

Entrevista de Ernesto Riveiro con Carlos Arnaiz y Pedro Roth

BAILANDO EL MAMBO EN SHANGHAI

1 et 2 ¿Qué es ser un artista argentino en Francia? ¿Qué diferencia hay en el espacio mental del artista entre Paris y Buenos Aires?

En mi caso personal : soy pintor. Es una situación específica la de la pintura, te contesto como pintor, artista es demasiado extenso.

Yo quería llamar esta exposición "*Bailando el mambo en Shanghai*" porque este título es revelador, es metafórico y hace alusión al desplazamiento. Hace referencia a eso, a los problemas que estos producen generalmente. Hacen que, a veces, uno se encuentra en lugares que no corresponden a su marca de fábrica. Es decir, en mi caso yo llegué a Francia cuando tenía 24 años, empezaba mi formación plástica, sin embargo, como ser humano, ya tenía cosas cristalizadas.

"*Bailando el mambo en Shanghai*", habla de eso, es un espacio mental, problemático porque se trata de venir con una valija que ya tiene cosas adentro pero también se incorporan elementos nuevos. Es una cuestión de química y alquimia, de combinación y transformación, el resultado de eso es algo híbrido que no corresponde ni al lugar de origen ni tampoco al lugar en el cual uno se va transformando.

Ya hice el viaje en un sentido y ahora lo hago en el otro. Para responderte, tendría que hacer referencia a mi obra, cómo mi obra se fue gestando, forjando, los cambios que tuvo. Evitando el lado folklórico, ser un pintor y llegar a un lugar que ya tiene una historia del arte establecida, es encontrarse con una realidad preexistente y con una escena de la pintura, donde hay una práctica de la pintura francesa. Hay una realidad francesa de la pintura, o una realidad de lo que se hace en Francia, con sus características propias. Francia no es un lugar muy favorable al ejercicio de la pintura, porque quedó, después de la segunda guerra, bastante debilitado en relación a la historia que tenía hasta ese momento. Es un lugar en el cual a mi juicio, hubo un abuso de la teoría sobre la práctica. A partir de los años setenta, favoreció más el terreno de la teoría, de la especulación intelectual, del concepto, del análisis, de la deconstrucción, que de la práctica. Esta situación me obligó a afirmarme como pintor, es decir, no encontré en Francia un gran estímulo para la práctica de la pintura, digamos que la práctica de la pintura fue a contrapelo.

Eso es el encuentro con el presente, pero por supuesto también hay un encuentro con el pasado. No hay que olvidar que Francia fue durante mucho tiempo un escenario muy importante del arte, y es actualmente un lugar donde hay un patrimonio prestigioso, un caudal, una circulación permanente de obras, exposiciones internacionales, museos, etc... en ese sentido pasan muchas cosas.

Para mí también, Francia fue un lugar de intercambios. Cuando llegué tuve la suerte de conocer artistas que venían de otros países y con los cuales compartimos muchos momentos, conocí diferentes realidades y formas de pensar, fue muy enriquecedor, tuve mucha suerte, gocé de esa situación que me benefició mucho.

Pero la situación histórica es muy particular, situación que tiene que ver con el temperamento francés, en la reivindicación de ciertos actores como Marcel Duchamp. Francia le dio una importancia mayor que otros lugares a esa parte teórica.

Poco a poco fui descubriendo cosas que para mí al principio no eran muy evidentes, es un poco difícil explicarlo pero tiene que ver con mi identidad de argentino que con el tiempo se fue haciendo más presente y que tiene que ver también con elementos que yo fui descubriendo y hacia los cuales se fue orientando mi trabajo, sobre todo la espontaneidad y todo lo que la acompaña.

Evidentemente también compartí preocupaciones que estaban en el aire, pero no de la misma manera, en particular el tema de la "muerte de la pintura". No me sentí identificado con esta problemática, tuve

amigos que reaccionaron a todo eso de una forma muy diferente a la mía. Para mí el problema fue más bien el “cuadro”, ¿cómo pintar?, ¿cómo abordar la realización de un cuadro?, ¿cómo seguir pintando? Fueron problemas que tuve que ir resolviendo, digamos que si tuve un período muy analítico de la obra, inclusive de desconstrucción del corpus pictórico, nunca estuvo separado de la práctica. Eso duró muchos años. La práctica misma me llevó a un momento de revelación, descubrí en mí mismo aspectos íntimos de mi naturaleza que no se habían manifestados hasta el momento, que yo no había sentido de una forma tan fuerte. Entonces descubrir estos aspectos, me llevó a un viaje hacia atrás, hacia mis raíces, hacia mi identidad y los deje salir. Cosas, que no tenían nada que ver con la práctica de la pintura aquí en Francia. A partir de cierto momento empecé a conocer y asumir una parte de mí que había quedado muy oculta, tal vez con el traumatismo que supone, o que supuso ese desplazamiento o transplante de un país a otro. Fue así que ví que había algo oculto y que trataba de salir a la superficie, lo acepté, me gustó, me causó una gran alegría. Cosas que están situadas en el terreno de la espontaneidad, o cosas bastante alejadas de todo lo que podría ser especulación intelectual. Me dí cuenta que la pintura ya es en sí misma, una práctica muy exigente intelectualmente como para agregarle más todavía.

3 La red, la trama, tiene para mí una importancia fundamental en la estructura de tu obra ¿Es así?

En mi trabajo, el punto, el trazo, la línea ocupan un lugar primordial. Estos elementos en sus configuraciones hacen que la trama esté presente en mucho casos. Pero la trama es el resultado, es parte del desenlace dibujístico y pictórico de una aventura plástica, no se trata en ningún caso de la trama como preocupación o como objetivo. Yo trabajo con superficies abiertas, la trama es parte de eso, me ofrece una dinámica que no encuentro en las superficies compactas, es como los diferentes focos que también se pueden ver en ciertas obras, todo esto esta muy ligado...

4 ¿Cual es la diferencia para vos entre el trabajo sobre papel o sobre tela?

A mi juicio, hay dos diferencias entre esos dos soportes. Una diferencia técnica y otra que yo llamaría de “disposición interior”. Cada soporte tiene posibilidades, disparadores, y tiempos mentales diferentes.

Yo relaciono el papel con una posibilidad más íntima, más confidencial y que permite movimientos más rápidos, y a la tela la relaciono con la artillería pesada, de taller. La realización sobre tela, en mi caso, la mayor parte del tiempo, tiene que ver con el tamaño, con el taller y esto supone un peso, una densidad que acompaña también la materia pictórica. El papel esta relacionado con otras herramientas, con algo más inmediato, más liviano, más portátil. Sin taller, y ante la imposibilidad de pintar, ¡con un lápiz y un papel se puede sobrevivir!

Hay un lado más ascético en el papel, es una quintaesencia, la pintura tiene un lado más orgiástico. A mi juicio hay que practicar las dos. Se complementan y se alimentan muy bien y son perfectamente soberanas y autónomas.

Respecto a la tela, como soporte, daría la impresión que la “responsabilidad” ante la tela es mayor que frente a un papelito. La tela viene cargada de una “jerarquía” histórica en Occidente. El papel es más efímero, se reemplaza más fácilmente, se puede gastar, no hay cargo de consciencia, cuesta menos, ¡el papel se puede despilfarrar!, podes tirar papel por la ventana si quieres, hacer papel picado, serpentina, artículos de cotillón, ¡no se puede hacer eso con una tela y un bastidor!

No obstante, en mi trabajo, yo creo haber llevado los dos soportes al mismo nivel de despreocupación...

5 ¿Como incide el peso del arte en tu obra?

Hay una historia del arte que se ha constituido desde no hace mucho (el Renacimiento), esa historia del arte tiene un repertorio escrito por los historiadores, podríamos decir que es una historia occidental y

cristiana, con todo lo que eso supone, sin embargo la pintura es algo muy arcaico ¿Entonces qué peso tiene en mí la historia del arte?, tiene un peso relativo, está relativizada con la otra parte del arte que no tiene historia o no la tiene todavía. El arte aparece con el hombre, esa parte es muy oscura, a mí me interesa mucho, se sabe muy poco, no obstante es un terreno de proyecciones muy vasto, hablo de los tiempos que precedieron Altamira, Chauvet, Lascaut, etc ... la realización de estas cuevas ya son de un gran virtuosismo.

De la misma forma existen toda una cantidad de manifestaciones que no tienen pedigree artístico, que no han sido encapsuladas todavía dentro de la historia del arte, y que, para mí, representan un alimento considerable. Hablo del arte bruto, arte popular, arte anónimo, etc ... y todo una serie de cosas que uno se encuentra en su camino y son parte de la vida misma, cosas que no necesariamente se revelan en los libros o en las escuelas.

Evidentemente, como pintor, me gusta la pintura, me fascina la pintura..., cada día que pasa me revela algo nuevo y en ese sentido, los cuadros constituyen la columna vertebral de mis intereses, ¡felizmente hay muchas obras extraordinarias tanto en los museos como en casa de amigos!

6 Para mi el automatismo tiene un lugar en tu trabajo ¿Cómo lo ves vos?

A partir del año 1987 y hasta 2004 mi trabajo se oriento hacia una dirección bien precisa, lo que yo llamaría la obtención de cierta fluidez, o despreocupación durante la realización del acto pictórico. Tradicionalmente las características de la realización de un cuadro implican especulación, proyecto, es un acto muy voluntarioso...

Yo empecé a trabajar a partir de ensamblajes, la mayor parte del tiempo en dípticos, la pintura estaba realizada en varios paneles totalmente independientes, unos de otros, sin ningún proyecto preestablecido de ensamblaje, y al final cuando éste se realizaba, aparecía el hecho visual propuesto, es decir que la obra estaba "terminada" por un hecho de ensamblaje, no por un hecho pictórico.

Trabajé de esta forma hasta el año 2004, y sigo haciéndolo pero de forma más esporádica. En el año 2004, estaba en España, exponiendo, y no tenía con qué trabajar, me compré un cuadernito y lápices de colores, y me puse a dibujar. Ahí me dí cuenta, volviendo a la superficie unitaria, que podía hacerlo con despreocupación. Todos esos años de la práctica del díptico y esa pintura sin proyecto me habían permitido desarrollar una capacidad que antes no tenía. Fue un momento revelador, de mucha intensidad.

Volviendo al automatismo, es un término al que no le había prestado mucha atención, el automatismo en pintura no fue un tema que estuvo presente en Francia. Yo conocía un poco el automatismo en literatura que venía del surrealismo, y el caso también de artistas como Henri Michaux, pero fue algo que surgía del lado literario y no representaba un gran interés del punto de vista plástico. En realidad, no tuve muchas oportunidades de abordar el tema del automatismo. Así que cuando me hiciste la pregunta, fui a ver, y descubrí que la persona que había llevado a cabo el automatismo en pintura, fue Paul Emile Bourdois, un pintor canadiense, que en el año 1948 escribió un manifiesto que se llamo "*Refus global*" (que no leí), donde quedaron sentadas las bases del automatismo en pintura, en el cual parece que se encuentran muchos puntos que yo comparto y están presentes en mi trabajo, como la espontaneidad, flujo de creación, misterio, etc... No se habla mucho de todo esto en Francia, además el tema de la espontaneidad es "tabú", es algo que no interesa y hacia lo cual hay una gran distancia y desconfianza. ¡Francia es un país que cuando vos dibujas, si te tiembla el pulso, ya sos expresionista!, y eso esta muy mal visto.

El automatismo reivindica la espontaneidad, rechaza el academismo, la rigidez, busca una naturalidad, algo más fresco que el proyecto, uno se pone en actitud más riesgosa, no le tiene miedo a equivocarse, en ese sentido no tiene temor a ofrecer un flanco más vulnerable. Entonces te digo que si, por supuesto el automatismo tiene un lugar importante en mi trabajo.

Buenos Aires, Huisseau sur Cosson (France), Agosto 2013