ask Daniel in view of the possibility.

Ángel Santiago: Exactly, what's his position in replacing one for the other. One that's not original, a synthetic one.

IE-A: And if it had to be coconut, would you subject that coconut to a disinfection process prior to?

Ángel Santiago: Yes, definitely. It would have to be disinfected or treated against any kind of insects or fungus or bacteria that it might pick up.

IE-A: And how do you deal with the saltpeter that sodium can bring?

Ángel Santiago: Look, saltpeter is quite difficult because you have to eliminate it by immersion. And you have...

IE-A: And then the material also swells.

Ángel Santiago: Exactly. It has to be an immersion. If it swells you can replace the water in the immersion process, after several washings, then replace it with a... another synthetic material that replaces the water so that it doesn't lose volume and it's done by indirect drying. It is used in archaeological methods for the rescue of wood that has been submerged for a long time...

IE-A: Underneath

Ángel Santiago: ...in the water. They have to be washed, all the salt has to be removed. But they cannot be dried in open air because they'd be destroyed. The water has to be replaced with an inert substance, that does not degrade the cellulose that is already degraded. It is a little bit... that is why each material and each work has its own problems.

IE-A: That's what's fascinating.

Ángel Santiago: Here we have several problems in just one piece.

IE-A: That is what is fascinating. It leads us to think, not only of those other external elements, of the original context of natural materials that come from the natural environment, that add to this, but what it means for these objects, first, to be a part of a work of art, to enter this environment so different from their place of origin. In the case of the pieces acquired by the Whitney, we are thinking about the move that these materials are going to make, to a totally different climate. And I wanted to ask you, a little bit, if you can even foresee or anticipate possible challenges that they are going to face

Ángel Santiago: Yes.

IE-A: ...as a product of the acquisition of these pieces, whose morphology is eminently tropical, and New York is not a tropical climate, of course.

Ángel Santiago: For example, in the work *María-María* it has, as we say in good Spanish, bubble wrap at the bottom. This is a non-perishable material. It disintegrates under the influence of ultraviolet light. That's something that they'll have to think about. Whether they'll have to replace it or they'll have to foresee the amount of ultraviolet light intensity inside the room. The tarps, which he uses as the Virgin's mantle, are also affected by the light of the tropics. They don't resist as they resist in the United States. That is an advantage there...

IE-A: Exactly.

Ángel Santiago: ...in the US.

IE-A: You started with the synthetic materials.

Ángel Santiago: Yes, because they were the ones that shocked me the most within the piece. Some of these synthetic materials could produce acidity. That's why I started with them.

IE-A: Of course.

Ángel Santiago: As these materials decompose we'd have to see which is the chemical composition to find out if there are no vapors accelerating the oxidation process in metals or the degradation of the cellulose fiber of the coconut, or the woods involved.

IE-A: And the textile, there is jute...

Ángel Santiago: The textile because

IE-A: ...as well

Ángel Santiago: For example

IE-A: Rope.

Ángel Santiago: There are certain materials that produce acetic acid when they are decomposing. That acetic acid is highly corrosive for metals and also disintegrates cellulose. The molecular union of the fiber that maintains the cohesion of the fabric is destroyed and disintegrates over time. There are all these little details that the artists don't think about. There's no scientific basis in their studies. They do it all because, "ah, I found this, I like it, [inaudible]".

IE-A: Impulse, intuition

Ángel Santiago: Exactly. The artist is more intuitive, he is less scientific. But if before becoming an artist they're given the tools, they'd think a bit more about what to use and what not to use. And if they use it, it's knowing that there's going to be a problem and they'll look for a solution.

IE-A: Or they're going to justify it...

Ángel Santiago: They're going to justify

IE-A: ...as something they accept as

Ángel Santiago: Exactly.

IE-A: as part of the...

Ángel Santiago: That's it.

IE-A: ...evolution and transformation process of the piece. In fact, if you look here there is adhesive tape, or what we call electrician's tape,...

Ángel Santiago: Yes.

IE-A: and it's in direct contact with organic materials and even with the metal.

Ángel Santiago: There we go. The adhesive tape has that, an adhesive, which can be inert and can be a container of acid. It can start a corrosion process in the metal and in the wood.

IE-A: But, it can even come off, right? It will come off.

Ángel Santiago: Yes, over time it loses its capacity because it's not made to last long. It's made to be replaced... every time you deal with an electrical installation you remove and throw away the tape and put a new one.

IE-A: Of course.

Ángel Santiago: That's what it's made for, to be recyclable; fast.

IE-A: Replaceable.

Ángel Santiago: And the work can be easily redone. But with a fuller purpose, well, you'd have to look for another substitute and always analyze the type of adhesive it has, if it's high in acid or not. That's something the artist doesn't know because that's

what they sell. In the past, as you mentioned, great masters didn't become masters until they spent 30, almost 30 years with the master.

IE-A: In the studio, doing everything.

Ángel Santiago:q Learning to grind pigments, learning to prepare a wood panel that would take two years to prepare before he could paint his first artwork. Now you can go to the nearest hardware store and buy what they have available.

IE-A: Without knowing what they're really using.

Ángel Santiago: Not knowing what they have. There's been a lot of wood that comes from Brazil and other places, already infected with insects and the artists use it.... "Ah, but I got weevils, I got this, I got that".

IE-A: They're Brazilian and they didn't know it.

Ángel Santiago: Exactly, they were dancing to everything they like. An interesting thing about insects is that they can be in hibernation for years and years and years inside an object. At the best moment or at the least thought moment, they reactivate because the humidity and temperature conditions are right and then they become an invasion. That's what you have to fear when pieces from the tropics go to museums in the United States. That was one of the experiences that Konrad told us, when he was with us. The first job he had in a museum in the eastern part of the United States, they brought artworks from South America to be exhibited, and within a week they had an infection in almost the entire museum.

IE-A: It's what I'm thinking with the move of these pieces to the Whitney.

Ángel Santiago: Because the conditions were right for the insects to wake up from their lethargy. That's what happens with fumigation.

IE-A: They like the trip.

Ángel Santiago: Yes, no. Another problem is that people think, "Oh no, I take the piece, fumigate it and that's it. I spray it and that's it." No, wood doesn't work like that. The way it works is that every time liquid gets in, it seals itself and doesn't allow that liquid to go further up. That's why to fumigate wood, it has to be with steam or with oxygen removal. It's the only thing that guarantees that those insects are going to die. If I freeze a piece, I don't kill the insects either.

IE-A: You preserve them.

Ángel Santiago: All I'm doing is giving them time, winter, spring, summer, and in the summer they come back out again. They'll go to the warmest place they can find in the piece of wood and go into hibernation. When spring and summer come, they get active again and start doing their thing.

IE-A: What can you tell me about the jute? There's even a fishing net in *Centinelas*.

Ángel Santiago: The fishing nets are nylon. It's nylon fiber.

IE-A: It's nylon. But very light in color. And there's the jute, which is organic.

Ángel Santiago: Yes. Jute is a fiber from the agave plant. Generally, commercial jute is already impregnated, that's why it has a strange smell when you get it. It's impregnated with tar. Then it's quite resistant to insect attack.

IE-A: How does it react with other materials?

Ángel Santiago: It can stain...If it's still very wet it can react with the piece and give it a coloration that's not what you wanted if it's in direct contact. But, it's an extremely natural fiber. It tends to degenerate less because of the tar. It's like an oil that's been applied to it to prevent decomposition and give it more rigidity. Another problem with humidity in textiles that are cotton or hemp-based...

IE-A: Hemp.

Ángel Santiago: ...hemp or linen, is that they react differently to the environment. Hemp, as well as linen, both tend to absorb humidity and when they do, they shrink. The same as with cotton, they shrink. What happens is that the fibers expand and shorten.. What happens then? When they lose humidity again, they expand. But hemp and linen shrink an average of ¼ inch per square meter. Whereas cotton shrinks about 1" per square meter. That means that it's going to shrink one inch and will expand one inch. And then what happens? That those are very noticeable dimensional changes...

IE-A: Dramatic.

Ángel Santiago: ...that can make the paint come off the surface. For example, you've seen cases in which a motor vehicle crashes and the paint is dented but it doesn't fall. But when you try to straighten it out it explodes.

IE-A: Pops.

Ángel Santiago: There's no support in front of the paint. It didn't fall when it was hit because there was support. That happens with cloth. You have to be careful with that because if it's damp and you touch it on the back then there's a loss.

IE-A: Yes, we have a loss. Well, we conservators are very interested in, and you've spoken at length on this aspect, when you referred to the conditions at the museum...

Ángel Santiago: Mhh hmm.

IE-A: ...not only in the work you did in the conservation laboratory directly on the objects, but also in the environment where they're presented. I wanted to ask you about any possible recommendations you might have as to lighting, temperature, humidity, not only when we exhibit them ...

Ángel Santiago: But when they are stored.

IE-A: ...when they are placed in storage.

Ángel Santiago: For example, here we have all the organic plant-based materials, cloth, and others, whose surface can be damaged with strong lighting. It can damage the cellulose and even destroy it. That's why we sometimes see curtains with very bright colors on the side where the sun doesn't hit. And on the other side, where the sun hits, the cloth fiber is disintegrating and that's due to the photochemical action of the light on the object. The problem is that we talk about visible light and we talk about the most offensive one within the range of light, the ultraviolet light. And in extreme cases, infrared because infrared produces heat. The ultraviolet is rays, way more penetrating that activate the electrons they're made of and decompose them in some way, and that's why it's destroyed. That is why we get burned; our skin is destroyed when exposed to the sun. But what happens? If lighting is controlled – the object is illuminated as little as possible when there are no visitors – the deterioration tends to slow down and the object can be left for much longer. There are objects that require that they be stored every so often and left in storage for a long time before exhibiting them again. That happens a lot to paper fiber, paper specifically, textiles, to every material made of cellulose. There is wood that changes color when exposed to light. It gets darker or lighter. Sometimes the artist says, "But, I didn't use a wood of that color," and it was the light that made it fade. You also have to control the humidity because many materials interact that don't react to humidity or light in the same way.

IE-A: In the same way. That is the challenge here, the diversity...

Ángel Santiago: It's the diversity of materials.

IE-A: ... within the same piece.

Ángel Santiago: For example, if I had to store metals, I have to store them in a relative humidity of 20 % or less. Wood has to be stored in a higher relative humidity, because it has water, which means 50%-55%-60%, depending on where that wood came from. Nylon rope, for example, the green one that has a stick in the middle, that central spear, that's nylon, that deteriorates with ultraviolet light, it degenerates and changes color. I had one in the laboratory, that was a brilliant orange color and now it's white, with just fluorescent light. That's another thing, fluorescent light is more dangerous to artwork than incandescent light. Incandescent light produces infrared, fluorescent light produces ultraviolet. It produces the range of blues, while the other one produces the reds. And you have to be careful how you illuminate the object if it has different materials. That's why, up to now, the one that's winning is the LED light because you can control its color temperature depending on what you need in order to prevent damaging the objects. We've been using it to illuminate objects since the 90's, more or less. Then you have the stalks, that are protected by polyurethane. But polyurethane reacts to ultraviolet light and tends to oxidize. It tends to turn brown, and when its useful life is over it begins to flake, as if it were skin. You know, that's something...

IE-A: It's a challenge. Especially...

Ángel Santiago: The challenge then...

IE-A: ...when it's time to exhibit it all together, right? Because when it's stored, the different...

Ángel Santiago: ...for example...

IE-A: ...elements are separated and are stored in different ways.

Ángel Santiago: ...yes, the base is apparently made of treated pine...

IE-A: Yes.

Ángel Santiago: ...but I don't know if they painted the bottom.

IE-A: Looks like it.

Ángel Santiago: Because I see some pieces are deforming...

IE-A: Yes, they're lifting.

Ángel Santiago: ...because of the loss of humidity.

IE-A: I don't think so, because the sides aren't painted.

Ángel Santiago: That's when it automatically says to me, "look, that one's not protected on the bottom," which means that that's where it'll start to lose humidity and then deform. The cut of the wood is also important. Why? Because it depends if it's...

IE-A: Transversal.

Ángel Santiago: ...a radial cut or transversal, it's going to lose more humidity from one side than from the other.

IE-A: But that's a preventive measure that could be taken...

Ángel Santiago: Yes.

IE-A: ...cover the back because it can't be seen.

Ángel Santiago: No, you don't see it. Then varnish it. Then I'd use a water-based urethane. Because of the emission of chemical fumes is less, and it takes less to dry and it protects. If it's interior it protects very well. I would use the same in this case here. Basically I'd use acrylic resins with an Acryloid B-72 base, because the process is reversible by immersion or with damp cotton in one of the components of xylene, or toluene, or even acetone. And you can remove the excess without affecting how the piece looks. But someone can't just pick up a brush and let's go paint, because you have to control all that.

IE-A: It's a science, never better said, right?

Ángel Santiago: And you have to control it because you don't want to change that artist's intention. Methacrylate, or B-72, is very good for metals because it's easy to remove if it deteriorates, and it doesn't change it's appearance. I can make it look matte, as well as shiny, depending on the concentration of the Acryloid I use. I can do it in toluene, in xylene, I can do it in acetone, as an adhesive, as I said earlier, or I can use it in alcohol for wood, or on metals.

IE-A: Well, Archie, as you've mentioned repeatedly, and I totally agree with you, that many of these things we have to consult with the artist. And, as we reach the end of this conversation, without wanting to, because this isn't the end, this is the beginning of many other conversations I hope to have with you, and in which I would also like to include Daniel Lind. I know he will value the knowledge you have and share. Since we have been problematizing positively all of these matters revolving around Daniel Lind's work, I'd like you to share, if you want to, a question or questions, that, if you had the opportunity, you would ask Daniel, after the conversation we've had.

Ángel Santiago: Just out of curiosity, why did you use this material and not this other one?
[laughs]

IE-A: But what alternatives would you give him? Why the coconuts and not...? Or, why this wood and not...?

Ángel Santiago: I think I may have the answer, but I would like to hear it from him. Those are the alternatives that we get commercially. The artist doesn't have a place in Puerto Rico where he goes to look for something specific and finds it. I had a friend many years ago, when I was selling cars, that he loved to invent in the house and make things and he'd say, "ay, Archie" – no, they didn't call me Archie yet, he'd say, "Angel, Chaguito, Ponce is a village with electricity." And I said, "but Jorge, why?" He said, "look, I want to do that here at home and I have to call my son in the United States for him to go to the hardware store there and get me what I need, send it by mail and I have to wait two or three weeks for it to arrive". I have that same problem as a conservator. And artists must have twice as much.

IE-A: But I don't think that's a problem for him because Daniel's hardware store is his environment, his community, it's the landscape of Loíza.

Ángel Santiago: That makes it even more difficult, there's less control...

Irene: More surprises

Ángel Santiago: ...in how he acquires things. There are more surprises. For example, the process; does he dry the metals the right way before varnishing them?

IE-A: Well, those are the questions, really.

Ángel Santiago: Does he take the stalks directly from the yard behind the house and did he mount them without the fumigation process?

Irene: Well, those are the questions we should really be asking Daniel.

Ángel Santiago: Those are the ones that really call my attention.

IE-A: Yes, what's behind the scenes, right? What came before the process.

Ángel Santiago: What's trapped in there from what you found in the yard? Did you just run a paintbrush over it and set it up? Those details. Though I know he's concerned about the appearance and tries to consolidate them using varnish and all that. But why did he come to the conclusion of urethane and not consider other options? Did he have other options or it's what he was offered at the hardware store that he went to?

IE-A: Yes, it's a search that concerns us, worries us and appeals to us as well.

Ángel Santiago: Yes.

IE-A: Especially when we make those findings and discoveries. I believe that an analogy could very well be these other types of search made by those who are interested in the meaning of the object versus in its morphology..

Ángel Santiago: Exactly.

IE-A: ...and physical stability. I would like to close this by sharing something that the curator of this institution, Juan Carlos López Quintero, said, referring to these stalks.

Ángel Santiago: Mhmm

IE-A: This piece is titled *1797*, the product of a historical event when our island was invaded by the British and managed to resist the advance of the most powerful navy in the world at that time.

Ángel Santiago: At that time

IE-A: An important point that Daniel Lind makes with this piece, which, in fact, has its counterpart in charcoal on a large canvas also titled *1797* and it's prior to the assemblage, is that there was a very important participation -but which has remained, like so many other things, out of the official history- of communities from Santurce, from Cangrejos, and from Loíza, of people...

Ángel Santiago: Afro

IE-A: ...African descent, right, Afro-Puerto Ricans. And Juan Carlos told me that these stalks with these painted faces act as guardians; representations of guardians. It has a strong religious charge.

Ángel Santiago: That also

IE-A: Here is the syncretism of Santería and other religious beliefs characteristic of the Loíza region. And Oshún is very present; the great blacksmith, he's the reason for the use of metals. But Juan Carlos told me that these stalks were incorporated with that meaning and intention as a consequence of a childhood memory Daniel had when he wandered or strolled through the streets of his neighborhood and community and noticed the stalks placed on the corners of the houses. And they were there acting as guardians.

Ángel Santiago: Guardians.

IE-A: But he recognizes that the people who carried out this practice were truly unaware of the roots of what they were doing. They had inherited it, they didn't question it, they didn't go back, didn't dig, inquire, or investigate. They simply perpetuated a custom, a tradition.

Ángel Santiago: A tradition, culture

IE-A: Daniel himself accepts that, quite spontaneously, he took it and makes it part of his work. But how much more valuable it is to confront this piece with the knowledge that that history is behind that material, and what it represents.

Ángel Santiago: Or symbolizes

IE-A: And I feel that this conversation has given me and those who are our witnesses a lot of access to what is behind the materials thanks to the perspective of a specialist like you.

Ángel Santiago: No, I have to thank you, Irene, and the Museo de Arte de Puerto Rico, for this opportunity to be with you and share my knowledge about materials. We're in the best disposition to cooperate whenever you wish.

IE-A: Thanks a lot, Ángel Santiago.

[01:22:31]

[END RECORDING]