

América en colores: una mirada (conurbana) sobre la América profunda

Entrevista a Nicolás Boschi y Analía Romero



Alejandra Roca y Blanca Fernández

(Revista Ucronías)



En el marco del dossier “Las artes en movimiento. Cruces, discusiones e interrogantes acerca de las dimensiones sociopolíticas de las expresiones artísticas”, el equipo editorial de la Revista propuso una entrevista a los miembros del proyecto América en colores. Su invaluable contribución a Ucronías ilustra las tapas de los primeros números y expresa nuestra vocación por sentipensar la identidad de nuestro continente de manera situada y conurbana. En esta oportunidad, presentamos a nuestros lectores la historia del proyecto, su presente y su devenir, en diálogo con Nicolás Boschi y Analía Romero, con quienes compartimos afinidades académicas, artísticas y políticas¹.

Revista Ucronías (RU): ¿Cómo surge el proyecto América en colores?

Nicolás Boschi (NB): El proyecto tiene su año de inicio en 2006, pero ya veníamos conversando sobre armar el proyecto de artes plásticas América en colores, que en esa época no se llamaba así, desde prácticamente la época de estudiantes en la escuela de artes, en este caso en la Cárcova. Nosotros somos egresados de la Pueyrredón y de la Cárcova, que son las escuelas nacionales donde se estudiaba artes visuales o bellas artes y precisamente la Escuela Superior Ernesto de la Cárcova era la única donde se estudiaba el arte mural. Allí fue donde aprendimos las técnicas propias del muro, el fresco, el esgrafiado... y tenía una clara perspectiva de la América Latina, de la América grande, de la América profunda.

Fue en ese recorrido donde conocimos al pensador Rodolfo Kusch, que es como nuestro guía intelectual y espiritual, el maestro Kusch... sus textos: *América profunda*, *Geopolítica del hombre americano* nos hicieron pensar y repensarnos en nuestro territorio y en el tema que veníamos estudiando ya desde la Pueyrre-

1 Además de este diálogo, puede conocerse su obra y recorridos en el portal: <https://www.americaencolores.com.ar/>

dón y en historia del arte en la escuela... toda la historia europea del arte, ¿no? Creo que debía llamarse en ese momento “Historia Europea del Arte” porque, más allá de algún docente interesante, los programas estaban ordenados con vistas a lo europeo y lo norteamericano después, especialmente en la contemporaneidad. Como mucho, veíamos algunos artistas sueltos de la Argentina o de Latinoamérica, que se estudiaban siempre en relación o comparación con las vanguardias europeas; por ejemplo, los futuristas y Pettoruti, Collivadino ligado al realismo francés, es decir, siempre con relación al arte europeo. Entonces nos preguntábamos, y lo fuimos respondiendo en el camino, y nos seguimos preguntando ¿cómo es que surge? o ¿cómo poder pensar un arte situado, un arte americano, un arte argentino? Y la respuesta, por lo menos que encontramos nosotros, será ir a los lugares concretos, a los pueblos, a las ciudades, los mares, recorrer todo nuestro territorio pintándolo. Trabajamos desde un modo de observación; así empezamos y terminamos la obra en el lugar. Por ejemplo, viajamos a Purmamarca en Jujuy y allí comenzamos. Menciono este pueblo porque allí comenzó el proyecto, pintando el Cerro de los siete colores, que en ese momento por ahí no tenía la magnitud turística que tiene hoy, pero sí era un lugar que pictóricamente nos resultaba muy interesante para representar. Entonces íbamos con una maderita, con una cajita de materiales de viaje que nos armábamos para la ocasión y pintábamos al óleo, que es lo que nos permite trabajar en el exterior y con todas las inclemencias del clima, o las características del clima, pues no es lo mismo que pintar en el taller. Pintando allí, vamos todas las veces que necesitamos al mismo sitio y continuamos pintando por observación, lo que dimos en llamar (esos formatos pequeños por ser de viaje) “pintura situada”. Empezamos y terminamos la obra en ese lugar. No son bocetos, son pinturas terminadas.

Y en esas experiencias pasaban otras cosas... lo cotidiano del pueblo donde estábamos, ¿no? Lo cotidiano desde las personas que van a sus respectivos trabajos y ocupaciones, o quien se paraba a ver lo que estábamos pintando, entusiasmados con que por ahí pintábamos su casa o la casa del vecino, las del pueblo; y de ahí se desprendían distintas historias, también, que nos iban contando. De esa manera, al empezar a salirnos un poco del circuito turístico en este modo de trabajo, nos demorábamos en los lugares y empezábamos a formar parte de la vida cotidiana de esos pueblos. Todas esas historias se iban quedando en apuntes, cuadernos de viaje y los retomábamos llegados acá, al taller, luego de estos viajes extensos. Son viajes de cuarenta y cinco días o más, si podemos nos quedamos más tiempo... o sea, lo que tengamos de tiempo lo extendemos. Y el tiempo lo marca el trabajo realizado en el lugar, no otro factor, sino cuando terminamos la obra, allí seguimos viaje.

Ahora bien, todo ese bagaje que quedaba por fuera de la pintura de observación, después compuso lo que llamamos “obras de evocación” y ya aprovechamos para pasar otro formato. Es un trabajo que se hace en el taller y nace de esas obras de pequeño formato. Son evocaciones de esas historias, vivencias, luchas cotidianas, festejos, tensiones políticas... todo eso que vamos vivenciando. Y esto después nos sirve para las pinturas de evocación o en otro formato, como el mural, la pintura mural viene de esa pintura de evocación o de esa pintura situada, mejor dicho. Todo eso surge en esos viajes que repetimos anualmente, ¿no? Anualmente viajamos a un determinado lugar y volvemos con una cantidad de pinturas en pequeño formato y de ahí surge entonces este proyecto que llamamos América en colores.

RU: Es muy interesante esto que están contando... En un punto esta noción de arte situado implica un proceso emparentado al trabajo de campo, de observación participante, como hacemos los antropólogos. Es decir que aquí además de la inspiración o la técnica, también está involucrado un proceso que podríamos llamar “de investigación” para la producción artística. Entonces ese proceso de investigación, ¿implica

esa observación de y con las personas? Es decir, aprender un poco la forma en que las personas viven su vida cotidiana... ¿cómo es ese trabajo de investigación?, ¿cómo se traduce o cómo se plasma y se materializa en la obra esa investigación previa, ese contacto, esa experiencia?

Analía Romero (AR): Ah está buenísimo lo que planteás. Sí, en realidad siempre trazamos una columna vertebral de lo que va a ser el viaje. Pero, como vos decís, este estudio de campo, esta experiencia empírica, va creciendo en el relato de quienes vamos conociendo en el camino, que nos van recomendando... Entonces es ahí en el punto en donde íbamos hacia determinado destino y nos dicen: “no, no pueden dejar de conocer Los Nevados en Venezuela”, que es un pueblito, que es una callecita... que es el pueblo paradigmático de los Andes, ¿no? Entonces vos ahí buscás el recurso, pero resulta que no va ningún transporte, entonces tenés que hablar con el señor que semanalmente lleva provisiones al pueblo, y ahí entablás un encuentro, te conocés, te llevan, llegás al pueblo y entonces se empieza a dar una red de relaciones inesperadas a priori, deseadas pero inesperadas, porque no sabés lo que va a suceder. Y entonces el viaje empieza a tener como un devenir natural en donde de alguna manera nos vamos dejando llevar por esas experiencias y nos encontramos al final del recorrido con una variante de ese trazado, de esa línea gestual primera, que dijimos “iremos de acá hasta allá” y bueno se va haciendo una red, una línea sinuosa a partir de esa interacción con los lugares. O de pronto estás pintando y empezás a sentir los platillos, los bombos... y empezás a sentir sonidos y te encontrás con un festejo popular. Y, bueno, ahí es momento en que te invitan, guardás tus óleos y terminás en una casa, en un festejo llamado la Paradura, que es el festejo del Niño, convidados e integrados a ese espacio. Entonces ahí es donde la imagen se va cargando de muchos sentidos: desde la información previa que podemos tener hasta el conocimiento empírico que tenemos en el trayecto de toda la experiencia. Por eso, cuando hacemos las pinturas de viaje (las pinturas situadas), ellas se empiezan a cargar de un sentido particular y de todas esas otras vivencias que van quedando, también hacemos registros fotográficos. Fotografiamos y filmamos todo. Tenemos conversaciones, investigamos, vivenciamos... Y con todo ese bagaje, todo ese registro que es volcado en nuestros diarios de viaje y también con todo el material audiovisual, tenemos ya todo un plus de material, para ahí generar lo que Nicolás recién comentaba que le damos en llamar “pinturas de evocación”, donde evocamos de alguna manera esas experiencias y esos conocimientos que adquirimos en el trayecto. Entonces vienen a ser los resultados poéticos de toda esa investigación de campo que, como te digo, es un trazo aleatorio al principio, y que se va construyendo en el devenir del viaje.

Por eso siempre decimos que volvemos con una transformación tal que, bueno, vamos hacia eso, ¿no? Poder modificar nuestra paleta, nuestro trazo, nuestra forma de trabajar siempre en función de eso que estamos conociendo. Siempre decimos, que la transformación o el trayecto nos transforma realmente, en esencia y en nuestro modo de elaborar la imagen. Entonces eso nos parece que es superestimulante y enriquecedor: salir de la zona de confort para irnos hacia eso que vaya a suceder.

NB: En estos dos últimos años emprendimos un viaje siguiendo lo que llaman popularmente el Camino del Inca, el Qhapaq Ñan, camino ancestral. Estuvimos haciendo la parte argentina en un primer viaje desde Mendoza hasta Catamarca. El último viaje, fue desde Catamarca hasta Salta, llegando a Cachi y de ahí al Potrero de Payogasta. Bueno fue toda una experiencia, yo creo que un poco ligada a la búsqueda del sitio arqueológico. Por momentos me sentí un poquito jugar a la arqueología, para encontrar el sitio del Potrero de Payogasta. fue muy interesante. Tratar de encontrar el lugar, caminar hasta allí, cruzar el río y empezamos a ver cosas que por instinto siempre nos daban la pauta de que estábamos cerca del sitio sagrado. Por ejemplo, siempre en la entrada del lugar, hay un santuario, generalmente el Gauchito Gil o a la Difunta Correa. Nunca se van a la alta montaña, a menos que sea algo sagrado. El entierro, una momia

siempre es media montaña, no es alta montaña; y el río, el agua siempre cerca, digamos, siempre estamos ahí a orillas del río, entonces son estos datos los que ayudan cuando vos buscás un sitio, lo particular es que para poder pintar y realizar la obra nos toca ir sin guía... y tiene toda esa parte un poquito de aventura... también en la búsqueda del lugar y después realizar la obra, dependiendo de las características geográficas, ese camino de ripio que es impresionante y lo que fueron las lluvias en la época que nos tocó... bueno, dio un poquito de miedo. Y el esfuerzo de decir: “bueno, ya que no es fácil ir y volver siempre, desde casa hasta Potreros, me llevo todo, me preparo todo para en un día empezar y terminar”, pero no apresurándome, sino pudiendo dedicar el día completo para terminar la obra.

AR: claro, es llegar a Tastil, que es pueblo, y te quedás en alguna piecita que te pueden alojar y poder tener esa experiencia de quedarnos y bueno... las piedras sonoras... y vivenciar todo aquello que de alguna manera nos invita y nos atrae a conocer. Y volver con esa experiencia vital para después seguir pintando.

RU: También eso requiere de una investigación previa en la que ustedes se familiarizan con el lugar... O sea, me da la impresión de que hay profundidad histórica en ese relato o en eso que aparece en la producción artística, y no es simplemente la instantánea de una vivencia. Hay un intento de reconstruir también la historia, que muchas veces está como velada porque está superpuesta. ¿realizan una investigación previa, la historia, la arqueología? ¿Cómo eligen esos lugares y deciden “vamos para allá”?

NB: Lo que sucede particularmente con el Qhapaq Ñan es que es una posibilidad de integración. El Qhapaq Ñan es un camino ancestral que no es solamente de los incaicos. O sea, está hecho sobre caminos anteriores, aún más ancestrales, de pueblos originarios. Entonces por eso sucede que el imperio lo lleva todo hacia el Cuzco... Toda esa investigación también nos permite pensar en una integración cultural, en una integración de ingeniería de toda la América del Sur hasta el Cuzco y del Cuzco hasta el norte de Ecuador, tocando ya el sur de Venezuela y hay excavaciones más al sur de Mendoza también; de manera que es una gran columna vertebral que nos permite pensar en nuestra historia como americanos y en esa integración como argentinos, desde esta mirada de la patria grande.

Creo que es un camino que en algún momento íbamos a hacer de acuerdo a lo que veníamos ya realizando, aunque no siguiendo el Qhapaq Ñan, ¿no? Al principio nos interesaba conocer Venezuela, entonces realizamos el viaje por allí y siempre la franja andina es lo que nos fue magnetizando y el resultado es el Qhapaq Ñan. Digamos que llegamos al Qhapaq Ñan también instintivamente.

Hay muchos lugares que habíamos visitado pero no en los sitios sagrados. Lo que hicimos esta vez fue pintar esos sitios y pintar algunos pueblos que todavía no habíamos pintado porque el Qhapaq Ñan para nosotros es actualidad; o sea, es pasado, es presente y es futuro-pasado. Bueno, por este trabajo antropológico, o por jugar a la antropología desde lo artístico. Pero es presente porque los caminos se siguen utilizando, son caminos del pueblo para conectar otros pueblos y hay economía, economía popular, economía del pueblo allí con cultivos, con el ganado y en muchos casos tiene también que ver con la explotación minera. El litio está vinculado con eso, por eso también digo que es futuro, que habla de nuestros recursos naturales. De manera que ahí se concentra... hay una síntesis de un pensarnos como argentinos desde la patria grande, por eso el Qhapaq Ñan y por eso los viajes de América en colores.

RU: Quisiéramos hacerles una pregunta en relación con las técnicas. Nuestra revista propone pensar esa relación entre la ciencia, el arte y la tecnología; y el arte es un tema, que nos interesa mucho con relación a la difusión y la popularización científica, también desde una mirada decolonial, desde una mirada situada. Lo que cuentan para el arte en el fondo es lo mismo que pasa con la formación científica la matriz eurocéntrica de pensamiento hace que quede encapsulada, omitida u olvidada cualquier otra forma de pensamiento que no sea la europea. De la misma forma cuando aprendemos y enseñamos historia de la ciencia, es en realidad, historia de la ciencia europea. Cuando hablamos de tecnologías, hablamos de tecnología europea. Y me interesaba que nos compartan algo de las técnicas con las que ustedes trabajan, en particular su formación con el maestro Pujía. ¿Nos pueden contar un poco de su relación con él? Ustedes trabajan con el rescate de técnicas milenarias, en el mural como en el fresco y la encáustica, y me parece un punto de contacto muy interesante con uno de los objetivos de la revista que es mirar la ciencia, la tecnología (y cuando digo la ciencia, en este caso hablo del conocimiento en general) a partir de una mirada donde podamos empezar a revisar y poner en valor y visibilizar otros saberes que son saberes que la expansión colonial invisibilizó: desde el nombre de una planta al conocimiento sobre las plantas o técnicas en general. Todo eso quedó subsumido, subalternizado, a partir de la imposición de la forma europea occidental de pensar la relación con la naturaleza, y el conocimiento, algo que en un punto casi tiene una relación con la arqueología, cuando recupera y pone en práctica técnicas olvidadas o perdidas. En este sentido hay un paralelo en esa forma en que la “cosmovisión” europea nos terminó modelando en una determinada forma de ver y pensar el arte, la naturaleza, pero también las técnicas para desarrollar las obras. Me gustaría que nos cuenten su trabajo y su mirada sobre estos aspectos,

NB: Para nosotros, el tema de los materiales para trabajar tiene que ver con la perdurabilidad. Nosotros pensamos que el arte nos habla a nosotros, a los contemporáneos, a los que hacemos las obras... pero también lo pensamos más allá, pensando en hijos, nietos y en las generaciones que van a venir. Entonces tratamos de que el mensaje perdure lo más posible. En esa búsqueda nos encontramos con lo que está comprobado que va a perdurar, digamos, los materiales en principio de uso artístico: tenemos en la ciencia y una tecnología del arte en la actualidad muy avanzada, con materiales muy interesantes en cuanto justamente a la perdurabilidad. Sin embargo, lo que está probado es lo más antiguo. Por ejemplo, están los retratos del Fayum que son de las encáusticas más antiguas, los mayas también pintaban con cera virgen de abeja y pigmentos. Básicamente eso es la encáustica.

AR: Claro, la encáustica y está bueno que hayas nombrado al maestro Antonio Pujía porque es él quien rescata aquí, en Argentina, a la encáustica del olvido, y tuvimos la fortuna de que nos transmita esa técnica y que de alguna manera nos deje el legado de continuar transmitiéndola. Básicamente se trabaja con cera virgen de abeja, fundida, a la cual se le pueden agregar diferentes resinas y pigmentos naturales. Eso se trabaja con fuego. La cera se derrite, se funde con ese fuego, y en estado líquido se pinta con la cera pigmentada. Luego cuando vuelve al estado natural, solidifica y queda la pintura solidificada y de alguna manera, como decía Antonio, con vocación a la eternidad porque es un material muy noble y a la vez muy perdurable. Antonio trabajaba sus esculturas policromadas en esta técnica. Era algo muy, muy particular de su obra, y también hacía la fundición a la cera perdida. En este caso nosotros continuamos ese legado y trabajamos con esta técnica tan sensorial, tan sensible. Bueno... una técnica que viene desde los inicios de la historia. Y que tiene la cualidad en la cual vos generás tu propio aglutinante, tu propia materia; estás como en un tiempo de elaboración muy particular porque tenés que ir templando el soporte, manteniendo la cera en determinada cualidad de temperatura... y entonces empieza a generarse una especie de rito... de

ritual con la técnica, donde esa amalgama que se da y esa alquimia que se da entre la técnica y la imagen, generan como un todo muy, muy interesante en la elaboración propia de la obra.

NB: Es que siempre va ligado el aspecto técnico al aspecto estético; y en relación a lo que veníamos mencionando, hay un vínculo muy fuerte entre el factor climático, terrestre, el dónde estamos pintando y qué temperatura hace para el uso de este tipo de técnicas. Es así como describió Ana, la encáustica también, el esgrafiado, depende de la situación climática que tengamos y la que se pueda generar trabajando: el secado de un mortero, de la cal, de la arena, depende de cómo está el día, si hay humedad, si no la hay, entonces vas dialogando con esos materiales en el momento de hacer la imagen. Y todo eso forma parte al final de cómo se ve el trabajo y lo que vos transmitís desde esa estética hacia el espectador, hacia quien vivencia la obra. Me refiero al esgrafiado que es una técnica mural que soporta el exterior muy bien, y que básicamente es el mortero que se utiliza en el recubrimiento de las viviendas con color; y esto se superpone y después se esgrafia, se raspa hasta obtener el resultado de la imagen que estás buscando. Por eso es ideal para el exterior porque usa una técnica que tiene que ver con lo constructivo. Muchas veces me preguntan, cuál es la proporción, la mezcla adecuada. Bueno, depende cómo construyan donde vos estás: se construye de una manera en Jujuy, diferente que la que se construye aquí en Buenos Aires, y diferente a la que se construye en Ushuaia. En cada lugar hay que ver de qué manera es el recubrimiento, “el fino” se llama, de las paredes para usar esa mezcla de acuerdo al clima donde vos estás y donde va a estar la obra para evitar resquebrajamientos y todo lo que tiene que ver con lo tecnológico del material. El fresco viene de la misma raíz, pero en realidad el fresco ya se practicaba en el México antiguo, y también toda la pintura anterior al Renacimiento, toda la pintura llamada medieval o gótica o románica... esa pintura es al fresco. Luego se toma esa tradición y los muralistas mexicanos la rescatan y, hablando de los mexicanos, el primero en utilizar el acrílico para fines artísticos es Siqueiros, que es el muralista mexicano, tal vez el más polémico. Él es el primero en utilizar sintéticos y plásticos para pintar en esa investigación muy positivista que él tenía sobre la tecnología. Tal vez no se conoce tanto eso porque hoy el acrílico es la pintura más popular en la utilización artística. Tal vez porque se adapta mejor a lo individual, a los deseos de cada uno, y no a lo climático que mencionaba recién; con el acrílico no importa si es un día húmedo... vos le pones agua y pintás. Bueno, tal vez no se conozca que el primero en utilizar los sintéticos, los plásticos, por lo tanto, el acrílico para lo artístico fue Siqueiros, y no se conoce porque él era mexicano. Sin embargo, si hubiera sido europeo o norteamericano, estaría en todos lados. Es más conocido Jackson Pollock, que fue alumno de Siqueiros, que el propio Siqueiros. Pero bueno, investigando en profundidad, te enterás que el primero en usar estas pinturas fue Siqueiros.

RU: Y eso que tiene fama internacional... está en la historia del arte... pero parece que es así, ¿no? En ciencia y tecnología la frase habitual es “lo que no está en inglés, no se lee, no existe”. Si no escribís en inglés, es desconocido. Todo lo que es el pensamiento latinoamericano en ciencia y tecnología, que es superpotente, de los años cincuenta, sesenta... Sin embargo, la academia europea “descubre” en los años ochenta los estudios sociales de la ciencia, y todas las referencias son a autores europeos y norteamericanos; y es desconocido todo ese pensamiento latinoamericano que era mucho pero además muy profundo, crítico... Pero bueno, no está en inglés: no existe.

NB: Así es. Y bueno, como te comentaba, nosotros somos seguidores de las técnicas perdurables. El acrílico promete mucho, pero nadie lo pudo probar. No sabemos qué pasará con todo lo que se pinta en acrílico de aquí a cien años. No nos vamos a enterar tampoco. Pinta bien... o sea cuando hacés con acrílico

artístico un mural al exterior (que hemos practicado también esa técnica y es muy interesante), perdura muchísimo tiempo. Pero en realidad lo que sabemos y lo que está probado son técnicas como el fresco, el esgrafiado y la encáustica. Eso está aprobado por la historia, por el tiempo. Por eso es que nos inclinamos hacia esas técnicas y ya desde un punto de vista más sensible con nuestra historia, que la encáustica nos la transmite el eterno maestro, Antonio Pujía.

AR: Justamente ayer le hicimos un homenaje porque fue el aniversario de su natalicio y bueno, ahora venimos a hablar de él... siempre está muy presente, fue nuestro gran maestro. Y nos ha acompañado durante un buen tramo de nuestro recorrido, pues nos marcó un antes y un después, sin duda, en nuestra carrera.

NB: Sí, a Antonio lo conocimos primero artísticamente en los libros de la escuela, viste era como bueno, Antonio Pujía. Más adelante, yo trabajé en la Escuela de Arte Cerámico La Arranz, y un día caminando por los pasillos de la escuela veo una escultura muy linda. Me acerco, miro la firma: "Pujía", decía. Voy con las compañeras del espacio de taller y me confirman que sí, que es de él y que, además Pujía es el padrino de la escuela. Aquella charla quedó ahí, pero en algún momento me proponen organizar la Semana de las Artes, una actividad que se hace anualmente en todas las escuelas de arte, donde se invita a diferentes disciplinas: circo, música, cerámica y otras. Entonces fui con la idea de invitar al maestro Pujía y me dijeron "no... no te va a dar bola porque él hace mucho tiempo ya se metió en su taller a trabajar; está un poco ermitaño, se dedica solo a su obra". Bueno, pero si es el padrino de la escuela podríamos preguntarle, les respondí; por lo menos que nos diga que no y sino seguimos. Entonces le escribimos una carta oficial, con la firma de la directora y yo se la quise llevar personalmente, porque tenía mucha curiosidad, quería conocerlo.

Llego con mi bicicleta y escucho que sonaba como muchas personas tallando piedras. Cuando toco el timbre de lo que era el taller, se detienen todos a la vez y ahí sale el ayudante, y me recibe la invitación, y yo de pícaro le filtro una tarjetita de una muestra que estábamos haciendo allá por el 2011 sobre América en colores (la muestra que surge del viaje que hicimos a Perú). Entonces, claro, él viene a la escuela. Salió muy lindo, inclusive nos agradecía a mí, a la otra profesora con la que estábamos trabajando, organizando la semana de las artes; especialmente agradece un montón porque lo dejamos volver a ejercer su padrinazgo de la escuela. O sea, que nada que ver... no estaba encerrado en el taller ni nada de lo que me habían contado... Son esos mitos que se generan alrededor de los grandes maestros... Después de la muestra, él se comunica por teléfono con la secretaria de la escuela y habla con Analía, y ella me cuenta "te llamó Antonio".

AR: ¡Te llamó Antonio Pujía! le digo. O sea que fue muy linda la experiencia y yo también era una admiradora nata de su obra. Y nos pusimos a hablar y enseguida entramos en conversación y él me dijo en ese modo: "siento que aquí están haciendo una bella amistad que va a dar muchas flores". Esa frase me dijo y realmente, a partir de ese momento no nos separamos más. Fue en verdad un recorrido muy hermoso. Y bueno, realmente nos acercó todo su conocimiento, desde un amor y una generosidad entrañable... Fue a partir de ese día que empezamos a caminar con Antonio a dar clases. Después se dio que él me veía muy interesada por la técnica, muy atraída por la encáustica. Y allí nos quiso enseñar la técnica y así fue que caló en nosotros en modo sustancial. Ahí empezamos a dar charlas, cursos, seminarios, hacíamos giras por las escuelas de Bellas Artes a hacer demostraciones. La verdad que fue un camino muy bello y tuvimos la oportunidad de homenajearlo en vida, con su complicidad íbamos armando las muestras homenajes, todas a la encáustica, un camino hermoso recorrido, por eso nos quedamos tranquilos que todos los homenajes se los fuimos haciendo en vida y él se fue sabiendo eso, y ahora nos queda el legado de continuar transmitiéndola. Así que un poco sería estar en nuestra historia con él.

NB: Comenzó con una amistad y después devino en esto de que nos enseñó la técnica y a partir de ahí que lo podemos considerar nuestro maestro; porque además era muy lindo poder compartirle las últimas obras que estábamos haciendo y las pruebas, porque él te enseñaba más bien el comportamiento de los materiales, y a partir de eso nosotros íbamos investigando de acuerdo a lo que queríamos generar. Era, en realidad, una enseñanza abierta que fuimos desarrollando en conjunto, en constante diálogo y no en clases institucionales.

RU: Hablando del conocimiento, la técnica y un poco la propuesta del dossier en curso, también nos interesa abordar el arte como herramienta de transformación política. Entonces queríamos preguntarles, a partir de la experiencia del recorrido que vienen haciendo con el proyecto, ¿qué experiencias o qué acciones transformadoras (en términos políticos) se pueden pensar y generar desde la experiencia artística?

NB: Mira en principio ya lo era aquello que había comenzado como una investigación que tenía que ver con las características de la tierra, del paisaje, lo tónico, la topografía, de los distintos lugares de América. Queríamos que la pintura nazca de la tierra, a la cual pertenece. Entonces por eso investigábamos todas esas características; pero claro, con los viajes nos dimos cuenta que había dimensiones mucho más profundas. O igual de profundas para no establecer jerarquías, que tenían que ver con lo que estaba sucediendo. Inclusive con las tensiones sociales y políticas, también. Por ejemplo, nos tocó vivir todo lo que fue el proceso de la nueva Constitución en Bolivia, cuando estábamos viajando y pintando allí; de la misma manera que nos tocó vivenciar las marchas contra el gasolinazo en México. Entonces, todas esas historias o situaciones que nos tocaban vivenciar; desde caminar por las calles de La Paz y ver los escraches de “Evo ateo”. Vos te preguntás: ¿por qué “Evo ateo”? Ibas a la nueva Constitución y decía claro que todas las religiones la católica, apostólica y románica, inclusive eran bienvenidas dentro del pueblo del Estado plurinacional de Bolivia. Por eso “Evo ateo” porque es de todos los dioses, entonces ¿no será demasiado creyente? Al final es más que ateo. Bueno, digo todo eso va influyendo en nuestra manera de pensar y, por lo tanto, también es otra manera de pintar. Si bien en un principio, por lo menos, no nos planteábamos una posición política como guía de nuestra estética, más que en un sentido profundo, después solamente se fueron ubicando los trabajos y las obras a tal punto que llegó también la necesidad de hablar en términos políticos dentro de la obra.

Tengo una serie que es del año 2016, tal vez les suene ese año, que se llama “La fábula del cambio”. Fue una serie que hice a partir de unos pájaros del sur que tenían actitudes demasiado humanas, demasiado *negativamente* humanas. Entonces me parecía que ahí había toda una gran fábula de lo que nos estaba pasando en Argentina en esas épocas a nivel político, ¿no? Fue también un cable a tierra muy fuerte para poder sobre llevar la realidad que, por cierto, no fue suficiente. Nunca me alcanzaba el tiempo para la cantidad de cosas atroces que estaban sucediendo. Todo eso ocurrió también en el 2014, cuando nos resultaba muy interesante poder llevar la obra de evocación a los muros, y de esa manera modificar los barrios. No eran los muros en general... eran los muros de acá del barrio, del taller de Ciudadela en ese momento, el partido 3 de Febrero, donde comenzamos a hacer la primera serie de murales y fue con este el municipio. Porque dentro de la política también como artistas, nosotros somos trabajadores del arte, de la cultura, y entendemos que es un trabajo y no estamos de acuerdo con pintar de modo gratuito. Entonces dentro de eso buscamos también la posibilidad de que el trabajo sea reconocido a partir de lo que corresponde que es estar en blanco.

Luego llegó el macrismo y buscamos por otros lugares. Porque cuando vos pintás los muros estás trabajando para una gestión, por eso es que nos fuimos a Avellaneda. De alguna forma estás trabajando para una gestión porque no es lo mismo, por ejemplo, que dar clases donde estás organizado con un gremio,

que estás dentro de la gestión en blanco, o como proveedor pero estás dentro de la gestión. Entonces buscamos trabajar dentro de por lo menos una gestión donde nos sintamos afines, que podamos responder una entrevista y podamos contar con orgullo que pertenecemos a esa gestión y no avergonzarnos; en el caso de Avellaneda estamos orgullosos de Ferraresi y de todo lo que lo que hace en Avellaneda. Nos ponemos la camiseta en ese sentido. Así que lo que empezó de una manera, buscando e investigando, tuvo también una expresión política y social, y después en lo político-partidario.

RU: Es que al pensar en esto, en el trabajo con el mural y de estar en la vida cotidiana, en el territorio... ya de por sí eso tiene una dimensión política, ¿no? Respecto de cómo pensás el arte, cómo pensás y de dónde está la obra, digamos... no está en un museo, no está en una muestra, no está adentro de la municipalidad, por ejemplo, sino que está ahí en el barrio, en el territorio, las personas están ahí... Allí ya hay un contenido político, en sí mismo.

AR: Sentimos que también la imagen se va revitalizando y se va construyendo en diálogo con los vecinos y las vecinas, ¿no? Porque empezás a trabajar y un día te ven y entonces te preguntan: ¿qué van a contar acá? Empezás a generar el diálogo y entonces en ese diálogo van surgiendo nuevas propuestas porque te encontrás con que pasa una mamá y si trabajamos algo de la Difunta Correa es la oportunidad para que le cuente a su hija esa historia. Se van armando redes y muchas veces las imágenes ya te exceden, y empiezan a tener vida propia. Nos pasó en este último año que estuvimos trabajando entre dos escuelas secundarias con el esgrafiado. Una de las escuelas es técnica, industrial. Allí pasaba que de la materia de química salían con los chicos a ver y analizar la técnica; desde filosofía, los mitos populares que estaban plasmados ahí; desde la plástica, cómo se puede trabajar la imagen en el muro; y entonces nos encontramos con clases en vivo. Incluso el director de la escuela nos pidió que sigamos ahí porque servía de modo didáctico. Por esto digo, cuando se elige un tema, hay que elegirlo en función de esa comunidad en la cual se va a emplazar esa temática, y en esa respuesta te vas dando cuenta si estuvo bien la decisión. Si es por acá, profundizamos. En este sentido, más cuando tenés la posibilidad de hacer una serie de murales armando un recorrido, en esa dinámica no te podés poner como en el taller que te abstraés de todo ese contexto, sino que estás embebida, embebidos en ese contexto, y ahí permeable a lo que sucede.

Entonces a mí me parece que el arte mural es un arte popular por excelencia, por matriz; y que tiene esa cualidad de ir construyéndose en relación, ¿no? Vos puedes ir con una idea, pero la respuesta te la terminan dando quienes, de alguna manera, se apropian o no de esa imagen. Nos han dicho “ay, estoy orgullosa de pertenecer a mi barrio y esto me da más pertenencia aún porque me referencio en estas imágenes”. Entonces es esa interlocución la que te reafirma que vas por el buen camino.

RU: Está bien, porque además referiste a algo que te pensábamos preguntar, que era esa relación con la cuestión de la apropiación. En ese sentido, en el buen sentido, de cómo construye. En el caso de la ciencia, la pregunta sería cómo se evalúa el impacto de la producción de conocimiento; acá tendría que ver con cómo el arte (en la forma en que ustedes lo plantean y en el muralismo, particularmente) construye identidad. Se produce colectivamente, en un punto, porque ahí están todos esos sentidos que ustedes tratan de respetar o de incorporar, o que se dejan influir por esa interacción, y cómo de alguna forma construye al mismo tiempo identidad, ¿no?

AR: Sí, absolutamente, y también pasa con las pinturas situadas en los primeros viajes. Bueno, yo me pongo acá y estoy de pronto pintando esa callecita; pues... ¿qué pasará con quienes pasan por al lado que son, digamos, habitantes de este lugar y te ven ahí pintando? ¿Qué repercusión tendrá, gustará o no gustará? ¿Me estará metiendo, estará invadiendo? Porque acá desde la ciudad parece, pero para ella a veces va a ser un pueblo que es una callecita y está lo de don Francisco y termina en la iglesia. Y es eso, y te encontrás con que te agradecen que valores eso y a veces te dicen “Ah no, pero te falta la casita de no sé... de don Juan”, porque en la composición trazaste... y ese planito de color, mirá lo simbólico que puede ser para una persona. También nos pasó que nos pidieran “yo quiero tener esta pintura”, entonces sacar una fotito y mandársela en encomienda, después de regreso acá. Destinos en ese momento que no había tanto el flujo de las redes, y que tenía que mandarlo por carta; esos vínculos que se empiezan a dar y que también generan algo, desde el hecho en que vos posaste tu mirada ahí, trataste de entender que ese lugar era significativo para el pueblo; que era, digamos, un lugar especial en esa dinámica. Por eso la imagen es mucho más que esa mera imagen, sino que está cargada de un montón de otros sentidos. Y precisamente el hilo conductor de todos estos sentidos es la pertenencia, la identificación con eso que se está realizando. Entonces para mí, poder generar producciones estéticas desde ese arraigo nos parece imposible no hacerlo desde ese lugar. Viste, cuando nos planteamos como estudiantes, será por acá y ahora cada vez que volvemos a cada viaje, comprendemos que sí, es por acá; y nos reafirmamos en esa hipótesis que podría ser positiva o negativa, pero en este caso todo el tiempo es una hipótesis que continúa como con su afirmación.

NB: Sí, lo que nos pasa cuando pintamos el pequeño formato, la obra situada, es exactamente igual que lo que nos pasa cuando pintamos murales; digamos que estás pintando una pared o una tablita, pero estás pintando en un sitio o en un lugar o en un espacio que tiene una cotidianidad determinada desde lo que puede ser un pueblo que describió muy bien Analía. O estar absolutamente solo, ya que hablaba recién del Potrero de Payogasta que fue el último lugar donde estuve pintando, y me quedé con una inmersión increíble de todo lo que sentí en cuanto a la naturaleza: el sitio sagrado, místico también porque estaba solo y estuve todo el día solo pintando con el sol, con la cantidad de sonidos misteriosos que se escuchaban: desde el sonido del sol cuando pega fuerte ahí, al mediodía, en la tierra hasta los grillitos de la media tarde y todos los gritos que son grillitos que sonaban tan raros y en silencio. Entonces todo eso va de lo social a lo natural, lo místico atraviesa todo eso, ¿no?

RU: Para finalizar este encuentro, quisiéramos preguntarles por los proyectos en curso.

NB: Tal vez podemos mencionar la serie de una colección que se llama Malvinas. Es una excepción, hasta ahora, en nuestro método de trabajo, pues para el proyecto de Malvinas no estuvimos en las islas (no hemos viajado, aunque pensamos hacerlo más adelante). Justamente nos dimos ese permiso de trabajar desde lo territorial, pero del Malvinas que sucede en la esquina de mi casa, el Malvinas que está en los murales, en los tatuajes, está en todos lados, es parte de lo cotidiano en el continente. Hay tanta historia viva alrededor de la causa que realizamos una serie de obras y una colección que se inauguró el año pasado en el 40 aniversario de la guerra, de la gesta armada, pero que continúa en proceso porque aparecen nuevas historias y pinturas por hacer, que van a formar parte de esa muestra que ya lleva un montón de inauguraciones. Por suerte ha generado un gran interés. Entonces, un poco el trabajo de América en colores también es ver dónde tal vez esté faltando... No es que no haya muestras sobre Malvinas, pero tal vez no hay tantas como de otros temas sociales que nos interesan también; y sentimos que ahí había tal vez menos material a nivel pictórico, a nivel artístico. Para nosotros estuvo muy interesante esa experiencia de abordar una colección completa sobre la causa de Malvinas.