

Una micropolítica de la pintura. Charla con Varr, La Plata, Argentina.

Marjolaine DAVID

Univ. Bordeaux Montaigne

RÉSUMÉ : VARR, Valentina Andrea Rivas Robles, est née à Concepción (Chili) en 1989. Artiste peintre, activiste, VARR vit à la ville de La Plata (Argentine) depuis quelques années. Dans cet entretien, divers aspects de sa pratique artistique, qui se déroule pour l'essentiel dans la rue – un espace de débat et de résistance, mais également de création – sont évoqués. La déambulation dans la rue, la « récup » de matériaux, la création d'installations font partie des actions qu'elle mène à bien au quotidien, esquissant ainsi une « micro politique de la peinture ».

Mots clés : art urbain – activisme artistique - peinture - art latino-américain

RESUMEN: VARR, Valentina Andrea Rivas Robles, nació en Concepción, Chile, en 1989. Artista, pintora, activista, VARR reside actualmente en la ciudad de La Plata. En este diálogo se analizan diversos aspectos de su práctica artística. Esta se desarrolla principalmente en la calle, espacio que considera un lugar de debate, de resistencia, pero también lugar de creación. El andar en la ciudad, el "cirujeo" de materiales, la creación de instalaciones son algunas de las acciones que ejerce cotidianamente, dibujando así una « micropolítica de la pintura ».

Palabras claves: arte callejero – activismo artístico – pintura - arte latinoamericano

ABSTRACT: VARR, Valentina Andrea Rivas Robles, was born in Concepción, Chile, in 1989. Artist, painter, activist, VARR currently lives in the city of La Plata. In this dialogue, various aspects of her artistic practice are analysed. Her artistic practice takes place mainly in the street, a space she considers a place of debate, of resistance, but also a place of creation. Walking in the city, the "cirujeo" of materials, the creation of installations are some of the actions that he carries out on a daily basis, thus drawing a "micropolitics of painting".

Keywords: street art - artistic activism - painting - Latin American art - Latin American art

Varr es una artista pintora, activista y profesora de pintura. Es oriunda de Penco, Chile y vive ahora en la ciudad de La Plata, Argentina. Su práctica artística se desarrolla principalmente en la calle, espacio que considera un lugar de debate, de resistencia pero también lugar de creación. El andar en la ciudad, el cirujeo de materiales, la creación de instalaciones son algunas de las acciones que ejerce cotidianamente, dibujando así una « micropolítica de la pintura ». La operación de sacar el “dispositivo pintura” al espacio público hace de su práctica una acción directa, que plantea la forma estética como vehículo de nuevas significaciones. Pegando, clavando o posicionando pinturas en la calle, Varr cuestiona la institucionalización y la museificación del arte pictórico, y crea así redes alternativas tanto en el plano artístico como en los planos cultural, político y social. Juega con los imaginarios colectivos transformando las obras canónicas de una historia del arte monolítica mediante operaciones de copia, recorte y collages. Sus intervenciones crean imágenes totalmente nuevas que van dialogando con la cultura local, las paredes, la vida callejera, y todos los referentes del paisaje calle, extrañando la mirada de cada paseante. En el 2019, empezó a pegar retratos pintados de grandes pintoras europeas, jugando con las ideas de copia y original, y creando así genealogías alternativas, feministas y situadas. Durante el 2020, junto a Diego Vdovichenko crea el “Comando Pinta o Muere” con la idea de pegar pinturas en la calle. Ahora está llevando a la calle retratos de amigas, pintadas delante de un telón hecho de cajas de vino recolectadas, metáfora callejera del tejido comunitario y afectivo. La charla que proponemos sigue el método de la entrevista libre y así deja aparecer los diferentes vínculos y asociaciones poéticas y políticas que enlazan las intervenciones artísticas en los territorios que habitamos y atravesamos. Las palabras de Varr manifiestan una necesidad de tomar la calle con una expresión libre, en paralelo del circuito mediático artístico e institucional: se trata de hacer comunidad y hacer política, desde la pintura.

Recorrido: de la pintura objeto a la pintura ubicada

Pregunta: Varr, ¿Cuándo empezaste a pintar, cuál es tu recorrido como pintora?

Varr: Empecé a pintar a los 10 años, ingresé a un taller de pintura al óleo en Concepción (Chile) en el cual estuve dos años. Durante el secundario seguí pintando de forma autodidacta. A los 18 años comencé a estudiar Profesorado en Historia. Simultáneamente, mientras terminaba esta carrera, ingresé al taller de pintura de Lucía Haristoy, que es una pintora muy reconocida en Concepción. Desde ese momento (2012), tengo una práctica constante de la pintura, forma parte de mi mirada y hacer cotidiano. Después, en el 2016, me vine a La Plata (Argentina) y comencé a estudiar arte en la Universidad Nacional de La Plata (UNLP). Identifico el 2018 como una fecha en la que empiezo a producir y pintar pensando en la calle.

¿Cómo empezaste a sacar tus pinturas a la calle?

En un comienzo no fue algo de lo que tuviese tanta conciencia. Ha sido un proceso de cuestionamientos que lleva varios años y creo que no termina. Comencé a reflexionar sobre lo que estaba acumulando, porque me gusta mucho pintar y tenía muchas pinturas. Entonces empecé a pensar en el soporte, decidí no pintar más en bastidor, porque ocupa mucho espacio.

Me parece que esto ya es un primer paso importante en cuanto a salirse de los límites disciplinares, y repensar lo que se espera del objeto pintura...

Claro, eso fue lo primero: sacar el marco. Pintaba sobre bastidor, muy tradicional. En un momento dejé el bastidor, ahí empecé a pintar en lienzo, sólo la tela. Este paso significaba, para mí, también ir despegándome de la idea de la perdurabilidad de los materiales y del objeto-pintura. Entonces, era pintar en tela preparada con pintura blanca que muchas veces encuentro tirada en la calle. Lo cuento como un desarrollo porque son ideas que fueron tomando forma de a poco. Venía con todo un imaginario de la pintura: hacer, vender pintura y vivir de eso. Una vuelta así del hacer-vender-vivir. En un momento me empezó a hacer ruido, sentía que hacía una pintura y eso era todo. Capaz que en el mejor de los casos podía exponer las obras en un lugar, centro cultural, galería, museo (al que van mayoritariamente otrxs¹ artistxs) o venderlas. Me empezó a parecer algo un poco absurdo, sentí un vacío.

¿Un vacío por falta de perspectiva política en esta idea de que la pintura es solo un bien que se compra y se vende?

Siento que de por sí en la acumulación está la idea de guardar para sí mismx cosas que pueden ser para otrxs. Después de eso, sentí que me faltaba contenido, sustento. Si la pintura es hacer una imagen, venderla y pagar las cuentas, que es un montón, tal vez podría dedicarme a otra cosa que incluso tenga más seguridad. Había algo que no me dejaba satisfecha en el quehacer. No encontraba para qué hacer las imágenes que estaba pensando. Además de estar acumulando, no sabía cuándo iba a llegar a venderlas. En ese momento compré un rollo de papel escenográfico que medía 10 metros por 2 metros de alto y empecé este proyecto de las pintoras pintando. Dije, voy a pintar sobre papel para después pegarlo en la calle. Este año empezó a tener mucho más sentido para mí el quehacer, salir del bastidor, salir de la idea de pintar algo

¹ Si bien usamos la “e” inclusiva en el lenguaje oral, decidimos usar la “x” en la transcripción, como una forma de romper con el binarismo de género que conlleva el idioma.

que se va a vender, por más que esa cosa, objeto/pieza o pintura se llegue a vender. La creación ya no partía de ese lugar.

Lo que hago implica un tiempo de pensar una idea para que esté en la calle. Pintar una cosa puntual para dejarla en un lugar específico. No dejo en la calle lo que me sobra, ni lo que no me gusta, sino que la pieza está creada para quien camina en este lugar. Me parece que eso es lo importante y es lo que hace la pintura, no se trata de dejarlas abandonadas sino de ubicarlas en un contexto. Trato de encontrar el lugar para que estén lo mejor posible: que tengan una mirada de lejos, de cerca, pienso en cómo se ve para las personas que caminan, la luz del sol, etc.

Acerca del dispositivo pintura, cuando hablas de sacarlo a la calle, ¿que implica? ¿Cómo se separa del muralismo?

Desde mi práctica, busco formas de ver pinturas y compartirlas, expandir la pintura. Intenté realizar este propósito desde el mural, pero no llego a quedar conforme con los murales que he pintado. Es una sensación que va más allá de si el mural es lindo, si a la gente le gusta o no. Lo que me generaba inconformidad era la imposibilidad de traducir lo que hacía en la pintura en un mural. Esto lo pienso en cuanto a mi práctica artística, disfruto mucho pintando murales colectivamente, sobre todo si los mueve la idea de la colaboración, lo político y social, pero lo veo como algo aparte o que va por un carril paralelo a mis búsquedas personales. Por otra parte, las búsquedas con el mural son muy distintas y me di cuenta de que la diferencia está en la idea detrás de esa imagen.

Hay una cosa muy conceptual de lo que es una pintura y lo que es un mural: cuando sacas una pintura a la calle está fuera de su contexto en relación a como comúnmente está pensada una pintura. En cambio, el mural está en su contexto, la calle es un lugar donde se espera un mural. Si entras en una casa y ves un mural te sorprende un montón porque no es lo que esperas encontrar en un espacio privado. Creo que esa puede ser la diferencia más grande entre la pintura y el mural, es más bien conceptual.

En el hacer me di cuenta que eso era lo que sorprendía, o llamaba la atención. La gente se pregunta “¿esto es una pintura o es una impresión? ¿Lo hizo a mano y lo pegó en la calle?” y ahí cambia la recepción, no está sólo en la imagen sino en ese tipo de ideas, que para mí tienen que ver con lo privado y lo público: con la cosa tuya y la cosa de todos, que es la calle. Una pintura es algo que se espera que esté en tu casa, como un objeto. Algo que era para uno ahora pasa a ser nuestro.

Y bueno el mural implica otra materialidad, otra duración. En el mural hay una negociación más grande de la imagen. Si alguien te lo encarga, vos estás pensando en lo que quiere, para dónde va. El tiempo de desarrollo implica que estas poniendo el cuerpo en la calle y puedes compartir todo el proceso, en cambio cuando pintas tienes todo un trabajo previo de taller, es algo que se conspira en secreto hasta que sale a la luz.

Estrategias de figuración: revertir la imagen canónica

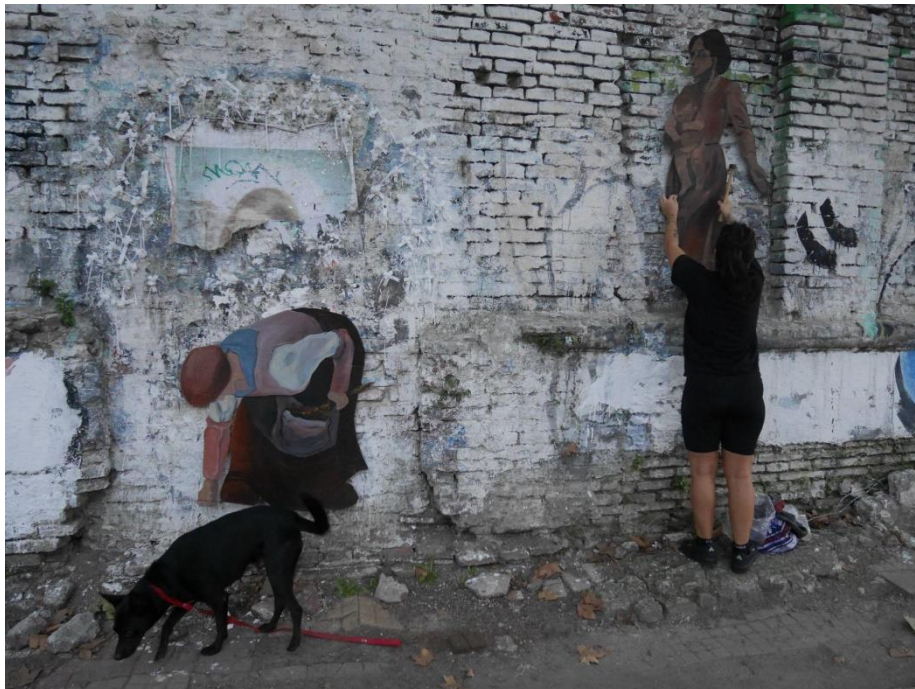
Las imágenes que emplazas en la calle son pinturas figurativas, ¿que función das a la figuración en tu práctica?

Creo que es una cosa estratégica. Desarrollé mucho la figuración, es algo que he venido haciendo y hay imágenes que me gustan y puede ser un potencial que estén en la calle. No siento que es la representación realista porque sí, por hacer algo técnicamente. Si fuera solamente eso mi trabajo ya me hubiese aburrido, siempre llego a pensar por qué hago las cosas y le doy una vuelta más.

¿Cómo trabajas con las imágenes y los diferentes contextos, cómo los vas asociando?

Por ejemplo, para el primero de Mayo, pinté personajes de pinturas sobre cartón. Una era una espigadora del cuadro de Millet y la otra era una “personaja” de la pintura del “Cuarto Estado” de Giuseppe Pellizza da Volpedo. Seleccioné la mujer que está con el bebé en la mano. Entonces ahí hay una selección de una “personaja” de la pintura, que por sí sola contiene un montón de ideas, y que, puesta en un lugar en la calle, un primero de mayo dice otra cosa. Son operaciones que se vienen haciendo hace un montón, eso de hablar con imágenes. Se trata de construir un discurso con imágenes, es un discurso visual.

Pintaste estos dos personajes sobre cartones, dándoles un tamaño real. Las colocaste en una pared en la diagonal 73 y, debajo de la espigadora, pusiste un envoltorio de Don Satur², como si la estuviera recolectando. ¿Cuáles son los sentidos que buscaste generar con esta intervención?



Bueno la espigadora de Millet recogiendo papelitos de Don Satur tiene también eso, es una mujer que está trabajando, nos lleva a preguntarnos qué consideramos trabajo: ¿Nos gusta

² Don Satur es una marca de galletas de grasa saladas, típicas de la gastronomía argentina.

trabajar o no? Eran las preguntas que me estaba haciendo cuando hice la intervención. Yendo a lo visual, siento que hay eso en la copia, muchas veces me cuestiono si es necesario hacer todo el tiempo nuevas imágenes. Es una pregunta, no en el sentido de que no haya más, sino pensarlo en el sentido de la acumulación de imágenes. Pienso que podemos jugar un montón mezclando las que ya existen... La copia es un procedimiento muy habitual, y también creo que la pretensión de que alguien inventa algo, no nos lleva a ganar nada. Todo el tiempo estamos copiando algo o alguien

Pensando en el juego, las operaciones que haces permiten dar muchas vueltas a una imagen. Por ejemplo, el recorte da una lectura totalmente nueva de la pintura, la saca del contexto original.

La imagen completa del “Cuarto Estado” es una manifestación obrera, en el contexto del nacimiento del socialismo, del anarquismo y de los movimientos obreros a nivel mundial. Pero, la selección solo de esa mujer, que es una mujer con un bebé en la mano, también te lleva a pensar en el trabajo y al final te cuestiona. Ambas están en posiciones de trabajo no pago, ya sea la mujer campesina que recoge las espigas o la mujer que cuida al bebé. Creo que hay un discurso muy establecido (por ahí más antiguo, no sé si nuestras generaciones lo tienen tan incorporado), del esfuerzo y del trabajo como algo que dignifica.

A mí me gusta esta idea de darle vuelta al oficio de la pintora. Una pintura es mucho trabajo y también lo dejas en la calle, no es algo que se termina convirtiendo en un bien o un servicio pago. Hay una relación entre el trabajo de la pintora y estas mujeres...

Y también una pintora un primero de mayo seguro va a estar trabajando. La mayoría de los artistas independientes que conozco no tienen vacaciones, no tienen jubilación, no hay nada. Es un área muy poco regulada en comparación con otros trabajos, siempre está ahí, un poco al límite.

De algún modo te estás incluyendo vos misma en la narración que surge. La imagen de la historia del arte está transformada: la actualizas y la situas.

Me gusta recurrir a la imagen canónica porque está en el imaginario, es una estrategia. No es que quiera homenajear a nadie, sino que es una estrategia de utilizar una palabra que está ahí fresca. El hecho de que la imagen haya sido vista antes genera una mirada que se va a detener. Nosotras le decimos espigadora porque sabemos que la pintura se llama así, sabemos quién la pintó, y también como se ha nombrado por otras artistas como Agnès Varda y así al infinito, la cita de la cita. Pero en el fondo ves la imagen y es una persona recolectando algo. Puede ser la acción de recoger de la calle y se puede ver en Europa del siglo XVII o puede ser Argentina, Brasil, Chile 2021. En todas las partes del mundo se va a recolectar algo o va a haber una mujer con un bebé en los brazos, una obrera. Hay algo de eso que es interesante de tomar. La imagen tiene una connotación, muchos sentidos contenidos en sí misma y me puedo comunicar a partir de ahí. Es la operatoria que voy utilizando, y eso en combinación con el contexto. No es solo la imagen sino también el lugar donde está emplazada, la dimensión de la obra, la fecha, etc.

A nivel material, ¿qué dispositivo utilizaste?

Esta intervención está hecha sobre cartón, de los plasmas de televisión que fui recolectando de la calle. Eran grandes. Pinté encima, recorté la silueta, tienen un marco irregular. Las barnicé. Y para la disposición las puse en la diagonal 73, una calle que atraviesa la ciudad. Están clavadas, pero era bastante fácil sacarlas. Y bueno también esto es parte de esta intervención.



Este dispositivo de cartones pintados lo utilizaste varias veces. Al contrario de la pintura pegada, permite que cualquier persona se la pueda llevar....

Sí, de las pinturas sobre cartón hice un par. Una de aquellas es una copia de la pintura de Raquel Forner, “La paloma herida” que puse en 6 y 58. Era un cartón pintado y barnizado, consistía también en la silueta recortada y ahí le inventé la parte de atrás. Era una chica que tenía una paloma muerta en la mano. Raquel Forner es una pintora argentina, y habla mucho del periodo de entreguerras. Me parece que la paloma herida es el símbolo de ese dolor, marca mucho su trabajo. Tomé a la niña y la paloma, fue lo que recorté y le hice el reverso, inventé una parte trasera y la puse en la estructura de un buzón abandonado.

¿Pensaste primero la pintura para este lugar o fue al revés? ¿Cómo fue la operación?

Este buzón es una estructura rectangular que está pintada roja y negra, que ya no funciona como tal. No está el buzón, pero está la estructura y tiene esa característica de que está mantenida, es una estructura inútil: está pintada de una forma que siempre me llamó la atención. Un día tomé las medidas y así lo estuve pensando, para ver cómo podía entrar la pintura etc. Primero pensé en qué pintura podía ir en este espacio. Pensé en un par de cosas antes, en un pájaro porque la estructura se veía como una jaula, después pensé en una persona y en eso fui combinando. Siempre estoy mirando pinturas y entonces vi esta y pensé que tenía que ir ahí, era perfecta, además que era de Raquel Forner, una pintora que me encanta. Y bueno, también esta pintura está en un museo que está a diez cuadras de mi casa y que no podía verla porque estaba cerrado. Incluso, capaz que si entro en este museo tampoco la puedo ver porque puede ser que no esté en exposición. Entonces la pinté como una forma de conocerla y compartirla.

Vos sacás muchas imágenes de la historia del arte trabajando con la copia y el original. ¿Cómo planteas la operación de la copia?

La copia, más allá de si sale a la calle o no, es una forma de convertirte en la mano de otrx, pensar como pensó otrx, imaginar cómo imaginó. Es muy enriquecedor. Copias algo, pero estás imaginando cómo mezcló este color, estás haciendo una operatoria que, seguramente, por más que copies la imagen, no es la misma que la que hizo esa persona. Pero te estás poniendo en el trazo de lx otrx, en la mano de lx otrx, en la idea de lx otrx. Entonces es una forma muy divertida de aprender. Vos copias una imagen y puede morir ahí la pintura que hiciste, pero lo que viste, no lo habrías podido ver de otra forma. Es un entrenamiento de la mirada, miras de una forma que no miras naturalmente. Ahora en el copiar encuentro una posibilidad de multiplicar la pintura para que sean vistas por otrxs. Las primeras copias que hice como copias para la calle son las copias de las pintoras. Que no son copias exactas porque les agregué elementos.

Las pintoras pintando, una declaración de existencia

¿Cómo nació este proyecto de pintar a las pintoras pintando? ¿Empezaste por un trabajo de investigación en clave feminista, para saber quiénes eran las primeras pintoras?

Hay discusiones dentro de los feminismos, que se dan también dentro de cada disciplina, cuestionarse en clave feminista el propio hacer. Me pregunté quiénes eran las que estaban antes. Empecé a pensar que estaba estudiando hace unos años en la facultad y que siempre me nombraban los mismos pintores. Y hay muchas que se preguntaron eso, existe mucho material al respecto. Hay una búsqueda desde los feminismos, y también es una búsqueda de lo histórico que es algo que tengo muy incorporado porque lo estudié y le dediqué mucho tiempo. Entonces hay una búsqueda de quiénes fueron mis antecesoras en esto, queriendo buscar una genealogía de otras mujeres pintoras en la historia. Y en eso recordaba a Lucia Haristoy, mi maestra en Concepción quien fue la primera persona que me habló de Sofonisba³. En ese momento fui a buscar más, y fui encontrando más nombres, así llegué a otras investigadoras que planteaban, por ejemplo, que las mujeres pintoras del Renacimiento se pintaban a sí mismas, y se pintaban pintando, mientras los varones se retrataban con gestos aristocráticos. Ángeles Caso⁴ describe esa diferencia de los autorretratos: ejercer su oficio, para las pintoras, era algo que querían validar. Entonces eso me llamó mucho la atención. La pegatina de Sofonisba tiene varias capas de lectura. La primera es que ves esta pintura y ves a una mujer pintando. Una mujer con ropaje antiguo y que está pintando un envoltorio de Don Satur. La primera capa de sentidos ya es rarísima. Ella en su autorretrato pintaba una imagen en la que aparecía la virgen María y el niño Jesús, en su lugar puse un paisaje con una "Don Satur" en el piso. Jugué con una idea de lo sagrado y lo pagano, pero también una lectura de lo europeo y lo local... la Don Satur se vuelve lo retratado por la pintora italiana. Esta imagen que puse en el cuadro era una pintura que yo había pintado un tiempo antes, es de alguna forma un autorretrato. También durante el proceso, estaba esta mujer pintando y yo la estaba pintando a ella. Me acuerdo que estaba pintando la

³ Sofonisba Anguissola (1532-1625), pintora italiana manierista.

⁴ Caso Angeles y Alix, Josephina. (29 de noviembre del 2018), *Mujeres que se pintaron* [charla], Espacio Fundación Telefónica, Madrid. disponible en : <https://www.youtube.com/watch?v=UQnNOSSt8464>

mano que tiene el pincel, eran dos manos y dos pinceles, había una imagen de la duplicación de la mujer pintando. Hubo un diálogo de pintoras mientras se iba creando la imagen.

Después cuando la imagen sale a la calle, si bien puede ser considerada una imagen canónica sigue siendo una mujer pintora. Yo la pinte en la facultad y los profesores me preguntaron quién era, no la conocían. Por más que sea una imagen canónica de una mujer expuesta en el museo del Prado, sigue siendo una mujer desconocida en la academia. Entonces, ¿qué tan canónica es la imagen? Por eso la pegué afuera de la facultad de Bellas Artes.

¿Ves una función didáctica en las copias que pegas en la calle?

Una de las cosas que me han planteado hablando de mi práctica de pegar cosas copiadas es esa: si es algo canónico puesto en la calle bordea una función pedagógica. Yo creo que lo canónico lo puede identificar alguien que está inserto en este medio, y hasta cierto punto porque hay cosas que no son conocidas por todxs, a veces dentro de este mismo campo. Al salir a la calle, incluso si copiara tal cual la pintura, está puesta sobre un papel, está más grande, estaba pegada... hay ya un extrañamiento de ver algo diferente que ver el “original” de la pintura en un museo. Entonces hay una propuesta que es distinta, creo que para lx caminante que pase, no está el componente de la enseñanza, capaz que es la primera vez que ve esa imagen. Y, aunque haya visto antes el retrato de Sofonisba, va a ser la primera vez que vea esta pintura con una escala de 1,5 mt y con un envoltorio de Don Satur. Además que también está mi mano, mi forma de pintar, el soporte, es totalmente otra cosa. En eso, hay una primera vez de ver, que le quita una posible intención de querer enseñar algo. Me acuerdo que cuando la puse me dije eso: “capaz que no se entiende que es Sofonisba, es necesario que sepan que se llama así? ¿Qué pasa con esa información?” Ahí pensé que la intención es que alguien vea que hay una mujer pintando. Es lo que me interesa, es como una declaración de existencia. Y bueno, pasó lo mismo con la pintura de Artemisia⁵, que fue la segunda del conjunto, decir que las mujeres también pintamos, existimos y estamos aquí, en la calle. Más allá de eso, es potente la imagen en la sociedad. Y siento que en la sociedad, capaz que no se lea como algo de género, sino como, de forma más amplia, “existen lxs pintorxs”, existe la gente que pinta en este tiempo. Yo siento que estas lecturas son incluso más primarias que leer “alguien me está enseñando una pintura que está en un museo”.

⁵ Artemisia Gentileschi (1593 - 1656), pintora barroca italiana



¿Qué pasó una vez que pegaste esta pintura? ¿Fue tu primera pegatina en la calle?

Esta pintura la hice en el 2018 y la pegué en el principio del 2019, la hice pensando en ponerla en la calle, esta era la intención, que la Sofonisba esté en la calle. Tenía esto pendiente, como una responsabilidad. Después de las vacaciones, la primera semana, fuimos a pegarla antes de ir a cursar, a las 7 de la mañana. Sacamos sólo una foto con el celular y la pintura empezó a circular de algún modo, no esta foto que yo saqué sino otras que la gente fue sacando. De hecho una vez fui a una reunión de muralistas, habíamos llegado recién y un compañero dijo: “Miren la pintura que está pegada en la facultad de Bellas Artes, un amigo me mandó la foto de Italia”. A su amigo le gustaba tanto las Don Satur que alguien de La Plata le mandó una foto de la pintura y de vuelta, él se la había mandado al amigo muralista. Y preguntaron ¿saben quién fue? Y yo me presenté así. Era muy loco lo que generó, después empezaron a llegarme fotos de amigxs, y de amigxs de mis amigxs que empezaron a sacarse fotos con la Sofonisba. Pasó todo eso los primeros días de la pintura en la calle. Y después, como iba todos los días por ahí pude registrar cómo se rompió el papel.

En un momento hubo otra decisión: el papel se rompió y quedó la mitad de abajo en el piso. Entonces llegué al rato con un tarro de engrudo para repararla. Me vi ahí con la mitad de la pintura pegada, la otra mitad en el piso, el tarro de engrudo en la mano, y pensé que no iba a repararla, que eso fue lo que pasó con la pintura. Me di cuenta de eso, que hay una intervención en la calle y eso es lo que pasa en ese espacio. Ahí empezó a haber reglas del juego.

Una vez que la pintura está, no tiene mucho que ver con vos, de alguna forma te confundís con lxs habitantes y la pintura tiene vida propia, autónoma... ¿Empezaste a adoptar una posición de testigo?

Lo empecé a vivir así como testigo, me separo bastante de las intervenciones. Me hace mucho sentido la posición de testigo, porque cuando paso por ahí, pasó por la vereda de enfrente, o miro de reojo. Sería como una pintora caminante, siento que es bastante horizontal, por eso me gusta mucho lo de la acción directa. Si quiero ver esta pintura y no puedo, la puedo hacer yo, la pinto. Si fuera cocinera sería lo mismo: tengo ganas de comer tal cosa, voy a cocinar y capaz que invite a mis amigas a comer y compartir. La acción es similar. Hay una forma de compartir con la comunidad desde un mismo lugar, solo que la inquietud y la necesidad que me surge es en el plano artístico y pictórico. Lo puedo resolver por mí misma y lo puedo compartir, lo problematizo desde ahí. De hecho creo que toda la práctica en la calle la comparto. Muy pocas veces he ido sola a dejar pintura. Siempre hay unx amigx y hacemos la acción en conjunto, resolverlo juntxs, es una práctica amorosa.

Lo de ser testigo ahora lo he estado problematizando más, estoy empezando a pensar cómo no quedar solo como testiga sino como una forma de ser más activa en esa participación. Hay algo bueno en la mirada del testigo que intenta no direccionar la mirada de otrx y también permite abrir la posibilidad. Puede pasar también que alguien ni siquiera la vea; que saque un pedazo de pared donde está sin ver la pintura, puede ser que pasen un montón de cosas. Está puesta ahí como muchas otras imágenes más.

Y bueno, está lo del tiempo. Eso también es la obra, el hongo que le sale, si se lo lleva el sol. Las pegatinas son las que más pude registrar. La de Sofonisba la registré hasta que le quedó sola la cara y hasta que le pusieron después una propaganda en su lugar, y ahí se acabó. Se acabó con la cara de un candidato en la cara de Sofonisba. La de Suzanne es la que más registré, estuvo ahí un poco más de dos meses.

La Suzanne en la calle

La pintura de Suzanne es una intervención que hace parte de este conjunto de las pintoras pintando?

La pintura de Suzanne es una copia de una pintura de Suzanne Valadon⁶, de 1923, que se llama *Catherine acostada sobre piel de Leopardo*. Está en una colección privada, creo que la mayoría de su obra está en colecciones privadas... A mí me gusta mucho esa pintora y esa pintura también. Y cuando vi que también era parte de una colección privada pensé “no puede ser que las pinturas que más nos gusten estén en colecciones”. Ni siquiera es que están en un museo donde las pueden ver pocas personas, sino que la puede ver el que tiene más plata y eso a mí me molesta mucho. Entonces dije, “está la voy a pintar en grande y la voy a pegar”. Yo la incluyo en la de las mujeres pintoras aun si no es una pintora pintando, no es un autorretrato tampoco... pero me gustaba mucho la imagen y la incluí ahí.

⁶ Suzanne Valadon (1865 - 1938), pintora francesa.

No es una mujer pintándose sino una mujer que representa a otra mujer... cambia también el trato del modelo, Suzanne también fue modelo en su momento y vos la retomas, se construye una genealogía de nuevo.

Para mí Suzanne es una tremenda referencia, primero que fue una mujer pintora en un mundo de pintores, en el mundo de la bohemia, una mujer que fue pintora y madre soltera en otro contexto. La Catherine está acostada sobre una piel de leopardo con una cara de estar borracha, no es una mujer recostada en una posición erótica, ni sensual, ni recatada, ni femenina: es una mujer arrojada en una piel de leopardo y eso tiene un montón de potencia. La piel de leopardo también llama a un imaginario de la prostituta, con flores en el piso, una alfombra. Entonces cuando el cuerpo femenino está pintado por otra mujer, cambia totalmente de discurso, no es la musa inspiradora ni la musa de la belleza de no sé qué. Hay otra mirada de este cuerpo y para mí Suzanne es un poco eso, es esa fuerza de plantearse y hacer lo que tiene ganas de hacer. Seguro en su tiempo fue un personaje medio polémico, también por lo mismo. Y pinta tremendo. Cambié la escala y le agregué dos cajitas de Uvitas abajo, del vino en caja más barato que venden acá. La veo así y le puse el vino porque quiero que sea una mujer borracha.



Vos la hacés mujer borracha... Me gusta mucho que las cajas de Uvita o las Don Satur siempre se van integrando a las pinturas de forma muy natural, no es tan evidente a primera vista, no contrasta tanto. ¿Tienes esta intención de que se hundan en la imagen?

Es creíble que hay una mujer que se tomó este vino, no es un chiste por más que pueda tener esta cuota de humor. Lo mismo sucede con Sofonisba que está pintando el paisaje de Don Satur, como que le da algo de verdad, de ser creíble a la escena. Es como si fuera un chiste que te plantean de forma seria y vos no sabes si reír o no. Genera un extrañamiento que te hace volver a mirar otra vez, es algo pregnante de la imagen que hace que te detengas un poco más, o que puedas entrar a la imagen desde este lado. Puede generar preguntas.

¿Por qué la pegaste en este lugar?

El papel mide 2 metros por uno y medio. Está en la diagonal 73. La Plata es una ciudad diseñada, muy planificada, es un cuadrado y está atravesado por dos diagonales de punta a punta. Una de estas grandes es la diagonal 73, marca la coordenada este/oeste. Es una arteria de la ciudad muy transitada. Justo en esta esquina tiene una vista muy grande, se puede ver desde lejos y de cerca. Eso es algo que me gusta mucho de las pinturas que pego en la calle, que tengan ese potencial de una vista de lejos y de un acercamiento del detalle. Eso son cosas que me interesan cuando veo una pintura, poder tener una vista global y acercarse para ver como lo hizo lx artista, qué pincelada uso etc. por ahí es algo que le interesa a una pintora. También cada unx puede detenerse el tiempo que quiera, puede tocarla, puede agregarle cosas... hay algo de eso que es muy interesante.

La temporalidad de la pintura callejera

¿Cómo organizas el registro de las intervenciones?

En cuanto al registro, lo que hago es sacarle una foto a la pintura como tal en el taller, la pego y hago otra foto de la de la pegatina, como está la pintura en el muro, la arruguita que le quedó en el papel y cómo dialoga con los elementos de la pared, con el lugar.

Después trato de pasar a verla en cada paseo, si veo algo novedoso voy y tomo una foto para ver cómo pasa el tiempo. Ahora me estoy tomando más esa responsabilidad de registrar después de la pegatina, antes la dejaba no más. Me encantaría que una pintura quede más tiempo, no por el hecho de que no se la lleven, sino por poder justamente registrar cómo sigue mutando la pintura en el tiempo.

¿La materialidad de la pintura en sí se podría deshacer, sin que haya una intervención humana?

Sí, eso me encantaría comprobarlo, ver cómo funciona. Por eso el dispositivo que sigue es el lienzo clavado, a diferencia del cartón, para que pueda permanecer más tiempo y poder ver este tipo de reacciones de la pintura. Se trata un poco de poner a prueba el material también, poner a prueba la pintura misma.

Y también, todo lo que implica conceptualmente el objeto pintura. Estamos acostumbradxs a pensar que la pintura es algo que se tiene que conservar, algo frágil, que no se tiene que dañar por el tiempo.

No tengo un apego a la materialidad de la obra, podría hacer otra pintura, disfruto mucho el hacer, por lo que no me resulta problemático. El tener una obra a mí no me interesa mucho, ni mía ni de otras personas, moverse es complicado si tenemos muchas cosas. Entonces, los

objetos en sí, no me gusta mucho acumularlos, excepto si son posibles materiales. Hay algo de la práctica de la pintura en la calle que interpela, en el plano afectivo. Me preguntan recurrentemente ¿“no da pena dejarla ahí?” y no, me da mucha felicidad ponerla en circulación, que la pintura se mueva, que no se muera en mi casa. También creo que eso está relacionado a que no creo tanto en la inmortalidad de algo. Creo que este tipo de preguntas tienden a inmortalizar algo, a dejar un registro, un paso de tu vida en el mundo. Hay una pretensión de lo que permanece o trasciende.

Claro, no está esta idea de trascender que también está muy vinculada al genio del artista, este pensamiento moderno de que el arte es lo que trasciende y que las obras buenas son las que cruzan las generaciones y “sobreviven” al tiempo... sin pensar que hay una construcción sociológica y coyuntural de cierto canon.

Además que es una cosa muy arbitraria, que no tiene mucha lógica. Funciona porque somos personas y hay alguien que decide que sí y que no. Cuando vamos al museo alguien decidió qué pinturas de la colección ponen ahí y que no. Y eso influye en qué es lo que vamos a ver y lo que no vamos a ver. Entonces mi aporte iría en posibilitar otra lógica de circulación y de expansión de la pintura.

Me parece que la obra está justamente en esta acción. Es importante pensar en qué imagen se crea, porque la imagen suma y dice, dice un montón. Pero creo que la acción es el poema. La acción de que esto está en la calle y es para todos. La propuesta está en eso, es el poema que quiero dejar.

¿Qué pasó con la pintura de Suzanne?

Pegamos esta pintura y a los 2 meses, un poco más, pasé caminando y me detuve más tiempo. Vi que tenía hongos en algunas partes, que se veían las huellas del engrudo. El engrudo está hecho con harina y agua entonces son materiales que tienen vida, siguen generando bacterias. Justo en las marcas del engrudo empieza a crecer el honguito. Pensé que era re bueno, también la pintura había perdido un poco la saturación del color, y tenía unas huellas de arena y agua de una lluvia. Ahí fuimos a hacer el registro. Exactamente una semana después pasé por ahí y había un hoyo. Cortaron la pared, en un rectángulo gigante y se llevaron a una parte de la pared justo ahí donde estaba la Suzanne, quedaba su mano y nada más. Justo estaba en una esquina abandonada. Parecía un lugar cerrado, deshabitado, y de repente, resulta que de una semana a la otra, este lugar estaba con gente adentro construyendo, y faltaba un pedazo de pared que quitaron para hacer una ventana. Pase de vuelta, están renovando el lugar, van a hacer un local. De pronto este lugar tuvo vida. Con esta experiencia también puedo ver eso, que la ciudad vive, la ciudad está latente, a la ciudad le pasan cosas todo el tiempo. De pronto una vez una pared deshabitada y de repente ve otra cosa.



La ciudad es un mundo de sentidos, de referencias, muy denso, tanto en las paredes como en la calle misma... ¿cómo esta pintura interactuaba con lxs habitantes del lugar?

Justo en esa esquina, al lado, está una cervecería que se llama “Ciudad de gates”. Es muy común acá, y ahora incluso más con la pandemia, que se use la vereda. Entonces siempre hay gente tomando birra por ahí, y después, si vos cruzas la calle hasta 59, hay un jardín infantil y hay un pastito. Ahí siempre hay chicxs que hacen malabarismo y están ahí tomando algo. Entonces decidí ponerla ahí. También en esta esquina están los trapitos, los que limpian y cuidan los autos. Estas cosas pasan más o menos en esta esquina, es lo que veo siempre. Pensé que capaz podía compartir esta mujer ahí, este vino ahí.

La pared donde pegué la pintura estaba muy llena de información. Arriba, en la parte más alta, hay una parte de un mural, la parte de abajo estaba siempre tapada por afiches que pegaban ahí. Afiches de publicidad, de candidatos políticos. Cuando hago una pegatina, saco todos los papeles publicitarios, y me importa también dejar limpio el lugar cuando me voy. La pintura se insertó en esta imagen, en la trama. El mural de Jonny Go siempre me gustó mucho, es muy dramático. Es una pared bordeaux, con una escena de personajes grises, en blanco y negro, y se tapan, se consuelan. Es como un abrazo comunitario. Son varias personas abrazándose, una creo que se tapa la cara. No me acuerdo qué es lo que pasaba en la parte abajo del mural que estaba tapada porque seguro continuaba la imagen.

También hago eso, un registro antes de pegar y otro después, así me puedo acordar qué había en la pared. Y bueno ahí pegué la pintura. Entonces estos personajes quedaron arriba de la Suzanne, uno que se tapa la cara, otro que tiene una cara de asombro o de angustia y parecería que ven a la escena de la Suzanne y tuvieran esta reacción. Esto me gustó mucho cuando me imaginé la pintura pegada ahí, dije sí, éste es el lugar.

La decision de lx espectadorx

¿Cómo piensas la interacción entre la pintura y lx espectadorx?

Hay una transformación que va de caminante a espectador en el instante en que ves una pintura o arte callejero en general. Poner una pintura en el camino, algo con lo que te puedes encontrar sin saber, permite ese cambio de “status” en el que se transforma la persona que la ve en espectadorx. Me interesa mucho que ese espectadorx tenga la posibilidad de ver, que tenga espacio, que pueda acercarse, tocar la obra, que pueda decidir incluso si quiere intervenir, rayarla, taparla, etc. Entonces, las piezas que dispongo en la calle interactúan con lx espectadorx otorgándole capacidad de decidir sobre ellas. Por ejemplo, decidir si esa pintura sigue siendo para todxs o si ahora va a ser de nuevo para una persona. Se plantea eso, si unx la va a sacar del espacio público y la va llevar a su casa, al espacio privado. Implícitamente es, en cuanto al espectador, la posibilidad de decidir sobre lo que es de todxs. No me gusta la idea de que desde la calle vuelva a un espacio privado, pero es el espacio que dejo abierto para que lo decida quien vive la experiencia.

La intervención de la paloma herida sale de una forma de resolver la imposibilidad de ver esta pintura... hay una forma de devolver la pintura a la gente ¿Qué reacciones pudiste observar?

Está hecha la pintura, la copia y está entregada, liberada de alguna forma. Por ejemplo esta misma, o las otras sobre cartón, a diferencia de las pegatinas está justamente pensada para que lx espectadorx, la persona que observa, que camina, la vea y pueda decidir qué hace con ella. Me han escrito a veces con otras pinturas que había puesto en la calle, para preguntarme si se la podían llevar. Para mi cumpleaños fui a dejar una pintura en la fábrica abandonada y me escribió una chica para decirme que había pasado por acá, que había visto la pintura y si se la podía llevar. Yo le dije que la había puesto ahí como una ofrenda a la calle, que si quería se la podía llevar porque está enganchada no más, como una pintura en una casa, se puede sacar. No voy a decir yo si la persona puede o no, no voy a autorizar porque ya no es mía la pintura. La persona se tiene que fijar qué quiere hacer ahí.

Sorprende mucho, la relación temporal que creas, entre el tiempo que implica hacer una pintura, que no es un tiempo mecanizado, y el carácter arbitrario de cuánto tiempo puede durar en la calle, hasta que alguien decida llevársela, o que llueva, o que pase lo que sea...

En un principio no le di tanta importancia al tiempo. Cuando pegué la primera pintura y vi lo que pasó con ella ahí me di cuenta. Antes de realizar la primera acción no lo había pensado. En el mismo hacer he ido reflexionando sobre la práctica de la pintura en la calle. Lo único que había pegado en la calle habían sido unos afiches políticos en Concepción (por la liberación de la machi Francisca). Para la pintura de la Sofonisba, que fue la primera, fue el primer engrudo que hice, busqué una receta, pregunté. Entonces fueron varias cosas que se exploraron ahí.

El estatus de la pintora

Si pensamos en el circuito del arte tradicional, el contacto entre la artista y el público es directo, todo el mundo sabe quién es, hay un intercambio dentro de un espacio específico. En tu trabajo, saltan esas categorías de artista y espectadorxs... ¿Cómo piensas el estatus de la artista pintora?

Cuando decís estatus me acuerdo de “el pintor” que era un amigo de mis padres, el vecino del barrio de enfrente. Él trabajaba de obrero y pintaba. Fue el primer pintor que conocí en persona. Le decían “el pintor”, cuando había que hacer un mural o hacer un dibujo lo iban a buscar, eso para mí es el “estatus” del pintor, que tu comunidad te reconozca, por todo lo que puede surgir desde ahí. Me presento como pintora porque siento que es algo sencillo de decir y entender. Me permite sintetizar parte de lo que una hace y, depende en qué lugar esté, lo desarrollo más o solo digo que soy pintora. Pero siento que es un límite decir que una es algo unido a una disciplina, porque es mucho más que eso. Lo que hago tiene una intención conceptual y política. Hay un diálogo entre la práctica, las ideas y la vida. No separo mi práctica artística de mi vida, todo lo veo desde este punto de vista. Si me situó políticamente también está el arte entre medio, está lo estético entre medio.

Y más allá de decirse pintora, Cuando hablas del dispositivo pintura, ¿cómo lo delimitas? ¿Se trata de un abordaje disciplinario, de la materialidad o de una idea más bien conceptual de la pintura?

El término pintura está muy colonizado por las instituciones. Creo que la pintura es un concepto muy amplio, no se define por la materialidad, procedimientos o solamente por el resultado como objeto-pintura. La concibo conceptualmente como un gesto, como algo que contiene humanidad y que, al verla, puedes conectar con esa parte. Es lo que me atrapa de ver pintura, es lo que busco cuando veo pintura. Es algo tan amplio que no tiene mucho sentido parcelar en disciplinas. La pintura es muy amplia de abordar, puedes entrar por diferentes puntos y en esa amplitud es más enriquecedor dejar los límites abiertos, ir perdiendo la frontera, la barrera. Enriquece más la práctica y por ahí eso conlleva que se desdibuje la disciplina. No nos sirve para nada tener tan marcada la disciplina. Junto a los límites de la disciplina, hay algo del límite de la creación que tiene mucho que ver con el mercado, que está poniéndote estas barreras. Para mí se vincula con eso de la micropolítica, con la colonización del inconsciente de la cual habla Suely Rolnik⁷: una tiene que estar mirándose hacia adentro todo el rato y sacar lo que una identifica que son barreras ajenas o propias que ya no sirven, estorban.

⁷ “Es necesario resistir en el propio campo de la política de producción de la subjetividad y del deseo dominante en el régimen en su versión contemporánea - es decir, resistir al régimen dominante en nosotros mismos-, lo cual no cae del cielo ni se encuentra listo en alguna tierra prometida. Al contrario, es un territorio al cual debe conquistárselo y construirse incansablemente en cada existencia humana que compone una sociedad, y esto incluye intrínsecamente a su universo relacional. De dichas conexiones se originan comunidades temporales que aspiran a actuar en esa dirección en la construcción de lo común” en Suely Rolnik, *Esferas de la insurrección, apuntes para descolonizar el inconsciente*, Ed. Tinta Limón, Bs As, Argentina, 2019. p.31

Una micropolítica de la pintura

¿Eso es lo que vos llamas la micropolítica de la pintura?

Tomando la idea de Suely Rolnik, que con Guattari, plantea eso del espacio. La micropolítica es como una reducción de escala en la que estás planteándote en contra de todo un sistema que te oprime económicamente, socialmente, pero ya no apuntando a cosas macro y gigantes que de pronto son incontrolables para una.

E inevitables también, hay un camino trazado y normalizador que nos impide ver otras formas de sentir y hacer...

Hay algo en eso que es fundamental en la práctica y en eso digo que a mí la pintura me salva, me hizo renacer un poco, por asuntos personales, pero también en este asunto que estamos hablando de la micropolítica. La pintura es lo que me levanta, me hace creer en algo. Tiene que ver con esto justamente del sistema capitalista, de lo inevitable o lo monstruoso que es en una escala, en relación a una sola persona. Te hace sentir que no tienes fuerza para combatirlo porque son cosas estructurales gigantes. La micropolítica tiene todo el sentido porque hay algo que, a tu escala, puedes aportar de alguna forma. Puedes interferir y ya no es como pegarle al aire. Porque si no el capitalismo te destruye con depresión y sentimiento de “por qué estoy acá”... en este sentido es una trampa grande. La acción en una escala micropolítica te da un impulso vital.

En ese sentido, aparte de todo lo que significa para una salirse del mercado capitalista, y de una idea mercantil del arte, se trata de hacerse habitante de un territorio desde el hacer artístico. De algún modo, es considerar la pintura desde una escala humana, mucho más achicada y no mirar hacia el arte contemporáneo, las bienales internacionales, sino hacia el barrio, hacia lo micro. También veo en este planteamiento una forma de colectivizar una práctica que se supone más bien individual. ¿Qué te parece? ¿Cómo aparece lo colectivo en tu práctica?

Identifico primero de dónde nace la acción, es una necesidad vital y en muchas ocasiones es personal, pero después, desde esta necesidad mía de realizar algo, busco que ese algo sea compartido, porque además se necesitan muchas manos. Es el mismo gesto que cuando haces una olla de guiso grande y la tienes que compartir con tus amigxs, siento que es la misma acción. Son muchas imágenes para mí sola, no las quiero tener en mi casa. Por ahí las ponemos en la calle, duran dos semanas y las ven diez personas, o veinte. Deja de ser algo que solamente puede tener el que tiene más plata. Eso es algo importante, puede que cueste 100 pesos y que les guste a tres personas y la que tiene más plata se la va a llevar. Me interesa cuestionar esas lógicas. También vendo pinturas, me alegro mucho cuando eso sucede, pero poner en cuestionamiento las lógicas en las cuales algo se mercantiliza me parece clave... me refiero a que unx piensa que las cosas son así y que no hay otra manera.

Después, otra punta de la acción micropolítica de la pintura tiene que ver con que la pintura es humanidad, con todo lo que conlleva. No es que todas las imágenes pintadas son bellas. La humanidad tiene cosas terribles, monstruosas, feas y la pintura también las tiene. Pero me parece muy interesante que hoy sigamos pintando, con convicción. Es como preservar un tesoro, un tesoro que va más allá de la imagen, es el gesto humano, de que hacemos cosas con nuestros cuerpos, pintamos, moldeamos. Tenemos potencialidades que el capitalismo y nuestra comunidad en él, hace que nos vayamos olvidando. No sé, puede ser de la pintura, como saber

de dónde sale el sol o saber si va llover mañana solo mirando al cielo. Siento que la pintura va por ahí.

¿Hay una cuestión aurática que funciona también, son muy pocas las cosas únicas, que son huellas de la mano?

Llevar pintura a la calle hace que compita con otras imágenes, y las imágenes que están en la calle son para venderte algo, un candidato, un auto, cualquier cosa. De repente te encuentras con una imagen gigante pintada a mano. Compiten el espacio y eso no es poéticamente, es literal, se pelea el espacio de las imágenes: si vos tapas el mural de la UOCRA⁸ se enojan, si vos tapas un grafitero se enoja. Después te lo rayan, te lo tapan, o qué sé yo, la calle es un lugar de debate. En ese sentido, me gusta poner las pinturas en la calle, me gusta que haya algo en la calle que esté hablando de lo que está hecho a mano, que está pensado... Algo que está hecho no con una necesidad de vender algo sino de compartir una idea.

Desde ahí también nace la necesidad de intervenir, de militarlo, pensando a quién se deja el espacio y qué imágenes construyen en el imaginario colectivo... De alguna forma vemos que las intervenciones artísticas molestan, por eso están haciendo el código Garro⁹ por ejemplo.

Hay una higienización de la ciudad, una voluntad de limpiarla. Estamos muy acostumbradxs a aceptar algunas cosas y otras no. El cartel de la inmobiliaria no molesta y un rayado en una pared sí, hay ruidos que sí y hay ruidos que no... Hay ciertas cosas y lugares que se permiten. A mí me molesta un montón ver la cara de Garro, de Macri¹⁰, de la clase política en general, ver toda la cantidad de plástico que hay con cartelera política, que aparezcan sus nombres una vez cada cuatro años. Pero eso es algo que al parecer sí se puede hacer dentro de estas normas. Y hay otras cosas como la pintura en la calle, que generan ruido en cuanto no se sabe qué es, si se puede o no se puede legalmente, también que la pintura tiene ese aura que ha tenido a lo largo de la historia del arte. Siento que eso y la representación, la forma de representación son herramientas estratégicas que pueden ser utilizadas a favor. No digo que la pintura vale más o menos, sino que hay cosas que son entendidas en un código, una forma de entender las imágenes a las que se les atribuye algún estatus, entonces podemos usar esa herramienta eso para decir algo

Firma y autoría

Acerca del código que normativiza la pintura, la firma es un componente importante. ¿Cuándo pones obras en la calle, las firmas?

Lo de la firma ha sido una reflexión larga. Hace tres o cuatro años pensaba que las tenía que firmar y las firmaba. Pensaba que era bueno que se sepa que es una mujer la que está pintando. Pensaba que había tantas mujeres antes de mí que no pudieron pintar tranquilas, que tuvieron obstáculos, que estaba bueno que yo ponga mi nombre y que se sepa que había una pintora.

⁸ UOCRA (Unión Obrera de la Construcción de la República Argentina)

⁹ El Código Garro (2021) es un código de convivencia propuesto por Julio Garro, el intendente de la ciudad de La Plata. Entre otras medidas, busca restringir y penalizar cada tipo de intervenciones callejeras.

¹⁰ Mauricio Macri, ex-presidente de Argentina, del 2015 al 2019, llevo a cabo una política neoliberal y conservadora.

Ahora ya no estoy tan conforme con esta idea. Pensé en lo que pasa con la autoría y la propiedad privada, y como aquella permite sostener el mercado. La autoría y el objeto mercancía me empezaron a hacer más ruido incluso a que me identificaran como una mujer o no. Pensando también que en el fondo yo no le tengo que demostrar nada, no necesito reafirmar que soy mujer y que puedo hacer tal cosa.

Después el nombre fue también algo complejo para pensarlo. No me salió ponerme un apodo ni un seudónimo, todas mis pinturas hasta el 2015 las firmaba Tyty, como me decían allá, es mi nombre de la infancia. Después desde ahí en adelante cuando me vine acá empecé a firmar con mi nombre, que es muy largo “Valentina Rivas Robles”, y aunque no me gustan los apellidos quise poner los dos para no dejar el apellido de mi madre fuera. Era muy largo y terminé firmando con mis iniciales VRR y agregué una A para que se pueda leer, VARR. Y me gusta porque suena como un bar, me gustaba la idea de ser un bar, un lugar donde te encuentras con otros, pero escrito de otra forma. Además que puede ser cualquier nombre, eso me pareció lo mejor, y también me separa de mi identidad legal. En cuanto a la firma de las obras, creo que no es casi necesario, muchas veces puedes reconocerlo sin ver una firma.

Más allá del nombrarse desde una posición femenina, ¿cómo tu práctica se va enmarcando en una perspectiva feminista?

El feminismo lo entiendo, lo practico, desde la creación. Para mí, es crear todo de nuevo, otra forma de organizar el mundo, como lo dice Margarita Pisano¹¹. Y en ese otro orden, hay que inventar todo. Todo tiene otra lógica desde los feminismos.

Si lo tuviera que situar, es como que los circuitos artísticos me parecen muy machistas, tienen esa lógica de funcionamiento. Cuando tuve la primera experiencia de exponer en Concepción, me pasó con dos pintores, en distintas ocasiones, que me trataron muy despectivamente. Y ahí entendí que el circuito del arte es súper institucional, siempre están los mismos y se ayudan entre ellos. El circuito del arte es machista como todo en esta cultura. Y ahí entendí que tenemos que inventar otro circuito del arte, un circuito en el que no necesitemos de esta institución, ni de este museo, ni de este centro cultural, ni de que nos avalen estos artistas. En ese aspecto más específico de la creación, es como una cosa paralela: hagamos algo en lo que no necesitemos nada de eso.

Siento que postular a una beca es la misma trampa todos los años, empezar a pensar si mandamos un proyecto, cómo lo redactamos... y otra vez esperar que alguien nos apruebe. La práctica la incluyo en eso en que justamente es otro circuito, o sea si yo voy con la pintura en la calle ya no necesito que alguien me apruebe o me seleccione. Es otro el circuito, es otra la duración, es otra la lógica, es otro el sentido. Yo creo que el feminismo está por ahí, y también que haya una mujer en la calle, que hay una mujer que pegatinee.

¹¹ Margarita Pisano (1932-2015), militante escritora y teórica feminista lesbiana, chilena.



El comando Pinta o Muere

Con el comando “Pinta o Muere” también tuvieron estos cuestionamientos acerca del anonimato, de la autoría y de salirse del circuito institucional. ¿Nos puedes contar más acerca de este proyecto, qué plantearon, cómo empezaron a activar?

Empezamos durante la pandemia en mayo del 2020, con Diego Vdovichenko que además de ser pintor, es un tremendo poeta y escritor. Éramos vecinos, teníamos una amiga en común. Lo conocía porque él tiene otro proyecto, también en la calle y que andaba atenta a lo que hacía. Entonces le escribí para ponernos en contacto. A la semana siguiente, me escribió, me dijo que tenía un libro y que podíamos hacer un trueque. Y así tuve el libro *Volver a la escuela* y él se llevó una pintura. Como también estaba pintando le propuse que nos juntemos a practicar juntxs en el taller, así empezamos a pintar mucho sobre papel porque estábamos ejercitando y el papel es el mejor soporte para eso. Diego me dijo que no quería guardar nada, ninguna pintura, y nos propusimos salir a pegarlas. Ahí empezamos a hablar de este tipo de cosas, de la firma, del anonimato, el mercado, qué función tiene el arte en la calle. En ese sentido planteamos lo mismo: hacer un proyecto en el cual no se supiera cuántas personas eran, quiénes eran y de poner pinturas en la calle y no reproducciones. Que lo que saliera a la calle sea siempre un original.

¿Cómo estuvieron definiendo qué iban a pintar y qué imágenes iban a poner en la calle?

Eran procesos muy amplios, fuimos creando de forma proyectual. Había proyectos como “hacé tu engrudo” que era un instructivo para hacer su engrudo para que cada unx pueda pegar lo que quiera. Más que cómo pensamos cada imagen era cómo pensamos cada idea, qué ideas había detrás. Y siento que las ideas están muy relacionadas al “hazlo tú mismx”, a salir de la lógica académica e institucional.

¿Podríamos hablar de una democratización del hacer?

Eso fue un tema también, llegamos a esa palabra. Pienso que no es una democratización sino que hay una acción directa. No es algo democrático para mí, sino que tiene más que ver con el anarquismo: esto lo puedo hacer y lo hago. Siento que en la democracia hay uno que reparte, hay algo que esperar de la acción del otro. Está esa idea de que alguien te representa en algún lugar, alguien habla por vos y te está dando algo que vos necesitas. En POM la acción es distinta. Como hacemos por ejemplo el “hacé tu engrudo”, es un instructivo que es como la mecha de un molotov: no te vamos a decir cómo se pinta, te vamos a decir que puedes salir a pegar cualquier cosa, un papel que diga lo que tú quieras. Lo mismo con lo de los colores, algo para que vos puedas llegar a resolver lo que vos quieras, no es un asunto académico. Hay una ventaja enorme en la que cualquier persona, en cualquier parte, puede llegar a hacer una acción. Es la base de la acción directa del anarquismo y a la vez está lo rizomático, como algo que se ramifica no tiene cabeza, y no tiene una jerarquía.



¿Cómo fue el proceso conceptual que desarrollaron en Pinta o Muere?

Aparte de la práctica de la pintura, todo lo que salió es el resultado de un montón de horas de conversación y de discusión, de sacar y de romper. De romper barreras mentales también, encontrarnos y no estar de acuerdo. Hemos llegado a ideas después de mucho tiempo de encuentro y desencuentro, de pensar juntxs. Empezamos a cuestionar muchas cosas básicas, por ejemplo, si queremos poner “azul + amarillo = verde”, la decisión de como eso va estar expuesto, es una decisión política. Y también, hay que estar atenta a la hora de reproducir lógicas académicas para enseñar arte en la calle. Con Pinta o muere queríamos dar esta vuelta, de no ser los que están enseñando algo a lxs caminantes, sino proponer imágenes que puedes asociar y

tomarlas de esa forma o entender otra cosa. Hay una apertura a algo. No había una idea en ningún caso de plantearse como “nosotrxs sabemos tal cosa y queremos entregártela a vos que no la sabes”.

Siento que, con la acción en la calle, hay que tener cuidado y siempre pensar desde qué lugar se hace esa intervención. La misma acción puede ser muy colonial o no. No queremos tener una función pedagógica, ni asistencialista.

El andar y la recolección

En tus pinturas entran muchas cosas de lo cotidiano, envases que cada unx que vive ahí puede identificar. ¿Cómo empezaste a trabajar con la Uvita y la Don Satur? ¿Empezaste con un trabajo de recolección de las cajas de Uvita primero?

El Uvita es un vino en cartón, es uno de los más baratos y me parece que lo toman las personas que habitan la calle, porque es uno de los que más encuentro botado. Hace cinco años vivía en el barrio de Tolosa¹². Salía a caminar y, en un sitio eriazo, donde había una cancha, daba la vuelta por ahí y vi un montón de Uvitas blanco botados. Vi esa imagen y pensé que era algo muy familiar, pensé que ya conocía eso. Me generó rareza porque llevaba un año viviendo acá: la mirada hacia la caja de vino era por eso, me llamaba a una familiaridad, al vino también y al alcohol como problemática y tema a abordar a la vez. Me interesa mucho el alcohol, el alcoholismo en la historia de Latinoamérica, porque creo que el alcoholismo es una de las problemáticas que más se ve en la sociedad. Y es histórica, en Chile el alcoholismo es un problema evidente, es una forma en la que se generaron muchos abusos también, los españoles alcoholizaron a los mapuches para robar sus tierras: fue incorporada esta práctica de alcoholizar. Y bueno después también, el alcoholismo y el alcohol me llaman a temáticas muy tragicómicas. Mucho drama, pero también mucho humor, mucha fiesta, el chiste. Es la alegría y la tragedia a la vez. El exceso de todo, como el exceso de risa y el exceso de angustia. A eso me llevaba la Uvita, la veía y me remitía a todo eso.

Me di cuenta de la imagen de la uva y la carga que tenía en mi biografía, en las botillerías, en las cantinas cuando iba camino a casa... había una que se llamaba el Brindis que tenía una botella, copa y uva pintada en la pared. También había un vecino que yo tenía en los bloques que era alcohólico. Cuando llegaba borrachito a su casa imitaba a un gato, hacía sonidos de gato. Entonces todos lo conocíamos y era muy amoroso el vecino. Y él usaba un sweater negro con uvitas rojas, con uvas. Eso lo tengo muy presente, era hermoso, un personaje, un tipo que tomaba vino todo el día y tenía un sweater con uvas tejidas. Y es muy parte de la cultura en Chile, artística, poética, visual, del drama y la fiesta juntos. Empecé a recolectar la caja de uva y empecé a querer hacer algo con esa caja, que se convierta en otra cosa...

Veo que toda tu práctica nace del andar, un caminar como una práctica cotidiana, de estar en la calle y después convertirlo en gesto poético...

Muchas cosas surgen antes de la cosa artística, surgen del andar y del estar afuera. Esta práctica tiene un montón de entradas. El caminar sin tener un objetivo más que caminar, te genera un estado mental meditativo. A veces decido hacer una ruta, un recorrido porque necesito caminar 3 horas y pensar en algo que me está machacando la cabeza y entonces capaz que voy a elegir

¹² Tolosa es un barrio al norte de la ciudad de La Plata, al borde del casco urbano.

caminar a lo largo y ahí voy a poder sumergirme en mis pensamientos. El andar me permite en ese caso desarrollar una idea, caminar y pensar, pensar, y pensar, gastando el cuerpo y cansando la resistencia mental. Se trata de caminar una ruta larga.

Después está el caminar sin rumbo en la ciudad, caminar para ejercitar la mirada, caminar por conocer una puerta diferente, caminar para encontrar un tanque de agua que te llame la atención, leer los rayados de las paredes, encontrar una plaza, una banquita por conocer... la idea de conocer los lugares y tener un registro de los barrios, las calles, es algo que tengo de costumbre desde chica.

¿En ese caminar empezaste a recolectar las cajas de Uvita y los envoltorios de Don Satur?

Bueno, soy extranjera; entonces cuando llegué empecé a conocer que pasaba acá, que las cosas eran distintas, las casas eran distintas y dentro de todo lo nuevo que conocí, identifiqué fácilmente la Uvita y la Don Satur como elementos muy característicos de la cultura de acá. Los vi como elementos poéticos, la educación cristiana que recibí me llevó a verlos como elementos de una eucaristía popular, está el pan y el vino ahí. Uvita y los bizcochitos.

Y también son envases muy reconocibles, son parte de un imaginario colectivo.

En los dos hay imágenes muy interesantes, hermosas. En la Uvita está la reproducción de una imagen pintada de las uvas y en el Don Satur tiene los bizcochos afuera, es una imagen que me gusta un montón. La de los bizcochitos salados es como el pan, en Chile el pan más corriente es así redondito, se llama hallulla. Y me llevó mucho a esa imagen, de un kilo de pan. Esto me llamó mucho la atención. Y bueno fue lo primero que me dijeron cuando llegué acá, que tenía que probar las Don Satur, que era lo típico de los estudiantes de Argentina. Y eso fue dentro de mis primeros días en este país, en las conversaciones aparecía la Don Satur. Y la Uvita bueno, te la encontrabas todo el rato.

Y así empecé a recolectar primero, sin tener un plan del para qué. Empecé a acumular bolsas de Don Satur y traté de doblarlas para que eso no genere olor. Yo andaba con cajas de vino en la mochila, salía olor en el colectivo, en la facultad. Todo eso sin saber qué iba a hacer, pero había algo de querer juntar muchos, la repetición de algo, una cantidad grande siempre forma algo interesante. Pero quería buscar algo más allá de eso. La cosa es que junté un montón.

Retetra, un entramado comunitario

¿Cómo empezaste a dar forma a esta basura recolectada, como inventaste el montaje?

Empecé a sistematizar la recolección y fui encontrando la forma de limpiar las cajas, lavarlas y cortarlas. Al principio las cortaba para hacerlas planas pero seguía siendo la caja entera desplegada. Y un día, cuando ya tuve como 150 cajas, pensé que tenía que hacer algo con eso. Probé en el espacio, las corté y las ensamblé hasta que me gustó la idea del plano, del telón. Empecé a ver cómo se podía hacer, eso en simultáneo con un proyecto de trabajar retrato que tenía, eran dos investigaciones paralelas que quería desarrollar y ahí empezó a surgir Retetra¹³. En la búsqueda del retrato, la finalidad era pintar en la plaza con un atril. Nunca había pintado retratos pero quería pintar a la gente en la plaza, esto era mi objetivo. El domingo, en vez de ir

¹³ Juego de palabra entre retrato y tetra (de vino).

a feriar pan amasado (siempre iba a vender algo al parque), quería ir a feriar pinturas que es lo que me gusta hacer. Empecé a estudiar el retrato, el proyecto Retetra es un estudio del retrato.

Y recorté todas las cajas seleccionando solo la imagen de la uvita. Empecé a encontrar el entramado del telón, viendo en el muro como se podía pegar. Al principio me daba susto cortarlas sin saber bien qué iba a hacer, por eso del tiempo que implica la recolección de 150 cajas. Así trabajé el telón y con eso salimos (fuimos con Victoria que tomaba las fotos) de vuelta a la calle, de nuevo era un dispositivo para salir a la calle, trabajar en equipo, reírse.

Y la gente se prendió, el telón funcionó como un escenario. Me encantan estas vueltas entre la calle, la gente, la imagen: la imagen de la uvita de la caja de vino, la gente que se la tomó, vos que la recoges, la sacás de vuelta a la calle y la gente se junta para sacarse fotos con este telón de fondo, en la calle... y vos después usas estas fotos para pintarlas.

Hay toda esta vuelta porque en una caja de vino hay un montón de historias, hay mucho drama en una Uvita tirada en la calle también. El emborrachamiento, está esa alegría que es súper momentánea y no sé, después te quedas un drama gigante, de lo que veo de la calle, hay muchas cajas que recolecté y las personas están durmiendo al lado, en la intemperie en el frío. Y después volver a sacar eso a la calle, convertido, generando encuentro y alegría es llamador, interpela mucho la gente cuando reconocen la Uvita. Es una sorpresa.

Después se empezó a sumar gente a la recolección. Al principio salía a las 7 de la mañana el sábado y el domingo porque les quería ganar a los que barrían, que limpiaban las calles. Después la propia recolección se sistematizó y necesitaba un montón y se sumaron más personas. Me asociaron a mí con la Uvita, amigxs y concocidxs se guardaban las cajas de vino que se tomaban para llevármelas. Un amigo salía con su mamá en Varela¹⁴ para recolectar cajas en la línea del tren. La donación más grande de cajas de Uvita viene de Varela, juntaban entre 20 y 30 por semana. En Varela había un montón, y también se veían otras cajas de vino que acá no se ven. Una vez me encontré con Lu exclusivamente para ir a Varela a recolectar otras cajas de vino. Me interesaba mucho eso de estudiar el lugar a partir de la basura que hay ahí. El año anterior había estado estudiando la basura. Miraba lo que había en las bolsas de basura, lo que se veía, que no. Y también el desecho, el desecho humano, qué y a quiénes desecha la sociedad. Creo que la Uvita y mi obra en general es trabajar con el desecho, con lo que desecha el capitalismo que descarta personas todo el tiempo y apunto a estos lugares. Porque me siento parte de ese descarte, en el fondo es eso, es algo para nosotrxs.

Después le diste otra vuelta a este telón escenográfico pintándolo como fondo de pinturas, de nuevo hay una torsión de la imagen pintada, un juego con el imaginario colectivo y un proceso de sistematización, de pasar de la recolección a la fabricación del telón, a la pintura de una imagen reproducida, repetida.

Sí, después se vuelve a pintar y vuelve a ser como una matriz, un estampado de uvas, y vuelve a ser como el sweater del vecino, vuelve a ser algo como una prenda, una ropa, algo decorativo, estético. Y tiene la idea de la fiesta, los colores son muy llamativos, tiene esa forma de guirnalda, te da un espacio neutro también. Es mucha información, está muy recargado. Es un lugar que no tiene lugar, es como un plano detrás de ti que neutraliza el lugar físico donde estás. Se puede desplazar.

¹⁴ Localidad situada entre Buenos Aires Capital y La Plata, hace parte del conurbano bonaerense.

¿Después de eso, decidiste pintar a la gente de tu comunidad, de tu entorno?

El retrato surge de esas ganas de ir a pintar a la plaza y de ahí surge este estudio del retrato. En este estudio del retrato necesitaba modelos que quisieran colaborar con la investigación, con el estudio. La finalidad del telón era salir a la calle y sacar fotos a las personas que quisieran, para después pintarlas. Me di cuenta que de estas fotos pinté a lxs amiguxs, a lxs desconocidxs que tengo fotografías, no les pinté. No había algo afectivo que me hiciera querer conocer tanto a esta persona. Un retrato es que tengo la mirada detenida en tu cara, conozco cada detalle de tu cara. Entonces con la gente que conozco hay un interés súper genuino de eso, puedo estar tres horas por lo menos y si se puede más, mejor. No hay una búsqueda de un rostro con alguna característica en particular, sino una persona, la persona de la cara.

Después quise pintar a la persona ahí, no del registro fotográfico y fue algo muy interesante porque todo el tiempo te toman o te tomas fotografías, pero no te pintan frecuentemente. Entonces empezó a ser un suceso para estas personas y para mí también. Para ambas era un momento que puede ser extraño, hasta incómodo también... Hay un cruce de miradas muy interesante, trabajar con modelos que no son modelos profesionales, elegir la postura... fue súper enriquecedor, que vengan a la casa-taller.

Este es el punto de partida del proyecto Retetra... Ahora lo estás volviendo a sacar a la calle. ¿Qué dispositivo pensaste?

Parte de este conjunto, hay tres retratos que son muy grandes, que pensé como una exageración. Fueron expuestos en espacios de distintas características (Galería Cariño¹⁵, Centro cultural Islas Malvinas¹⁶ y CCK¹⁷) armando distintas conjunciones con los telones escenográficos y los retratos más chicos. Ahora, estoy planeando cinco intervenciones callejeras, específicamente en un circuito cercano a Plaza Rocha, utilizando paredes que estén disponibles en los recorridos que más frecuento en mis actividades cotidianas. La idea es emplazar las cinco piezas en el transcurso de esta segunda mitad del año. Los lugares de emplazamiento y su cercanía me van a permitir realizar un seguimiento y registro de lo que suceda con las pinturas en la calle (su posible pérdida de color, rotura, humedad, que sean sacadas, rayadas, intervenidas, etc). Y por otro lado quiero compartir mi práctica artística en el entorno afectivo y social más próximo.

Estas intervenciones van componiendo una galería al aire libre en la que cada intervención es acompañada de un estencil con el título de la muestra “Retetra” y dos escritos a modo de texto curatorial en formato fanzine. El primero, fue escrito por Sofi Finkel para la muestra Retetra en Cariño (2019) y el otro escrito por Jane Molair para este proyecto, en relación al caminar, extrañar la mirada y la calle como escenario del hacer artístico.

¹⁵ Galería autogestiva en el barrio Hipódromo, La Plata

¹⁶ Espacio de cultura y de memoria de la ciudad de la Plata

¹⁷ Centro Cultural Kirchner, fundado en el 2015 en el antiguo Palacio de Correos y Telecomunicaciones de la ciudad de Buenos Aires, es el Centro cultural más grande de América Latina.



Ya emplazaste la primera pieza de este proyecto. ¿Qué pudiste observar? ¿Cómo funcionan los códigos de la “exposición” en la calle?

La pintura lleva dos semanas en el muro que está a la vuelta de mi casa. He tenido ocasión de conversar con personas que encuentro mirándola. Cuando paseo con Ciru o voy a comprar, veo la reacción de la gente, puedo ser una observadora a la distancia, observar cómo reacciona lx caminantx ante la obra. Puedo ver la transformación de lx caminante - espectadorx. Y también de quienes siguen caminando, pasan de largo sin ver o sin conectar con la imagen. En la primera semana pusimos 100 fanzines de 2 textos distintos. Todos los días recargaba las cajitas de vino con fanzines y se los llevaban. Creo que estoy empezando a notar cambios en el color de la pintura, pero casi imperceptibles por el momento. He recibido mensajes de personas que desconocía hablándome de su experiencia y la sorpresa de encontrar una pintura en la calle y de esas dimensiones.

Gracias Varr por la charla.

