

Claudia Fontes

Arte, historia y naturaleza

Claudia Fontes será la representante del país en la 57^a Bienal de Venecia 2017, y es la primera en ser elegida por un comité. Es una figura querida en el mundo, nacida en Buenos Aires en 1964, criada en Haedo y radicada en Inglaterra en 2002. Hacia ahí siguió a un amor que conoció durante una residencia en el extranjero, con quien formó su familia. Siempre está presente en el país a través de sus obras, sus muestras o los trabajos que emprende para crear redes y fomentar la autogestión. Fontes es una trabajadora del arte, y más que la cerámica o la porcelana de muchas de sus esculturas y bocetos, su materia prima son la historia y naturaleza.

Foto página opuesta:
Serie "Foreigners", porcelana,
2016, 15 x 10 x 8 cm aprox.,
colección particular.





"Reconstrucción del retrato de Pablo Míguez",
reflejos del Río de la Plata sobre acero inoxidable,
1999-2010 Parque de la Memoria, Buenos Aires.
Foto: Ernesto Milsztain

En el Parque de la Memoria está una de tus obras más reconocidas: Reconstrucción del retrato de Pablo Míguez, escultura tamaño natural de un chico de 14 años desaparecido en la Dictadura Militar. Su figura parece caminar sobre el Río de la Plata, de espaldas al visitante. En esta obra se conjugan la imagen de un desaparecido y la historia de la reconstrucción de su retrato. ¿Cómo viviste ese proceso?

Para mí las imágenes más icónicas de la dictadura son el pañuelo blanco y el Siluetazo. Pero es verdad que en el contexto del Parque de la Memoria la escultura de Pablo ha tenido la capacidad de ir cargándose de un capital simbólico colectivo por varias razones: por ser el punto de fuga del monumento y por lo tanto el destino de quienes lo recorren; porque se refiere al caso de un nieto desaparecido y fue adoptada con mucho cariño por las Abuelas como punto de referencia en el Parque; y porque es la única escultura instalada en el agua, en el mismo río donde muchas vidas fueron terminadas como consecuencia de los vuelos de la muerte. Por todo eso, es una obra que toca de cerca hasta a los más escépticos e ignorantes sobre lo que pasó durante la dictadura. Veo a la escultura de Pablo como un cuenco vacío que se va llenando de significado a medida en que es visitado y en tanto es reconstruida por los visitantes. Es decir, la escultura sigue activándose, el proceso de reconstrucción sigue vigente y se sigue cargando de vida mientras los visitantes aportan su capacidad de memoria.

Por ejemplo, a principios de este año recibí por Facebook un mensaje del compañero de banco de Pablo Míguez en el colegio secundario en Avellaneda al que él iba en el momento de desaparecer. Ahora vive en el Sur, y había visto la escultura por primera vez hacía poco. Era un mensaje muy emotivo: él debe ser una de las primeras personas que sintió su ausencia cuando Pablo no volvió al colegio al día siguiente de su secuestro, y tampoco al otro día, ni al otro. Al final del mensaje me felicitaba por cómo yo había capturado en la escultura la típica manera de pararse de Pablo. Pues resulta que la pose en la que está la figura de Pablo la tomamos prestada de una foto de Juan Carlos Míguez, su papá, aproximadamente a la misma edad que tenía Pablo cuando desapareció. Gracias a su compañero de banco nos enteramos ahora de que Pablo era recordado de esa manera por sus pares, con esa actitud corporal.

Hace muy poco también, durante la performance 500 que realicé en el parque, volví a ver a Lucas Bichir, el chico de 14 años que sirvió de modelo para la escultura y con quien yo había perdido contacto. Ahora tiene 29 años y es casi arquitecto. Me contó que poner el cuerpo para la escultura le marcó la vida en todo sentido, y le sirvió para encontrar su rumbo político. Yo le conté lo del compañero de banco que reconoció a Pablo en la postura, ya que en definitiva la postura de la figura en la escultura es resultado de la interpretación que Lucas hizo con su cuerpo de la imagen de Juan Carlos en la foto. Es decir, sin buscarlo, se armó en ese juego de traducciones entre foto/modelo/espectador una cadena de cuerpos conectados por la memoria a través del tiempo.

Esta anécdota me sirve entonces para contestar finalmente tu pregunta: vivo el proceso de la reconstrucción del retrato de Pablo como testigo de un maravilloso acto de reparación colectiva de la memoria en su archivo más sagrado, que son los cuerpos.

¿Qué relación forjaste con el recuerdo de Pablo?

Mi punto de partida para pensar el trabajo fue pensar sobre la condición del desaparecido, que para los genocidas comprendía no sólo que las víctimas no estaban “ni vivas ni muertas”, no sólo la desaparición de sus cuerpos, sino también la desaparición de sus imágenes y de cualquier evidencia que diera cuenta de que esas personas habían existido, fotos incluidas. Así que frente a la convocatoria de la Comisión Pro-Monumento a pensar en imágenes para un parque escultórico que conmemoraría la vida de los desaparecidos, como artista visual pensé que mi mejor aporte debería ser ayudar a la reconstrucción de una de esas miles de imágenes desaparecidas.

El proceso de Reconstrucción del Retrato de Pablo Míguez fue lo más arduo y exigente que hice en mi vida desde el punto de vista emocional y ético. No sólo por la responsabilidad que implicó el trabajar con la memoria y el dolor de sus familiares, sino porque durante el proceso físico de reconstrucción de la imagen de Pablo fui madre, y el proceso de creación de la escultura y mi aprendizaje como madre estuvieron íntimamente ligados, hasta en sueños. Hay un momento en el proceso de hacer la escultura que creo que define muy bien cuál es mi relación con la memoria de Pablo. El proceso de modelar la cabeza llevó casi tres años e incluyó buscar quién me ayudara a rotar la imagen de Pablo para verle el perfil, investigar tecnologías disponibles entonces, reunir el poco material que había de él (un par de fotos y testimonios) y ponerme tozudamente todos los días a modelar el retrato de alguien a quien yo nunca había visto y de quien casi no quedaban imágenes. Al comienzo del proyecto, uno de los primeros lugares a los que fui a buscar cómo ver el perfil de Pablo había sido el Equipo Argentino de Antropólogos Forenses. Los visité y les expliqué qué necesitaba. Quería saber si había técnicas de reconstrucción forense que pudieran permitirme rotar la única foto que tenía por entonces. No sólo dijeron que no podían ayudarme, sino que trazaron un límite muy nítido. Me dijeron: “Como artista podés inventar todo lo que quieras, pero nosotros somos científicos, y los científicos no nos dedicamos a inventar.” En el momento me frustré mucho; yo no quería inventar nada, quería reconstruir tan fielmente como fuese posible un retrato de Pablo Míguez partiendo de la poca evidencia visual que tenía.

Tiempo después conseguí ayuda de Radim Sara, un científico en computación que logró mostrarme el perfil de Pablo a través de un cálculo bastante complejo basado en una segunda foto suya que finalmente apareció, ¡en la que él estaba en el río!, en una lancha colectiva. Juan Carlos, el papá de Pablo, me había dado el permiso más absoluto: “Hagas lo que hagas para mí Pablo va a

estar donde vos pongas esa escultura". Pero aún así, en el momento de ponerme a modelar, las palabras de los antropólogos forenses seguían teniendo mucho peso para mí y fueron como el bajo continuo de todo el proceso de modelado de la escultura. Lo único que podía hacer en esas circunstancias era pararme a trabajar todos los días enfrente de la cabeza de arcilla esperando a que apareciera una solución. Fue en una de estas sesiones de trabajo cuando de repente me descubrí a mí misma abandonando todo el material de referencia que había reunido y tomando decisiones desde otro lugar mucho más intuitivo. Mientras modelaba la barbilla de Pablo me escuché opinando: "¡Claro que no es así!, ¡es así!", mientras definía ángulos y planos con la yema de los dedos. Sólo entonces me di cuenta, casi tres años después de comenzar el proyecto, que ya sabía cómo Pablo era para mí y que eso era todo lo que importaba. De una manera muy extraña, había logrado reconstruir mi propia memoria de Pablo sin haberlo conocido. Al meterme en su historia y en la memoria de los que lo conocieron, había adquirido un conocimiento tácito, corporizado, de cómo era Pablo. Recién ahí pude soltar la escultura con el convencimiento de que había hecho un retrato.

El 18 de octubre pasado volviste al Parque junto con 500 chicos de 14 años para una performance ¿De qué se trató?

500 fue una acción colectiva en colaboración con la Escuela de Comercio Carlos Pellegrini como parte del programa de Educación del Parque de la Memoria, y que recibió el apoyo del British Council Argentina. Estuvo inspirada en el hecho de que a partir de que la escultura se instaló en el río fue adoptada por una familia de pájaros y es casi imposible fotografiarla sin ellos. A la vez, desde que instalamos la escultura en el Parque en 2010 me propuse hacer algo para el programa de educación que tuviera que ver con la vida de Pablo Míguez, pero ya no sólo en diálogo con la historia, sino con el presente político.

Desde mi adolescencia, leo sobre comportamiento animal, y comencé a interesarme en el comportamiento auto-organizado de muchas especies, humanos incluidos, mientras estábamos haciendo Trama, y también como consecuencia de las revueltas sociales de fines del 2001. De la combinación de esas inquietudes nació la idea de esta performance: invitamos así a 500 chicos de 14 años –la edad de Pablo Míguez en el momento de su desaparición– a experimentar el movimiento auto-organizado que realizan ciertas especies de pájaros cuando vuelan en bandadas. Como ya sabés, 500 es la cantidad de niños secuestrados, apropiados o asesinados que se calcula desaparecieron durante la dictadura cívico-militar, de los cuales las Abuelas ya recuperaron 121 a la fecha. Los participantes tenían que seguir tres reglas muy sencillas para replicar el movimiento de los pájaros. En un momento se les pidió en secreto a algunos de los participantes que rompieran una de las reglas para estimular

un debate, que tuvo lugar en la Sala PAYS, sobre auto-organización y liderazgo desde distintas perspectivas que contemplan en su conjunto una definición expandida de los derechos humanos, incluyendo el aspecto ecológico. El registro de la performance lo estoy aún editando y lo publicaré oportunamente en mi sitio, además de que se compartirá con la Escuela y el Parque para que lo usen como material didáctico.

También estuviste en Salta. ¿Qué te llevó ahí?

En Salta estuve trabajando en la etapa piloto de La Criatura Intermedia, un proyecto de base colectiva en el que propuse un marco lúdico de experimentación y práctica artística para explorar posibilidades de creación conjunta. La idea es encontrar modos innovadores de traducción sinestésica para poner en diálogo culturas, generaciones y especies diversas. Es el primer proyecto de The Appreciation Society, una compañía sin fines de lucro que fundamos junto a dos colegas en Brighton para trabajar de manera colectiva. Para esta etapa piloto nos asociamos con el Centro Cultural Tewok, un espacio para la conservación y difusión del patrimonio cultural wichí. La labor de la artista Guadalupe Miles fue central en la articulación de este trabajo con la comunidad wichí del Tewok, ya que trabaja en estrecha colaboración junto a la familia Mendoza, fundadora del centro cultural, desde hace 15 años. El equipo de trabajo para esta primer experiencia estuvo compuesto por Elba Bairon, Mateo Carabajal, Duncan Whitley, Isabel Ruarte, y Juan, Tjuna, Aniceto, Karina y Leonel Mendoza, entre otros. En 2017 vamos a hacer una segunda etapa, también en colaboración con la comunidad del Tewok en Salta. Luego, la idea es que sea un proyecto itinerante a nivel internacional, pero falta mucho para llegar a ese punto. Esta primera etapa se hizo gracias al apoyo de Arts Collaboratory y del British Council Argentina.

¿Esto está relacionado con el proyecto Trama?

Trama fue un programa autogestionado entre artistas que se propuso crear un contexto de desarrollo de pensamiento crítico y cooperación entre pares, en un momento en el que, como herencia del menemato, las múltiples escenas de las artes visuales en Argentina estaban desconectadas y el comportamiento de los artistas era penosamente individualista. Estuvo activo entre 2000 y 2006. Pudo hacerse gracias al apoyo inicial del Ministerio de Relaciones Exteriores holandés, de la Fundación Antorchas y de la Fundación Espigas. Estábamos también asociados con RAIN, una red internacional de siete iniciativas de artistas de la que Trama era una parte muy activa, con socios en Indonesia, India, Camerún, Mali, Sudáfrica, México y Brasil. Nos interesaba y poníamos el acento en el intercambio sur-sur. En un momento en que todo el mundo deliraba con fugarse a Nueva York, nosotros los invitábamos a ir a Bamako.



"Feral", porcelana, 2015,
20 x 25 x 34 cm, colección particular.

“Desde mi adolescencia, leo sobre comportamiento animal, y comencé a interesarme en el comportamiento auto-organizado de muchas especies, humanos incluidos”.



Serie "Foreigners",
porcelana, 2014, 15 x 20 x 8 cm aprox.,
colección particular.

El ante-proyecto de Trama comenzó en Ámsterdam, durante una residencia de dos años que hice en la Rijksakademie van beeldende kunsten en 1996-1997. Fui la primera artista argentina en entrar a esa institución; a partir de mi participación allí los directores se interesaron por Argentina, y viajaron a Buenos Aires con el propósito de incrementar la cuota de artistas argentinos en la Rijksakademie. Cuando volvieron a Ámsterdam me hicieron una devolución espantosa: la escena artística les había parecido terriblemente provinciana. Por supuesto, esta era una conclusión muy superficial sacada en un viaje de cuatro días, pero la devolución que me hicieron me dejó sin dormir unos cuantos días, en los que comencé a pensar en un proyecto que nunca existió con la idea de dar visibilidad a la riqueza de la producción artística que yo conocía, y que no pasaba necesariamente por las dos o tres bocas de expendio oficiales que existían entonces. El proyecto se llamó El Potrero, y fue el antecedente de Trama.

Luego volví a Argentina, y de a poco Trama se puso en marcha. Fue en el verano del 2000, primero contactando pares, amigos y amigos de amigos en Buenos Aires y en otras ciudades, como Tucumán, Mar del Plata y Rosario, que eran ciudades en las que yo tenía contactos a raíz de ir a dar clínicas para la Fundación Antorchas. Comenzamos conectándonos siete artistas sueltos, y en cinco años, cuando terminó el programa, éramos 70 organizaciones autogestionadas por artistas de todo el país.

Fue un proyecto muy hermoso, pero muy intenso, durante el que muchos dejamos buena parte de nuestras carreras y vidas. Irene Bancharo, Pablo Ziccardello, Marina De Caro, Leonel Luna, Florencia Cacciabue, Flavia Da Rin, Carlota Beltrame, Mauro Machado, Daniel Besoytaorube, Tulio de Sagastizabal y Julia Masverná, por nombrar unos pocos, fueron parte en distintos momentos del enorme equipo de trabajo que se armó. El programa terminó en 2006, pero quedaron publicaciones y aún ahora, 10 años más tarde, me contactan cada tanto investigadores de distintas partes del mundo que están trabajando sobre el proyecto desde la teoría y como caso de estudio. Creo que se ha transformado en una referencia importante del trabajo autogestionado por artistas tanto a nivel local como internacional. En 2011 di una clínica de autogestión en Tucumán, con grupos de artistas auto-organizados, y me encantó escuchar de boca de artistas jóvenes palabras como horizontal, flexible, cooperación y móvil en relación a sus proyectos. Son palabras que usábamos para definir Trama, y ahora están completamente naturalizadas y en boca de artistas jóvenes que no dan su crédito a Trama, sino a organizaciones que surgieron con el apoyo de Trama, como El Ingenio o La Punta. Escuchar esas palabras dichas de esa manera tan casual fue muy satisfactorio. En 1999, cuando comenzamos a usar ese vocabulario, hablar de cooperación u horizontalidad entre artistas era una utopía.

¿De qué maneras seguís trabajando en esas ideas de red y autogestión?

A raíz de Trama fui desarrollando en paralelo a mi práctica artística un trabajo que no he divulgado casi dentro del mundo del arte, pero que para mí es casi tan importante como mi obra, que es el diseño metodológico de sistemas de evaluación cualitativa de las artes en el contexto de las organizaciones autogestionadas por artistas.

Después de Trama, comenzaron a llamarme distintas instituciones internacionales para dar charlas y hacer consultorías en temas de red y autogestión artística, hasta que una de ellas, Hivos, me invitó en 2007 a formar un equipo de evaluación para medir el impacto cualitativo de su programa de arte y cultura en Centroamérica. No tenía ni idea de cómo hacerlo y se los dije, pero confiaron en mí y aprendí muy rápido gracias a la experiencia en Trama y de la mano de un evaluador que fue mi mentor en el mundo de la evaluación. Es algo que hago más o menos con continuidad desde entonces y en distintas partes del mundo cuando me convocan. De hecho esta semana acaba de salir publicado en Routledge un libro en el que se incluye un capítulo escrito por mí sobre mi experiencia haciendo ese trabajo. El tema de la evaluación no es menor. Quién evalúa y cómo se hace tiene mucha significancia política. En lo personal, es el ámbito donde decidí militar como artista después de entender que mejor que estar en la posición de hacer gestión, es estar en la posición del que puede influir sobre qué hacen otros y de qué manera.

¿Qué diferencia Trama de The Appreciation Society?

Son proyectos muy diferentes porque responden a momentos de mi vida y a contextos muy distintos. Eso sí, comenzaron los dos de la misma manera: sintiendo la necesidad de generar un cambio y levantando el teléfono para llamar a amigos y proponerles hacer algo juntos. También tienen en común que ambos giran en torno a estrategias de cooperación. La mayor diferencia creo que está en el tiempo de cocción: Trama fue un trabajo de red que se multiplicó exponencialmente en muy pocos años. Charlando sobre Trama con Víctor Grippo durante el primer año del proyecto, recuerdo que me advirtió que tenía que estar preparada para cuando se despertara el 'animal social', porque iba a ser incontrolable. ¡Pues tenía inmensa razón! Aprovechamos el envión y creo que honramos la oportunidad, pero quedamos exhaustos. Me concentré desde entonces en mi obra, mientras procesaba los aciertos y errores de ese período tan intenso, y hace un par de años apareció de nuevo la necesidad de armar una experiencia colectiva. Esta vez estoy dejando que The Appreciation

Society crezca de manera orgánica, a fuego lento y con calma zen, respetando los tiempos de cada integrante y complementándonos en nuestros saberes. Esta diferencia en velocidad deja espacio para un trabajo de investigación, intercambio y diseño de actividades más concienzudo y placentero que el que hacíamos en Trama, donde siempre estábamos respondiendo a la urgencia de la coyuntura. Trama era también, para los que lo organizábamos, más que nada un proyecto de gestión, en el que los artistas que lo coordinábamos no participábamos del proceso artístico, sino que documentábamos, editábamos, curábamos y cuidábamos a otros artistas. La aspiración que tenemos en The Appreciation Society es la de generar proyectos de autor, marcos de trabajo que tengan una clara impronta personal, en los que nos cuidemos los unos a los otros. Finalmente, quizás la diferencia más importante, es que Trama fue un proyecto enclavado en las necesidades de los artistas, mientras que The Appreciation Society no pretende tener esa relación estrecha con el mundo del arte, sino que se posiciona más allá de esa esfera. Las actividades en las que venimos trabajando aplican herramientas de diseño, permacultura y arte a la producción de conocimiento que aporte a prácticas culturales sustentables, sean artísticas o no.

En la Bienal de Venecia vas a presentar El problema del caballo: ¡desarrolle!

Al entrar a la sala el visitante se encontrará con una escena suspendida en el tiempo, en la que tres personajes –un caballo, una mujer y un joven– responden a una situación de crisis organizando sus cuerpos y emociones de distintas maneras. Las figuras serán blancas y contrastarán con los materiales y texturas del espacio, que son principalmente ladrillo, hierro y madera. Completa la escena un cuarto elemento que es a la vez causa y síntoma de la crisis a la que responden los personajes. Me reservo el resto de los detalles porque la obra está en desarrollo y quiero tener un margen de privacidad para enamorarme y desenamorarme del trabajo según lo voy viendo tomar cuerpo. El Problema del Caballo tiene varias líneas de lectura. Trabajo de una manera que sospecho es más parecida a la de un escritor que a la de un artista conceptual. Comienzo investigando sobre lo que me es dado, lo que no puedo cambiar, que en este caso fue el hecho de haber sido invitada por la Cancillería Argentina para proponer una instalación en el pabellón argentino en el Arsenale, en el contexto de la Bienal de Venecia, en la sección de representaciones nacionales. Todas esas circunstancias dispararon en mí lecturas críticas en torno al concepto de nación y territorio, y de cómo se construyeron y se siguen manipulando esas ideas en nuestro país. También tuve en cuenta la historia de la Bienal como institución, que con el mecanismo de las representaciones nacionales continúa la tradición del siglo XIX de aspirar a cierta universalidad compuesta por la suma de partes muy diversas en historia y significados. Otro punto de investigación que tuve en cuenta fue la historia y función primera del edificio en tanto fábrica de cañones y balas de cañón que se ponían en los barcos mercantes y que se usaron en los procesos de colonización militar y económica europea desde la época de las Cruzadas en adelante. Finalmente, tomé en cuenta los materiales con los que está construido

el edificio y la historia atrapada en la tecnología que los produjo, basada en la explotación del caballo como máquina.

Pero luego de investigar, me olvidé de todo, y dejé que aparecieran imágenes que pertenezcan a ese mundo, a esas coordenadas que me fueron dadas, pero sin condicionarlas. Esas imágenes luego se transforman aún más cuando comienzo a bocetar. Yo no dibujo, sino que plasmo las imágenes muy rápidamente en arcilla. Al hacerlo dejo que pasen todo tipos de accidentes y sorpresas, y acepto todo lo que pasa, no rechazo nada, me corro del medio, no opino. Así es como se fue armando la escena que planteo en El Problema del Caballo. En algún momento comienzo a encontrarle la lógica a ese mundo que apareció intuitivamente y entonces sé que ya estoy en condiciones de editar, de jerarquizar las lecturas que emergen, y recién allí vuelvo a tomar en cuenta lo que investigué al principio. De esa manera, el resultado final no es una propuesta prescriptiva de conceptos a ser decodificados, sino un campo semántico en el cual, como con la poesía, se pueden cosechar distintas lecturas y significados, incluidas lecturas que yo no soy capaz de pensar a priori.

El problema que tiene el caballo que le da el nombre a la instalación no es un problema específico. Algunos lo asociarán a la crisis del sistema global, otros a la tensión entre animalidad y cultura. Eso no puedo predecirlo, pero todas esas lecturas son posibles.

¿Es posible representar al país con una crítica a la representación nacional?

No sé si estaré efectivamente representando al país. Quizás haya que hacer alguna especie de censo cuando se abran las puertas del pabellón argentino en mayo de 2017: habría que preguntarle al público que diga sentirse identificado con la obra de qué nacionalidad es y a partir de allí concluir a quién representa esa obra en la Bienal, o de qué nacionalidad es la obra.

Tengo un problema conceptual con la idea de representación: implica que hay una aspiración democrática detrás de la selección del proyecto, y en lo personal creo que arte y democracia conforman un matrimonio destinado al fracaso y al malentendido, ya que los mecanismos para que uno y otra funcionen significativamente son bien diferentes. Si en pos de la representación de la cultura nacional en Argentina se hubiera hecho un plebiscito para elegir al artista para enviar a Venecia, muy probablemente esta entrevista se la estarías haciendo a Marcelo Tinelli o a Susana Giménez, mal que nos pese. Fijate sin ir más lejos adónde fueron los políticos a incrementar su capital simbólico en plena campaña electoral.

Respondiendo entonces a tu pregunta, creo entonces que por suerte sí, aún es posible, desde la cultura, hacer una crítica a la idea de representación nacional y hacerlo justamente en un contexto en el que se insiste con que esa idea tenga vigencia, como es la Bienal de Venecia, explorando el origen de esa idea y su asociación con la producción artística, y eso es lo que propuse en mi proyecto.





"The What and the How (Berkeley's Tree),
porcelana, (20 x 130 x 35 cm aprox.) 2014,
colección particular.

Otra de tus obras recientes es Señuelo para cóndor andino. ¿También en esta obra hay fuertes implicancias geopolíticas?

Señuelo para cóndor andino tiene un antecedente en un trabajo que hice hace muchos años que se llamó Plan de Invasión a Holanda. Los dos trabajos son hipótesis sobre la posibilidad de revertir procesos de colonización, y en los dos trabajos utilicé el artilugio del señuelo como metáfora de la obra de arte. Más que implicancias geopolíticas yo diría que se basan en una inquietud biopolítica, y en eso también se emparentan con El Problema del Caballo, como bien señalás. En las tres obras el punto de partida fue el contexto histórico y biopolítico en el que me tocaba trabajar, y también tienen en común que el protagonismo lo tiene un animal que condensa simbólicamente ese contexto. Las tres están atravesadas por un comentario sobre el hecho de que todo proceso de colonización sucede necesariamente en dos sentidos: es imposible colonizar sin ser colonizado en el mismo acto.

En el caso de Señuelo para cóndor andino, el contexto eran los Jardines Ingleses en Regent's Park, en Londres, que es donde se monta el parque escultórico de Frieze, un espacio curado que se realiza cada año en el contexto de la feria. Allí instalé escondido en la copa de un árbol un señuelo de caza con forma de ciervo colorado, con la idea de atraer y provocar una invasión de cóndores en Inglaterra. Se trató de referenciar, mediante una reducción al absurdo, los procesos de colonización y sus consecuencias. El trabajo tomó al contexto, el locus en cuestión, como punto de partida y sujeto de exploración. El origen de Regent's Park se remonta a una apropiación forzada de terrenos ejecutada por Enrique VIII para realizar un coto real de caza en el que el ciervo colorado tuvo protagonismo. Desde entonces se conoce al parque como "la joya de la corona".

Me interesaba en ese contexto confrontar percepciones culturales argentinas e inglesas sobre los dos animales que referencia el trabajo, el cóndor del título y el ciervo del señuelo. En Argentina y en América del Sur en general, el cóndor se asocia con la libertad, el poder, la soberanía y la majestuosidad, mientras que el ciervo colorado es ante todo considerado peste, una especie invasora que ocupó el hábitat y los recursos naturales de especies autóctonas que están ahora, como el cóndor, en peligro de extinción. Su presencia en las Pampas está ligada a la idea de nación que la clase local gobernante que los importó –aristocrática y pro-europea– imaginó para Argentina a principios del siglo XX. Este ideal de país los llevó a intentar emular los mecanismos de exhibición de poder de la clase alta europea, como por ejemplo, la caza tradicional inglesa del ciervo.

Al establecer una analogía entre circunstancias históricas, naturales y culturales tan diversas me interesaba despertar preguntas sobre desarraigo y desplazamiento, y consecuentemente sobre territorio y control, entre dos naciones que se consideran en conflicto.

Realizás instalaciones tamaño natural como Señuelo para cóndor andino, pero también trabajás en tamaños que caben en la palma de tu mano, como en Foreigners. ¿Cómo manejas los saltos de escala? ¿Qué posibilidades te ofrecen?

Una parte importante de mi formación como escultora siendo artista joven fue practicar acrobacia. Tomé clases varios años hasta que me fui a Holanda, siguiendo la lógica de que cuanto más entendiera cómo funcionan el centro de gravedad, los puntos de apoyos y la mecánica de desplazamiento de un volumen en el espacio en mi propio cuerpo, más iba a poder ofrecer a un espectador que entrara a un espacio y se encontrara con una escultura hecha por mí, porque considero que la primera aproximación a la obra, hasta en la obra más conceptual, siempre es somática. La preocupación por la calidad corporal, las posturas y por las cualidades físicas del material con que elijo trabajar están presentes desde mis primeras esculturas. Quizás porque la referencia a ese encuentro cuerpo a cuerpo estaba tan presente, durante mucho tiempo no le encontré sentido a salirme de la escala 1:1 y lo hice sólo ocasionalmente. Hace tres años, sin embargo, decidí restringir los elementos con los que trabajaba a un solo material, la porcelana, y a una única escala, la de la mano, a ver hasta dónde llegaba. Lo hice intentando recuperar algo que hacía de chica en mi casa de la infancia en Haedo y que me hacía muy feliz: pasaba tardes enteras en la terraza, que en verano era algo así como el desierto de Gobi. Vaciaba las macetas con plantas muertas, hacía barro y modelaba figuras pequeñas, del tamaño de mi mano, una tras otra, y armaba unos mundos increíbles que luego ubicaba en el filo de la pared y dejaba que se deshicieran con la lluvia.

Volviendo a Foreigners, ¿qué misterios encierran esos extranjeros diminutos? ¿qué desvelos, siendo vos también una extranjera en Inglaterra?

Cuando comencé a trabajar de esa manera con la porcelana, comenzaron a salir las figuras de los Foreigners –extranjeros, en inglés–, estos seres mutantes en procesos de transformación. El título surgió al final, al mirarlas y cuestionarme qué estaba haciendo. Luego fui desarrollando un criterio sobre qué es foreigner y qué no, que es bastante intuitivo. No todos pasan por la prueba de identidad, trabajo mucho hasta que aparecen. Al principio estaban parados, mostrándose, ofreciéndose. Luego fueron tomando posturas amorosas, comenzaron a aparecer madres con chicos, grupos familiares, parejas.

Aunque no es la única lectura que creo se puede hacer de ese trabajo, sí acuso recibo de que estas figuras comenzaron a surgir mientras en los diarios y en las calles aparecían más y más imágenes de refugiados tratando de asentarse en este país, con el consecuente incremento de xenofobia que está acompañando a la crisis. Pero creo que la identidad de los Foreigners va más allá: son extranjeros que quedaron atrapados en un afuera, y que lo viven como su condición de ser. Es decir, son extranjeros vayan a donde vayan, o no son. Supongo que esa es la condición de los que vivimos en la diáspora, no importa dónde sea, y yo creo que, una vez pasado el duelo, puede verse como una condición de privilegio, en tanto uno desarrolla capacidades de adaptación y crítica que de otro modo no hubiera desarrollado.

Volviendo al tema de la escala, cuando se presentó la posibilidad de pensar en un proyecto para Venecia, desde ya que fue un desafío el tener que pensar en una escala completamente distinta a la que venía trabajando últimamente. Sin embargo, muy rápidamente pensé en cómo podía hacer para generar el mismo sentido de vulnerabilidad y extrañeza con el que venía trabajando hasta entonces, y así surgió la idea de trabajar en el extremo opuesto de la escala que venía manejando. Decidí exagerar el tamaño del caballo como recurso expresivo justamente para acentuar la escala humana dentro de ese edificio y que las otras figuras, en contraste con el caballo, parecieran del tamaño de una mano. Hay otros detalles de El Problema del Caballo que son muy significativos y en los que también juego expresivamente con la escala.

¿Cómo es tu entorno cotidiano hoy?

Vivimos con mi familia en las afueras de Brighton, una ciudad en el sur de Inglaterra que está al lado del mar, en un barrio de clase obrera, sobre una calle que es la última del pueblo, frente al campo y a un área de naturaleza protegida, un parque nacional que se llama South Downs. Todos los días camino entre dos y tres horas por ese territorio donde hay muchos animales, domesticados y salvajes. Mucho de ese entorno se ve en el video Training. No hace mucho la Unesco declaró a Brighton y sus alrededores reserva biósfera, es decir una zona protegida de equilibrio entre ciudad y naturaleza. A la vez, Brighton queda a una hora de tren de Londres, así que viajo periódicamente a ver muestras y encontrarme con amigos.

Mi taller está en Phoenix Arts, un edificio muy grande que hay en el centro de Brighton, a diez minutos de mi casa, y que pertenece a una organización de artistas. Somos cien los que tenemos talleres allí, todos con prácticas muy diversas, con lo cual se da un intercambio de saberes bien interesante. Cuando voy a la Argentina paro en casa de mi madre en Buenos Aires, rodeada de edificios altos.

Arte, historia, naturaleza, redes humanas... ¿son esos tus temas recurrentes? ¿Es posible definirte como artista?

No me gusta hablar de temas, sino de inquietudes. Quiero decir, cuando se habla de temas pareciera que uno elige la tarea, y le pone un título, al estilo de "composición tema: la vaca", como condición para ponerse a trabajar. Las inquietudes en cambio no se eligen, aparecen nomás, haga uno lo que

haga, como avenidas por donde se circula recurrentemente para entender e interrogar la vida, modos de aproximación para encontrarle sentido a lo que hacemos.

Para abordar cualquier inquietud primero interrogo el contexto: el sentido histórico –porque quiero entender el contenido que precede a mi acción–, la relación con el mundo natural, que no es ni más ni menos que lo único con lo que contamos para hacer, pensar o sentir, y finalmente la calidad del contacto que pretendo ofrecer al otro. Es decir: historia, naturaleza, redes humanas son, a mi entender, más que temas, la materia prima del arte. En cuanto a mis inquietudes, en este momento me inquieta entender qué es ser persona, me intriga mucho saber cómo se construyó históricamente esa categoría, quién la sostiene y para qué, y qué rol tiene el arte en esa construcción. Todo lo que leo o hago es resultado de tratar de explorar esas preguntas, que me parecen especialmente relevantes para nuestra especie en este momento histórico.

Siempre me resultó un poco raro lo de definirme como artista, de hecho hace relativamente muy poco que comencé a decir que soy artista cuando me preguntan qué hago, y sólo para hacerle más fácil la vida a los demás, que me llaman así. Digamos que para mí es una práctica inevitable el traer al mundo artefactos, acciones o ideas como resultado de un proceso de interrogación del sentido que tiene nuestro paso por el aquí y ahora. Pero más que como artista me importa definirme como humano y como persona, y entender cuál es la función del arte a nivel evolutivo en esa definición; de qué se trata ser humano, esta criatura que –como brillantemente enunció Peter Sloterdijk– ha fracasado como animal.



Claudia Fontes trabajando en el Centro Cultural Tewok, en el contexto de La Criatura Intermedia, Chaco salteño, 2016