



Convocatòria:

EL COL·LECCIONISTA ALFONSO PONS DIPOSITARÀ 140 OBRES AL MACBA

El col·leccionista Alfonso Pons signarà el proper dia 31 de març un conveni de col·laboració amb la Fundació MACBA, pel qual dipositarà un total de 140 obres al Museu d'Art Contemporani de Barcelona, per tal que siguin integrades en la seva Col·lecció permanent.

L'acord serà signat per **Alfonso Pons** i per **Leopoldo Rodés**, President de la Fundació MACBA, amb la presència del director del Museu, **Manuel J. Borja-Villel**.

La Col·lecció d'Alfonso Pons es va originar a Veneçuela als anys setanta. Inicialment es va centrar sobretot en obres d'artistes de països llatinoamericans, com Veneçuela, Brasil, Argentina, Colòmbia, Mèxic, Costa Rica, Cuba o Xile, però més tard es va ampliar a autors d'Estats Units, Canadà, França, Anglaterra, Espanya, Portugal, Alemanya i també d'Àfrica. Actualment comprèn més de 500 obres, incloent-hi pintures, escultures, dibuixos, fotografies, objectes, instal·lacions i vídeos. Es tracta d'una de les col·leccions privades més representatives de l'art llatinoamericà de les darreres dues dècades.

Us convidem a una roda de premsa on s'explicaran els detalls d'aquest dipòsit, el mateix dia 31, a les 11:00 h., a la Sala de Juntes del MACBA.

EL COL·LECCIONISTA ALFONSO PONS DIPOSITA 140 OBRES AL MACBA

El col·leccionista Alfonso Pons ha signat un conveni de col·laboració amb la Fundació MACBA, pel qual diposita més de 140 obres al Museu d'Art Contemporani de Barcelona, per tal que siguin integrades en la seva Col·lecció permanent. L'acord ha estat signat per Alfonso Pons i per Leopoldo Rodés, President de la Fundació MACBA, amb la presència del director del Museu, Manuel J. Borja-Villel.

La col·lecció d'Alfonso Pons es va originar a Veneçuela als anys setanta. Inicialment es va centrar sobretot en obres d'artistes de països llatinoamericans, com Veneçuela, Brasil, Argentina, Colòmbia, Mèxic, Costa Rica, Cuba o Xile, però més tard es va ampliar a autors d'Estats Units, Canadà, França, Anglaterra, Espanya, Portugal, Alemanya i també d'Àfrica.

Actualment inclou més de 500 obres, entre pintures, escultures, dibuixos, fotografies, objectes, instal·lacions i vídeos. Es tracta d'una de les col·leccions privades més representatives de l'art llatinoamericà de les darreres dues dècades. El Koldo Mitxelena Kulturenea va realitzar una exposició de la Col·lecció d'Alfonso Pons l'any 2002.

El dipòsit que el col·leccionista ha signat amb el MACBA inclou obres de Francis Alÿs, Jean Arp, Waltercio Caldas, Jose Damasceno, Iran Do Espirito Santo, Julio Galán, Gego, Anthony Goicolea, Félix González Torres, José Antonio Hernández-Diez, Jenny Holzer, Guillermo Kuitka, Jac Leirner, Cildo Meireles, Ana Mendieta, Edgar Negret, Ernesto Neto, Rivane Neuenschwander, Manuel Ocampo, Gabriel Orozco, Tony Oursler, Lari Pittman, Rosangela Renno, José Alejandro Restrepo, Miguel Angel Rios, Ugo Rondinone, Doris Salcedo, Valeska Soares, Tunga, Meyer Vaisman, Pablo Vargas Lugo, Xul Solar, entre d'altres.

En el marc de la Col·lecció MACBA, es valora especialment que la incorporació d'aquestes obres permetrà incrementar de forma important la presència d'artistes llatinoamericans, sobretot de les dècades dels anys 80 i 90.

DIPÒSIT / COL·LECCIÓ ALFONSO PONS
(març 2005)

1. Francis Alys

The Liar and the copy of the Liar, 1994

Encàustica i esmalt sobre tela

2 parts: 32 x 24 cm i 86 x 65 cm

2. Francis Alys

Emilio Rivera

1995

Encàustica i esmalt sobre tela

2 parts: 15 x 13 cm i 100 x 75 cm

3. Francis Alys

Sense títol

1996

Oli, encàustica i esmalt sobre tela

2 parts: 17 x 13 cm i 100 x 75 cm

4. Francis Alys

Sense títol

1996

Oli sobre tela : 15 x 20 cm

Esmalt : 130 x 92 cm i 120 x 92 cm

5. Francis Alys

The magnetic dog

1991-1992

Tècnica mixta. Instal·lació

Dimensions variables

6. Francis Alys

Carton Box + Monkey

1998

Tècnica mixta. Instal·lació

Dimensions variables

7. Francis Alys

Canción para Lupita

1998

Tècnica mixta. Vídeo instal·lació

Dimensions variables

8. Francis Alys

(Sheeps) Series Photos Souvenirs

1998

Fotografia color

35 x 27 cm

- 9. Francis Alys**
Sense títol (narcoturismo) Serie Photo Souvenirs
1998
Fotografia color
35 x 27 cm
- 10. Alexander Apostol**
Sopa de letras
1997
Tiratge a la gelatina de plata sobre paper
150 x 100 cm
- 11. Alexander Apostol**
Lave, remoje y borre
1997
Tècnica mixta i impressió
100 x 108 cm
- 12. Jean Arp**
Discodia familiar
1960
Collage sobre paper
22 x 25 cm
- 13. Waltercio Caldas**
Wood-wind
1994
Fusta, acer
71 x 132 x 30 cm
- 14. Waltercio Caldas**
Alladin
1998
Metall
200 x 100 cm
- 15. Waltercio Caldas**
Sense títol
1996
Vidre i fusta
180 x 30 x 12cm
- 16. Jose Damasceno**
Organograma Guia (Spanish)
2001
Tècnica mixta
17 x 0.5 x 0.5 cm
- 17. Jose Damasceno**
Sense títol
1997
Marbre
(18) 30 x 40 x 50 cm c/u

- 18.** Jose Damasceno
Khoptical Slide
2000
Tècnica mixta
120 x 40 x 15 cm
- 19. Iran Do Espirito Santo**
Still (Rabbit)
1993
Acer i esmalt
28 x 37 cm
- 20.** Iran Do Espirito Santo
Untitled (Table)
1995
Serigrafia sobre tela, pigment i fusta
Dimensions variables
- 21.** Iran Do Espirito Santo
R
1993
Tinta i làtex sobre fusta
55 diam. X 4 cm
- 22.** Iran Do Espirito Santo
Untitled (Vela) Ed. 3/10
1998
Acer
3 diam. X 32 cm
- 23. Julio Galan**
M.B y yo
1990
Pastel sobre paper
100 x70 cm
- 24.** Julio Galan
Acupuntar Almal
1990
Collage i oli sobre tela
198 x 229 cm
- 25.** Julio Galan
Forget Me Not
1991
Oli sobre tela
230 x 150 cm
- 26.** Julio Galán
The Guru
1993
Pastel sobre paper
70 x 50 cm

- 27. Julio Galán**
Jack
1993
Pastel sobre paper
70 x 50 cm
- 28. Julio Galán**
Sense títol
1987
Pastel sobre paper. 70 x 50 cm
- 29. Gego**
Sense títol (Reticúlares cuadrada)
1971-1972
Acer inoxidable i metall
200 x 65 x 65 cm
- 30. Gego**
Sense títol
1973-1988
Aiguafort sobre paper
11/20
65.5 x 50 cm
- 31. Gego**
Sense títol
1973-1988
Aiguafort sobre paper
13/20
65.5 x 50 cm
- 32. Gego**
Sense títol
1973-1989
Punta seca sobre paper
11/20
65.5 x 33 cm
- 33. Anthony Goicolea**
Puppy Love
1999
Fotografia color
150 x 102 cm
- 34. Anthony Goicolea**
Bedwetters
1999
Fotografia color
152 x 101 cm
- 35. Félix González Torres**
Sense títol
1990
Paper i arxivador
Ed. 12
20 x36 x36 cm

- 36.** Félix González Torres
Sense títol (Ross & Harry)
1991
Puzzle i bossa de plàstic
3/3
19 x 24 cm
- 37.** Félix González Torres
Sense títol (Last night)
1993
Tècnica mixta. Instal·lació
Dimensions variables
- 38. José Antonio Hernández-Diez**
Dios en la casa de Dios
1991
Tècnica mixta
130 x 47 x 64 cm
- 39.** José Antonio Hernández-Diez
La Caja
1992
Tècnica mixta. Video instal·lació
Dimensions variables
- 40.** José Antonio Hernández-Diez
Vehiculos Perfectos (4, 15, 19, 25, 26)
1993
Tècnica mixta sobre cartró
- 41.** José Antonio Hernández-Diez
X-1
1995
Tècnica mixta. Video instal·lació
157 x 45 x 13 cm
- 42.** José Antonio Hernández-Diez
Sense títol
1996
Fotografia color
60 x 50 x 4 cm
- 43.** José Antonio Hernández-Diez
Sense títol
1996
Fotografia color
60 x 50 x 4 cm
- 44.** José Antonio Hernández-Diez
Sense títol
1996
Fotografia color
60 x 50 x 4 cm
- 45.** José Antonio Hernández-Diez
San Guinefort
1991

Fotografia color
146 x 200 x 85 cm

- 46.** José Antonio Hernández-Diez
Sense títol SPT3412 QS-RC-1535
1999
Sorra sintètica
3 parts : 160 x 95 cm; 58 x 151 cm; 36 x 82 cm
- 47.** José Antonio Hernández-Diez
Jung
2000
Fotografia color
210 x 160 x 2 cm
- 48. Jenny Holzer**
Survival I
1994
Objecte
3/100
13 x 10 x 3cm
- 49. Guillermo Kuitka**
Wet Plan
1989
Acrílic sobre tela
122 x 153 cm
- 50.** Guillermo Kuitka
Town of Thorns
1991
Oli sobre tela
198 x 203 cm
- 51.** Guillermo Kuitka
Praga
1991
Acrílic sobre tela
200 x 140 cm
- 52.** Guillermo Kuitka
Sense títol (Zurich)
1991
Acrílic sobre tela
248 x 180 cm
- 53.** Guillermo Kuitka
San Juan
1991
Acrílic sobre tela
190 x 170 cm
- 54.** Guillermo Kuitka
L'Enfance du Christ
1988
Acrílic sobre tela
125 x 92 cm

- 55.** Guillermo Kuitka
Red Plan
1990
Acrílic sobre tela
200 x 150 cm
- 56.** Guillermo Kuitka
Odessa
1998
Acrílic sobre tela
195 x 193 cm
- 57.** Guillermo Kuitka
The Tablada Suite V
1992
Acrílic i grafit sobre tela
181 x 126 cm
- 58.** Guillermo Kuitka
3 Mattresses
1992
3 matalassos amb potes de fusta
120 x 60 x 40 c/u
- 59.** Guillermo Kuitka
Pelleas et Melisandre
1994
Oli i acrílic sobre tela
185 x 189 cm
- 60.** Guillermo Kuitka
Last of Sperme
1995
Tècnica mixta sobre tela
102 x 122 cm
- 61. Jac Leiner**
Museums
1989
Tècnica mixta. Instal.lació
170 x 155 cm
- 62.** Jac Leiner
Corpus Delicti
1993
Tècnica mixta. Instal.lació
260 x 41 x 8 cm
- 63.** Jac Leiner
Exhibition II
1992
Etiquetas
114 x 19 cm
- 64.** Jac Leiner
All the Devils From the Blue Phase

1991-1995
Collage - 116 x 116 cm

- 65. Jac Leiner**
Nice to meet you
1997
Tècnica mixta sobre alumini i fusta
2 parts : 494 x 10 cm c/u
- 66. Jac Leiner**
N/T To and From
1991
Tècnica mixta
122 x 23 x 9 cm
- 67. Leonilson**
Barbara (Com as maos nos bolsos)
1993
Tècnica mixta
148 x 90 cm
- 68. Leonilson**
Untitled
1988
Acrilic sobre tela
156 x 100 cm
- 69. Sarah Lucas**
Self Portrait
1990-1998
Fotografia color
Ed. 150
12 parts: 80 x 60 cm c/u
- 70. Cildo Meireles**
Glove-Trotter
1993
Tècnica mixta. Objecte
83 x 60 x 10 cm
- 71. Cildo Meireles**
Inmensa
1982
Fusta. Escultura
100 x 125 x 163 cm
- 72. Cildo Meireles**
Camelo
1998
Plàstic, fusta, pins, instal.lació elèctrica
7/1000
Dimensions variables
- 73. Ana Mendieta**
Sandwomen
1983
Fotografia b/n

11/12
2 parts: 20 x 25 cm
3 parts: 25 x 2 cm

- 74. Ana Mendieta**
Sense títol (Leaf drawing)
1982
Tècnica mixta. Dibuix
7 3/4 x 5 1/4 "
- 75. Edgar Negret**
Navegante
1976
Alumini
40 x 35 x 26 cm
- 76. Ernesto Neto**
M.E.D.I.T (Unique piece)
1994
Tiratge a la gelatina de plata sobre paper
103 x 84 cm
- 77. Ernesto Neto**
Boca Venus
1995
Fotografia color
Ed. 25
70 x 50 cm
- 78. Ernesto Neto**
Sense títol (Rope + brown head)
1995
Tècnica mixta. Instal.lació
Dimensions variables
- 79. Ernesto Neto**
Glob (Cumihno)
1988
Tècnica mixta. Instal.lació
150 x 96 cm diam
- 80. Rivane Neuenschwander**
Sense títol
1997
Tècnica mixta. Objecte
130 x 23 x 9 cm
- 81. Rivane Neuenschwander**
Sense títol
1998
Tècnica mixta. Dibuix. 33 x 24 x 5 cm
- 82. Rivane Neuenschwander**
Sense títol
1998
Tècnica mixta. Dibuix. 33 x 24 x 5 cm

- 83.** Rivane Neuenschwanderd
In Between
1998
Tècnica mixta. Objecte
Diam: 45 x 9 cm
- 84.** Rivane Neuenschwanderd
Sense títol
1999
Tècnica mixta. Instal.lació
26 x 28 x 3 cm
- 85.** Rivane Neuenschwanderd
Sense títol
1999
Tècnica mixta. Instal.lació
26 x 28 x 3 cm
- 86.** Rivane Neuenschwanderd
Sense títol
1999
Tècnica mixta. Instal.lació
26 x 28 x 3 cm
- 87.** Rivane Neuenschwanderd
Sense títol
1999
Tècnica mixta. Instal.lació
26 x 28 x 3 cm
- 88.** Rivane Neuenschwanderd
Notebook
Sense data
Tècnica mixta. Paper
18 x 12 x 1 cm
- 89.** Rivane Neuenschwanderd
Notebbok
Sense data
Tècnica mixta. Paper
18 x 12 x 1 cm
- 90. Roberto Obregon**
Proyecto Niágara
1993
Mixed media
200 x 640 cm
- 91. Manuel Ocampo**
Tipe-Estación II
1997
Oli sobre tela
152 x 152 cm
- 92.** Manuel Ocampo
Immigrant's Daughter
1997

Oli i acrílic sobre tela
114 x 82 cm

93. Gabriel Orozco

Pelota en agua
1994
Fotografia color, Cibachrome
2/5
41 x 51 cm

94. Gabriel Orozco

Corazón del rio
1991
Fotografia color, Cibachrome
3/5
40 x 50 cm

95. Gabriel Orozco

Hose (Manguera Dormida)
1995
Fotografia color, Cibachrome
5/5
40 x 50 cm

96. Gabriel Orozco

Socks II
1995
Fotografia color, Cibachrome
1/5
40 x 50 cm

97. Gabriel Orozco

OW
1993
Fotografia color, Cibachrome
1 A/P
32 x 47 cm

98. Gabriel Orozco

La sombra del reflejo
1990
Fotografia color, Cibachrome
1 A/P
32 x 47 cm

99. Gabriel Orozco

Parachute in Iceland (West)
1990
Fotografia color, Cibachrome
32 x 47 cm

100. Gabriel Orozco

Atomists: Offside 1996
1996
Fotografia
1/3
200 x 158 cm (díptic)

- 101. Gabríol Orozco**
Tapa de Yogurt y ventana
1994
Fotografia color, Cibachrome
32 x 47 cm
- 102. Tony Oursler**
Who Set The Fire ?
1996
Video instal.lacció
30 x 46 x 25 cm
- 103. Lari Pittman**
Sense títol N°46
1995
Acrílic sobre fusta
65 x 50 cm
- 104. Rosangela Renno**
Sense títol (Violencia infantil)
1994
Fotografia
55 x 70 x 35 cm
- 105. Rosangela Renno**
Sense títol (Criancas A e B)
1994
Objecte
60 x 38 x 3 cm
- 106. Rosangela Renno**
Realismo magico
1991-1994
Tècnica mixta. Instal.lació
Dimensions variables
- 107. Rosangela Reno**
In Oblivionem (no Landscape)
1995
Tècnica mixta
Dimensions variables
- 108. José Alejandro Restrepo**
El cocodrilo de Humbolt no es el cocodrilo de Hegel
s/d
Video instal.lació
200 x 800 x 50 cm
- 109. Miguel Angel Rios**
Cono Sur
1992
Collage
107 x 73 cm
- 110. Ugo Rondinone**
Vierteroktoberneunze

1999
Fotografies blanc i negre
15 unitats, mides diverses

111. Doris Salcedo

Atrabiliarios
1993
Tècnica mixta. Instal.lació
24 x 11 x 10 cm

112. Doris Salcedo

Atrabiliarios
1993
Tècnica mixta. Instal.lació
28 x 17 x 10 cm

113. Doris Salcedo

Atrabiliarios
1993
Tècnica mixta. Instal.lació
28 x 39 x 10 cm

114. Gregor Schneider

Haus ur Nacht, Rheydt, Oct. 1996
1996
Videomonocanal, color

115. Gregor Schneider

Puff(aus Berlin) Brithel (Berlin) Rheydt
1996
Tiratge a la gelatina de plata sobre paper
3/6
32 x 23 cm

116. Gregor Schneider

In Kern, Rheydt
1996
Tiratge a la gelatina de plata sobre paper
3/6
32 x 23 cm

117. Gregor Schneider

In Kern, Rheydt
1996
Tiratge a la gelatina de plata sobre paper
3/6
32 x 23 cm

118. Valeska Soares

Prisioneira
1991
Tècnica mixta. Objecte
60 x 20 x 5 cm

119. Valeska Soares

Sense títol (Private serious)
1992

Tècnica mixta. Instal.lació
100 x 100 x 2 cm

- 120.** Valeska Soares
Sense títol
1993
Impressió i tècnica mixta
59 x 74 cm
- 121.** Valeska Soares
Cheap Emotions (Eternity)
1995
Tècnica mixta. Objecte
23 x 38 x 10 cm
- 122.** Valeska Soares
Sense títol
1996
Tècnica mixta. Dibuix
20 x 40 cm
- 123.** Valeska Soares
Cold Feet Series
1996
Tècnica mixta. Objecte
272 x 3 x 15 diam. cm
- 124.** Valeska Soares
Sense títol
1996
Tècnica mixta. Instal.lació
5 peces : 36 x 23 cm x 8 diam. cm c/u
- 125.** Valeska Soares
Sinners
1995
Tècnica mixta. Instal.lació
61 x 305 x 61 cm
- 126. Hiroshi Sugimoto**
UA Playhouse
1979
Tiratge a la gelatina de plata sobre paper
2/6
42 x 54 cm
- 127.** Hiroshi Sugimoto
Rialto, Pasadena
1993
Tiratge a la gelatina de plata sobre paper
1/25
51 x 61 cm
- 128.** Hiroshi Sugimoto
Mediterranean Sea, Cassis
1989
Tiratge a la gelatina de plata sobre paper

16/25
51 x 61 cm

- 129.** Hiroshi Sugimoto
Thirrenian Sea, Priano
1994
Tiratge a la gelatina de plata sobre paper
4/25
51 x 61 cm
- 130.** Hiroshi Sugimoto
Empire Estate Building
1991
Tiratge a la gelatina de plata sobre paper
61 x 51 cm
- 131. Tunga**
Pente
1994
Coure
170 x 60 cm
- 132. Meyer Vaisman**
Fleur de Lys
1991
Tinta, cotó i seda
180 x 139 x 25 cm
- 133.** Meyer Vaisman
Sense títol (Turkey VII)
1992
Tècnica mixta i base de fusta
79 x 56 x 64 cm; base : 76 x 58 x 89 cm
- 134.** Meyer Vaisman
The Travelling Bean
1996
Tècnica mixta. Objecte
2/12
54 x 24 x 6 cm
- 135. Pablo Vargas Lugo**
Golgotha [1]
2000
Collage sobre paper - 65 x 50 cm
- 136.** Pablo Vargas Lugo
Golgotha [2]
2000
Collage sobre paper
65 x 50 cm
- 137.** Pablo Vargas Lugo
Golgotha [3]
2000
Collage sobre paper
65 x 50 cm

- 138.** Pablo Vargas Lugo
Piramid Panoram
2001
Tècnica mixta. Instal.lació
255 x 200 x 56 cm
- 139.** Pablo Vargas Lugo
Tissue
2003
Tècnica mixta. Instal.lació
118 x 95 cm
- 140. Alejandro Xul Solar**
Dos Man Plantas
1923
Aquarel.la, tèmpera i llàpis sobre paper i cartró
21 x 26 cm
- 141.** Alejandro Xul Solar
Almas de Egipto
1923
Gouache sobre paper
15 x 21 cm
- 142.** Alejandro Xul Solar
Duelo de Hindues
1923
Aquarel.la sobre paper
17 x 22 cm

El Archivo Pons: Entre el documento, la colección y el deseo

Mónica Amor, Carlos Basualdo

La colección de Alfonso Pons se originó en Venezuela durante los años setenta y actualmente comprende más de 500 obras. Incluye todo tipo de medios: pintura, escultura, dibujo, fotografía, objetos, instalación y vídeo. Asimismo, la colección incorpora artistas provenientes de Venezuela, Brasil, Argentina, Colombia, México, Costa Rica, Cuba, Chile y otros países de Latinoamérica, pero también artistas provenientes o residentes en los Estados Unidos, Canadá, Francia, Inglaterra, España, Portugal, Alemania y Africa. Al estudiar, o simplemente considerar la colección Pons, muchas de las preguntas que usualmente surgen con respecto a agrupaciones de obras de arte parecen quedar anuladas. ¿Cuál es el hilo temático de la colección? ¿Qué medio artístico privilegia? ¿Qué criterio se ha utilizado en la selección de las obras? ¿Cuál es el mapa geográfico de la colección? Y, aunque ninguna de estas preguntas pueda contestarse con precisión, es quizás la que concierne al espacio geográfico de la colección Pons la que provee un punto inicial de acceso a esta notable e integrante acumulación de objetos.

En efecto, Alfonso Pons inicia su colección de arte a principio de los años setenta y decide concentrarse en la obra de los artistas latinoamericanos, ateniéndose así a una clasificación aparentemente definida, en gran parte para oponerse a la que percibe como implícita infinitud de la colección de estampillas a la que se dedicara de chico. Pero otro obvio motivo que daría cuenta de esta elección está ligado a la necesidad

de afirmar una identidad inestable, como es la de inmigrantes y nativos en países cuya repercusión cultural a nivel internacional se ve limitada, en gran parte, debido a las condiciones que dificultan la creación de una infraestructura artística: museos, galerías, fundaciones e instituciones educativas que respondan a las necesidades locales y continentales. La colección de arte latinoamericano emerge entonces, en manos de Pons, como de otros tantos coleccionistas del continente, varios de los cuales también coleccionan, reveladoramente, arte precolombino o indígena, como un recurso de afirmación cultural. Es bajo esta luz que el impulso inicial por coleccionar arte latinoamericano quizás deba entenderse en el caso específico de Pons, cuya colección incluye en efecto una impresionante gama de obras de arte producidas en las Américas. Pero es también como gesto impulsivo que finalmente Pons toma la decisión de ampliar la colección para incluir la producción artística de los más variados países. Como impulso, por supuesto, que registra las transformaciones de la topología cultural contemporánea bajo los ampliamente discutidos efectos de la globalización, el multiculturalismo, y el nuevo «orden mundial» económico y cultural.

Pero si abandonamos por un instante el importante rol de registro cultural que cumple la colección Pons, lo que emerge es una acumulación de obras de arte que evade la tendencia institucional de categorizar y el impulso individual de la especialización. Es por eso que en esta muestra, la primera que presenta al público una selección de las diversas obras que constituyen la colección, hemos puesto el énfasis no en conceptos estilísticos o geopolíticos, no en las categorías artísticas, museísticas o históricas con las que se tiende a asociar una colección de arte, o tampoco en la identificación entre individuo y colección, sino más bien en la intersección entre archivo y deseo que permea toda producción y acumulación de objetos y conocimiento.

Esta operación conceptual, destinada a iluminar el encuentro entre las diferentes estructuras organizativas culturales y los impulsos afectivos o el simple gusto del individuo, se torna evidente en el caso de una colección privada. Esta, al volverse pública a través de una exhibición, se ubica inevitablemente en el punto de enfrentamiento de dos sistemas diferentes: lo público con lo privado, lo individual con lo colectivo, el deseo con la historia, la memoria y los grandes sistemas de catalogación.

La intención de los comisarios ha sido entonces, tomando como punto de partida nociones como las de colección privada y espacio expositivo, explorar el modo en el que la intersección de discursos facilita un diálogo entre la esfera privada, psicológica, personal del sujeto y la esfera pública, colectiva de la institución. Así mismo, se ha intentado explorar los medios y recursos por medio de los cuales el coleccionista, el comisario y la institución registran las intersecciones, a veces imaginarias y otras veces reales, entre subjetividad y cultura, psicología y esfera pública, individualidad y masa.

Hemos apelado a la idea de archivo para ejemplificar esta dualidad característica de la colección privada expuesta en el espacio público del museo, y de la colección como acumulación de documentos culturales que esperan su organización. Por archivo se entiende un determinado sistema de conservación y acumulación de datos, sean estos sensoriales o intelectivos, generalmente sometidos a la estructura científica y administrativa, a veces burocrática, que emerge con las instituciones capitalistas de Occidente. La colección, en cuanto archivo privado, registra entonces la dimensión pública y social de todo gesto de selección subjetivo que supuestamente existe en la acumulación de objetos culturales, al mismo tiempo que subraya lo irreductiblemente singular de una selección tan basta e irreverente como la que nos concierne aquí. Así como el archivo busca convertir en documento revelatorio, en testimonio histórico, los a veces inexplicables eventos cotidianos -los síntomas, signos, registros y trazos que constituyen la materia prima del archivo-, así la colección aspira al imposible ideal de fijar el inestable diálogo entre individuo y cultura que la estaría destinada a representar.

¿Cómo organizar entonces en una exposición esta anti-narrativa implícita en toda colección? ¿Cómo espacializar el archivo errático de la colección Pons? Los diferentes espacios expositivos resultantes de la presente exposición dialogan íntimamente con la función de registro obsesivo que tiene la biblioteca en general, y la biblioteca adyacente del Koldo Mitxelena en particular, destinada a resguardar celosamente obras de conocimiento general, así como la literatura producida en la lengua vasca. Es así que uno de los espacios centrales trazará, a través de soportes y recursos expositivos, líneas

esquemáticas que evocan y recuerdan el depósito, el gabinete y la biblioteca: lugares donde tradicionalmente se produce, organiza y acumula el conocimiento. Allí imaginamos tanto al meticuloso bibliotecario como al coleccionista obsesivo tratando de darle sentido a la masa de documentos, datos y fotos que invaden su escritorio. En un intento por establecer una relación entre los contenidos de la colección y la estructura expositiva, este espacio expone aquellas obras que tangencialmente exploran la idea de escritura, archivo, documento, conocimiento, historia y registro, o simplemente emulan las piezas fundamentales de un estudio, oficina o biblioteca: la mesa de Iran do Spiritu Santo, la silla doble de Edgar de Souza, las tarjetas de presentación de Jac Leirner, las disecciones de Roberto Obregón, o las enigmáticas fotos de Félix González Torres.

Un segundo espacio, ubicado también en la parte central de la galería, estaría plagado de objetos cuya operación predilecta es el uso del ready-made y de yuxtaposiciones absurdas que recuerdan juguetes surrealistas, cadáveres exquisitos tridimensionales: el pato de Pentti Monkkonen, las muñecas de Lia Menna Barreto, los camioncitos de Michael Ashkin. Y aquí habría que aclarar que ninguno de los espacios, ni la muestra en general, ni mucho menos la colección en sí, soporta la idea de transparencia comunicativa, sino que es precisamente en esta recreación esquemática del cuarto de estudio/oficina y del salón de juego, que queremos en cierta forma interrogar las diferencias entre deseo y conocimiento, conciencia e inconsciencia, trabajo y juego.

En un tercer espacio, constituido por los pasillos que rodean al cuerpo central de la galería, hemos decidido agrupar las obras en relación a categorías temáticas que, al mismo tiempo, confundirían las categorías museísticas que agrupan a las obras de arte en relación a los medios que incorporan: pintura, escultura, dibujo, fotografía, etc. El resultado son una serie de mini-exposiciones que toman como punto de partida temas aparentemente banales como el paisaje y el retrato, pero que fluyen a lo largo del corazón simbólico de la muestra (el espacio de juego y el estudio del coleccionista) a modo de emblema de la tensión inherente entre singularidad y concepto. A pesar de las subdivisiones temáticas -que revelan la ineludible presencia del archivo

en el espacio cultural de la colección-, la distribución flexible de las obras, en la que una agrupación penetra la siguiente, busca evitar una lectura lineal o causalista del conjunto para subrayar, directa o tangencialmente, temas tales como la memoria, la historia, la información y el lenguaje, y la forma en que estos referentes escurridizos se insertan en las categorías clasificatorias de la historia del arte y el museo.

Por último, esta estructura semilaberíntica, que permite al espectador recorrer los pasillos y las galerías centrales sin orden alguno, irá acompañada de núcleos de obras de artistas representados en profundidad en la colección y cuyos trabajos han sido ubicados en las salas periféricas a las cuales ganamos acceso desde los pasillos. Aquí encontramos las obras de Francys Allys, José Gabriel Fernández, Rivane Neuenschwander, José Antonio Hernández Diez, Guillermo Kuitca, Ernesto Neto y Rosângela Rennó. A modo de sucintas «panorámicas», estos cuartos que rodean la estructura «subjetiva» de la muestra -circundando al coleccionista y a sus obsesiones, «representadas» en los pasillos a través de temas que recurren a modo de memorias reprimidas- aluden una vez más al museo como interlocutor de las pasiones de la colección y del archivo.

Y es precisamente ahí, en los pasillos, pasajes e intersticios, en el diálogo entre la institución y el individuo, el archivo y el deseo, el concepto y el trauma, que inevitablemente se constituye el entramado de la colección Pons, de toda colección y todo archivo: eventos y afectos transformados en un sistema de objetos y documentos.

Entrevista a Alfonso Pons

MA: Alfonso, ¿cómo y cuándo empezaste a coleccionar arte y cuál dirías que fue tu primera motivación?

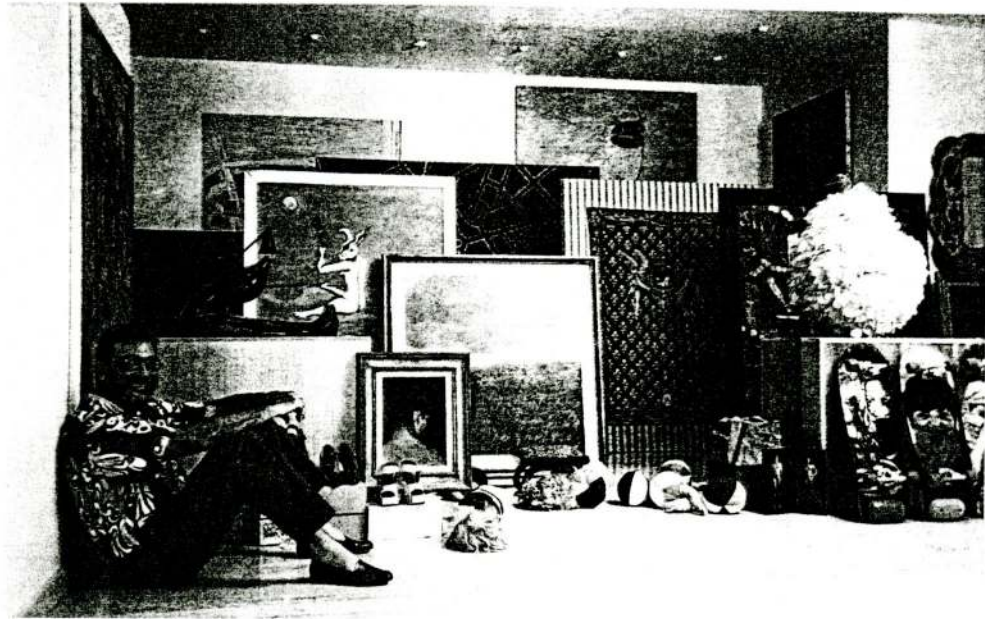
AP: Bueno, lo primero fueron estampillas de correo... de pequeño, tenía 11 años. Siempre tuve interés en el arte, desde el colegio. Ya más tarde, en Nueva York, todavía estudiando, comencé a ver el arte con otra perspectiva. Y de hecho, las primeras cosas las compré es esa época, año 66 o 67. La primera fue una obra, que no me interesa mucho pero que de una u otra forma me atrajo en aquel momento, un Poliakov.

MA: ¿Viste alguna muestra del artista que te gustó? ¿Leíste algún libro? ¿Alguien te habló de la obra?

AP: Bueno, algo tengo que haber leído pero no recuerdo. Fue en la galería de Denise René donde la compré. Había oído que Soto estaba exponiendo en la galería y fue entonces cuando lo vi, me gustó y lo compré. Fue en cierta forma algo circunstancial.

MA: ¿Todavía la tienes?

AP: Sí, es una pintura abstracta. Luego, cuando tenía chance iba a ver otras exposiciones. Ya en ese momento yo estaba pensando en regresar a Caracas y de alguna manera el hecho de ser latinoamericano me llevó desde un principio, no muy conscientemente, a enfocarme en el arte del continente. Coleccionar sólo arte venezola-



Alfonso Pons

no me parecía estrecho... Además, yo hacía muchos años que no vivía aquí. Lo de enfocarme creo que fue una reacción al infinito que representaba la colección de estampillas — y todas las demás cosas que coleccioné de pequeño. La verdad es que tampoco me atraía la especialización.

MA: ¿Impulsivo, pero no tanto?

AP: Sí, por un lado el coleccionismo tiene que ver con acaparar, pero por otra parte no lo puedes acaparar todo, es imposible.

MA: Lo de enfocarte, ¿lo veías entonces también como una necesidad práctica?

AP: Sí, ten en mente además que en aquella época había muy pocas galerías mostrando arte latinoamericano y muy poca gente interesada en el tema, pero creo que tengo que admitir que fue un impulso básico de identificación. Era un área muy desierta. Me acuerdo que Martha Jackson mostraba Toledo, además de Tàpies, que me gustaba mucho. Y luego había una galería que casi no era ni comercial, la de Lyot, que tenía obras de muchos artistas latinoamericanos. También tenía yo mucho contacto con el Center for Interamerican Relations, que mostraba arte latinoamericano.

MA: ¿Pensaste que dedicarte al arte latinoamericano tendría una dimensión importante a nivel cultural? Es decir, ¿pensaste que podría ser relevante no sólo para ti sino también para los artistas?

AP: No, la verdad es que no. Unos años después sí. Una vez aquí, en Caracas, donde poco a poco empezaron a surgir muy buenas galerías que desafortunadamente ya no existen. Yo recuerdo, por ejemplo, a Rachel Adler, quien ahora hace su trabajo desde Nueva York, cuya galería yo visitaba regularmente, no sólo para ver exposiciones sino también para hablar con ella. Recuerdo que una vez trajo una exposición de Tàpies, y otra de Christo, me parece, y entonces me ofreció obra de estos artistas.

MA: ¿Estamos hablando del principio de los años setenta?

AP: Sí. Entonces me acuerdo de haber optado por mantener la idea de una colección de arte latinoamericano.

MA: De las muestras que viste en ese período, ¿hubo alguna que te impactara? ¿Algún artista que fuera muy importante para ti?

AP: Varias... sobre todo en la galería de Rachel. Tanto de latinoamericanos como de extranjeros: Tàpies, Fonseca... También en la galería de Clara Sujo, Estudio Actual, que tendía a mostrar arte más figurativo: Armando Morales, Antonio Seguí y artistas de esa generación que exhibían regularmente aquí, en Caracas. Ellas eran como las dos galeristas fuertes de la época.

MA: Los museos, ¿cumplían una función importante en relación al arte contemporáneo?

AP: Hacían exposiciones interesantes. Botero en el Museo de Arte Contemporáneo, la muestra de Bacon...

MA: ¿Había diálogo con otros coleccionistas?

AP: No, la verdad es que no. Yo comencé también a ir a las subastas en Nueva York, pero las galerías con artistas latinoamericanos en esa ciudad eran escasas. Sí conocí a algunos coleccionistas, hacia los años ochenta. El caso de Ignacio Oberto, y en los noventa, Jimmy Belilti. En los setenta, el área estaba en pañales. Recuerdo haber ido a México a encontrarme con Gómez Sucre, que llevaba en aquel momento la parte de artes visuales de Latinoamérica de la OEA, en donde hizo una muy buena labor dentro de la institución. Contribuyó a impulsar publicaciones sobre el tema. Tengo algunos catálogos de esa época, que eran, por supuesto, todos en blanco y negro, y así fue creciendo mi interés en conocer quiénes eran las personas claves en la región.

MA: Este tipo de empresa tiene que haber sido pionera en los setenta...

AP: Sí, ni siquiera hoy en día hay mucho intercambio entre nuestros países. Eso te obligaba a viajar. No es que yo quisiera tener obra de todos los artistas de Latinoamérica, pero sí me interesaba saber qué estaba pasando. En materia de adquisiciones, si querías una obra, muchas veces terminabas buscándola en los Estados Unidos. Era un punto de acceso. Hoy todo es mucho más fácil.

MA: ¿Alguna otra influencia importante?

AP: Bueno, recuerdo haber ido a Perú a conocer a un coleccionista que para mí en aquel momento era como el coleccionista ideal. Creo que el primer nombre era Mario, el apellido era Cheka. Fui a su casa, después de haberme presentado por teléfono, y me recibió muy amablemente. Para mí fue muy sorprendente, en la casa debía de haber unos 300 cuadros. Él era amigo de muchos artistas y eso para mí fue muy estimulante, la idea de una relación cercana con los artistas. También tenía una colección de arte pre-colombino, que es algo que yo también había iniciado junto con la parte de arte contemporáneo. En fin, cuando vi todo aquello pensé que ahí estaba todo lo que me interesaba. Así fui involucrándome más y creciendo con la colección.

MA: ¿Cuándo crees que se produjeron cambios importantes en relación al coleccionismo latinoamericano? ¿Más intercambio?

AP: Yo diría que hacia los ochenta, con las ferias, con las muestras, con la creación de nuevas galerías...

MA: ¿Como cuáles?

AP: Bueno, yo creo, sin ninguna duda, que la galería que más impulsó el arte brasileño es Camargo-Vilaça. Por primera vez tenemos una galería que, aun estando físicamente establecida en Latinoamérica, contribuyó a propagar efectivamente el arte brasileño y latinoamericano en general internacionalmente. Camargo-Vilaça asumió un rol promotor muy importante con su participación activa en ferias y en otros eventos afines. La galería ayudó a crear un campo de recepción para el arte del continente. Abrió puertas para un mejor entendimiento, más versátil, del arte contemporáneo producido en la región. Fue realmente un agente muy importante en la internacionalización del arte latinoamericano. Camargo-Vilaça fue realmente pionera en este res-

pecto, y hoy en día vemos cómo muchos de los artistas que la galería representa o representó, hoy tienen también galerías en Estados Unidos o en Europa.

MA: ¿Te interesa conocer a los artistas cuya obra coleccionas? ¿Te interesa visitar los estudios? ¿Mantener una relación con los artistas? ¿Afecta eso a la constitución de una colección?

AP: Volviendo a Cheka, él me decía que la razón por la cual tenía tanta obra de algunos artistas, como Matta por ejemplo, era porque tenía una amistad con ellos. Eso siempre me interesó, conocer a los artistas jóvenes, coleccionar arte contemporáneo para poder conocer, si te interesa, a aquellos que producen la obra. En mi caso, creo que conozco a la mayoría de los artistas de la colección, y en algunos casos hay amistades de por medio. Eso me da mucho placer, y me ayuda a entender mejor el trabajo y a desarrollar el diálogo con la obra. Me interesa particularmente hacer un seguimiento de la obra de aquellos artistas que más me interesan.

MA: Ahora bien, tú no vives con la colección. La mayoría de tus obras están en depósito, en los talleres del artista, o hasta en galerías donde compraste la obra... ¿Qué significa no vivir con la colección o, mejor dicho, con una parte muy pequeña de la misma?

AP: Bueno, la acumulación, que para mal o para bien signa el proceso de la colección, te presenta ese dilema de cómo lidiar con la misma en el día a día. En mi caso es imposible vivir con toda la colección, o con una parte significativa de la misma. Sería importante poder vivir con la obra, pero no siempre se puede. El impacto de las 300 obras en casa de Cheka fue casi como de un tapiz que cubría las paredes.

MA: ¿Te impresionó entonces el arreglo a nivel morfológico?

AP: Sí, aunque también me pareció que eso era índice de la pasión del coleccionista por el arte. No le importaba si la obra estaba bien expuesta o no, me parece, sino el hecho de que estaba ahí.

MA: En tu caso sería: «no me importa no tenerla expuesta, pero tenerla».

AP: Bueno, antes yo rotaba las obras con bastante frecuencia. Ahora lo hago menos porque estoy concentrando las obras en un lugar. Y eso siempre es doloroso, pero tiene que ver con una decisión pragmática y temporal.

MA: Es decir, te gustaría en algún momento, a futuro, tener más obra en tu casa.

AP: Indudablemente. También depende de cómo enfocas la colección. Hay coleccionistas que tienen un enfoque más institucional. Por ejemplo, tienes el caso de Eugenio López en México. Recientemente yo tuve la oportunidad de ir a la inauguración de un espacio que él abrió de carácter institucional, público. Muy impresionante y admirable. Son otros tipos de planteamiento en donde la colección también se somete a otro tipo de dinámicas. Hay un abanico de condiciones y de posibilidades.

MA: ¿Sientes que tu colección cumple una función pública? Y no me refiero únicamente a la futura posibilidad de que esté abierta al público, como en el caso de Rosa y Carlos de la Cruz en Miami, quienes reciben gente del medio con previa cita, sino en un sentido más general. ¿Puede la pasión personal de un coleccionista, simplemente por la creación de un sistema de adquisición de obras, de cultura, de promoción y apoyo artístico, funcionar a nivel público, adquirir una dimensión socio-cultural?

AP: Creo que sí, sobre todo cuando llega un momento de madurez en donde las conexiones con la parte institucional son inevitables. Una idea fundamental, para mí, ha sido la de promoción y divulgación de lo que está pasando a nivel artístico en nuestro continente. A pesar de la cantidad de excelentes muestras que se han dado en los últimos diez, quince años, todavía hay muchos prejuicios e ideas preconcebidas acerca del arte latinoamericano y la cultura de nuestro continente. Incluso en países tan ligados a nosotros como España, uno se da cuenta de que lo que pasa aquí a nivel artístico es bastante ignorado. Por supuesto, esto es mucho peor en otros países. Es entonces cuando uno desarrolla relaciones con las instituciones, los museos, los curadores de otros países. Yo diría, por ejemplo, que obras de la colección han ido a más de 60-70 museos del mundo. Y la idea es esa, contribuir, aunque sea con un granito de arena, a que se dé una apertura hacia el arte contemporáneo de la región. En fin, compartir como uno mejor pueda la colección.

MA: Y si pensamos en lo que por ejemplo todavía entusiasmo al público de las subastas de arte latinoamericano en Nueva York... Yo diría que es increíblemente conservador. No hay espacio ahí para el arte contemporáneo. Mencio-

no las casas de subasta porque, asombrosamente, las mismas todavía son consideradas como centros de legitimación artística por muchos coleccionistas del continente. Me parece que la labor de divulgación del arte joven y experimental es imperante en todas partes. Otro ejemplo perturbador es la muestra de arte brasileño que está presentando el Museo Guggenheim de Nueva York en este momento («Brasil: Body and Soul»). ¿Cómo puede ser que se malinterprete el arte contemporáneo de esa forma? ¿Sometiendo toda la vasta producción cultural de ese país al modelo de lo barroco, reprimiendo abiertamente el fuerte impulso modernista del arte brasileño?

AP: Sí, por eso, como te decía, en los setenta las subastas cumplían una función importante, porque no había nada más. Pero hoy en día, con su énfasis en la pintura y el valor comercial de la obra, no proveen el espacio de debate y diálogo que necesariamente se requiere para promover el arte contemporáneo. Christie's, hay que decirlo, ha hecho recientemente un esfuerzo por incorporar arte contemporáneo en sus ventas...

MA: Sí, tienes razón; además, las casas de subastas tienen objetivos comerciales muy específicos y dependen de lo que compran sus clientes y de un público bastante conservador. Aunque hoy en día hasta los museos ven la colección en términos comerciales, como una mercancía que tiene valor y que puede ser vendida en un momento determinado para mejorar el capital cultural y económico de la institución. ¿Qué significa, *vis-à-vis* esta situación, que tú nunca hayas vendido una obra para comprar otra?

AP: Intervienen muchos factores, y en algunos casos estos factores son muy personales... Estoy muy apegado a mis obras, a pesar de todos los cambios por los que ha pasado, hay algo también de posesión, de haber luchado por conseguir algo y morir con esa decisión. Coleccionismo como el de Saatchi no lo entiendo... Compra todo lo que puede de un artista y luego lo pone en el mercado.

MA: Especulación.

AP: Afecta al artista en primer lugar, y luego uno se pregunta: ¿cuál es el interés en la obra? ¿O es que la idea es ser un *dealer* disimulado?... Es cierto que hay un dicho un poco irónico que dice que debajo de un coleccionista, si rascas un poco hay un

dealer (risas)... No significa que vender una obra porque no estés interesado en ella esté mal, simplemente a mí nunca me ha interesado alterar la trayectoria propia de la colección.

MA: ¿Se trata entonces de un proyecto de vida? ¿Qué nos puedes decir del aspecto internacional que tiene hoy en día la colección, con obras de artistas de los Estados Unidos, de Europa, de África?

AP: Sí, por supuesto. Los tiempos cambian y la colección cambia. Cuando surgen nuevas posibilidades y nuevos focos de interés, yo siento curiosidad. Yo viajo, estudio, y evito categorizar la colección. A pesar de tener un foco geográfico, yo prefiero, hoy en día, ampliar el contexto de la colección y concentrarme en darle una dimensión internacional a los artistas de una misma generación. Me interesan los diálogos que se puedan establecer entre las obras mucho más que la cuestión de la «nacionalidad».

MA: ¿Cuáles crees que son las posibilidades de una colección privada si la comparamos con una colección museística? Obviamente se manejan categorías diferentes, más formales, en relación a medios, a nacionalidades... ¿Cuál es en este sentido el potencial de la colección privada?

AP: El potencial es enorme, por el hecho de ser privada te permite una gran flexibilidad. La colección privada no está obligada a someterse a ciertas restricciones de tipo institucional que tienen que ver con la conservación, por ejemplo, o no tiene que someterse a la burocracia que aprueba o no la compra de una obra. La selección, me parece, refleja los intereses del coleccionista. La libertad que te permite la colección privada es para mí muy importante, no importa si hay selecciones buenas junto con selecciones malas...

MA: Si la colección es errática...

AP: La individualidad de la colección me parece importante. No me interesa caer en cuestiones de moda, quién tiene qué en un momento determinado, y quién tiene la obra más grande de un artista que sea importante para el mercado. La competencia es buena, pero no me parece que la colección tenga que estar determinada por lo que otros quieran tener o por las manipulaciones del mercado.

MA: Bueno, mi última pregunta es más especulativa, menos precisa. ¿Cuál te imaginas puede ser el futuro de tu colección y si pueden haber intersecciones interesantes entre la colección privada y la colección museística? Te pregunto esto porque tu colección será mostrada por primera vez en una institución pública y, aunque esto es común, me parece importante preguntar cuál es la importancia de ese gesto, y si a futuro se pueden prever otros tipo de colaboraciones entre museos y coleccionistas.

AP: Bueno, ampliar los registros museísticos me parece una primera función, divulgar obra que el museo no posee, modelos que no hayan sido considerados a nivel institucional, debatir, dialogar en torno a obras en las que ambas partes se interesen. Ciertamente, el interés de algunas instituciones en torno al arte latinoamericano es un hecho. Se han dado varias colaboraciones recientes, por ejemplo, en el caso de la colección Cisneros, la muestra de arte plumario que se exhibió en distintos lugares de Europa, ahí se da el caso de una interconexión que permite la divulgación de un arte poco conocido. Creo que hasta ganó un premio en Europa como una de las exposiciones de mayor éxito. Más recientemente, la muestra de arte abstracto...

MA: Que se presentó en Harvard.

AP: Exacto. Es difícil poder prever el destino final de cualquier colección.

MA: ¿Visiones alternativas para la institución? ¿O quizás síntomas históricos? ¿De historia con «h» minúscula? Historias locales... Y siguiendo esta línea, quizás mi última pregunta debería ser: ¿cuál crees tú que sea la relación entre el documento y el deseo?

AP: Guau... (risas). Esa pregunta sí es verdaderamente especulativa.

MA: Considerando que a nivel institucional uno suele considerar las obras como documentos históricos, piensa por ejemplo en los museos de antropología, los de arte, los de ciencias naturales, etc., y que en cierta forma las colecciones de estas instituciones tienen un valor cultural, un valor documental, un valor histórico. Mientras que la colección privada, de la forma en que nosotros hemos venido discutiéndola en esta conversación, está más relacionada con la pasión por un proyecto, con la acumulación, con la obsesión, con el

deseo. Lo que yo me pregunto entonces, ya que vamos a mostrar parte de tu colección en una institución pública, si tú crees que hay alguna relación o cuál es la relación entre el documento y el deseo.

AP: Bueno, la relación existe, lo que pasa es que para mí el deseo es así como el *Big Bang*, lo cual no creo que podamos decir del documento... Puede ser que en algunos casos haya una intersección más directa, pero yo no limitaría el deseo al documento. Si, efectivamente, por el simple hecho de que el objeto representa un momento histórico, hay una relación con el documento, pero eso no significa que la dimensión documental de la obra refleje el deseo que informa las dinámicas de creación y adquisición de la misma; además, creo que tampoco sería bueno que las reflejara. Creo que siempre tiene que haber una parte abstracta, no identificable, que escape a las restricciones del documento. No sé si esto contesta tu pregunta...

MA: Pienso que con esa respuesta, implícitamente, estás subrayando que en todo documento hay deseo. Que quizás a nivel institucional ese deseo es reprimido en favor de la información, de su dimensión histórica, factual..

AP: Sí, sí.

MA: ¿Y es posible que la colección privada se permita, en algunas instancias, revelar, más abiertamente, el deseo que activa la relación entre espectador y obra?

AP: En eso estoy de acuerdo; y yo creo que ésa es una de las ventajas de la colección privada... Su flexibilidad permite establecer relaciones alternativas entre las obras, no siempre signadas por las referencias documentales que rigen la estructura de la colección institucional. Yo, particularmente, siento una afinidad particular por un proceso que no esté predeterminado, que no sea tan formal.

Entrevista realizada en Caracas por Mónica Amor a Alfonso Pons en noviembre de 2001, con motivo de la exposición en el Koldo Mitxelena Kulturunea del 17-10-2002 al 11-1-2003