

LA EDICIÓN PUBLICADA FORMA PARTE DE UNA SERIE DE
CONVERSACIONES ENTRE ANDRÉS GARCÍA LA ROTA Y SILVIA RIVAS
DURANTE LOS DÍAS 26, 27 Y 28 DE ABRIL DE 2016 EN LA CIUDAD
DE BOGOTÁ

CUENTAS DE VIDRIO

Para empezar, quisiera saber sobre tus referentes, ¿Cómo se manifestaron? ¿Cuáles son los pensamientos plásticos fundamentales en tu obra?

Para mí no es fácil individualizar referentes, hay obras que te conmueven, artistas que uno admira, algún maestro. Durante mi trabajo no aparece una asociación tan clara. Pienso en Víctor Grippo como un referente, fundamentalmente por su sensibilidad al reconocer la energía contenida en los materiales. Había algo místico en esa relación. Vivíamos muy cerca, y yo, con la impaciencia de los jóvenes, cuando estudiaba le llevaba mis trabajos para que él los revisara con su santa paciencia y respeto. Lo llamaba, le pedía su opinión y ahí me iba. Por ejemplo, una vez estaba haciendo unas máscaras de celulosa con elementos naturales –un trabajo de estudiante– a las que les había pegado unos ganchitos detrás. Cuando las vio me habló sobre la máscara en la tradición indígena latinoamericana y el simbolismo. Con él, hasta lo más sencillo podía desplegarle una serie de asociaciones, que para mí eran clases magistrales. Cuando dio vuelta una de las máscaras me preguntó: “¿Con qué pegaste ese ganchito?”. Y yo le contesté: “Con pegamento acrílico”. Entonces me dijo: “No, si estás usando materiales naturales eso no va”. Y yo le dije: “Pero Víctor, eso está atrás, nadie lo ve”, y me respondió: “No se ve, pero se siente”. Esa respuesta me quedó como un principio. El material en sí mismo dice y lleva una carga más allá de lo visible. El modo de trabajarlo, sus cualidades físicas, la asociación entre ellos... De ahí en más para mí fue una pauta, y constituye mi modo de trabajar. El material, el soporte debe estar asociado a la poética de la obra. Te cuento un recuerdo, aún anterior. Mi padre coleccionaba los fascículos de *La pinacoteca de los genios*,¹ así se llamaba la colección, y a mí me encantaban. Me pasaba horas sentada en el piso hojeándolos. Pero de todos esos clásicos, con los que quedaba en un estado de contemplación absoluta, los que recuerdo como una experiencia estética conmovedora, anterior a toda intelectualización, son los mismos que hoy en día me afectan de igual manera. Piero della Francesca, Vermeer, Velázquez... Lo eterno, la detención de un instante, la dignidad del sujeto.

¹ *La pinacoteca de los genios* era una colección de fascículos, cada uno dedicado a un pintor, publicada por la Editorial Códex.

Tú hablabas de un grupo de personas que se formó alrededor de Víctor Grippo –artista conceptual y, también, uno de los pioneros del arte electrónico–. Esos grupos no necesariamente estaban integrados por artistas. ¿Se reunían a discutir sobre arte?

Sí, era un pequeño grupo de reflexión de profesiones varias. Fue una experiencia corta, duró muy poco, pero en una época en la que no había mucha oferta de formación en arte para mí fue un privilegio inmenso. Víctor nos sentaba alrededor de su mesa y nos ponía a hacer pequeños ejercicios: manipular una piedra, para luego realizar un análisis que tenía que ver con la búsqueda de la esencia en una forma, en su materialidad, en su textura. El peso, la temperatura, las aristas..., dónde ponías el acento, por qué; esas cosas...

Y paralelamente te formabas en Bellas Artes...

² <http://loftgiesso.blogspot.com.ar>
<http://subastasbass.blogspot.com.ar/2013/07/grupo-cangallo-osvaldo-giesso.html>

Sí, en la Escuela de Bellas Artes Prilidiano Pueyrredón, hice el profesorado de escultura. Paralelamente fui a tomar clases de pintura al taller de la calle Cangallo² de Kenneth Kemble; ahí, en ese momento, tenían sus talleres Alberto Heredia, Pablo Suárez, Gorriarena, Torroja..., se iban y venían otros. Fue donde conocí a Grippo, que estaba preparando una de sus obras sobre los oficios. De alumna, enseguida pasé a ser asistente de Kemble, y luego a enseñar dibujo en su taller. De ese entorno salió mi verdadera formación, de vivir ese clima, del anecdotario y de los diálogos que se generaban alrededor de estos artistas. Imaginate, entré en la Escuela de Bellas Artes en 1976, el mismo año del golpe militar; una formación que de por sí era académica y anacrónica, en plena dictadura..., el clima era espeso y limitante. No reniego de la formación técnica, eso fue lo que obtuve.

¿Cuándo señalas trabajar en los límites de las disciplinas, a qué te refieres?

Me refiero a los límites del soporte. Me especialicé en escultura, y comencé a exponer y a hacer mis primeras pinturas, donde siempre estaba presente lo espacial. Luego derivé en objetos, un soporte más ligado a la materia y al espacio, que me resultaba más directo. En eso de ir dejando el espacio representado en el plano, empecé a incluir la fotografía. Fue como permitirle la entrada a un pasatiempo o juego familiar. Mi hermano tenía su cámara, y yo una Instamatic, muy sencilla pero muy eficiente. Desde muy chicos sacábamos fotos de lo mismo y luego las comparábamos. La diferencia entre las dos miradas nos sorprendía, hasta nos daba para hacer justificaciones y discutir un rato. El gusto por hacer fotografía siguió en mi adolescencia. Mi hermano armó su laboratorio en casa y el equipo se fue sofisticando un poco. Yo nunca perdí esa avidez por la captura de lo que "te captura". Aun sin pensarlo como una forma de arte, era resguardar las cosas de tu propio olvido. Luego, naturalmente, fui incluyendo la fotografía en la obra, aunque me costó mucho encontrar la manera. Usé transparencias, película gráfica, cantidad de experimentos, y terminé usando el rastro de la emulsión fotográfica, que me dio lo que buscaba. Había algo en el proceso: ver la luz, atrapar algo, llevarte el mundo en el bolsillo. Después la ilusión del aparecer, los líquidos..., preludios y estrategias para encontrarte con aquello que viste al principio y ya no era lo mismo. Todas esas instancias tenían que ver con mi mundo: el agua, las mareas, lo vivo y lo malogrado, la huella, lo difuso, lo perdido. Igual nunca fui ni me consideré "una fotógrafa". Más tarde, necesité la imagen en movimiento, el video, que hoy es lo dominante en mi trabajo. Pero la verdad es que no pertenezco a ninguna tribu purista. A veces eso me descoloca un poco, pero me gusta llegar a las cosas sin mucho condicionamiento.

¿Había tomas previas?

Sí. Hacía tomas de marcas, de texturas, de paisajes, detalles, fotos en blanco y negro de la naturaleza, y usaba una cámara de 35 mm. Más adelante, agregué una 6 x 6. Pero al principio no lo pensaba como obra,

era por el simple disfrute. Esas máquinas tenían mucha presencia en mi vida. Me gustaban como aparatos; el ruido, la resistencia al rebobinar el rollo y sentir cómo se soltaba al final. Limpiarlas con el pincelito suave. Después resultó que la obra iba más por registro fotográfico.

¿Cómo llegó el video a tu trabajo? Es decir, incluyes la fotografía, algo que ya hacías familiarmente, porque te interesaba el paisaje. Ahí haces algunos señalamientos muy cercanos a los de Wolf Vostell sobre el *collage* y el *décollage*, cosas que tienen que ver con lo que tú llamas la representación y la realidad. Por eso me gustaría que me contaras cómo apareció el video en tu obra.

En un momento, como te contaba, el video se convirtió en un lenguaje absolutamente necesario para seguir adelante. Pero estaba interesada en probar esa herramienta desde antes; es difícil para mí precisar un tiempo exacto. El VHS estaba apareciendo en la Argentina. La gente empezaba a querer tener su archivo de memorias, y yo tenía un amigo que trabajaba en publicidad y editaba en esas cámaras. A mí me generaba mucha curiosidad decir algo con una imagen en movimiento. Justo en esa época, muy al principio de mi carrera, tuve la oportunidad de hacer un proyecto para una muestra en el Museo Nacional de Bellas Artes (MNBA) curada por Jorge Glusberg y Laura Buccelatto.³ Ésta fue la oportunidad para articular, en una instalación, los ensayos experimentales que hacía con mi amigo.

A mí me convocaron porque la muestra tenía un sector dedicado a la instalación y era en eso en lo que venía trabajando. En el sector de videoinstalaciones, participaron artistas como Nicolás García Urriburu o Ernesto Ballesteros, que, si bien utilizaban el video, no eran específicamente artistas de ese medio. En el sector propiamente del video había pioneros como Jaime Davidovich, David Lamelas o Margarita Paksa, entre otros más jóvenes que venían trabajando específicamente en ese medio. En ese momento, para mí fue la posibilidad de generar sensaciones, situaciones envolventes propias del medio electrónico para sumar sentido a mis instalaciones. Ese primer video, que todavía tengo en VHS –nunca lo digitalicé–, lo hice en una casa muy antigua, que había sido tomada y devino en mi taller en el barrio de Palermo. Con un grupo de amigos que me ayudó, tiré agua por las escaleras, y también desde el piso de arriba, que balconeaba sobre un patio interno; agua en cantidad por todos lados. El agua caía a cántaros y salía a la calle, sin fin, por debajo de la puerta, era como si la casa inundara el afuera y no al revés. Este trabajo se llamó *Cuentas de vidrio*, en alusión a las cuentas de un collar. Por los techos y las barandas de las escaleras se formaban gotas de agua, que, con la iluminación, parecían cristales. ¡Yo me sentía la gran cineasta, el resultado me parecía increíble! Esto era algo sensorial, mucho más envolvente. Cayetano Vicentini, un amigo artista y en ese momento también modelo, hizo una performance muy intensa; estaba cubierto de polvo metalizado, era una aparición cristalina en esos espacios inundados. No he vuelto a presentar esa obra.

³ *Video arte internacional*, Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires, Argentina, 1990.

Ahí empezó para mí la fascinación con el video. Pero hasta que no apareció lo digital, por la limitación económica y también de tiempo, se me hizo muy cuesta arriba seguir con el video; por otro lado, ya estaba muy enfocada en la producción de mi obra en metal, resinas y emulsiones fotográficas. Esos soportes, en ese momento, cerraban para mi poética; más tarde la imagen en movimiento se me hizo ineludible, y por suerte ya circulaban las pequeñas cámaras digitales de aficionados que resultaron ser mi primera herramienta.

Cuando hablabas del detenimiento en Vermeer pensé en la representación de la cuarta dimensión, el tiempo relativo; en los pintores del Renacimiento y sus experimentos técnicos para representar escenas tridimensionales en un soporte bidimensional. El soporte mismo contenía una dimensión representada. Pienso en Duchamp cuando hablaba de los polos de toda creación artística: por un lado el artista, y por el otro el espectador, que se convierte en la posteridad. ¿Tú cómo piensas a tu espectador?

No sé muy bien, uno es su primer espectador. Uno se seduce, se convence, dice: "Estoy siendo seducida, y esto no es lo que yo estoy buscando". Es un trabajo de descarte. Sigo una idea obsesivamente, me desvío y vuelvo, me desvío y vuelvo..., y muchas veces la abandono, va al estante. Pero hablábamos del espectador..., no individualizo mucho al espectador cuando trabajo. Uno agradece y ambiciona todas las miradas; es el otro el que finalmente realiza el objetivo de tu trabajo, el que lo pone en funcionamiento.

¿Eso tiene que ver con los diversos niveles de inmersión, con la interpretación de un posible espectador?

Sí, pretendo disparar en el espectador asociaciones vivenciales concretas, que sienta; esto es algo que reconozco, algo que nos es común y que tiene que ver con nuestra condición de ser. Las experiencias son distintas: cada serie tendrá su pequeño relato y metáfora. Pero yo busco una sensación en los límites de nuestras percepciones subjetivas, intuiciones que se hacen muy definidas, que son las mías, por supuesto, pero mientras lo hago trato de transmitir las al otro. Tiene que ver con dónde me paro al ver una pintura de Vermeer. Estoy asistiendo a una escena, cierta circunstancia que, de alguna manera, se hizo eterna. Una temporalidad que es su propio tiempo. Uno se mete en ese espacio, va viendo la relación de planos y de luz, circula ópticamente en un ambiente, pero la sensación es física y hay un reconocimiento. Se entiende el momento, uno vivió ese instante. Siempre el espacio tiene que ver con la luz, y fundamentalmente con el tiempo. Yo pienso en esos términos. Estamos condicionados a la comprensión de una linealidad, por nuestra memoria y por nuestra finitud. Al final, busco estaciones y desvíos, tratando de abrir ventanas en el pasillo de la percepción.

DUCHAMP

¿Esta condena a la linealidad tiene que ver con la escritura?

⁴ Michel Foucault, *El lenguaje al infinito*, Córdoba, Las Ediciones de Dianus, 1986. Edición original: "Le Langage à l'infini", en *Tel Quel*, n° 15, Paris, 1963.

Sí, claro. Pienso, por ejemplo, en el ensayo *El lenguaje al infinito*, de Foucault,⁴ que me cayó en las manos a los veintipico, cuando pintaba. En las primeras páginas él se refiere al vacío. Está hablando del discurso como ligazón en el tiempo: Ulises, en tanto contaba su historia, no moría, pues iba dilatando el final para inaugurar un tiempo, un tiempo que es propio del relato. Eso me parece fascinante; las realidades paralelas, abrir como globos en esa linealidad por donde uno se mete, como direcciones donde habitar otra realidad con otros tiempos y otras frecuencias. Lo que está en juego es la finitud, el vacío, la muerte. Todo es un ardid para no encarar el vacío. Así vamos haciendo rodeos con la palabra, con la imagen o lo que fuere. A veces pienso al artista como Duchamp como un médium místico. Como una expresión de deseo; igual yo como médium me siento bastante torpe... hay algo que naufraga en el camino...

Sí, es lo que decía Duchamp: el artista es un médium, cuando entra en trance le llega información sin saber de dónde y lo traduce o lo expresa. Todo el mundo queda sorprendido por lo que él dice, pero él no recuerda nada, ya que estaba en trance.

Será ese extrañamiento frente al resultado...

Por eso te preguntaba si te dejabas llevar. Para Duchamp eso era un coeficiente artístico, un acto de desaparición: el artista quiere hacer algo, pero cuando actúa como su primer espectador descubre que ya no está ese algo, que ha desaparecido. Sin embargo, también es un acto de aparición, otra cosa aparece. El coeficiente artístico (el acto creativo) estaría ahí, entre estos dos actos.⁵ Ahora que hablo contigo veo que en cierto sentido también te pasa.

⁵ Marcel Duchamp en una reunión de la Federación Americana de las Artes en Houston, Texas, en abril de 1957. La mesa redonda estaba compuesta por William C. Seitz (Princeton), Rudolph Arnheim (Sarah Lawrence), Gregory Bateson, antropólogo, y M.D., "pobre artista" (http://www.metmuseum.org/toah/hd/duch/hd_duch.htm).

Pienso que desde que terminé mis estudios, todo el tiempo, en mi taller, estuve tratando de definir y aislar cierta cuestión temporal. A veces, todo se desmorona: por qué, para quién, cuál es la función... ese algo que quiero decir y nunca está dicho, la forma que encuentro nunca es la definitiva... Y entonces envidio al que hace una silla, que sirve para sentarse, y suple necesidades de las cuales nadie duda. Pero bueno, son momentos... Todo ese tiempo invertido en perseguir eso que se escapa... Un día se me inundó el taller y se estropeó muchísimo trabajo. En la evaluación de daños dejé algunas obras para restaurar, y decidí tirar muchas. Mientras tiraba pensaba en el tiempo que me había costado hacer todo eso, y en el tiempo que me estaba costando desecharlo. Me di cuenta de que el objeto en sí había perdido significado, era solo eso: una manifestación de tiempo. Tirar fue una descarga, alivianar, hacer espacio, limpiar el área para volver a empezar.

Hablas de cinco cosas: el tiempo, el espacio, el sujeto, el paisaje y la materialidad. El sujeto es el paisaje, al tiempo que podría ser su entorno. ¿Cuándo divides estos ejes? ¿De qué manera empiezas a hilarlos?

Son capas simultáneas. Generalmente trabajo en distintos soportes a la vez, la materialidad determina un poco desde dónde abordo una idea; por ejemplo, un video puede ser una inmersión sensorial ambigua, y su traducción en dibujo un grafismo vertiginoso. Pero el dibujo y la palabra son los que hilan la cosa. Trato de definir una situación temporal desde el punto de vista de su presentación. El espacio es lo que me da la capacidad de inmersión; y el sujeto aparece habitando un espacio extraño o indeterminado y es materia de ese mismo tiempo. Aparece como una condición de ser que se manifiesta por las vivencias propias de esa condición. El paisaje suele ser una metáfora: a veces aparece como un escenario inabarcable... y últimamente como imaginario, o artificio.

Hay algunas notas donde Duchamp se refería a lo infraleve.

Decía que eran microinstantes que tienen que ver con potencias de la materia. Hablaba, por ejemplo, del titilar del iris, algo que no se puede percibir, pero existe. O del calor que una persona deja en una silla. Todo esto tiene que ver con esa huella que es la presencia de una ausencia, o eso que tú llamas el rastro.

Levisimos, pero muy presentes; reconozco una asociación en ese concepto. Esa atención sobre un mínimo rastro revelador, de bajo contraste pero vibrante. El borde entre un gesto y otro; es eso nacarado que acabas de leer. A mí me interesa esa reverberación tenue, porque pienso que ahí es donde se abre el lugar de percibirse a sí mismo, de mirar hacia adentro. Como un hallazgo, una certeza sin definición. No sé cómo explicarlo... Como decir: ¡Ah, era esto!, ¡es esto! Uno inspira y suelta; en esa microdetención justo antes de suspirar es donde uno entiende una realidad, como una epifanía. No es cosa intelectual. Pero ahí está, y yo busco definirla como si pudiera darle una medida, delimitarla a un encuadre o hacerla aparecer en la simple tensión de relacionar dos elementos.

Sería como en *Momentum*; esa investigación de años... Es decir, ¿te sientes satisfecha cuando en *Momentum* puedes definir esos microinstantes?

Sí, fugazmente, claro, como es la satisfacción. Pero sí, es un alivio cuando el otro lo percibe más allá de una explicación; cuando el espectador entra en esa flotación. No hay palabras, toda justificación suena demasiado abstracta, aunque busco y ensayo palabras para que operen como una superposición estética. Pero las asociaciones que se desprenden son simples vivencias muy reconocibles. El momento antes de la lluvia, la decisión contraria al momento de tomar un autobús, ese momento en el que el pie se apoya y ya partiste, o decides no subir y ya partió. Ahí ocurre un cambio de sentido, una decisión que es claramente

un instante con identidad propia, a veces dramático y final, a veces no. Un impulso cuyo resultado es el presente. Porque hablar del momento es hablar de atrapar el presente, la sensación de estar..., es muy solitario.

Recuerdo un video de Bill Viola inspirado en las grutas de Mallorca: en una caverna de estalactitas, de millones de años, sitúa una cámara que dispara más de mil cuadros por segundo. Luego, en la videoinstalación, el ojo se enfrenta a la estalactita en cámara lenta, es decir, nos muestra un segundo en una caverna de más de mil millones de años, expandiendo tanto este segundo en el tiempo que lo hace durar horas. Algo pasa en esa caverna, y la puedes ver un segundo, o la puedes ver las veinticuatro horas, y el efecto nunca es el mismo. Hay allí una acumulación de tiempos que hace que el objeto sea siempre otro a medida que pasan los segundos, y que se proyecte en todos los tiempos... En este video se concreta la teoría de Shklovski sobre el extrañamiento: “El que vive al lado del mar ya no lo escucha”. ¿Tú crees que generas ese tipo de detonadores para que un espectador acceda a lo infraleve?

Eso intento. Supongo que hacer arte es tratar de expandir la percepción. Yo procuro detenerme en esos campos de la experiencia que solemos anular por imprecisos y señalarlos. Provocar el extrañamiento en una acción tan elemental como dar un paso. Que aparezca lo que es único en ese campo difuso. Con el límite de la técnica y con el límite de nuestra capacidad de ver. Es allí donde surgen la pregunta y la investigación sobre el medio y la herramienta: ¿Cómo lo digo? ¿A qué se parece? ¿Qué voy a usar para decirlo? Para mí el video y la videoinstalación son lenguajes, me sirven para el análisis que quiero hacer de un interrogante que es permanente, que nos atraviesa desde un principio. Nunca va a haber una respuesta cerrada, y todas se acercan, se suman. Escribo cosas, hago enumeraciones, voy encontrando en mis lecturas párrafos o frases que me ayudan a establecer un contorno. Intercalo algunas citas entre bocetos y anotaciones varias, y también las colecciono en libretitas. En ese sentido te leo la frase con la que comienza esta libretita que traje hoy, que es muy vieja, como ves. Es del poeta chino Yang Lian, dice: “El presente es lo más remoto”. Creo que resume muy sencillamente aquello que se nos está escapando permanentemente. Con respecto a *Momentum*, fue un proyecto que retomé a partir de una lectura que me llegó en forma casual. Como te decía, quería aislar la evidencia de lo irreversible, el instante a partir del cual la realidad es otra. Lo había pensado como una caída: tomar la imagen justo antes de la caída, justo cuando se produce esa suspensión antes del desmoronamiento. Hice cantidad de pruebas con dos cámaras diferentes, un rodaje con gimnastas como *performers*, lo edité y manipulé de mil maneras, pero no quedaba, no aparecía la impresión con exactitud. Así que encajoné el proyecto, y allí quedó entre otros tantos inviados. Un día, en la librería a la que solía ir, mientras revolvía por

ahí escuché la conversación del librero con una clienta sobre *La barca silenciosa*, de Pascal Quignard, y dije: "Ah, yo quiero ese libro". No lo tenían en ese momento, entonces me recomendaron otro del mismo autor: *Butes*. Lo compré, y no lo leí sino hasta un tiempo después, cuando estuve en cama recuperándome de un accidente bastante serio: me tuve que tirar de un caballo desbocado. Ahí, toda rota, encuentro que *Butes*, el personaje al que refiere el libro, es el argonauta que se arroja al mar desde el mástil del *Argos*, para así zambullirse en el canto de las sirenas. Entre otras cosas, el libro habla del presente como deudor de una pulsión originaria, habla del origen y de lo irreversible; en una parte dice: "...salto como un salto, salto para caer, salto en el que lo irrecuperable no es jamás recuperado". Cada página de este pequeño libro me pareció sublime. La verdad es que no conocía al autor, lo "googleé" y encontré una charla en donde hablaba de su último libro, *Les Désarçonnés*. *Désarçonner* quiere decir tirar al jinete; en sentido figurado, desconcertarse. Una coincidencia sorprendente, una asociación evidente con la situación que acababa de vivir y con la cuestión de mi proyecto suspendido. El hombre que responde a su impulso, toma la decisión: me tiro. Ese microinstante interminable es hasta hoy clarísimo en mi memoria, y en ese momento lo acababa de experimentar. Volví a meterme en la atmósfera de *Momentum*, quise retomarlo y encontrar la manera. Descubrir la escritura compacta y bellísima de Pascal Quignard, donde flota una especie de carácter perenne de la temporalidad, me aclaró algo.

Similar a lo que ocurría cuando los arqueros hunos soltaban la flecha. Había un micromomento en el que lo hacían, y aunque ya no podían volver a soltarla, ella aún permanecía en el arco y ellos ya sabían que iba a dar en el blanco. Hace poco leía sobre eso, que los arqueros hunos podían manejar esos micromomentos y por eso eran expertos arqueros nocturnos. Es decir: yo sé todo lo que va a pasar, yo sé todo lo que encarna ese momento, sin esperar a que llegue a su destino o caiga.

Uno suelta la flecha, es consciente de lo definitivo de esa acción. Busco aislar el lapso entre la decisión y la acción como una unidad de tiempo. Eso en cuanto al sentido, de la serie. El proceso de hacer las obras es un proceso de acercamiento, de dar en el blanco, no estoy tan segura como los hunos. Retomar la serie fue toda una producción nueva.

Pero ¿qué pasa cuando entra la duda? Es decir, cuando vemos el sol, pero lo vemos después de ocho minutos. Si el sol muriera nos quedarían ocho minutos.

Sin embargo, es luz lo que estamos viendo. La situación temporal viene a sumar, porque es una proyección de luz que se está estirando en relación con nuestra cotidianidad. Es decir, que la imagen del sol está llegando tarde para él, si fuera un ente que quisiera manifestarse; pero no tanto para nosotros, pues llega justo ahora. En *Retard* se ve la proyección de una mujer dando un paso que no concluye. Su silueta

grabada en mármol es la representación de un pasado del que no hay pruebas presentes. ¿Es un registro o una memoria? ¿Cuán confiable es un constructo humano?

En tu trabajo se asoman teorías sobre termodinámica y los tiempos cuánticos. ¿Sabes algo de eso?

No, pero me interesaba entender el concepto de entropía, la irreversibilidad, el concepto del tiempo desde la mirada científica. Así llegué, entre otras cosas, a *Tan solo una ilusión*, de Ilya Prigogine. Todo parece explicarse, pero no puedo evitar leerlo como poesía y me dispara asociaciones que podrían impacientar a cualquier científico. Finalmente creo que no he podido atrapar el concepto. Hasta hice un curso para entender algo de física cuántica. En el momento, creo que está a mi alcance, pero al día siguiente ya no podría explicar nada. Me apasiona, pero se me escapa. Cuanto menos entiendo más me intriga, tengo etapas de voracidad con el tema, pero, la verdad, no sé nada.

En este sentido es interesante lo que pasa, por ejemplo, con *El pliegue*, de Deleuze. En varias de sus entrevistas, él lo explica, y dice que la figura más cercana entre dos puntos ya no es la línea recta, es el pliegue. Y que eso puede asimilarse al tiempo.

⁶ Gilles Deleuze, *El pliegue. Leibniz y el barroco*, Barcelona, Paidós Básica, 1989 [1988]. Trad. José Vázquez y Umbrella Larraceleta.

Como si fuera un ámbito espacial. Como si fuera una unidad de desarrollo, o algo por el estilo. Pero la línea se puede plegar infinitamente, multiplicando espacio y albergando estados espirituales. Deleuze afirma: "Lo expresado no dice por fuera de su expresión".⁶ Es muy difícil no asociarlo a lo espacial, porque es lo que tiene que ver con nuestra experiencia. Me parece que las intuiciones, las sensaciones, revelan cosas que nuestra experiencia no verifica.

DAÑO INMINENTE

Esa obra la hice en 2013. Fue una obra que resultó como el epílogo. Ahí, ya aparece la preocupación por separar el instante de lo inminente, ese instante de suspenso en el que se genera una tensión. Por eso puse ese plato sobre un mantel de hilo. Un mantel que busqué mucho para que fuera genérico, o sea, blanco. Y lo mismo el plato, lo busqué hasta encontrar el adecuado para representar un clásico. Un plato de porcelana con leche y un mantel blanco. Y detrás, una cortina blanca, todo blanco, en una casa de campo. No se ve dónde, pero tiene esa reverberación de la luz, esa calma.

Como espectador de esa obra, siempre pensé en una casa de campo, en una casa de campo antigua, de una familia muy grande. Pensé en todo eso (sin meterme en ficciones), pero lo sentí. Dijiste algo muy puntual sobre ella: que había una amenaza.

La amenaza está en lo que no se ve... en esta escena de quietud absoluta se escucha un sonido omnipresente –el zumbido de una mosca, una sola–. Aun sin verla, se señala la inminencia de un daño. Trabajar con esa tensión es lo que me ocupa últimamente. Como tensar el arco y tensar... tensar y mantener la tensión indefinidamente. El objetivo era sugerir ese clima de siesta. Se me ocurrió en el campo, precisamente, en ese momento en que suenan los zumbidos y la luz empieza a entrar en diagonal. El tiempo, en esos lugares, se abomba y se demora. En las tardes de verano, en el campo, los zumbidos están afuera, pero al introducir el zumbido en esa escena dentro de la habitación se manifiesta una extrañeza. En fin, cuando entra el insecto –que es tan inocente como afuera–, es un insecto desesperado por salir. Metido en la casa genera una situación exasperante, una contradicción con esa situación estática, de pureza... Estamos a la espera de que la mosca caiga en la leche, y el solo suponer que va a caer en un plato de leche ya es algo que genera un rechazo, un disgusto exagerado... Cosas atávicas que uno tiene... No, no sucede, y aunque el cuadro es bello, la tensión nunca afloja.

Me interesa mucho el “otro” escenario, ese lugar vacío en la segunda pantalla en donde no está el plato.

Se presentó en dos canales porque hay una relación directa con una ventana y la presentación es la relación con un afuera y la quietud del interior. Ese espacio en donde no está el plato es, en realidad, el mismo espacio; podría no decir por sí mismo, pero aporta el escenario y la cualidad del diálogo entre los distintos elementos. El vacío acentúa el suspenso: un plato solo, una mosca sola, nada más sobre esa mesa, nada más en la habitación, aparte de la ansiedad.

Vuelvo a la palabra amenaza. Me parece que el vacío del monitor me amenaza más que el zumbido. Pienso en el monitor que me habla de la memoria, que me señala la muerte. ¿Crees que tu obra tiene relación con la muerte?

Sí..., hay algo implícito ahí, ¿no? en algunas etapas más claramente, como cuando usaba el capullo del gusano de seda: el capullo, como huevo o como mortaja. O esas imágenes del agua arrasadora, que mata a su paso o es vehículo de vida. Es esa doble naturaleza de matar y de generar, de ocultar y revelar. También en *Paisaje a definir* está nuestro río, con esa amplitud y apertura que, bajo su mansedumbre, oculta una historia de violencia. Hay algo latente. Me interesa esa ambigüedad... Todo entra ahí.

PEQUEÑOS PARAÍDOS ENSAMBLADOS, EL PRINCIPIO DEL FIN

Me parece interesante que menciones el río, no solo por lo que pasó, sino por la idea de la muerte como vacío, como aquello que borra. En la obra *Pequeño paraíso ensamblado* hablabas de una primera pileta que te molestaba, y luego, al pensar los montajes para la muestra en Miami, aparecen los tifones. Comenzaste a pensar en los desastres naturales. Me parece que en muchas partes de tu obra hay un tiempo detenido en la espera de la catástrofe.

También es la materia como rastro de lo que quedó de la catástrofe, lo que quedó cuando el viento se llevó todo lo que había para llevarse. Esa materia que nos enfrenta a la finitud, a nuestra finitud, ya que es lo que queda. Estos paisajes empiezan con un tono de ironía... un poco como un juego, pero siguiendo la idea de inaccesibilidad del ideal, pensado en la geografía específica del montaje, aparecen los tifones o los paisajes desérticos... Y vuelvo a engancharme en el tema del soporte... La ironía o el chiste no me duran mucho, hay cierta melancolía atrás de estos paisajes. Algo que tiene que ver con la limitación del sujeto que rediseña y aísla la catástrofe. Que rescata los fragmentos y construye su refugio con los restos y con la imagen ubicua de estos pequeños dispositivos que miniaturizan el mundo, la imagen electrónica, la cajita de todos los sueños.

En estos pequeños paisajes ensamblados tú recurre a lo matérico. Hay un señalamiento directo a ese indicio. Me parece sugestiva la cantidad de materiales que usaste en esa obra, en esos paisajes. Eso permite que se dimensione en otros estadios de lo humano.

Sí. En uno de ellos, las tablas, por ejemplo, son lo que quedó después del desastre. Eso se reordena para reguardar y atesorar una idea del paraíso perdido, solo accesible en su representación, y finalmente resulta que así, como artificio, en una realidad cada vez más expuesta, se hace más seguro, más confiable.

¿Estos *Paraísos ensamblados* tienen una relación directa con tu obra *Zumbido*?

En *Zumbido* hay cierto humor o ironía, también. Es la condena a la acción, pero su forma de presentarse es blanca y rítmica como una danza. En ambas series, hay una manera de trabajar el límite de la estetización. Hasta dónde la puedo llevar, que aparezca cierta artificialidad que denuncia el engaño. Por eso me interesa la imagen digital. En el caso de *Zumbido*, al borde de la hiperrealidad, lo odioso y exasperante por momentos se hace seductor. Por el contrario, en los *Pequeños paraísos ensamblados* hay imágenes de archivo –sin ningún cuidado de calidad en ese sentido– de catástrofes que suceden en lugares paradisiacos, supuestamente perfectos.

Creo que en los *Pequeños paraísos ensamblados* se revela esa ausencia, pues ahí, en el video, se detonan todas esas cosas que, precisamente, no están en el video. Ahí se desarrolla, en gran parte, tu trabajo: en lo que no se ve. ¿La noción de vacío y muerte está presente?

Supongo que sí... aparece otra vez, pero, en este caso, ¡sin querer! Realmente no lo pensé en el los *Paraísos*... ¡Será que soy de familia española! Creo que algo de eso hay en el origen, y más viniendo de una familia marcada por la muerte muy temprana de mis abuelos maternos. Fundamentalmente la de mi abuelo. Un viudo joven con cuatro hijas chicas al que mataron durante la Guerra Civil. Le pegaron un tiro en el pecho una madrugada que volvía a su casa después de visitar a un amigo al que iban a fusilar. A esa tragedia no le faltó nada... Un hecho catastrófico que desencadenó para esas niñas una odisea durísima. Yo nací cuando el andamiaje construido por mi madre alrededor de esas ausencias ya era bastante sólido, caminaba por pasarelas seguras en otro mundo, que no era un simulacro –como mis pequeños montajes–, en absoluto; la realidad y la solidez eran condiciones inapelables. Pero la historia y el vacío estaban ahí, siempre; un vacío que no era una amenaza... no, solamente estaba, siempre, y el paraíso, no sé... era una nostalgia. A propósito de lo que hablamos, vuelvo al texto de Foucault al que me referí antes. Te leo una frase: "...es posible que la cercanía de la muerte, su gesto soberano, su relieve en la memoria de los hombres excaven en el ser y el presente el vacío a partir del cual y del cual se habla..."⁷ ¿No es bellísima? Él habla del escribir, de la palabra, de su capacidad de suspender cualquier acontecimiento mientras dure un relato. Pero yo sentí que lo que buscaba en mi trabajo tenía que ver con el pensamiento de esa dilación. Con la obsesión de buscar una imagen nítida, una imagen de lo que la lengua no expresa. Lo que se diluye apenas se atrapa y es a la vez presente, inminente, una intuición clara y reconocible. Nunca hay certezas. Lo que siento es que cada serie en la que me embarco es una búsqueda que agrega a mi urgencia un tiempo suplementario. Quizás podría compararlo con la experiencia de leer; es como vivir otras medidas de tiempo: simultáneos, correlativos o superpuestos, y sumarlos a tu propio tiempo. Como aplazar conclusiones. Pasa en la cabeza de todo el mundo, supongo, pero para mí el trabajo de artista es prestarle atención e intentar materializar de alguna manera esas capas de realidad que aparecen subyacentes en lo cotidiano. Oponer vivencias mentales a la presencia perentoria del vacío.

⁷ Michel Foucault, *op. cit.*, pp. 5-6.

TIEMPO TIEMPO TIEMPO TIEMPO TIEMPO

Ayer hablábamos de Borges. Sobre la inspiración y el origen de la poesía en sus obras. Él comentaba en varias oportunidades que la poesía deviene de la poesía misma, pero también, a veces, parte de una reflexión cualquiera, o una obsesión, o algo oculto. En *Notas sobre el tiempo y Momentum*, ¿de dónde provienen estas videoinstalaciones?

Es cierto, en la misma obra suelen aparecer las puntas de donde tirar. Hay obsesiones que la atraviesan, lo que te atrae reaparece. Creo que Borges cuestiona el concepto de eternidad en los clásicos, la eternidad como infinito o la eternidad como algo inmutable. Él reflexionar sobre la eternidad es de por sí poético. En ese sentido, me interesó la dualidad de la naturaleza del tiempo. La de marcar, dejar huella y borrarla al mismo tiempo. Ésa era la imagen en mis trabajos en metal y emulsiones fotográficas. El tiempo que dibuja una línea y la rectifica permanentemente. A partir de ahí, no sé por qué, me puse a pensar el tiempo como si fuera una materia, una cosa. O una entidad, con una voluntad y una especie de conciencia. En la obra *Notas sobre el tiempo* puse la cita de Deleuze: "Todo lo que cambia está en el tiempo, pero el tiempo mismo no cambia".

Y de allí surge una pregunta fundamental: ¿por qué no cambia? El tiempo mismo podría mutar. Por eso, en muchas instalaciones, lo que hice fue adjudicarle cualidades al tiempo. Como si la urgencia o la espera no fueran sensaciones subjetivas, sino cualidades objetivas del tiempo que nos somete a esa experiencia. Como si el tiempo mismo te introdujera en la espera o en la urgencia, decidiera alargarse para que nunca llegues o cerrarse sobre sí mismo para que ir y volver sean la misma cosa.

Y el instante, en el momento en que se manifiesta, toma un carácter individual y luego decide volver a diluirse en la duración. Quería, entonces, transmitir esa reflexión en una secuencia de instalaciones como un gran organismo multitemporal que no encierra una duración, sino múltiples tiempos simultáneos. Una escena de espera, de ir y venir eternamente sin nunca desembocar en un resultado, o un bombardeo de instantes en un transcurso. Está el tiempo de un viaje y el tiempo del lector que viaja y lee una novela que habla sobre el tiempo, el tiempo que abre el relato, el del mundo que pasa del otro lado de la ventana, y así.

¿El tiempo de la instalación es entonces el tiempo del espectador?

Sí, también. El espectador es, a su vez, el testigo de la simultaneidad de estos tiempos. En esa instalación y en las otras, el espectador está inmerso en ese ritmo. En el sobresalto momentáneo o en las secuencias infinitas donde el tiempo es una sucesión: pasa y dura infinitamente, y de pronto se superpone algo que lo anula, que obtura a su paso toda la secuencia. Son solo percepciones temporales.

Hoy estamos en 2016, a casi dos décadas del comienzo de tu carrera como videoinstaladora. Esta obsesión te convierte en una rigurosa videoinstaladora que, además, convive con el oficio. ¿Podrías hablar de él? ¿Qué haces todos los días?

Llego al taller a la mañana y me siento en la computadora a editar, o a capturar imágenes de la cámara, o a seleccionar, a trabajar con los programas que me van siendo útiles en el momento. Voy a la mesa, dibujo, vuelvo a la computadora, y así... Obviamente, en el trabajo hay etapas; la que me absorbe y me gusta es la del taller, pensar, manipular la imagen, proyectar..., pero después está diseñar el montaje, buscar la tecnología adecuada para montar la obra, adaptarla al espacio real; esa parte se me hace ardua. Hay que lidiar con el afuera y con las limitaciones; sinceramente, yo prefiero guardarme en mi fabriquita. Igualmente, según el proyecto que esté desarrollando, domina el dibujo o, por ejemplo, ahora estuve bastante ocupada en un pequeño taller que me hice para confeccionar los objetos de porcelana que estoy usando en mis últimas instalaciones.

¿Cómo haces estos objetos?

Primero el modelo en arcilla, luego el molde de yeso, preparo la barbotina con polvo de porcelana, seco, lijo, horneo. Un proceso lleno de accidentes, pero estas plaquitas tersas y onduladas tienen la suavidad al tacto, la blancura cálida y opaca que son la esencia del material. La porcelana se vincula con lo precioso, lo delicado y frágil, pero es a la vez un material durísimo, muy resistente, al partirse suena musical pero corta como un vidrio. Me interesa esa dualidad y, como no podía ser de otra manera, también la complejidad del proceso.

Sé que editas todo lo que haces, te gusta aprender todo. Una frase que me conmovió fue la de que “yo no puedo prestarle el lápiz a los otros para que dibujen mis dibujos”.

Tengo un acercamiento artesanal. Siento el hacer físico, el sumar, el restar, el cortar. Tanto una imagen digital como hacer un objeto o dibujar es un proceso de ajuste y corrección. Tanto en la posproducción digital como con la porcelana, averiguo muchísimo, pregunto, consulto tutoriales, foros, me compro todos los libros de técnica que encuentro, y así voy. Me gusta experimentar, meter mano en la masa literalmente. Soy autodidacta por impaciente. Siempre tengo que sentir algún grado de control para poder improvisar soluciones, no depender de la traducción de otro. Esto no quiere decir que no haya trabajado junto con otros artistas o con colaboradores que manejan herramientas que yo no domino. En *Zumbido*, con Juan Pablo Ferlat, establecimos una colaboración riquísima, de ida y vuelta, de la que aprendí mucho. También fue lindísimo en algunos proyectos trabajar en colaboraciones creativas con músicos y bailarines. Por otro lado, la obra siempre me enfrenta a desafíos técnicos.

¿Haces diagramas de las videoinstalaciones? ¿Cómo las imaginas?

Imagino un montaje ideal y variantes: lo voy proyectando primero en lápiz, con muchos dibujos y más dibujos. Luego, cuando tengo más avanzada la edición de video, simulo montajes en Photoshop. El dibujo siempre está primero, como una forma de aclararme las ideas. De chica era muy callada. El dibujo era mi ancla y mi seguridad. Lo que más me interesaba era dibujar.

¿Qué más dibujas, además de tus instalaciones?

Unas veces, dibujos muy clásicos; otras, bocetos que hago rápido, que son un poco como mi caligrafía, un tanto desordenada, grandota, mi dibujo tiene rayones, corrijo sin borrar. Tengo que pensar con el lápiz en la mano. Antes bocetaba en papeles blancos que iba acumulando en pilas y luego los tiraba. En los últimos años, en esas limpiezas, tiré notas que quise después recuperar y ya no tenía. Así que me pasé a los cuadernos y libretas, que además son bellos en sí mismos. Los cuadernos son de proyectos y bocetos, listas y escritos varios. En las libretas hay citas de lo que leo, otras que empiezo en los viajes y no termino; después, como me quedan sin terminar y tengo una nueva, voy anotando otras cosas que por ahí tienen que ver con un libro que me recomiendan; con una receta de gres o de porcelana... O anoto alguna reflexión, experiencias... Tengo varias libretitas simultáneas que se fueron mezclando unas con otras, que fui contaminando unas con otras, y así no tengo más la de citas, la de viaje, la de diario, porque se mezclaron todas. Pero están ahí, activas.

En el catálogo de la muestra *Todo lo de afuera* hay un texto tuyo: “Todo lo de afuera es el interrogante, objeto impreciso, deseo difuso. Las imágenes retratan una sensación, que como tal es indescriptible... Pero la certeza de la existencia de un entorno que no es accesible, la tenaz insistencia por vencer el impedimento y la figura de ese impedimento circulan, como movimientos de una misma pieza”.⁸

Estas frases surgen del pensamiento poético literario. Es decir, escribes poemas. ¿De dónde nacen estas reflexiones?

⁸ Catálogo de la muestra *Todo lo de afuera*, MAMbA, 2004.

Lo escrito y las obras nacen simultáneamente, no sé muy bien de dónde. Voy escribiendo cosas y después las limpio, en principio son una descripción poética de la obra, me interesa que tengan un ritmo. No en el curso de la toma, pero en el momento de la edición voy y vengo sobre qué es lo que quiero decir con eso... A veces digo: “Yo quiero trabajar sobre la inminencia”; en ese caso la idea vino antes. Otras veces, no. Cuando trabajo sobre la sensación, en el esfuerzo de describirla y de encontrar la manera y la imagen que se le acerque, aparecen los textos y aparece el espacio.

En estos textos –que luego son incorporados a los catálogos, que temporalmente es lo que queda– hay muchas cosas que son de uno, que no salen, pero que están en ellos. ¿Cómo se incluyen los textos en tus videoinstalaciones?

No se incluyen como texto en el video mismo. Por ahí alguna frase “ploteada” en la pared si me parece que completa el trabajo, que es parte de la obra. En el caso particular de *Todo lo de afuera*, considero que el texto es parte de la obra, entonces aparece en el catálogo. Pero la mayoría de lo escrito no sale del cuaderno.

“Así las cosas, alguien se canta a sí mismo para sostenerse. Para que el eco fije los límites de todo lo que está adentro”.

Bueno, salió esa frasecita. Acompaña a un video sobre el insomnio, donde una chica acurrucada reitera infinitamente pequeños movimientos. Asocio esas situaciones que tienen que ver con los interrogantes de la infancia. Cuando estamos a oscuras y el espacio se abre, infinito, adentro de uno. Y uno se canta; repite algo; se pliega un eco contra sus propios límites y define un espacio interno.

PEQUEÑOS JARDINES ENSAMBLADOS

Fijate, otra vez anclamos puntos importantes en donde el proceso de creación está al límite: espacio y tiempo. Yo empecé preguntándote sobre la muerte, que es el límite del tiempo (para algunos de nosotros, mortales). Hemos redundado sobre este tema. Pero veo que tú sientes cierto encanto por esos tiempos expandidos. Yo había anotado aquí sobre Marie-Jo Lafontaine, porque siento que hay una similitud entre tu trabajo y el de ella. Hacen microfragmentos donde se empieza a expandir el tiempo, y es un tiempo de angustia. En tu trabajo siento que esa angustia es placentera. Siento que hay una relación con esos proverbios japoneses del budismo zen sobre el tiempo y el vacío, como ocurre, por ejemplo, en *Daño inminente*. Pienso que esa obra es sobre tiempos inversos y paralelos. El proverbio que me viene a la mente habla de la felicidad: “Si quieres ser feliz un momento, cómprate algo; si quieres ser feliz un tiempo, cásate; si quieres ser feliz eternamente, sé jardinero”. La jardinería, aquí, tiene un tiempo expandido, un tiempo de relación entre el tiempo vital humano y el tiempo vital de aquello que uno cuida y que, a su vez, lo cuida a uno. Yo sé que a ti te interesa la jardinería. ¿Me podrías hablar sobre ella? ¿Tienes un jardín?

Sí. Esa cuestión de los tiempos y del límite... No sé si es placentero, pero es mi circunstancia. Yo creo que la jardinería es una manera de romper el límite, o de encontrar un sentido en esa relación con algo vivo, es una actividad humana. No es como ver y disfrutar la naturaleza salvaje, o como vivir en ella una experiencia mística. La jardinería está en la necesidad humana de cuidar, de cuidar a otro, de modificar y recrear su entorno... hacerse de un espacio habitable del que hay que hacerse cargo. La muerte es parte de un proceso absolutamente vital y necesario. Entonces, todo lo que se muere allí está lleno de sentido, y es un consuelo muy grande porque no se pierde. También tenemos esa ilusión de control (esto lo hice yo, esto lo coloqué de esta manera, o brotó porque yo lo planté), se toca algo de lo divino

He leído varios ensayos de artistas que son jardineros. Uno de los que más me impresionó fue el de Severo Sarduy, el escritor cubano, en donde narra una serie de eventos de su estancia en Nueva Delhi; su única ilusión era cuidar el jardín de Octavio Paz. Ahí, él describe un acto cotidiano (enviar informes diarios a su dueño sobre el estado de las flores), que deviene en una serie de apuntes sobre jardinería que se correlacionan con la contemplación y lo multitemporal. ¿Tú crees que existe alguna relación entre tu jardín y tus videoinstalaciones y videopaisajes?

Nunca lo pensé, pero seguramente sí, desde ya. Lo que hago en el jardín es totalmente *amateur*. No tengo ningún conocimiento más allá. Aplico el mismo sistema que uso para aprender la tecnología necesaria para mis obras. O sea, compro todos los libros al respecto, le pregunto a alguien que sepa más... en este caso, a mi amiga Mercedes; ella se especializa en huerta biodinámica, conversamos largamente, mientras paseamos observando y podando me da ideas y consejos que sigo a medias o finalmente cambio sin querer. No le hago mucho caso y, sin embargo, esos paseos están llenos de sentido. Hoy, cuando caminábamos por aquí, me sorprendió la presencia de un aguaribay (*Schinus molle*) en la entrada de tu casa y quise saber si aquí en Colombia lo llamaban igual. A mí me gusta saber esos nombres, es una mezcla de reconocimiento con ejercicio un poco obsesivo, me da mucha rabia olvidarme del nombre de las plantas. Es como a tu perro, lo llamas por su nombre. No es un interés metódico, es una especie de fascinación, no tengo ninguna pretensión de paisajista. Investigo y aplico cosas de a rachas o de manera intuitiva. El contacto con las plantas es algo más bien gozoso, por esa vinculación física, sensorial, como estrujar una hoja de alcanfor en el puño y absorber fuerte, hasta los pies, si se puede, ese aroma intenso, energético, como sanador... va por ahí. Para mí un jardín es un borde, es natural pero tampoco es "la naturaleza". Es un reordenamiento que aparece en y a través del tiempo, con esperas largas o apariciones repentinas, pero no nos trasciende, ni es autónomo. Hay que cuidarlo, si no se desmadra; eso me gusta, que se escape de control permanentemente, que borre huellas, que siempre

recupere su aspecto indolente. Es un lugar donde se juega a lo incierto, como someterse a un encantamiento de forma deliberada.

Para darte un ejemplo: acumulo cantidad de semillas que (obviamente en la época adecuada) revoleo por ahí, o a veces entierro alguna especial, cuidadosamente, en un rincón o maceta, según... y después no recuerdo muy bien qué sembré o dónde. Lo que brota, cuando brota, es sorprendente, inesperado, como una ocurrencia. A veces no brota nada y me queda la intriga...

También hay plantas que son como princesas, las controlo, las espero, son de una belleza soberana, independiente, fragilísima... como demasiado para estar en el fondo de mi casa. Es una afición que siempre mantuve al margen de mi trabajo. Sí, me ha interesado siempre el paisaje, pero de otra manera... como metáfora, contexto determinante, testigo, escenario... Pero ahora sí, es cierto... en estos pequeños paraísos que estoy armando aparece el jardín. La operación finalmente es bastante parecida. Un ensamblaje de elementos o un reacomodamiento de lo que hay a mano de manera de hacernos un refugio, un símil convincente. En esta serie recurro a estos pequeños dispositivos que miniaturizan el mundo en una pantalla, como ventanas en las que pudiéramos capturar y atesorar una idea de paraíso.

Finalmente, el paraíso es una representación mental, y creo que un jardín también es una representación indudablemente ligada a la idea de paraíso...

ZUMBIDO

Hablemos de *Zumbido*. Veo estos dos catálogos que están armados como una instalación.

Éste es el de MALBA, en el que se ven montajes posibles de la instalación. En ese folleto se muestra la adaptación del proyecto a diferentes espacios posibles; luego, ya contando con el espacio mismo del museo, boceté variantes y la sala me terminó inspirando la realización de un video. El conjunto es una serie que se concretó en diferentes formatos y materialidades. Arrancó como un juego de dípticos donde una acción y su resultado se separaban en conjuntos de dos pantallas contiguas. La tensión estaba puesta en ese desfasaje: aquí una acción, allí su resultado. Luego las dos instancias pasaron a un único espacio –una proyección de grandes dimensiones– donde las escenas se sucedían en una interacción que iba de lo rítmico a lo enloquecedor. Ésta fue la puesta de *Zumbido (dinámicas)* en MALBA. Por otro lado, estaban las pequeñas escenas –para muy pequeños monitores– de *Zumbido, Fe*, donde una sola mosca, ahora convertida en sujeto, lucha de diferentes maneras contra el impedimento. Finalmente están los

dibujos, que son estos que ves en el catálogo de Fundación Alon, dentro de la serie *Odisea invisible*. Los hice después de las instalaciones como un intento por representar gráficamente esos trayectos melódicos, obsesivos o exasperantes, que se convirtieron en situaciones gestuales. Hice muchísimos; luego realicé intervenciones en las paredes de la Fundación PROA, en mi taller y en el Museo Castagnino de Rosario. Estos grafismos representan acciones en nuestro entorno, son una dinámica que no se ve, es como el rastro del vuelo de un insecto o de millones de partículas: el dibujo invisible que haría su trayecto. Una acción de imitación o descarga.

¿Lo invisible en tu obra?

Lo invisible es una latencia. Me parece que en general el arte expresa lo invisible. No solo lo invisible como lo que uno no ve, sino como lo que uno no puede decir o representar: no hay palabras, porque es lo previo, algo que ya estaba. Acercarse un poquito, un poco más a lo invisible, a lo indecible, a lo fuera de campo, a lo latente... qué otra palabra... Es lo que uno persigue.

COLABORACIONES

Hablemos ahora de los trabajos que hiciste en colaboración con Charly Nijensohn y Carlos Trilnick... Sé que trabajas sola; además es algo que se percibe en tu obra, esa labor obsesiva del artista que da vueltas sobre un contexto relacionado con la duración y propone un camino solo. Es por eso que me interesa saber sobre estas colaboraciones.

Con Carlos Trilnick y con Charly Nijensohn nos encontramos en la Bienal del Mercosur. Conocía a Carlos y admiraba el trabajo de Ar Detroy, pero a Charly recién lo conocí ese año en el avión a Porto Alegre. Era recién la tercera edición de la Bienal, en 2001; las instalaciones se mostraban en una especie de campo de *containers*, cada artista un *container*. La mía era simple, una proyección al fondo de la serie *Notas sobre el tiempo* en la que llovía a través de una sucesión de arcos, tratando de penetrar con esa sucesión infinita la largura del *container* (la verdad, una vez montada no quedó como esperaba). Carlos presentó *Una tarde* y Charly *10 hombres solos*. Era una de las primeras ediciones de la Bienal, los proyectos no eran complejos, pero las condiciones sí eran complejas. Los *containers* se calentaban con el sol y la suma de calor al calor quemaba las lámparas de los proyectores, la instalación... todo un suspenso... Dejabas todo listo y, al volver, ¡todo quemado!; ahí arrancaba el peregrinar por el campo de *containers* para resolver la catástrofe. El día de la inauguración llegamos a correr con Charly

al mercado de Porto Alegre a comprar sahumerios para espantar los malditos accidentes en la instalación de Carlos, ¡un delirio! También hubo tiempo para sentarnos a conversar muy tranquilos en la costanera del lago Guaíba, poner la cámara sobre una de las mesas de cemento que había ahí y grabar los lanchones que pasaban a lo lejos, lentos, casi detenidos. Se armó una amistad y, en una Argentina muy difícil (una olla a presión), también generamos una buena alianza.

Sí, existe una similitud relacionada con el tiempo. *Una tarde, de Trilnick, surge como una adaptación del cuento *Una tarde*, de Samuel Beckett. En él, el personaje camina por el paisaje y experimenta “la angustia de tropezar con un cuerpo muerto”. En la obra de Carlos Trilnick esto no pasa, nunca se encuentra un cuerpo muerto, pero están las pisadas, los pasos... que eternizan la llegada al cadáver. Lo mismo ocurre con tus trabajos, *Zumbido o Momentum*. Se trata de la incertidumbre.*

Ir hacia la incertidumbre, de algún modo asumirla. Creo que los tres combinamos nuestro trabajo en *Una visión de lo humano* porque encontramos una cadencia común.

Yo sé que los procesos colectivos no son fáciles, y sobre todo para los videoinstaladores. Por eso no somos cineastas. Y en ese sentido me parecen mucho más interesantes las anécdotas que la teoría.

Durante arteBA (2002), Jacobo Fiterman nos convocó a presentar un proyecto de videoinstalación para el espacio de la Generalitat Valenciana. Lo hicimos con *Una visión de lo humano*—el título de la muestra expresaba un poco la búsqueda en nuestros trabajos independientes—. De ahí surgió una dinámica que desembocó en que Carlos y yo trabajáramos en colaboración entre 2003 y 2005 en un proyecto que se llamó *Delta*—montamos varias videoinstalaciones—, el cual trataba sobre la región del Río de la Plata. El ancla poética fue el ensayo *El río sin orillas*, de Juan José Saer. De esa serie quedó una obra a la que le tengo mucho cariño, que creo que fue la síntesis de toda la serie: *Cheating muchachita* (2004). Ésta indaga sobre aspectos de la inmigración y el exilio, como hechos que devienen en una definición del país. Encontramos en la web un tango cantado en inglés por Carlos Gardel que nos pareció una metáfora de ambas circunstancias. Su título, *Cheating muchachita (Muchachita tramposa)*, nos pareció que podía referir irónicamente a cierta decepción y fantasía aspiracional propia de nuestro lugar. El río es la puerta y el tango en inglés nuestra identidad como descolocada. Pensamos: ¿qué sonido le ponemos? ¿Sonido de pasos en la orilla, de la naturaleza? Recordamos la atmósfera en el *Limonero real*, de Saer, y bueno, fuimos haciendo esas capitas de sonido, del río cuando hace plaf, plaf contra la orilla, ruido chiquitito, algún movimiento, y en el fondo, como si fuera una radio vieja, el tango de Gardel. A partir de fines de 2002 Charly Nijensohn se instaló en Berlín. Desde ese entonces, cuando está en Buenos Aires usa mi taller

como base. Como te imaginarás, sus visitas son intensas y desopilantes. Opinamos y nos aconsejamos con total libertad; también nos apoyamos mucho, es un gran amigo al que respeto y aprecio muchísimo.

¿Qué relación tiene tu obra con la Argentina?

Lo que aparece es lo que transpira la misma obra, como en *Todo lo de afuera*. En *Tiny Events*, el proyecto con que empecé la beca Wexner, trabajé con la presentación de una fisonomía contundente, son jóvenes que nos resultan absolutamente familiares, reconocemos esa mirada que nos enfrenta a nuestra falta de respuestas. Ahora, los pequeños refugios tienen que ver más con Latinoamérica, con el imaginario externo y su opuesto real. Prefiero hablar en términos de fragilidad, de fragilidad y resistencia. Lo vulnerable de nuestra condición frente a un entorno y unas circunstancias que claramente nos reflejan y claramente no dominamos.

Hablas del Río de la Plata como una ilusión, pero también como una desilusión. Pienso en todas tus obras, desde 1999 hasta ahora, que es cuando te dedicas en profundidad a la videoinstalación.

Lo que dices me hace pensar en *Historia de un desengaño*, de Francis Alÿs. En *Paisaje a definir* pienso el Río de la Plata como la superficie que es, definida por su mínima geometría, un lugar donde se extiende la inmensa planicie solo limitada por el horizonte. Ese único trazo titilante es exactamente eso: un horizonte, una dirección, un futuro. Es un trabajo que se ve muy bonito, tal vez demasiado bonito, con su sonido de cajita musical, pero, como te conté, lo que me interesó sugerir es lo subyacente en la aparente docilidad del paisaje y la épica que implica.

¿Cómo sentiste hablar de la Argentina?

Difícil, pero entrañable.