Teresa Pereda

Recolección/Restitución. Citas por América

Con motivo de la muestra expuesta en la Sala Cronopios, el 19 de mayo de 2010 tuvo lugar en el CeDIP una charla de la artista Teresa Pereda con la curadora, Ana María Battistozzi, la historiadora de arte Diana Wechsler, el diseñador de montaje Gustavo Vásquez Ocampo, el músico Luciano Azzigotti y el artista Juan Pablo Ferlat.

Ana María Battistozzi: Quiero agradecer al CeDIP, que nos invitó, y al Centro Cultural Recoleta, que nos honró designando *Recolección/Restitución…* como la muestra con la que se conmemoraba el Bicentenario. Teniendo en cuenta que no es demasiado alusiva, lo entendemos en el sentido de un concepto relacionado con la conciliación, la restitución, con el pasado, el presente y el futuro.

Cada una de las personas que hemos convocado tiene mucho que ver con el desarrollo y la puesta en escena de esta exposición, o con una consideración más general, como en el caso de Diana. La invitamos porque, si bien no se relaciona directamente con la exhibición, sí tiene que ver con la inclusión de una obra de Teresa en un envío muy importante para la Argentina en el exterior, y pensamos que era importante que nos contara por qué Teresa figura en ese conjunto que ella diseñó.

El germen de esta muestra fue un encuentro entre Teresa y yo en el cual me mostró en una pequeña pantalla imágenes abarcadoras de universos que me resultaban increíbles. Ella me contaba cómo había sido su experiencia individual, cómo había sido la experiencia colectiva, y yo le decía: "Tenemos que encontrar el modo de trasladar esto al formato de exhibición sin que esas cosas se pierdan". La primera idea fue llevarlo a un espacio muy grande que pudiera dar cuenta de la inmensidad de la naturaleza, de la noción del viaje como algo que hilvanaba su obra desde hacía mucho tiempo, y que la primera imagen, la que dio lugar a todo esto en el bosque Uyuni, aquella que era una relación de hilos de lana con la naturaleza, estuviera presente en ese formato, que queríamos que abarcara Ushuaia, Uyuni y la Amazonia.

Me conmovió muchísimo lo que Teresa comentaba, sobre todo de esa acumulación de vínculos entre la gente que empezó a participar en su obra ya desde los años 90, la que intervino en Ushuaia, en Uyuni, en la Amazonia, en los rituales, en las performances, en las ceremonias, pero también en el sistema de producción. Me interesó el modo en que Teresa fue transformando su sistema de trabajo y cómo esto se reflejó progresivamente en su obra, que fue distanciándose de lo que podría aparecer como antropológico y tomando un carácter eminentemente estético, donde los vínculos relacionales tenían una importancia central. Poner en escena esto fue esencial para las conversaciones que mantuvimos. También fueron muy importantes las entrevistas y la experiencia de sus colegas en estas empresas, Juan Pablo Ferlat y Charly Nijensohn. Todo esto tiene una trama muy estrecha, y como por algún lado debemos empezar, le voy a pedir a Juan Pablo que nos cuente cómo fue su aproximación y a qué detalles les confiere mayor importancia.

Juan Pablo Ferlat: Los detalles están en la memoria de los primeros viajes, que fueron como la punta de lanza, y son la parte que no se ve en la muestra, todo el proceso y lo que está detrás. Hay todo un friso de imágenes que dan cuenta de un recorrido de cada viaje en particular y de las estancias entre un viaje y otro, que fueron uniendo el

trabajo profesional y el crecimiento personal de todos. Yo, siendo el más joven, tuve el beneficio de un aprendizaje muy grande, pero pienso que todos se han visto transformados en este proceso.

Estas imágenes que ven acá, y que no están en la muestra, son parte de ese proceso que ocurrió por detrás y que posibilitó la emergencia de las obras. Para mí los detalles tienen que ver con la historia de cada una de esas imágenes, como esa en la que están inflando los pulmones y el corazón de una llama para leer nuestro futuro como forasteros y viajeros. Y esos detalles están y no están en la muestra.

Quiero rescatar la capacidad de Teresa de ser como un centro de conexiones y catalizadora de esas energías. Desde ese lugar, plantea algo muy importante, relacionado con el estadio donde se encuentra la humanidad, en el cual la conexión entre las personas está potenciada por nuevas posibilidades de vinculación a través de la tecnología, de los viajes. Es importante encontrar nuevos paradigmas, nuevas formas de relacionarnos, y creo que la obra de Teresa y su energía pueden operar desde ese lugar histórico.

A.M.B.: La fuerza del sonido, en todas las imágenes, en esas tres pantallas de la muestra, es realmente definitiva para el sentido que ésta tiene. Por eso es tan decisivo el aporte de Luciano. ¿Cómo pensaste desde tu especialidad la conexión con todo esto?

Luciano Azzigotti: Esta historia surge, como decía Juan Pablo, buscando nuevas formas de vinculación. Así lo conocí a él, en 2008, y él me introdujo al trabajo de Teresa. El crudo del video de Uyuni me provocó diferentes sensaciones, pero en ese momento estaba lejos de imaginar que yo iba a estar involucrado en ese video. En los años posteriores tuvimos un primer encuentro con Teresa en otra obra llamada *Humus*. En ella, además de intervenir como músico, realicé una búsqueda para encontrar el sonido que más relación guardara con el material. Esto es lo primero que considero muy importante en el trabajo que hicimos conjuntamente. En *Humus* había un sonido que vectorizaba directamente el material visual en lo sonoro. Lo que se repitió en este caso fue que me vi de nuevo inmerso en el desafío de construir la dimensión sonora, musical –aunque "musical" es una palabra peligrosa en este contexto– de estos videos; de estas líneas de tiempo de acciones relacionales entre personas, que fue otra cuestión que tuve que tener muy presente a la hora de trabajar: lo vincular, el material del ovillo, las manos, el encuentro de Teresa en el desierto en el caso de Uyuni. El otro aspecto que tuve como pilar fue el del viaje. Material, viaje y encuentro fueron tres de las ideas que más me guiaron en el momento de decidir qué componer.

Hay una frase de Morton Feldman que dice: "Cuando el hombre hace planes, Dios sonríe; cuando el compositor hace planes, la música sonríe". De todas maneras, hice planes, que después contradije con el correr del trabajo y del tiempo, mientras Teresa se iba introduciendo en ese mundo que yo le proponía. Una de las primeras decisiones que tomé fue que el sonido partiera del material mismo. Ésta puede ser una idea muy natural, porque, por ejemplo, en Uyuni la primera imagen es la de un viento muy fuerte, pero, a la vez que tenía que ser un sonido de viento, yo quería que esto fuera compuesto, quiero decir organizado, puesto en relación. Y acá entraba en contacto con lo vincular, con la idea de que conocer es nacer con, es partir conjuntamente hacia un lugar, y ésta es la idea del viaje. Lo primero que hice fue que cada viento que surge en la primera escena de Uyuni tenga una tonicidad, una nota subliminal que forma inconscientemente una armonía. Esto se va transformando cuando aparece Teresa. Es el primer momento en que se ve un instrumento humano, el gesto humano recuperando o transformando el sonido del viento, un sonido muy crujiente de cuerdas cercanas al ruido que van llevado el sonido hacia lo humano. Esto no se me ocurrió primero a mí, sino que un día Teresa, cuando estaba viendo algo de la música de la obra, me puntualizó muy filosóficamente este recorrido. Dijo: "Los sonidos parten de lo natural". En el caso de la Amazonia, también se puede escuchar cada insecto, el frotamiento de las hojas, el suceder de la lana contra el suelo, el viento, la lluvia; todo está compuesto y entonado en una armonía; va desarrollándose de una manera tradicional hacia un sonido metálico. Fue una conclusión de Teresa: "Es curioso que los dos videos terminen con un sonido metálico –dijo–, siendo que el metal es la primera intervención clara de la tecnología del hombre". A mí me apasionó esta respuesta, y después de ella no hice más que acentuar este recorrido que el sonido había emprendido y que estaba en armonía con los vínculos que trazábamos.

La otra idea muy puntual era la del viaje. No sólo por ser un recorrido, sino también en el sentido de conocerse a sí mismo. Emprender un viaje es una oportunidad de hacerlo, y tal vez la intención era llegar a un estadio superador –lo que proponen incluso los videos–, conocerse a sí mismo porque se conoce al otro. Y si en algo esto se puso en evidencia en el sonido, fue en la etapa final, en la espacialización. En el momento de hacer funcionar la banda sonora en Cronopios, tuve la oportunidad de generar un instrumento con la sala; la banda sonora no era solamente la fracción que sale de un parlante, sino que éste servía como excitador del espacio de la muestra, y el espacio es el lugar preponderante donde la música llega a socializarse, a comunicar y a cerrar el círculo de transmisor y receptor que el sonido convoca.

Éstas fueron las tres etapas en las cuales pauté el trabajo musical. Decía que la palabra música es peligrosa porque muchas veces conocemos la música como una materia discursiva, algo que cuenta una historia, pero en este caso, más que contar, resuena con la materia de las imágenes. Al menos fue mi intención que resonara como lo hace la luz en el mismo instante, en lo simultáneo, solamente que en otras frecuencias, para que haya una experiencia integral, corporal, que es lo fundamental para el encuentro con el otro.

A.M.B.: Gustavo fue el encargado de articular todo esto en un espacio que, como bien decía Luciano, es central en la muestra; es el territorio donde convergen la música, las imágenes, la experiencia del espectador, los objetos que dan cuenta de dos cuestiones centrales en la obra de la artista.

Gustavo Vásquez Ocampo: Fui el último en integrarme en esta urdimbre generada por Teresa, y quiero destacar que este diseño de montaje lo hicimos todos. Incluye la música, las fotografías, la parte audiovisual, la curatorial, obviamente la propuesta conceptual y todo el trabajo de obra, obra-instalación, instalación-obra. Por momentos te decía, Teresa, que casi no había obra. Para mí fue un trabajo encarado desde un lugar absolutamente distinto, si bien me resultaba claro que tenía que hablar de la escala, tenía que hacerlo en esa sala, y con los tres o cuatro elementos de los trabajos de Teresa tenía que involucrar al espectador. Debía trabajar con el original –en este caso los ovillos–, luego llevarlo a determinadas escalas en las gigantografías, y después ir manejando lo técnico para lograr la espacialidad, la sensación. Una de las cosas que me dan mayor satisfacción es entrar en la sala y sentirme en un lugar totalmente divino. Pienso que se logró lo que

queríamos; mi trabajo fue más "técnico", pero incluyó la interpretación, tras varias reuniones, de cuál era el concepto de Teresa y de Ana. Me costaba entender el guión… pero acá está. Quiero mencionar, además, a otra persona que hoy no está presente, Javier Jusid, el ordenador de todos nosotros. Para mí fue uno de los trabajos en equipo de mayor satisfacción. Aprendí mucho con todos; pudimos ofrecer lo que cada uno sabía, con la mejor onda y habiendo interpretado el concepto de la muestra, de la obra y de la artista. Creo que en la sala hay algo que es raro, pero muy lindo, y que el espectador lo siente.

Diana Wechsler: Fui invitada con otro propósito, pero quiero acotar algo relacionado con una mirada desde afuera del trabajo que ustedes hicieron. Cuando Teresa me comentó la muestra que estaban preparando, pensé: qué difícil reunir todo este tipo de experiencias en una sala que no sea lo previsible, una sucesión de dispositivos para ver videos. Cuando vine a la inauguración, fue una sensación de mucho placer. Llegué en un momento en que estaba todo el mundo agrupado, porque se estaba haciendo la presentación, y fue fascinante entrar en una sala que todos conocemos mucho y que fuera otra cosa: era una obra, y no un sitio donde uno encontraba las obras; la situación del espacio estaba muy bien explotada, y eso se captaba al instante. Pasado ese primer momento, vine otras veces, y ahí me aparecieron los otros elementos: el sonido, el montaje, el concepto, y al oírlos a ustedes surgen muchas cosas que escucho desde esta trama que reconocen haber tejido. Por ejemplo, me llamó muchísimo la atención que vos, Luciano, hablaras todo el tiempo de los sonidos como imágenes. En un momento te referiste a cuando Teresa "vio" las primeras versiones sonoras. Y varias veces hiciste esta unión de ver el sonido y que, a su vez, Teresa te pidió escuchar los materiales. Esto me hizo pensar en la riqueza del proyecto que llevaron adelante, la calidad del resultado y la manera en que los términos recolección/restitución funcionan no solamente dentro de la lógica de la estética planteada y de la propuesta de la práctica artística, sino también en la lógica de la puesta al público. No siempre una muestra es eso; muchas veces es simplemente una muestra, como su nombre lo indica. Pero en este caso, por lo menos desde lo que se escucha y se percibe en el espacio, forma parte de la misma propuesta estética, y eso es bien interesante, y es muy rico escuchar el proceso que ustedes realizaron. Todos, al hablar, hicieron hincapié en algún "detalle", en algún indicio que fue uniendo el trabajo de todos y que, a su vez, sintieron como propio. Creo que en el resultado está esto; es bellísimo.

Ana dijo algo que me parece clave para entender la obra de Teresa, pero también para pensar el arte contemporáneo: el tránsito de lo antropológico a lo estético. Las acciones estéticas contemporáneas están muy relacionadas con reflexiones de otros ámbitos –la sociología, la antropología, etcétera–; no todas llegan a articular toda esta preocupación con una dimensión estética del nivel de sensibilidad y de sutileza de esta propuesta, y en ese sentido también me parece muy interesante como reflexión sobre tu obra, pero además sobre el proceso que hicieron en términos colectivos.

A.M.B.: Agradecemos infinitamente este comentario tuyo. Pero además queremos que nos cuentes por qué la elección de la obra de Teresa –que no es exactamente ésta, pero que tiene que ver con ella– en tu proyecto que se basa en Berlín, la muestra *Realidad y utopía. 200 años de arte argentino*.

D.W.: La obra de Teresa que elegí es *Caja para soñar una patria posible*, y no sólo abre el relato de la exposición sino que, además, abre el texto. En septiembre de 2008 me pidieron que pensara una muestra de doscientos años de arte argentino. Era un proyecto para afuera y, desde mi perspectiva, para poner en juego una cantidad de cuestiones que tenían que ver con desde dónde está contada la historia, la historia del arte en general, y cómo contar en el extranjero la historia del arte argentino. Eso hizo que planteara que no iba a ser una historia de doscientos años en términos de relato convencional de la historia del arte, sino que propuse una serie de núcleos de problemas desde donde pensar la encrucijada entre arte, historia y memoria, y, desde esta lógica, abrir la posibilidad de pensarnos y de pensar el arte argentino. Obviamente, acá surgen cantidad de cuestiones, de preguntas acerca de la identidad, de qué es el arte argentino, desde dónde contar, y desde dónde contar para afuera, y todo el cruce de miradas que esto supone. Pero, además, me sentía y me siento muy responsable por el hecho de que no es como otros proyectos que yo pude haber encaminado afuera pero que vienen de mi investigación; esto me lo pedía la Cancillería argentina; por lo tanto, era un proyecto embajador, que conlleva la responsabilidad de dar cuenta de una cantidad de cosas, con todas las limitaciones que tiene la mirada de uno, pero por lo menos haciendo autocrítica de esa propia mirada y exponiéndolo desde ese lugar.

Hechas todas estas consideraciones, uno de los primeros núcleos que me apareció –y acá es donde viene la obra de Teresa– es un concepto de espacio como infinito. Más allá de todo lo que nuestra historia política ha planteado respecto del espacio, el vacío, el infinito y el desierto como paradigma de barbarie –para decirlo rápida y brutalmente en términos sarmientinos–, nuestras artes visuales no han podido resistirse a esa inmensidad. Y ahí se me presenta una situación que viene de la literatura: cuando César Aira cuenta la historia de Rugendas, el pintor viajero, en un momento dice que el gran desafío que tenía Rugendas, o la gran excitación de su derrotero viajero, era llegar a la Argentina a ver el infinito, pensando que eso iba a revertir su propuesta estética. Entonces, esto me aparece desde la literatura, desde mi propia experiencia como individuo que transita esta tierra y que disfruta fuertemente de esos vacíos, y desde la confrontación con un repertorio de obras que desde el siglo XIX nos han mostrado el infinito, incluso en momentos en que se intentó definir el paisaje nacional desde otros lugares, como todo ese discurso del paisaje nacional vinculado a lo pintoresquista. Sin embargo, el paisaje se resiste, y la obra de Teresa se me presentaba en general como un gran repertorio e ideas y de propuestas estéticas desde donde pensar la inmensidad, la tierra y la relación con ella.

Esa idea del espacio como inmensidad se integra en una zona de la muestra –la primera– que trabaja espacios para la utopía. Entonces, casi ya no tengo nada que decir acerca de por qué la obra de Teresa es la obra indiciaria, la obra faro de esta cuestión del espacio para la utopía; porque es esta inmensidad, este encuentro de caminos que plantea, y esta suma de tierras. Esta caja para soñar integra las problemáticas del espacio, la historia, la contemporaneidad en la posibilidad de una utopía. De ahí que me pareciera un buen indicio para pensar. La primera sala de la muestra tiene, además, otras cajas para pensar; hay tres cajas, que son tres indicios. Una es la de Teresa; la otra, *Libros de arena*, de Mariano Sardón, abre a otra zona de la exhibición que trabaja con la memoria de los orígenes –no solo en cuanto a los pueblos etnográficos, sino los orígenes en plural, que nos configuran como cultura de mezcla–, y la otra es el *Mundo cubo* de Graciela Sacco, en donde se reencuentra la problemática del espacio, pero en una clave política contemporánea. Estas tres cajas abren

los tres núcleos de la muestra: *Espacios para la utopía*, *Memoria de los orígenes* y *Tensiones entre arte, política y utopías vanguardistas*, que cierra con una obra de Charly Nijensohn, justamente.

A.M.B.: Quisiera tomar lo que Diana menciona sobre Rugendas, porque en esa obra expandida que es esta muestra está muy presente el tema del viaje, y creo que el trabajo de Teresa deconstruye esa instancia de la representación en el arte nuestro a través del viaje en un sentido, digamos, otro. Y me gusta destacar que hay dos imágenes con que se inicia el video de la Amazonia que tienen un aire impresionante a Rugendas; es como llevar al lenguaje del video el espíritu de Rugendas, sus imágenes del Brasil. Es curioso: no sé cuán conscientes fueron todos los que participaron de la construcción de esas imágenes de que articulan sentido de la manera en que lo hacen. Teresa, que es la única quizás que tiene conciencia más radical de todo esto, tal vez pueda contarnos algo más.

Teresa Pereda: En 1994 tomo conciencia de que comienzo a hacer obras en los lugares, y que sin ellos no puedo producir la obra, y tampoco sin la gente de esos lugares. Y a esa gente se me sumó esta gente; es gente más gente. La excusa son la tierra y la lana, los materiales a que se refería Luciano; puede ser el metal, que hace sonido que no sabemos si lo miramos o lo escuchamos; da lo mismo. Es ese universo de la percepción al que yo intento aproximarme y dejar que me traspase, que pase a través de mí. Por eso la imagen de las manos entregando. Hay algo que nos hace hombres y es ineludible: existimos porque estamos, y si a partir de esa fabulosa ecuación puedo aproximarme y hacer obras, es maravilloso, y no necesito muchas cosas más. Por eso, en realidad, mi sensación es que es lo mismo si estoy haciendo serigrafías sobre un vidrio para representar un mapa de la Argentina y poniendo una bombita para reflejar un mandala sobre la tierra en la caja que eligió Diana. En el fondo, ahí, en esa caja, estoy reconcentrando un sueño: que si pisamos y queremos nuestra tierra la vamos a poder armar, articular. Por eso los mapas los vemos al derecho si estamos adentro de la caja; si estamos afuera, están siempre al revés.

Trasladado eso a lo que hemos hablado sobre que pasó en la Sala Cronopios, es más o menos lo mismo. La caja era Cronopios. Qué caja, ¿no? Pero empecé a soñarla igual que soñé la caja para la patria posible, y si tengo que trasladar, podría decir que quizás Cronopios es una caja para una convivencia posible. Lo que más me emociona de lo que dijeron los integrantes del equipo es que la convivencia la hicimos, y fue bellísima y les agradezco. Y si resuena un poco para afuera de la caja –lo que no dudo, porque no hay más que escuchar, o ver, la banda sonora de Luciano para darnos cuenta de que resuena hacia afuera de la caja, o mirar el círculo de luz e imaginarnos que está sobre el río de la Plata, o mirar las exquisitas imágenes que registraron Charly y Juan Pablo en esos lugares maravillosos–, y bueno, esto de alguna manera sublima y hace un homenaje al esplendor de la naturaleza, y por ende al esplendor del hombre como individuo que vive en ella. Con respecto a Ana, ella tuvo el chispazo de soñar primero esa convivencia y apostar alto –porque, en realidad, todo lo que yo tenía para mostrarle estaba en esta pantallita que mide veinticinco centímetros– y ver toda una ficción o un sueño. Así que gracias por haber construido otra caja, por poderles contar cómo la construimos y por acompañarnos hoy.

A.M.B.: Así como Gustavo dijo que se sentía muy gratificado por hacer lo que hizo y con los resultados obtenidos, yo quisiera expresar algo parecido con respecto a mi trabajo. Porque en esta exhibición está plasmada una ideología de cómo concebir muestras que tengan un supuesto conceptual pero que no abandonen la experiencia que es capaz de transformar al ser. No siempre se logra eso, y pienso que lo conseguimos; por eso me siento tan satisfecha como Gustavo con lo que aquí está plasmado de mi idea de lo que debiera ser la experiencia del arte.

Público: Tus últimas palabras me emocionan muchísimo. Me parece que tiene que ver con el sentido de la existencia que puede tener cada uno. Si nosotros le damos un sentido al existir, si encontramos un sentido para estar aquí, creo que se pueden hacer estas cosas que hicieron ustedes.

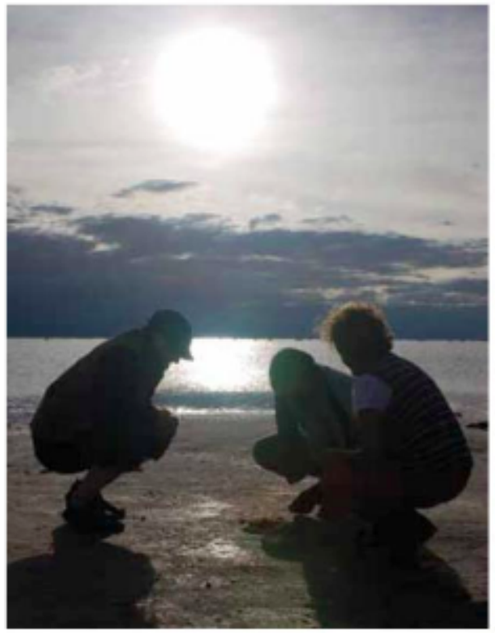
A.M.B.: Gracias. Además, yo pienso que el sentido de la existencia es más sentido si lo podemos compartir y deja de ser individual para ser colectivo. Ojalá que esto realmente sí tenga que ver con lo que hablamos sobre el Bicentenario. Porque, simbólicamente, las autoridades del Centro Cultural Recoleta nos dijeron: "Esta muestra la vamos a tomar como emblemática del Bicentenario", y, como les decía, yo no la encontré para nada alusiva. Pero en su núcleo central expresa un deseo y una convicción de ser de un modo distinto de lo que venimos siendo. Entonces, si la experiencia del arte puede cambiar al ser y hacerlo mejor y más bueno, como tenían la ilusión los hombres del siglo XVIII cuando empezaron a pensar las utopías, creo que a mí me hace sentir mejor estar produciendo en el campo del arte.

D.W.: Es también un proyecto muy generoso.

Público: Yo vine a ver la muestra y me despertó una calidez inmensa, y ternura, y lo que me comunicó con más inmediatez fue el oficio con las manos. Creo que eso trasciende los tiempos, porque uno va a los orígenes del hombre que trabajaba esa lana y la macrodimensión de esa lana le dio la magnitud de esta experiencia tan vital, y, a la vez, en el lenguaje presentado, con una imagen tan mínima, que es un giro muy inteligente.

D.W.: Es lo que dice Ana en el texto de entrada a la sala: que se trata de una experiencia vital, y no sólo es la experiencia de Teresa con la propuesta, de ustedes con el trabajo, sino de todos los espectadores. Hoy llegué temprano, y había unas adolescentes que estaban fascinadas con esto del acercarse, del tocar, del jugar en la sala, y me parece que eso es parte de a lo que invita la muestra: comunicar y ser parte de una experiencia.

G.V.O.: Sí, el espectador está involucrado en la obra, es parte de esa escala, de esa caja.



A.M.B.: Pero lo bueno es que, además, al ser una caja tan grande, cobra una dimensión que puede aproximarse ficcionalmente a la naturaleza. Cuando estamos en la naturaleza tenemos una experiencia de pequeñez, y no son tantas las salas de exposición donde como individuos podemos sentirnos tan superados por el espacio.