

Eduardo Stupía & Juan Andrés Videla

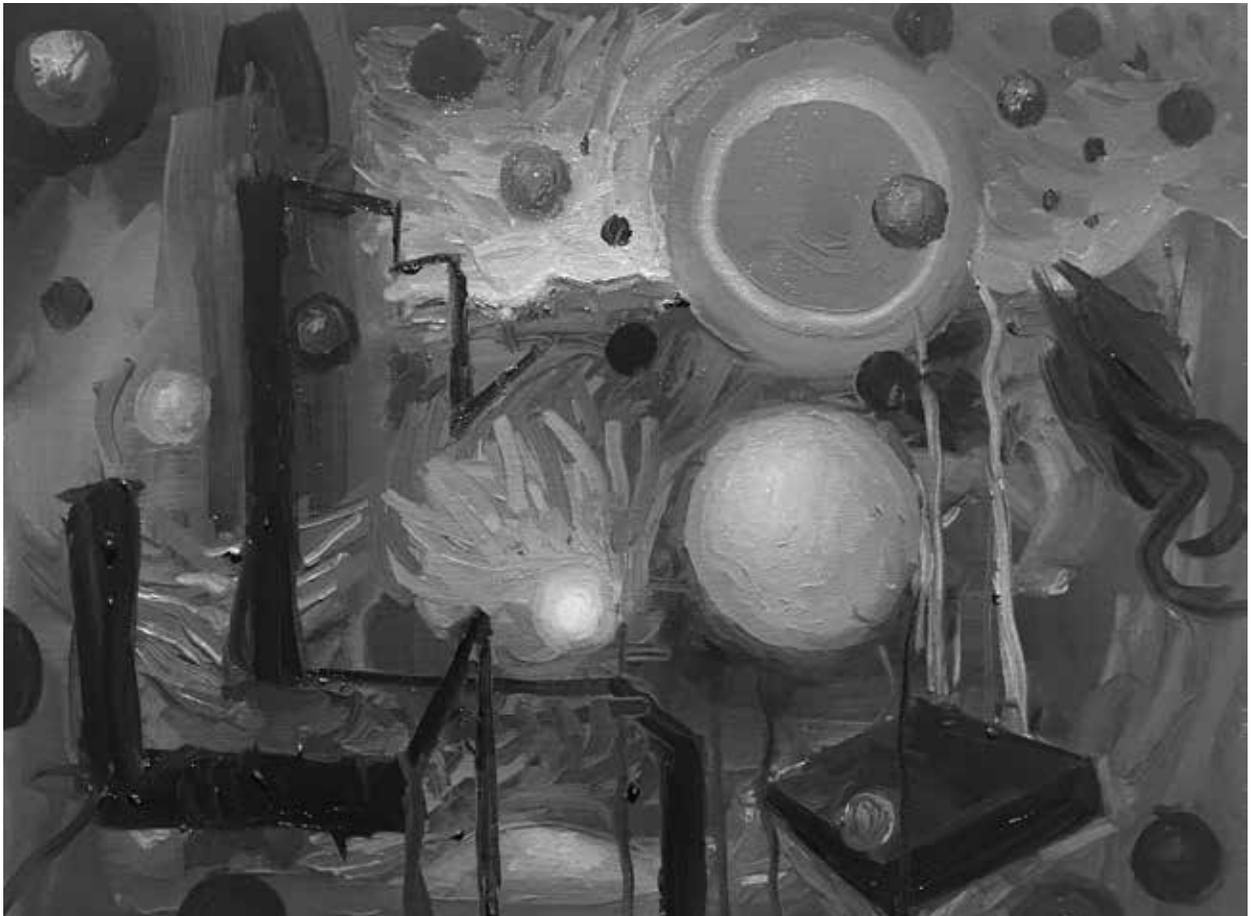
Estudiando la Ontología de la Imagen

Eduardo Stupía - Juan Andrés Videla. Dos figuras que a prima facie imponen admiración y respeto. Y en medio yo, que me presento con una batería de preguntas en mi cabeza que se van al tacho a los cinco minutos de empezar la charla con los protagonistas, totalmente relajados en sus talleres y con ganas de compartir otro de los tantos momentos que pasan juntos. Nos propusimos salir del esquema formal de las preguntas y respuestas para desarrollar una conversación distendida, abordando temas como la problemática del arte contemporáneo, el oficio del pintor, la importancia del concepto, la ontología de la obra, la formación del artista, la legitimación, las imágenes como gesto político, la inspiración, entre otros.

Editar el resultado de esta experiencia -tan valiosa para mí en lo personal como Historiadora del Arte y para el lector que se acerca a la obra de estos dos referentes del arte argentino contemporáneo-, fue una tarea difícil porque no hay palabras de más que valgan dejar de lado. Y se sostiene, al menos para mí, una constante: la talla de la calidad humana de la persona, su sensibilidad, respeto por el trabajo y el criterio del otro, es directamente proporcional a la convicción de estar transitando un camino honesto consigo mismo. Y eso los convierte a ambos en personas generosas, capaces de reconocer la grandeza ajena en su colega-interlocutor, sin desmerecer la grandeza propia.

Foto superior de página opuesta:
Eduardo Stupía:
"El origen de la no vida", 1996.
tinta sobre papel. 56 cm x 76 cm

Foto inferior de página opuesta:
Juan Andrés Videla





Juan Andrés Videla

María Carolina Baulo: Apenas empezamos a charlar, sobrevoló el tema de lo social, lo sociológico, lo político que se hace presente en el arte en general y me pregunto cuánto de eso hay en sus obras.

Eduardo Stupía: Una hipótesis, sin pretensión de manifiesto: creo que hay una suerte de conciencia territorial, un territorio que cambia y se transforma con la mirada del artista. Pienso por ejemplo en el trabajo de Videla y en las escenas de Longchamps donde aparece el registro vinculado con lo sensorial, lo emocional; el territorio cambia. El territorio está y él lo reconfigura de manera análoga más que fidedigna. Esa suerte de conciencia territorial es quizás -o se podría asimilar- a alguna sociología. El arte contemporáneo es muy propenso a incorporar el mundo y sus conflictos y eso está bien, pero para mi gusto, también con un exceso de confianza en que ese discurso es homogéneo y basta con incorporar el mundo para que eso funcione. Basta poner 200 chalecos de gente ahogada para que eso funcione como metáfora y eso no sucede necesariamente.

MCB: ¿Te estás refiriendo a la obra de Ai Wei Wei, la instalación de los chalecos salvavidas en las columnas de la sala de conciertos de Berlín?

ES: Ai Wei Wei representa para mí la construcción del típico artista comprometido políticamente, no sólo por su decisión lingüística sino por lo que le ha pasado a él como ser humano. Y no solamente tiene fuerza sino que se convierte en retórico inmediatamente y ahí es donde aparece el riesgo. Siguiendo con este ejemplo, para mí es más fuerte un trabajo foto periodismo con la foto del chico ahogado con el chalequito que la metáfora del chico con el chalequito. La metáfora es fácil de incorporar, en cambio la foto periodística tiene una potencia que es irreductible.

MCB: Esto me hace pensar en las imágenes como gestos. En 1934 Walter Benjamin, en el contexto de una reunión de intelectuales en París debatiendo frente al fascismo, escribe "El autor como productor". Allí expone que la pregunta no pasa por si nos servimos de alguna ideología al hacer arte sino crear una imagen lo suficientemente libre como para que esa libertad sea en sí misma, un acto político. Personalmente, adhiero a este pensamiento, me gustaría conocer qué opinan.

Juan Andrés Videla: Lo que pasa es que podemos hacer muchas definiciones. También cualquier gesto puede ser un gesto humano, sociológico, existencial, espiritual etc. Y cada punto de vista alumbró un aspecto del fenómeno. Sin embargo, siempre son interpretaciones de la realidad. Dedos que señalan la luna. Y sabemos que el dedo no es la luna que señala. A mí lo que me interesa es develar algo de ese Longchamps previo a todo eso que se le añade al interpretarlo y señalarlo. Es posible? No lo sé. Pero lo que me atrae al ver

el mundo está allí. Para mí, el modo en que está pintado el cuadro es lo que hace la diferencia. La imagen elegida también, pero hay una unión inseparable entre la imagen y como fue pintada. Entre una imagen pintada por Van Gogh y la misma imagen pintada por otros mil pintores la diferencia está dada en esa huella que Van Gogh le imprime. Hay un rasgo irrepetible en su modo. Una imagen pintada con dureza y falta de libertad -en términos plásticos- va a transmitir el modo en que fue trabajada más allá de estar o no cargada políticamente. Nosotros trabajamos sobre ese modo, ese cómo, que expresa algo más allá de las palabras y las categorías. Algo incluso más allá del estilo. La imagen a veces es usada más como un concepto que alude a algo conocido sólo en la mente, algo así como una cita. En cambio, el lenguaje pictórico remite al cómo se dice y así se convierte en lo que se dice. Hay líneas duras, indecisas, tensas, cancheras, cautelosas, miedosas y hay líneas frescas, vitales, libres, sueltas. Y entonces allí se habla desde el lenguaje. Y ahí entonces el acento no está en lo que pinto o dibujo sino en cómo lo pinto o dibujo.

ES: El análisis verbal es taxativo, tiende a separar. Porque cuando hablamos de imagen pareciera que la separásemos del objeto que representa.

JAV: Aquí nos podemos poner de acuerdo en que una imagen responde a un objeto y un encuadre elegidos. Y en que la imagen será según la forma en que cada uno interpreta ese encuadre. Ambos son tan constitutivos de la obra como el modo en que se produce. En esa unión hay algo que muchas veces se ignora, sobre todo si se opera de manera muy parcial, focalizando solamente en la imagen. Hokusai dijo, a los 90 años, que recién entonces había entendido la línea. Y esto lo dice un tipo que toda la vida trabajó sobre la línea y que solamente en esa línea vio miles de posibilidades que se iban expandiendo acorde él seguía trabajando. Esto me da la pauta de que muchas veces la lectura sobre la operatoria que hace el artista sobre la imagen, es relegada en pro de un contenido que es tomado en cuenta por encima de esta operatoria. Todo lo que se le pone a la imagen es un valor agregado, proyectamos sobre las imágenes. A mí me interesa el hecho de compartir con el otro, ese espacio previo a cualquier proyección, lo cual se manifiesta a través de los procedimientos con que se pinta la imagen. Longchamps, y su paisaje, pueden entonces liberarse, por decir así, de su nombre y su etiqueta. Longchamps en última instancia es solo un concepto que está en mi mente. Longchamps no se entera que es Longchamps. Y no se entera de eso que yo considero son sus propiedades. Todo eso está en mi mente. Y solemos olvidar esto.

ES: Nosotros no tenemos que ser investigadores para acercarnos a las obras y, además, las elecciones que hacemos nunca revelan por completo de dónde vienen originalmente. De buena fe vemos la obra de Juan Andrés y nos vinculamos con un territorio. ¿Cuánta voluntad de sociologizar ese espacio hay allí? No lo sabemos y creo que tampoco interesa. Y tomo el ejemplo de estas obras

porque en mi caso, la respuesta es clara: ninguna vinculación en absoluto. Yo no hablo de contenidos de ningún tipo, no hago escenas que puedan ser discutidas en términos de contenidos. En cambio, quien trabaja los cánones de la representación, cánones escénicos más o menos visibles, abre el campo de lectura permitiendo instalar hipótesis sociales que no implican que el artista haya subrayado nada en particular. Juan Andres trabaja ante todo sobre la percepción, no solamente sobre la representación sino sobre la ilusión de la percepción concreta. Esto es una decisión donde se construye una percepción alterada que reflexiona sobre la entidad de lo real pictórico.

MCB: Siguiendo con tu reflexión, si no hay presencia conceptual política o social en tu trabajo, ¿esto se puede hacer extensivo a la abstracción más extrema, por ejemplo?

ES: La abstracción es leída con resonancias peculiares, no necesariamente que conduzcan a los fenómenos del mundo. Si bien toda pintura es un artificio, la abstracción abandona ciertas convenciones y se instala como objeto que propone un sistema de signos y conduce la mirada a una lectura peculiar. Pero los problemas de la ontología de la imagen son comunes a todos. Los historiadores trabajan sobre lo iconológico antes que sobre la ontología de la imagen. Y no digo que esto este mal sino que marco dónde está el foco. En mi caso, un dibujo mío es un fenómeno gráfico.

JAV: Con Eduardo hablamos de nuestra tarea casi con el mismo vocabulario sin hacer referencia estricta a ningún trabajo en particular. Hablamos de ese no saber. De ese lugar que sabemos que no podemos nombrar. Con mucho asombro. Sabemos que es raro pintar. Te corres medio centímetro o pones un negro más abajo o más arriba y es otro cuadro! Lo mismo sucede con una obra abstracta de Eduardo. Personalmente me importa mucho cómo cayó la pincelada, cómo pegó ese negro, como habla esa arquitectura plástica que se va gestando como algo instintivo, orgánico, físico, casi te diría inasible en tanto interpretación y palabras. Porque en rigor yo no sé qué estoy pintando. Si hago una pintura en base a la imagen de un árbol, por ejemplo, puede pasar que el árbol se reconozca perfecto rápidamente y que aún la pintura no esté terminada en lo más mínimo. Pues falta ese elemento X. Y ese elemento X proviene de la manera de pintar y no del motivo elegido.

ES: Juan Andres decide no saber, es una elección, esto es peculiar. Él elige el archivo fotográfico –y ahí podríamos examinar cuánto hay de la ontología de la pintura a partir de la ontología fotográfica, ¿no?, cuál es el ADN, de dónde proviene su “objeto A” y no estoy hablando en sentido morales o categóricos-. Él se enfrenta a la pintura desde un no saber, no reduce el objeto a una categoría de la entidad visible y completa sino heterogénea; la cualidad de lo visible no es homogénea.

JAV: El conflicto que se nos plantea al pintar es exactamente el mismo. Eduardo se zambulle en una tela en blanco y va generando la obra a partir de que la va haciendo y yo parto de una imagen que aparentemente voy a representar.

MCB: Es una excusa...

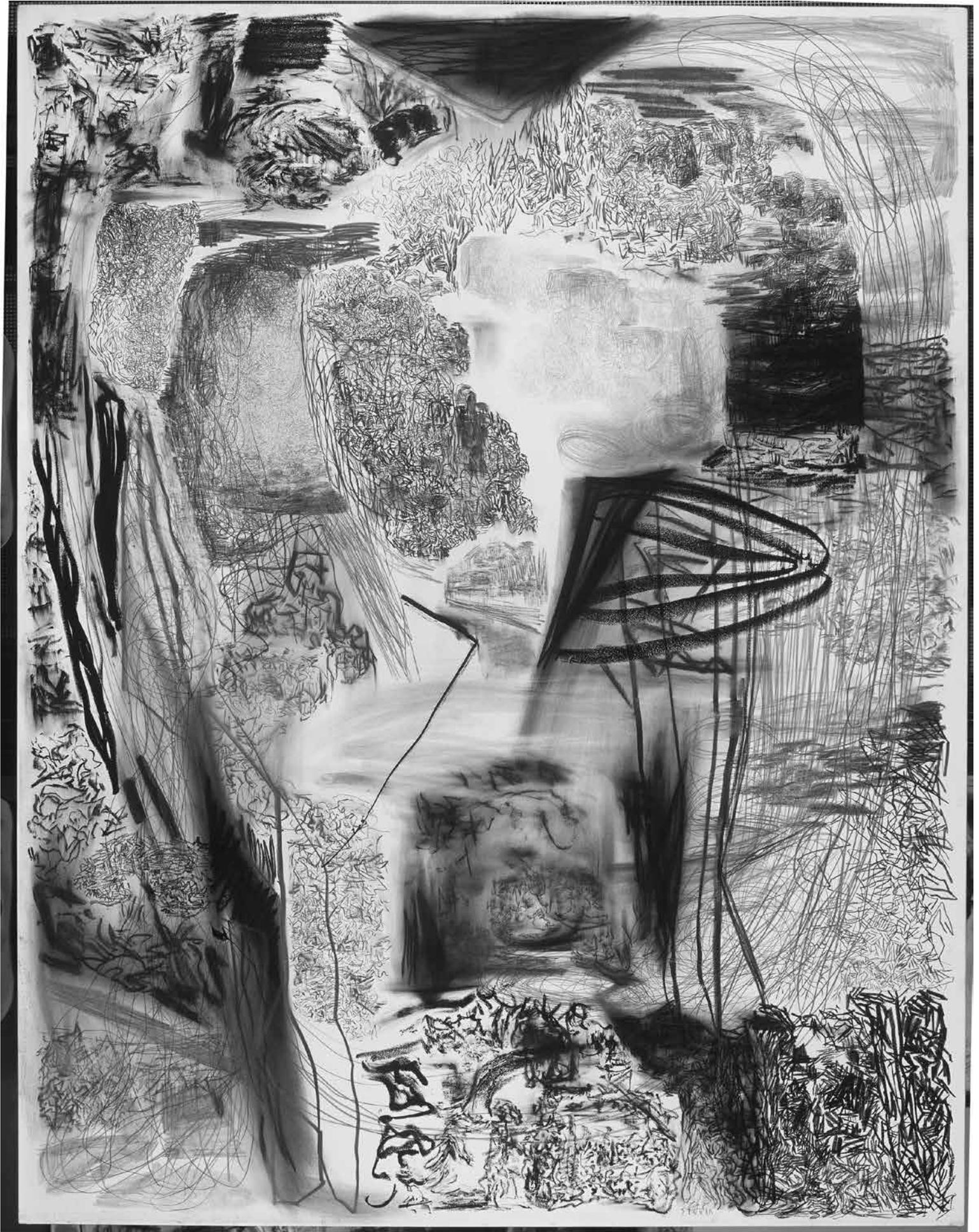
JAV: Exactamente. Ninguno de los dos sabe a dónde vamos a terminar porque el elemento X que necesitamos que aparezca ahí para dar por terminada la obra, no tiene nada que ver con la imagen sino con otra cosa.

MCB: Es interesante la diferencia que establecen porque en un mundo del arte que valora cada vez más –y me refiero muy especialmente al arte contemporáneo donde lo poli semántico está a la orden del día y el concepto pareciera ser un “must” inherente a la obra- el contenido en la obra y desdibuja muchas veces los límites entre las prácticas, muchas veces se pierde la referencia para hacer pie al abordar la contemporaneidad. En épocas donde la variedad está a la orden del día, la multiplicidad de estéticas, soportes y formatos nos incitan a aceptar que hay que abrir el campo de registro y no quedarnos ya con los compartimentos estancos de la pintura, escultura, etc.

ES: Claro que hay que aceptarlo, pero también lo festivo de aceptarlo todo, como si uno estuviese negando el mundo, me parece que concluye el debate. Aunque no se trata de que seamos como los patovicas de un boliche que dejamos entrar a ciertos artistas y dejamos afuera a otros, hay que debatir las características del territorio que uno atraviesa. Decir “qué lindo que ya no es sólo pintura como antes; qué lindo que hay todo este otro montón de cosas” no sirve. Hay que analizar el fenómeno y eso hace que necesariamente se establezcan categorías artificiales y tan arbitrarias como las personas que las establecen. Y a mí no me parece ni bueno ni malo que haya diversidad de formatos y proposiciones pero tampoco me parece saludable que haya tantas.

JAV: Yo soy más un bicho de cueva, pero si pienso en esto que planteas del aspecto político, y donde también afirmas que las imágenes no son inocentes y su selección estaría ya planteando algo, podría decirte que entiendo a dónde vas y hasta podría estar de acuerdo. Pero si me preguntas sobre la experiencia misma de pintar, lo que más me atrae es ver si logro dar a través de la pintura algún indicio del fenómeno percibido que incorpora esa inocencia. Y en mi caso esta inquietud es existencial antes que otra cosa. Empecé a ver arte de chico gracias a los libros y ahí sentí que por fin descubría que había tipos que percibían lo que yo percibía. Y hasta no encontrar esas pinturas que vi en los libros, sentía que no me podía comunicar con el mundo porque justamente no se podía poner en palabras lo que tenía para decir...”Al fin alguien que alude a lo que siento “- pensé. Y el lenguaje que expresaba eso no era verbal. Ahí empecé a pintar.

Foto de la página opuesta:
Eduardo Stupia.
“ B. Paisaje XIV”, 2008, grafito, lápiz,
carbonilla y pastel sobre papel
montado sobre tela, 180 x 140 cm





Juan Andrés Videla

MCB: Te interrumpo para aclarar que no estoy citando a Benjamin en su exposición de este concepto tan potente sobre la imagen como gesto político, para decir que la imagen deba ser portadora de un discurso político, sino que en tanto expresión ejercida en plena libertad, ese gesto es político. Luego el después es otra cosa ...

JAV: Si sí. Entiendo. Pero justamente, en mi caso, es ese “después” lo que me resulta importante, porque es lo que pone en cuestión esa selección. Yo selecciono algo para ponerlo en cuestión, como si quisiera despojarlo o pudiera verlo y presentarlo despojado, antes de que se le atribuyan todas las connotaciones.

ES: Antes o después. Porque es una relación entre la familiaridad y la extrañeza, lo que es de todos y lo que no es de nadie. Por ejemplo los objetos de museo. Cuando Juan Andres pinta los objetos de museo partimos de que esos objetos están sistematizados acorde a un ordenamiento escénico del museo. Luego hay una foto que él saca de ese ordenamiento - segundo plano de representación-. Y luego hay una pintura de un estereotipo de salón del siglo XVII. Entonces, esa sumatoria de guiños empieza a incorporar cosas que restan. Restar quiere decir sumarle otro sentido.

JAV: Y esa es la forma en que yo lo trato. Pero cuando Eduardo trabaja, ni bien una forma se empieza a cerrar como reconocible, el sale de ahí para meterse en otro lado, la borrona o la enturbia...

MCB: ¿Y eso o por qué?

ES: ¿Sabes por qué? Por esto mismo y además porque...

JAV: Espera! Si yo lo tengo que decir es porque ni bien se define esa forma ya la mente la asocia con algo conocido y pierde ese momento de misterio. Y es esto con lo que Eduardo trabaja todo el tiempo: con cosas que están y no están. No bien estás por reconocerlas se te escapan. En cambio yo lo hago buscando objetos hiper conocidos, como un jarrón que aparentemente es reconocible como real a simple vista, pero a la vez y en simultáneo vibra como una incógnita. Entonces eso que aparece ahí no es un Jarrón ya, es una pintura que toma como punto de partida un jarrón, para desvelar otra cosa. Que está ahí y no está al mismo tiempo. Me atrae la potencia de la tensión entre esas dos vivencias que conviven. Esa en la que reconozco lo que veo y pongo nombre y acepto o rechazo. Y la otra en la que no etiqueto y me quedo suspendido en ese desconocer. Ambas a la vez de algún modo.

ES: Esto que estamos hablando ya es difícil de por sí por la cuestión del lenguaje...

MCB: Como si el arte hablara nuestro lenguaje...

ES: Claro, exactamente, nosotros le estamos poniendo palabras a cosas que no las tienen, como siempre pasa con el lenguaje oral.

MCB: Ni las va a tener...

ES: Vamos a pensar en la cuestión de nombrar las cosas, en la nominación. En un primer contacto con la obra de Juan Andres no hay ninguna duda sobre qué nombrar, uno podría describir esa escena. Pero es como la anécdota de Picasso que decía que el podía explicarte el cuadro pero lo que ibas a entender era su explicación y no el cuadro. Si yo le digo a Juan Andres que vamos a colgar obra acá, entonces le digo “trae el jarrón negro, el comedor rococó, la cama con baldaquino”, es decir: yo puedo perfectamente, con una frase, describir el cuadro. ¿Pero si tenes que hacer eso con una obra mía cómo haces, a ver?

MCB: Y, es imposible. Fijate que hace un rato quise marcarte cuál es mi favorita de las obras que presentaste en tu última muestra en la Colección Fortabat y tuve que guiarte por coordenadas hasta su ubicación en el esquema de montaje porque no tengo herramientas para diferenciarla del resto...

ES: Entonces vamos a recuperar el momento en que yo estoy dibujando. Desde luego que al no ser yo un pintor representativo, no tengo que ir a un rumbo de constitución de legibilidad final, pero al trabajar aparecen destellos de figuras y yo podría cerrar ese ciclo y hacer -aun cuando el dibujo sea complejo- ciertas células visibles y representativas. O pensar que si a mí me gusta lo barroco, podría hacer cientos de figuritas pequeñas entrelazadas como hacía cuando laburaba chiquitito. ¿Y por qué yo me fui de eso? Porque me cansé un poco de que el espectador tuviese que descubrir; me cansó la fascinación del descubrimiento de una figurita al lado de otra. Eso, en mi relación con el lenguaje, había tenido un punto de quiebre. Entonces empecé a borronar, para decirlo rápidamente. Ahora bien, no podemos dejar de buscar nominación para las cosas porque el individuo se constituye como tal nombrando...

MCB: Justamente en un artículo que escribí sobre la obra de Juan Andrés, dije algo en sintonía: que no podemos pensar lo que no podemos nombrar...

ES: Efectivamente. Y si se nombra algo que no tiene sentido, también se lo está nominando indirectamente. Y yo sé lo que va a pasar con mis cuadros: el individuo va a decir “yo veo esto” y alguien va a nombrar algo. Entonces pienso que si el proceso nominativo se va a producir, ¿para qué lo voy a producir yo? Otro pintor puede hacer todo lo contrario: interesarle un abordaje

nominativo explícito, por ejemplo Berni. Berni es para mí el ejemplo perfecto de un tipo que decide lo que va a narrar y al mismo tiempo lo transforma con los materiales.

JAV: Es que la potencia del decir de Berni no está solo en las imágenes que usa, está -de nuevo, me parece- en cómo las dice.

ES: Mira Juanito Laguna ¿porqué es tan importante si parece sencillo? Porque la construcción pictórica es de enorme magnitud. Lo mismo sucede con Alonso, gran artista a veces devaluado. Hay decenas de "alonsistas" que son muy malos dibujantes y que se arriman a sus formas y deformaciones "alonsianas", pero es un sólo tipo el que trasciende ese tipo de figuración. Mientras tanto, vos podés describir cada uno de esos cuadros en tanto escenificación, lo que ves allí representado. Pero cuando dibuja Berni es el lenguaje enriqueciendo los contenidos y a la inversa.

MCB: Estoy pensando en la instalación de Berni donde aborda el tema de la difunta Correa...

ES: Bueno, ¿qué estás viendo ahí?, ¿estamos viendo una reproducción museística de la difunta Correa -tratada con teatralidad- o vemos una transfiguración de elementos del mundo donde Berni hace un artificio y ese mundo resuena pero proyectándose a otra realidad? En el caso de Juan Andrés es el jarrón del mundo y es el otro jarrón que está y no está todo el tiempo. Esa es la cuestión.

MCB: Si se me permiten hacer una comparación, lo interesante es ver cómo en el caso de Eduardo, él elige correrse en el momento en que se empieza a evidenciar la figuración, no traicionando esa búsqueda que deja en suspenso la definición de las formas, y por el otro lado, Juan Andrés que pareciera hacer lo opuesto pero buscando resultados similares: trabaja desde la figuración reconocible y establecer toda una dinámica alrededor...

JAV: Una especie de nominación perturbada...

ES: Incomodidad...

JAV: Es interesante pensar cómo en última instancia se produce este fenómeno. Lo que nos une tanto a Eduardo y a mí, es que la pintura no termina siendo la pintura de una determinada experiencia, sino que el cuadro ES la experiencia; esto lo decía Rothko. Y entonces si pensamos en que el cuadro es una experiencia, lo que lo enriquece es la calidad de esa experiencia. Es el momento mismo de gestación del cuadro.

ES: Vamos a tomarlo como algo que puede estar en el campo de la experiencia artística. Si volvemos a Rothko, probablemente pensaba exactamente lo mismo que piensa Juan Andrés. Rothko no hablaba de sus pinturas como pinturas sino que la experiencia, la trascendencia del fenómeno, superaba los formatos institucionales de lo que es un cuadro desde lo físico, lo lingüístico.



Eduardo Stupía.
"Germinare SP"



Juan Andrés Videla



DS AUTOMOBILES

THE SPIRIT OF
AVANT-GARDE

Nuevo DS 3 PERFORMANCE



El refinamiento y el cuidado por el detalle hacen del DS 3 Performance un vehículo excepcional. Su motor 1.6 THP 208 CV con caja manual de 6 velocidades, sus butacas deportivas y sus llantas 18" negro brillante convierten la conducción en una experiencia intensa y placentera.

DS, profitez l'émotion.

DS es una marca registrada de Stellantis. A la velocidad de la emoción sólo hay una dirección.



#DSArgentina www.dsautomobiles.com.ar



MCB: Y espiritual! De hecho Rothko abre toda una rama dentro del Expresionismo Abstracto.

ES: Por supuesto que sí, porque la rama del Campo de Color, el Color Field, no trata solamente del cuadro objeto...

MCB: ...sino que se vincula justamente con la liberación, la vibración que provoca el cuadro...

ES: Ahora bien, Rothko cree que todo eso está en el cuadro. Por ende cualquiera que lo vea tiene que sentirlo así. Y eso no pasa. Entonces hay una toma de conciencia de que esa experiencia que se pretende universal y que debería reproducirse en cada uno que se acerca a sus obras, termina siendo una experiencia para algunos o para nadie, pero que no va con el cuadro. Entonces lo más interesante -como le pasa a Rothko- es tener la hipótesis de que esa experiencia le va a pasar a todo el mundo pero sabiendo que no le va a pasar a todo el mundo.

MCB: Bueno, ahí es donde uno no desequilibra.

ES: Por eso termina psicótico, o se suicida...

MCB: Se suicida.

ES: Es que hay tipos que no toleran la respuesta del mundo.

MCB: Tema interesante la mirada del mundo sobre la obra.

JAV: Es un tema extraordinario. Yo siento que cuando esa experiencia se da, es completa en sí misma. Si después viene un feedback del mundo, buenísimo. Es reconfortante, hace bien, uno siente cierta comunicación. Pero si no se da y el artista estuvo presente en ese momento, es como bailar más allá de los aplausos o el rechazo.

MCB: Yo creo que la mirada del otro es importante, las obras no se hacen para quedar encerradas en un taller, al artista le interesa mostrarlas y completar un círculo de alguna manera. Lo que sí creo es que la mirada externa no debería ser determinante para el artista; puede condicionar pero no determinar su búsqueda.

Pasada más de una hora sin respiro, hacemos un breve corte. La charla es jugosa e intensa y unos minutos para atender llamados, visitas y compromisos, nos vienen bien. Eduardo sale del taller, Juan Andrés se queda charlando mientras compartimos algunos de sus relatos sobre la fundamentación y la búsqueda espiritual que subyace en su trabajo, el campo de investigación y experimentación que representa para él la pintura. Y ni bien se rearma el grupo, encaramos la recta final de la conversación.

MCB: ¿Qué piensan de la inspiración? Mucho se ha escrito desde la Antigüedad sobre los poetas inspirados, por ejemplo, vs aquellos que trabajaban en el ensayo y error incansablemente...

ES: La inspiración es una idea afín al artista romántico y esa idea atravesó mucha pedagogía artística justamente porque presentaba el debate acerca de si la inspiración eludía las "horas hombre". Creo que hoy ya no nos alcanzan estas categorías para pensar el campo filosófico y práctico del arte. Creo que se ha ganado en cierta cuota de realidad y la inspiración tiene mucho de ilusión. Como si alguien fuese una especie de radar sensible que recibe los halos sublimes de susurros peculiares. Pero tampoco se trata de lo prosaico de pensar que porque estás trabajando 14 horas vas a sacar la mejor obra. Y no siempre te das cuenta si estás haciendo algo bien o mal. Yo siempre digo que hay que ver las obras el día después; porque a la noche venís envuelto en esa especie de ilusiones ópticas y estás exultante, pero a las 7 de la mañana es todo una porquería...

MCB: Pregunta obligada: ¿qué te hace mirar un cuadro y decir: "esto es una porquería"?

ES: Uno sabe. Y ya no es una cuestión de fe, es metabólico. Por supuesto que hay datos, hay cicatrices insalvables. Si bien el sistema es más que la suma de las partes, hay veces que ciertas cosas un cuadro se las banca y hasta disimula, pero otras que no se puede. Uno sabe, uno sabe...

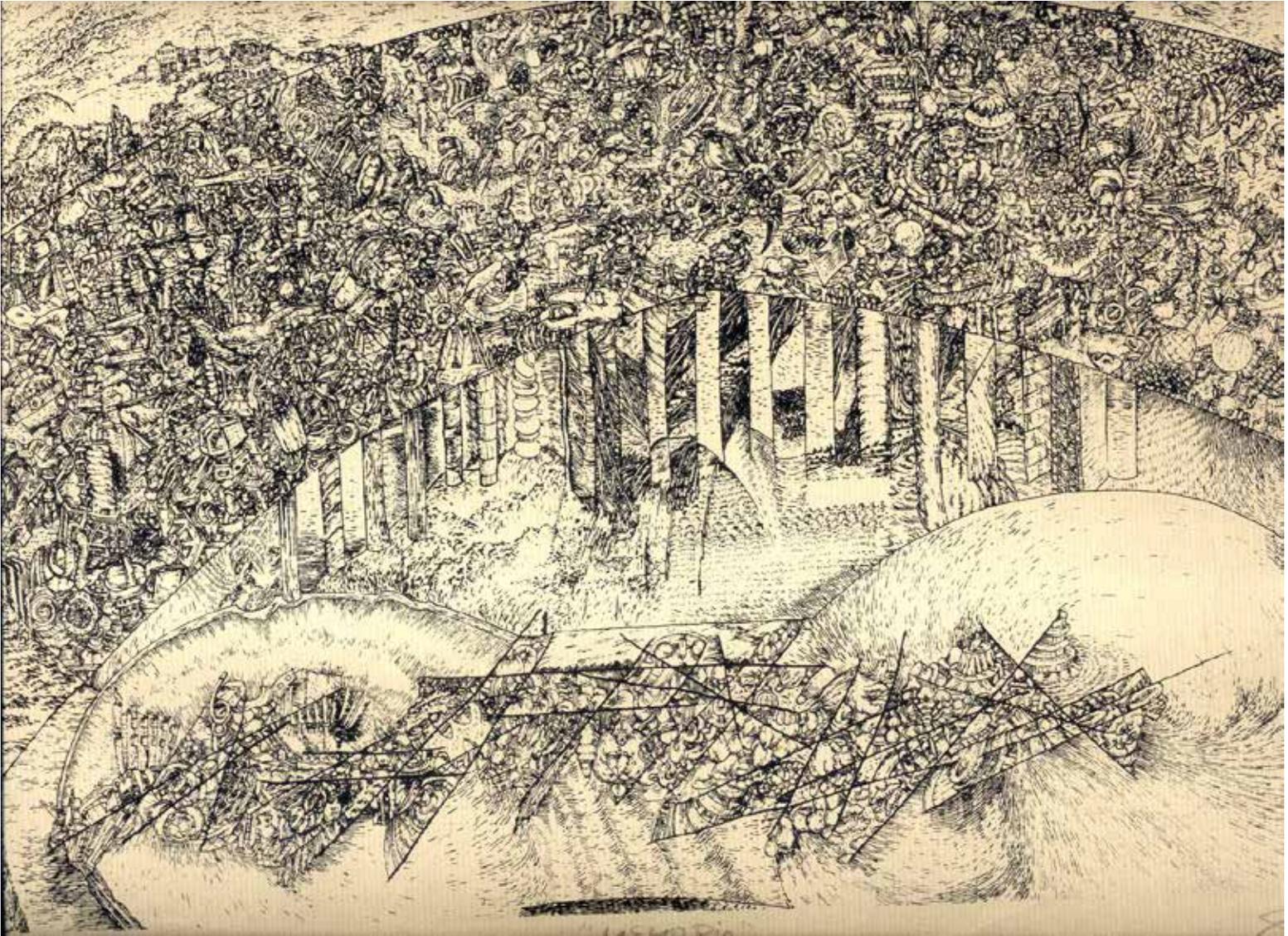
MCB: Otro tema que me gustaría plantear en términos de pares -para que sea bien concreto el contraste- es el rol de lo académico en el arte y lo que yo suelo llamar "la calle", la experiencia vivencial más allá de lo dogmático o formal de la escuela. Creo en la importancia fundamental de la formación formal, valga la redundancia; me gustaría escucharlos.

ES: Este tema me interesa mucho: la pedagogía y la calle. ¿Cómo se forma uno? Nosotros somos más bien académicos, somos de la generación de los 60. En los 60 y 70, aun cuando estaba todo en crisis, había una formación académica sólida. Con Juan Andres nos conocimos bajo el cobijo de Hermenegildo Sabat. Ambos, en los años 80, ilustrábamos en distintas revistas y cuando Sabat nos convoca para dar clase en una escuela de San Telmo, es ahí cuando nos conocemos. Pero lo fundamental es que nos encontramos bajo el imperio de una formación académica. Yo creo que nosotros tenemos técnicamente solidez, no cabe duda de eso. Y nos importa tenerla. Y la paradoja es que esa solidez académica te da calle. Entonces salís a la calle y te la bancas. Yo no digo con esto que "hay que tenerla" pero si vos me apretas, te digo que sí, que hay que tener formación. No lo pongo como dogma pero si me preguntas cuál sería hoy uno de los problemas del fenómeno artístico contemporáneo, creo que está en la formación. Porque es la instantaneidad del arte y lo exterior: la combinación de elementos exteriores que te conforman a vos un esqueleto en lugar de que el esqueleto académico ordene las cosas. Y con esto no quiero entrar en el famoso axioma de que las vanguardias desconocían lo académico, porque lo académico siempre entra en crisis con las rupturas de las vanguardias...

MCB: Por el contrario, conocían todo! Para romper con algo, hay que conocerlo primero.

Foto superior de la página opuesta:
Eduardo Stupía.
"Sin título"
Técnica mixta sobre papel - 2014.
70 x 100 cm

Foto inferior de la página opuesta:
Eduardo Stupía.
"OK 10"



JAV: Yo agregaría que lo académico no necesariamente tiene que ver con una institución. La formación es necesaria y no quita que alguien pueda ser un autodidacta y darse esa formación a sí mismo. Ahora bien, saltarte la Academia no te convierte en un autodidacta, te convierte en un tipo que dejó la Academia, o que no tuvo nunca formación académica. Para ser un autodidacta te tenes que esforzar tal vez 20 veces más que el que va a la Academia. O no, no importa, lo haces a tu modo, pero de algún modo incorporas un aprecio y un interés muy fuertes por ese lenguaje que te metes a aprender y que no viene solo.

MCB: Ahí volvemos al tema de la mirada del otro...

JAV: Pero estos no son dogmas, porque ir a la Academia no te garantiza nada, finalmente todo depende de vos. Conozco muchos casos que no han podido manejar la cantidad de datos y apoyo que han recibido y no pudieron soltar para hacer lo propio y eso ya corresponde a cómo vos te relacionas con esas herramientas.

ES: Es cierto. Además me parece que los modos contemporáneos se nutren de un montón de recursos que no son artísticos en el sentido tradicional. Por eso es tan multidisciplinario y polimórfico como vos dijiste. Además, los materiales y ponderaciones que ingresan no son las que estaban contenidas por el arte tradicional. Y claro, es completamente heterogéneo. Hay entonces una gran horizontalidad y se han perdido las estructuras categóricas de aprendizaje y entrenamiento. Para mí el entrenamiento, la insistencia, es un tema capital; lo que primero colapsa hoy en día es la insistencia por esta necesidad de cambiar.

MCB: La inmediatez...

JAV: Y hay una suerte de obsesión por un resultado rápido y como sea, porque ese resultado, de algún modo, me va a dar un trampolín para otra cosa. Porque puede ser que más que interesado en el arte se esté interesado en ser artista, que no es lo mismo.

MCB: Eso para mí no tiene que ver con estar buscando la mirada del referente, del maestro o del espectador ideal o modelo -al decir de Umberto Eco en "Obra Abierta"- sino buscar una mirada legitimadora desde otro lugar.

ES: Bueno, es que cuando nuestra formación estaba ligada a la mirada de ese maestro, esta podía ser brava, jodida pero digamos que constituía un referen-

te; vos sabías que esa era una referencia sólida de tu capacidad de transformación, de tu entrenamiento, ¿no es cierto? Pero cuando la mirada legitimadora tiene que ver con la ponderación de un objeto y no con la valoración de tu trabajo, entonces depende de un objeto, por eso los curadores legitiman...

MCB: Lamentablemente...

ES: El curador tanto al objeto como al productor del objeto. Consecuentemente, el artista es un actor cultural pero también un objeto cultural, porque está leído por los legitimadores de la escena.

MCB: Es como la construcción de un personaje: se cae a pedazos

ES: Sin duda. Siempre pasó esto pero ahora más que nunca porque es el artista el que prevalece por sobre la obra.

MCB: Eso es tremendo.

JAV: Esa pulsión por ser alguien, por estar en la escena, convierte a la obra en un trampolín para construir esa identidad. En cambio el tipo que está interesado en esto del trabajo, en la experiencia de hacer, casi te diría que ni le presta atención a todo el resto; es artista por añadidura. La zona de conflicto, de tensión, es el taller, es el laboratorio. Quien asume esta actitud está comprometido en escuchar más que en decir, en aprender más que en enseñar, en mirar más que en mostrar. Por eso está tan desdenada la Academia, porque es un sistema de aprendizaje y lógicamente retrasa esa pulsión por mostrar o decir. Te cuento algo: a los 15 años yo iba a un taller y viajaba desde Longchamps hasta San Telmo. Recuerdo que fueron los mejores años de mi vida. El profesor, Pablo Bobbio me puso 1 año, literalmente, a dibujar líneas y yo le daba y le daba a la línea. Y un día, señalándome la naturaleza muerta que veníamos usando de modelo hacía meses, me dice: "¿dónde ves líneas acá?". Y yo pensé que me estaba cargando porque yo veía líneas por todos lados. Y le dije: "en todos lados, acá, acá, acá..." Y su respuesta fue: "la línea no existe, es un invento, una construcción para interpretar el plano. Si te fijas, aquí hay contrastes de valor, de luces y sombras. Si apago la luz, ya no hay más línea". Y así estuve meses trabajando el contraste y de ahí pasamos a la trama y al claroscuro y la forma abierta y cerrada. Etc. etc. Y jamás sentí que estaba perdiendo el tiempo o retrasando mi llegada a ningún lado. Por momentos así es que aprender es maravilloso y te apasiona.

ES: También es interesante pensar, más allá de las cuestiones filosóficas de



Foto Superior. Juan Andrés Videla





Foto Superior: Juan Andrés Videla



la Academia, cómo es el sistema de la Academia en la Argentina, cómo es la enseñanza. Creo que en un momento dado, los programas en las escuelas argentinas no se pudieron despegar de las escuelas decimonónicas, yo te diría hasta el Impresionismo y paré de contar. Y te estoy hablando de los años 40 y 50. Es decir, mis maestros de Bellas Artes en los 60 – cuando ya había pasado mucho del Arte Moderno y enormes rupturas- aun seguían atados a esos discursos. Era como una gran esquizofrenia porque se hablaba, se planteaba pero a la hora de trabajar, la Academia nunca dio cuenta de la fenoménica del Arte Moderno, nunca. Especialmente en los talleres porque en el estudio de la Historia del Arte siempre había un profesor más o menos piola que te hablaba de los abstractos o de Mondrian por ejemplo, porque también le venía bien para enseñar la composición geométrica o el color. Pero ¿practicar en la clase de pintura? No, ni loco.

JAV: Justamente es el aprendizaje en el taller lo que te lleva a romper. ¿A quién le importa saber copiar un vaso tal cual? Lo importante es que aprendías a plantar una estructura, a incorporar un léxico plástico para luego trascenderlo. Y liberarte de él. Que es otra manera de decir que al aprender incorporas herramientas para crear, encontrar, enriquecer y profundizar tu propio lenguaje.

ES: Lo que no se logró constituir nunca es un corpus académico sólido moderno y contemporáneo. Quedan resabios colapsados de antaño pero no hubo un repensar e instalar –en un país como la Argentina que es culturalmente fértil- una estructura equivalente al gran movimiento expresivo y artístico internacional. Gente que yo conocí que estudió con grandes maestros de los 40 que estaban en el Bellas Artes, por ejemplo un Spilimbergo, no lograron resolver ellos mismo el problema de la modernidad.

MCB: Bueno pensemos que la estaban transitando...

ES: Pero mira Berni, otra vez Berni: empezó pintando los cuadros surrealista acomodado perfectamente a los surrealistas más escénicos –especialmente influenciado por De Chirico- con todo el carnaval surrealista. Y de repente Berni quiebra eso y comienza a pintar su pintura, pero resolvió e impuso un lenguaje. Spilimbergo, con todo respeto, no sabe qué hacer entre las figuras neoclásicas que derivan de su formación y cierta irrupción de geometrías que no sabe cómo poner en su cuadro. Entonces ¿qué pasa?: los tipos que enseñaban no habían resuelto ellos en su propia tarea esta cuestión de la simbiosis entre Academia y Modernidad. Y creo que ahí comienza la gran crisis de la formación artística. Luego este fenómeno contemporáneo es un fenómeno del mundo, no es un fenómeno de la Argentina y mucho menos de la pintura. Pero ¿por qué no convivir, porqué no instalar en la Argentina un sistema de estudio que tenga en cuenta lo nuevo pero que establezca una pauta? Por ejemplo, incorporar el objeto. Porque la objetualidad está hiper instalada en el arte, ante todo porque es fácil. Actualmente se trabaja mucho con el objeto encontrado...

MCB: Pero eso ya lo hizo Duchamp hace más de 100 años...

ES: Es que apelar al gesto duchampiano es poner un objeto en un lugar que no le corresponde. Y eso se sigue usando todo el tiempo en el arte. Es tomar un helicóptero, sacarlo de un hangar y ponerlo en arteBA y eso lo convierte en una obra de arte.

MCB: Bueno, pero cuando eso sucede, para mí, necesitan entonces ciertas resignificaciones y fundamentaciones...

ES: Ponele que eso es un gesto de los tiempos. No basta con festejarlo o, en la otra punta, convertirse en un ermitaño; hay que construir. Construir un sistema pedagógico que tenga todo eso en cuenta, que abra la ventana hacia los tiempos pero que establezca pautas de trabajo progresivas con los signos de los tiempos, no automáticas. No hacer fórmulas, ¿entendés? Entonces, hay decenas de artistas sin formación que trabajan instalados en un campo lingüístico, el cual es muy permisivo: abarca todo!

MCB: Y parafraseando a Elena Oliveras en su libro “Cuestiones sobre Arte Contemporáneo”: “si todo es arte, nada es arte”...

ES: Y, más o menos...

JAV: Hay una concepción de la obra como lugar al que hay que llegar como sea. Pero si vos le incorporas todo esto que estamos hablando del aprendizaje y el trabajo, entonces el proceso y el resultado están íntimamente ligados y ya no es válida esa mirada hacia una vidriera que parece mostrar a priori lo que hay que hacer.

MCB: Pero eso no es legítimo: trabajar acorde a lo que se cree es lo que va a impactar y terminar en esa vidriera de la que hablas. Eso se nota, se ve...

ES: No es legítimo pero aparece mucho.

JAV: Es muy diferente cuando este proceso te lleva, por su propia organicidad, a un punto de resultado que es una síntesis del proceso.

MCB: Es como un trabajo dialéctico...

JAV: Y ojo que no estoy hablando del afuera, eh? Por qué todo esto pasa dentro nuestro. A la vez, cada uno hace lo que puede, pero es mejor al menos estar claro con uno mismo. Me gusta pensar que se trata solo de trabajar y soltar un poco las expectativas y los miedos y encontrar ese lugar más libre, en el que te relajas y aprendes a confiar.

Hay conversaciones, charlas, que uno no sabe exactamente cuándo debería terminarlas porque el placer del debate, el intercambio enriquecedor se convierten en tiranos que quieren detener el tiempo. En eso se convirtió una reunión de amigos que hablaban entre ellos como suelen hacerlo en la cotidianidad. En nombre de todos los que lean este trabajo, les doy las gracias a Eduardo y Juan Andrés, por su calidez, por su sinceridad y por compartir esta exposición magistral de sus filosofías de vida.