

Guillermo Kuitca

El teatro de la pintura

La casa de Guillermo Kuitca está rodeada de andamios: los pintores de brocha gorda le están refrescando la cara al petit hotel de Belgrano que habita desde hace años. Puertas adentro, el artista empuña pinceles de distinto calibre para hacer obras que rápido vuelan a Londres o Nueva York para encontrar nuevos dueños. Entre proyectos de muestras, libros y, siempre, pinturas, Kuitca se toma un tiempo para pensar sobre el camino andado y su lugar en el arte argentino actual.

Hace unos meses que no visito su taller, y veo que algunas pinturas han cambiado y otras permanecen colgadas en las mismas paredes. Tres teatros de gran formato y diferentes épocas ocupan un sector. Son obras parecidas pero diferentes. Kuitca está pensando en una muestra de cámara, y ensaya. "Hay temas muy clásicos en mi trabajo: teatros, mapas, plantas, camas... con tratamientos formales muy distintos y a través de lapsos de tiempo que ahora se hicieron muy grandes", explica. Pasaron entre las piezas diez o veinte años. Aprecia mucho una obra de 1994, de las primeras en las que el teatro se ve desde el punto de vista de los espectadores. Tanto, que logró tenerla de vuelta a través de un cambio de obra. "Comprarme a mí mismo es raro y es caro. Intervenir en el mercado no es lo mío. Si la galería lo quiere hacer, no me entero exactamente, pero yo no podría. Es tan complejo el sistema ahora... Antes éramos el artista, el galerista y el coleccionista; ahora hay tantos jugadores nuevos! No tengo una colección amplia de mi obra, y en los últimos años empecé a pensar que quizá algunas piezas debería tenerlas. Pero el artista tiene la posibilidad de que la moneda sea su obra", dice. Otro de los teatros en exhibición provisoria es uno más tardío, más figurativo y expresivo, casi narrativo. Ya no está el escenario pintado con ese patrón geométrico con claroscuros que se ha vuelto recurrente en estos últimos años. Era, quizá, la última evolución de los teatros. Se exhibió en su más reciente exposición en Londres, en la galería Hauser & Wirth y ahora fue enviado a Suiza. Solo quedó un boceto, que como todos sus bocetos, es posterior a la obra. Una maqueta pequeña que tiene una hendija para introducir el celular en modo linterna y recrear la pieza tal cual es, con su iluminación y todo -Kuitca lo muestra orgulloso, a pura risa-. Entre las obras más nuevas hay una puerta inclinada. "Es bastante rústica. Medio de backstage. La manija, al tener una pequeña torsión, permite imaginar que alguien la está abriendo, detrás o entre nosotros y la puerta".

Foto de la página opuesta:
Guillermo Kuitca
"El teatro de la pintura". 2017
Oleo sobre madera y vidrio
33 x 30 x 33 cm
Foto: Martín Touzón





Pintura mural. Durslade Farm,
Hauser & Wirth Somerset . 2013
© Guillermo Kuitca
Courtesy the artist and Hauser & Wirth
Photo: Alex Delfanne

El libro de dibujos en el que trabaja hace tiempo ya es casi una realidad, que se palpa en prototipos. Lo editarán Kültur Büro Barcelona (KBB) y JRP/Ringier, una edición al cuidado de Sigismond de Vajay que se imprimirá en Barcelona. “¡Estoy tan contento con esto! El primer dibujo incluido es de 1969”, cuenta. Su otro orgullo es una obra pequeña, en tres dimensiones, a mitad de camino entre el objeto y la pintura: por fuera es un teatro de unos 40 centímetros de alto y, por dentro, la superficie manchada y matérica de una paleta aún fresca sobre vidrio. “Hacia tiempo que quería hacer algo que se llamara **El teatro de la pintura**. Más allá de la literalidad del título, la obra es eso: la pura pintura puesta en escena. No me pasa que me guste mucho lo que hago... ¡pero esto me encanta! Tiene esa idea de que para mí lo teatral en la pintura no es necesariamente lo dramático, sino que hay algo en la pintura que va más allá de lo narrativo que es teatral, al mismo tiempo. Veo colores en la paleta y puedo percibir acción, drama”, dice, y enciende la luz del teatrillo para que se aprecien sus transparencias desde afuera. “*El teatro de la pintura* es una contradicción, son términos opuestos. Se supone que si algo la pintura no es, es teatro. No es ficción, no tenés por qué pactar ante un cuadro lo mismo que en el teatro: el hecho de creer que algo fue dotado de verosimilitud. No es algo de creer o no creer. Aquí me parece que el teatro es visto como espacio, y no como condición de la obra. Es una obra concreta; una caja con colores”. Pasan los años y Kuitca sigue joven, al menos en aspecto. El pelo continúa de ese rojizo oscuro, los ojos azules, el estilo despreocupado de siempre y no usa anteojos, o casi, y pasados los 50 eso ya es un triunfo. “Puedo vivir sin lentes, pero no puedo leer de cerca sin ellos. Lo que no puedo hacer es pintar con lentes, porque es una distancia mayor... la distancia de mi brazo”.

Si mirás después con anteojos la obra, ¿la cosa cambia?

–Me pasa con los cuadros grandes, los murales. En uno en Somerset, Inglaterra, sucedió que lo veía *blureado*, fuera de foco. Sentía que le faltaba algo de precisión. Lo miraba extrañado, ¡hasta que me puse los lentes! ¡Qué alivio! ¡Estaba bien definido! Fue como apretar un botón. Tengo que preparar para el año que viene mi vista y mi cuerpo, porque tengo que trabajar en un espacio mucho mayor en Escocia. No es una iglesia, que es lo que me gustaría, sino el restaurante de un hotel en el medio de la nada. Un lugar espectacular, pero remoto.

Lo que sí se verá en Buenos Aires en la muestra de la colección de la Fundación Cartier en el CCK, de la que sos curador, a partir de octubre.

–Es la continuación de *Les habitants*, por la que estuve trabajando en París en febrero pasado. La segunda parte de esa muestra, aquí en Buenos Aires, se llamará *Les visitants*, una palabra que en realidad no existe. Se extiende muchísimo la cantidad de obras y de artistas, es enorme la muestra como lo es el espacio del CCK. Técnicamente es muy compleja, porque hay muchas salas de video. Es un desembarco importante: Patti Smith, David Lynch, grandes fotógrafos como William Eggleston, Francesca Woodman, Wolfgang Tillmans y Nobuyoshi Araki. Se trata de una colección cuyos acentos más fuertes son Francia, Japón y África. Una oportunidad para conocer la obra Hiroshi Sugimo-

to y la de Rinko Kawauchi, una joven fotógrafa excepcional, que no se han visto acá. Son 22 artistas, algunos con veinte obras, otros con una sola instalación. Además, hay un proyecto de hacer un programa paralelo de acciones que la fundación suele hacer: *Les Soirées Nomades*, que son performáticas, danza teatro, charlas, música; *Les Nuits de l'Incertitude*, que son debates, y las maratones de entrevistas infinitas que hace Hans Ulrich Obrist. La muestra va a estar seis meses y lleva tiempo verla. Yo estoy muy comprometido en todo, pero de mi obra sólo va a estar la reproducción del *living room* de David Lynch tal cual estuvo en París, apenas un poco más grande: el cuadro de Lynch, el fondo mío, la voz de Patti Smith y su presencia, creo, en algún momento de la exposición. Va a haber una buena selección de fotos de ella: su trabajo fotográfico es muy extenso y muy bueno. Ella es fabulosa. Hay cosas fascinantes, como la serie de desnudos de Lynch, que hizo antes de *Blue Velvet*, cuando está en el nacimiento de su lenguaje fotográfico, y cuando lo ves, ¡es puro Lynch! Eso viene directo de su estudio, además de un conjunto enorme de trabajos en papel. La colección es gigante. Lo que hice es una selección según mis caprichos, mis intereses, mis ganas.

¿Cómo te sentís en el rol de curador?

–Me siento raro. Lo vivo con una responsabilidad enorme. De hecho en ninguna parte figuro como curador: en París la muestra se nombraba como “*Les habitants*, una idea de Guillermo Kuitca”, y acá será “una mirada de Guillermo Kuitca”. No tanto por pudor como por respeto. De algún modo, creo que el curador hilvana obras de un modo más discursivo, y en este caso son muestras sin discurso, muy intuitivas aunque sé lo que estoy mostrando, con la libertad de no atar las obras a un eje curatorial, ni histórico, ni de una investigación. Pienso que lo que hago es poner mi creatividad en un collage gigante de piezas de otros artistas.

¿Cómo ha sido tu relación con los curadores?

–Me ha tocado de todo... Cuando trabajás con un curador en una muestra antológica es muy raro que se establezca una relación complicada. En general, soy una persona relativamente fácil en el trato. Puedo tener alguna firmeza, algunas convicciones... pero soy fácil. Ahora en las muestras colectivas sí pueden surgir las dificultades: ¿por qué esta obra? ¿Por qué esta pared? ¿Qué tiene que ver esta obra con este contexto? Aparecen arbitrariedades. Sin embargo, la arbitrariedad como fuerza creativa es fabulosa. Tan importante como el talento mismo. Es de donde saco la fuerza para hacer lo que hago. Me parece que el curador no tiene ese margen, tiene que tener alguna claridad. Sí me molestaría que una muestra no sea clara para el público, en el que me incluyo: los que vemos arte. Aun el sinsentido. La falta de claridad en el arte es insoportable. La búsqueda experimental también me interesa, y no puede ser concluyente, afirmativa, pero sí puede tener claridad en tanto búsqueda. Toda obra, todo artista y toda constelación de artistas encierra su lógica y su expresión más clara. Últimamente estoy muy atento a eso. Cuando pierdo el hilo de por dónde fue un artista en una muestra antológica, pienso que ahí hicieron lío. Espero que mi visión en esta muestra sea la más clara posible.



“Yo me siento muy cómodo frente a la obra de los demás, aún cuando no la entienda. Creo que lo fuerte de esta especie de rol docente es no ponerme en el lugar del que sabe, sino acompañar desde el lugar de que ni él, ni yo entendemos lo que está haciendo.”

Durante la última edición de Arco Madrid, integraste la muestra colectiva Ultramar, curada por Sonia Becce, que intervino las salas de pinturas de vanguardias del siglo XX del Museo Thyssen-Bornemisza con pinturas tuyas y de Lucio Fontana, Alejandra Seeber y Juan Tessi. ¿Cómo te sentiste ahí?

–Pasé por la muestra. Ahí se trataba de algo muy parecido a la intervención, éramos visitantes en una colección constituida. No creo que la gracia fuera que la obra se fundiera con el entorno, sino una inserción de obras que iban de visita, casi en misión diplomática. A mí me tocó una sala de arte de posguerra británico, con héroes míos de toda la vida como Bacon y Freud, y justo enfrente de mi obra estaba el Fontana, con el que se establecía una especie de diálogo, un guiño a esa argentinidad de Fontana que está siempre en duda, pero hacemos bien en reclamar. Se veía bien, porque justo mi obra (*Doble eclipse*) era un poco más figurativa, aún dentro de una etapa abstracta, en un diálogo con obras del pasado –camas, sillas, micrófonos, lunas, charcos, caos–, una obra nocturna y melancólica.

De esta invitación especial a la Argentina en Arco, una de las críticas que circuló era que tenía un sello muy kuitquiano, si es que podemos acuñar el término, porque las dos curadoras encargadas eran afines a tu obra. ¿Sentís que existe una escuela o una corriente que responde a tu estilo, que lleva tu impronta de alguna manera?

–Primero, no conozco personas que tengan un pensamiento más libre e independiente que Inés Katzenstein y que Sonia Becce. Después, podemos hacer un paréntesis y pensar que el inicio de la Beca Kuitca es de 1991 y habrán pasado por ahí más de 130 artistas.

Probablemente, un número elevado de ellos son los artistas que hoy vemos, son mis colegas a los que admiro y sigo. Fueron mis compañeros de ruta. Honestamente, no creo que haya dejado una impronta. Estéticamente, ¡no tienen nada que ver conmigo! Por ejemplo, Diego Bianchi, Eduardo Basualdo, Juan Tessi, Florencia Bothlingk, Jazmín López, Fernanda Laguna, Magdalena Jitrik, Matías Duville... Tienen lenguajes muy constituidos, muy formados ¡Nadie

pinta camitas! Esa crítica no es cierta. La beca es un hecho, esa relación con los artistas existió. Es muy raro pensar el arte de un tiempo y un lugar fuera de los contactos entre artistas, con ese criterio debería estar prohibida la amistad entre los artistas. Yo no soy jurado nunca de nada, porque ahí sí pienso que sería un problema para los artistas que pasaron por la beca. Pero una cosa es ser jurado, y otra es la circulación o el vínculo a niveles poéticos, estéticos o de creación.

Quizás se pueda pensar que lo que les haya quedado de vos sea una forma de compromiso, de búsqueda.

–Ojalá sea eso. Es más probable que ellos hayan dejado marcas estéticas en mí, que yo en ellos. Me ha pasado de encontrarme pintando y decir ‘esto parece una pintura de Mariana López o de Tiziana Pierrí’. El trabajo con las becas es muy profundo, muy largo, no está investigado, no parece estar en la agenda de la investigación del arte contemporáneo. Es una historia riquísima para entender el arte local, más allá de las categorías habituales de nuestra historiografía: los '80, los '90, El Rojas, Belleza y Felicidad... En esas clasificaciones perezosas no suele aparecer la Beca. Refleja lo que es: un lugar muy privado, heterogéneo, con un acercamiento genuino entre sus participantes, muy difícil de transferir como experiencia. Mi encuentro con ellos sigue siendo desde el afecto y la gratitud mutua, por el hecho de saber que en ese momento compartimos algo valioso en ambos sentidos.

¿Extrañas la beca?

–Sí, extraño. Pero me consume una cantidad de tiempo y energía enorme, y la última edición me dejó fusilado. Si bien supongo que en algún momento lo volveré a hacer, tengo que encontrar un bloque de tiempo que no tendré en los próximos dos años. Como es un programa nómada, estuvo relacionado con diferentes instituciones –Antorchas, Proa, el Centro Cultural Rojas, la Universidad Di Tella–, así que tampoco es evidente cuál sería su próxima asociación. Quizás tome el carácter de una residencia, más corta o aislada.

Foto de la página opuesta:
Sin título. 2014
Oleo sobre madera
230 x 106 x 4 cm
© Guillermo Kuitca
Courtesy the artist and Hauser & Wirth
Photo: Alex Delfanne

¿Cómo serán aquellos futuros becarios? ¿Se van haciendo cada vez más diferentes?

–Lo pensé. A veces trato de mirarlo con coraje. Yo me siento muy cómodo frente a la obra de los demás, aun cuando no la entienda. Creo que lo fuerte de esta especie de rol docente es no ponerme en el lugar del que sabe, sino acompañar desde el lugar de que ni él ni yo entendemos lo que está haciendo. Si no te convertís en el gurú idiota que les dice a los demás lo que tienen que hacer. Yo partí de trabajar con artistas de mi generación, de mi misma edad o incluso mayores. Y a lo largo de casi 30 años, esa mutación generacional se va notando.

Tu edad, igual, nunca es cronológica. Cuando eras joven ya tenías mucha experiencia; cuando ya no eras tan joven, seguías siendo el joven Kuitca...

–¿Y entonces ahora qué me toca? ¡Ser un tipo grande que no tiene ninguna experiencia! Yo igual con los colegas jóvenes me encuentro a gusto, cómodo, siento que hay un respeto mutuo, pienso que puedo acceder a sus obras. En parte, uno de los motivos por los que la beca fue discontinua, fue para que en el momento en que volviera a aparecer cayera en el contexto de una nueva generación. Hoy serían artistas que no conozco, y ese es el objetivo.

¿Sos consciente de la magnitud de tu obra? En una enciclopedia de arte universal que se está publicando ahora por fascículos en un diario, había dos hojas dedicadas al arte latinoamericano –lo cual ya dice mucho– y de los seis artistas mencionados, el único argentino eras vos. ¿Cómo vivís esto?

–Qué sé yo... No tiene eso un gran peso en mí. Sé que el arte latinoamericano tiene una presencia muy distinta de la que tenía hace veinte años, pero esa lista de seis es una arbitrariedad total.

Pero vos en los '90 ya estabas inserto en el mercado internacional

–Sí. No sé si por suerte o por desgracia esas categorías nunca aparecieron en mi horizonte. Sigo siendo el mismo tipo que cuando se pone a laburar, se pone contento cuando sale algo y se pone mal cuando no. Muchas veces las cosas no salen. Por supuesto que siento orgullo cuando estoy en compañía de artistas enormes, pero no entra eso en mi vida cotidiana y en mi trabajo. No ando por la vida como un tipo de enciclopedia. No sabría cómo hacerlo. Detesto la falsa modestia, y no quiero sonar así, pero no tengo la menor idea de cómo vivirlo. Es más, me pregunto si tengo que vivirlo, porque en realidad es una experiencia ajena. Son decisiones de otros los panteones o equipos estelares. No hay cómo erigirse en un éxito mundial. No juzgo igual a quien lo vive de diferente manera. Yo no soy un policía, no puedo andar con el dedo levantado. ¡Quisiera que no se hiciera! No se puede andar diciendo “ojito con creársela”. ¡No se puede! Y además, ¿desde cuándo los artistas fueron santos? ¿Desde cuándo por portarse bien un artista es virtuoso? Portarse bien puede estar bien para cuestiones cívicas, ser buen vecino, no robar, pagar los impuestos, pero dentro del arte esos valores no son los que deben ser. Muchas veces recibo comentarios favorables como ‘sos un tipo modesto’. Puede ser, soy modesto y tranquilo, pero por favor ¡no me elogien por eso! Cada uno es como es... ser modesto quizá es mi problema. No puede ser un rasgo virtuoso. En todo caso, lo que me hará valer será mi obra, o el trabajo de las becas que fue algo muy lindo y valioso... pero la personalidad de los artistas no puede estar en permanente discusión. Está bien, no voy a las inauguraciones ni a los eventos públicos, no me saco fotos, pero eso no me hace mejor. A lo sumo me hace más tímido o más fóbico.

Foto de la página opuesta:
Sin título
2015
Oleo sobre madera
70 x 50 cm
© Guillermo Kuitca
Photo: Alex Delfanne





Hablando de cómo vivir el éxito –o cómo no saber vivirlo–, ¿Qué pasa con su opuesto? ¿Pensás en la posibilidad del fracaso alguna vez? ¿Te preocupa?

– Hay varios niveles de fracaso. Una cosa es que una obra no salga, y bueno, la reciclo en mis diarios –forra con la tela fallida la mesa redonda donde trabaja todos los días, y se va construyendo una nueva obra con las inscripciones y dibujos automáticos que van saliendo sin querer; serie que lleva décadas haciendo y que es un registro de su vida–. Les doy una segunda oportunidad. Pero también está el fracaso de las decisiones equivocadas en la carrera, con muestras más o menos exitosas, con más o mejores críticas o atención del público... toda esa gama de cosas que van del mercado a la materialidad. Eso en algún lado está. Me acostumbré tanto a no exponer en la Argentina que mi medición de mis fracasos y mis éxitos es muy relativa. Si yo me voy de una muestra al día siguiente de la inauguración pierdo contacto no solamente con lo bueno sino también con lo no tan bueno de eso. Tuve recientemente una inauguración muy linda en Londres, me sentí muy halagado, pero no tengo ni idea de lo que pasó al día siguiente. A lo mejor no entró nadie a la galería. Claro que las galerías me pasan el reporte de las ventas, y bueno, yo no salté de un día al otro. Mi carrera es tan larga y constante, que no hay baches ni picos. No estoy exento del fracaso, no es que las cosas me salgan bien todo el tiempo. Quizá quedan algunas cuentas pendientes. Hacer el libro de dibujos, por ejemplo, es un logro personal porque lo que van a aparecer ahí son obras que estuvieron guardadas, no vistas durante treinta años, algunas. Para mí descubrir que en esa montaña de 4000 obras había 500 que valía la pena mostrar, fue como cambiarle el signo a algo que alguna vez había visto como un fracaso. Tuve una impresión de mí mismo durante ciertas épocas de mi vida en la que mi obra no había sido lo suficientemente interesante. Volver a verla con una distancia tan grande, fue cambiarle el signo a algo que era un olvido, de esos que pesan, que uno no quiere volver a ver. Como todo artista, y como todo ser humano, estoy expuesto al fracaso.

¿Cuál es tu fuente de felicidad y alegría hoy?

– Inevitablemente la vida afectiva es lo que está por encima de todas las cosas. Estar acompañado, saber que hay alguien que querés y te quiere, está muy por arriba. Claro que hay otras cosas que te da la vida, y yo soy un tipo con mucha suerte. Si llego a conectarme con esa suerte digo ¡qué bueno!, pero a veces me olvido y ando como perro... no me acuerdo el dicho... ¡como bola sin manija! Hablando de eso, ¡cómo extraño a mis perros! Ya pronto llegarán uno o dos perritos, pero estoy esperando a terminar de arreglar la casa. ¡Los quiero recibir con todo lindo! Siempre tuve labradores, y tuve experiencias tan buenas... Pero conozco perros rescatados que son maravillosos. Me fascinan los perros. Me dan alegría. El trabajo también me da alegría lo mismo que el contacto con mis colegas. Cuando paso períodos sin trabajar, me doy cuenta de que a la semana de no estar comprometido con ningún proyecto cambia mucho mi humor. Siempre es una salvación. Soy poco original: el trabajo y los afectos es donde más se juega la alegría.

Foto de la página opuesta:
© Guillermo Kuitca
Sin título
2015
Oleo sobre tela
263 x 282 cm
© Guillermo Kuitca
Courtesy the artist and Hauser & Wirth
Photo: Alex Delfanne



Guillermo Kuitca
David's Living Room Revisited, 2014
A room by Guillermo Kuitca after David Lynch's
installation Untitled (2007)
Commission for the exhibition Les Habitants,
Fondation Cartier pour l'art contemporain, Paris, 2014
Photo © Olivier Ouadah



Sin título (Exodus)
2015
Oleo sobre tela
200 x 630 cm
© Guillermo Kuitca
Photo: Alex Delfanne

Hay una pintura de 1984 que me llamó la atención: Un taller para el joven Kuitca. Quería preguntarte por esa obra y por la historia de tus talleres.

–Bueno en esa época me decían *el joven Kuitca*, y me lo siguieron diciendo hasta bastante grande. Esa obra se refiere al taller de la calle Cangallo, que antes había sido la casa de Charly García. Un departamento que cuando lo compré ya había vivido una familia, y habían sacado los graffitis. Quedaron los míos después, ¡que creo que la actual dueña los mantiene! Tuve ese taller como quince años y se fue degradando. Ya en los '80 la degradación era total, y yo estaba buscando un lugar soñado. Un deseo. Esa cabeza de E.T. volteada de la pintura es una especie de testigo. Al costado hay un cochecito de bebe que es el *leitmotiv* de la película *El acorazado de Potemkin*. Hay cuadros apoyados en la pared, hay un caballete, hay luz: es un ambiente idealizado, una visión de lo que ciertamente no era mi taller de entonces.

¿Este es tu taller soñado?

–En el 91 me mudé a esta casa. Y hace poco mudé el taller al piso de arriba, donde tengo luz natural, y fue como descubrir un taller mejor aún dentro de mi taller. Ahí pude hacer obras muy grandes, como la de nueve metros con una puerta en el medio, y fui feliz de contar con luz natural, después de años de luz artificial. En el de abajo entra luz entre las 12 y las 13.30, nada más. Ahora puedo ir viendo mi obra con el cambio de luz del día, y es magnífico. Es el taller deseado, pero como todos los lugares de trabajo que conozco falta espacio de almacenamiento. ¡Nunca alcanza el lugar! Tengo que organizar mejor el depósito.

¿Recuerdos de otros talleres?

–El de Cangallo fue una época muy salvaje, un taller de juventud. Trabajaba muchísimo, a cualquier hora. Pero era un poco reventado, mi vida era un caos. Hice obras muy importantes ahí, como las series *Nadie olvida nada* y *Siete últimas canciones*. Obras centrales de mi trabajo salieron de ese caos y ese estado emocional de mayor crudeza. Tengo un recuerdo mixto: es un taller donde la pasé muy bien y muy mal, horrible. Me fui sin mirar atrás, y no volví ni a buscar las cosas (alguien las trajo). El lugar se venía abajo. En quince años jamás hice ni un solo arreglo. No había nada que anduviera. La bohemia más clásica, de mugre total, hacía frío, totalmente despojado.

Y de ese desastre, pasaste al petit hôtel.

–Parece un cambio de la bohemia a la burguesía, este es un barrio completamente burgués. En definitiva, no sé si mi obra sufrió ese cambio. Salían de adentro mío con lo que yo era. Antes tuve un taller en Larrea y Córdoba, cuando terminé el colegio, en el '79, en una casa chorizo al lado de un supermercado. Un pasillo con dos habitaciones. Hace mucho que no pienso en ese taller. En el medio compartí espacios con otros artistas. Un tiempo trabajé en el taller de Cambre, por el '83 o '84. En el '85 trabajé en otro muy lindo de una artista que se había ido a vivir al exterior.

Foto página opuesta:
Sin título
2003-2015
Oleo sobre tela
196.5 x 196.3 cm
© Guillermo Kuitca
Photo: Alex Delfanne





El primero fue el de la casa de tus padres.

–El primero, en mi cuarto, donde tenía un caballete que me había traído mi papá. El típico cuarto de departamento argentino, de 3x4 metros. Usaba como paleta un vidrio (¡vidrio!, como la paleta del *Teatro de la pintura* que estoy haciendo ahora). Pero cuando usaba pasteles me mudaba a la mesa del lugar donde mirábamos la tele, porque hacía mucho polvo. Y después tuve un espacio en el taller de la profesora con la que tomaba clases, Ahuva Szlimowicz, mi maestra desde mis 9 años hasta los 19. Mi tía Berta, que murió hace poquito ya muy viejita, también tenía su taller ahí y empezaba a pintar por la misma época.

¿Ella siguió pintando?

–Sí, e hizo algunas muestras, algunas con su nombre de casada y después empezó a usar el de soltera, Berta Kuitca. Pintaba como ensoñaciones, era un poco surrealista lo que hacía. Tenía un espíritu bastante libre. No teníamos nada que ver en nuestra obra. Lo suyo tenía un aire un poco *chagalliano*. Cuando mis padres me llevaron a talleres de pintura infantiles yo era muy chiquito, y fue por recomendación del jardín de infantes. No querían que perdiese con el ingreso al primario la expresión creativa, que estoy seguro que se daba con intensidad: no es lo mismo agarrar un pincel que dibujar una letra. Con mi tía el camino fue más o menos paralelo, pero quien fue mi maestra, Ahuva, era compañera de pintura de ella. Y ella se la presentó a mis padres.

¿Por qué dejaste de titular tus obras?

–Ahora titulo a veces las muestras, y hago muchas sin título. Es por épocas. Trato de ser cuidadoso, porque un título invade las obras, es como los marcos: a veces te permiten ver la obra y otras veces, la arruinan. A veces uso el *Sin título*, y entre paréntesis agrego alguna referencia específica. Como si tratara de ir directamente al subtítulo. Otras obras vienen con título, como *Éxodos*. No sé qué pasó con los títulos.

¿Cómo te definirías? ¿Un cazador intuitivo de lo profundo? ¿Antena de símbolos y arquetipos?

–Siempre advertí una circularidad en mi obra, pero imaginaba que era más claro en las obras de entre el '80 y los 2000. No imaginé que en realidad ese círculo se había hecho mucho más grande, y que estaba abarcando al 2017. Aún cuando en 2007 decidí hacer un corte muy grande, y me metí en otro lenguaje algo modernista, finalmente todo terminó entrando en una enorme pelota de temas recurrentes, y cosas que van y vienen. Así que esta idea de arquetipos puede estar presente, pero no sé si no están ya de algún modo definidos o si son arbitrarios. Por qué vuelvo a eso, no sé. Pero sí hay algo de cazador de profundidades. Me parece mejor la idea del pescador, que saca presas pero se le vuelven a caer al fondo del mar y las tiene que volver a hacer flotar. Me llama la atención que mi obra haya formado esta constelación tan cíclica. Siento que hoy podría pintar un cuadro con una cama, por ejemplo. Sin idea de reciclaje del pasado, sino como una necesidad, mirando al futuro. Producir cambios en mi obra me importa. Me pongo a trabajar y quiero hacer algo que nunca hice. La idea de cazar está signada más bien por haber perdido cosas y querer recuperarlas. Como un cazador de mí mismo. Con un alfabeto o repertorio que si lo quiero volver a tener, tengo que salir de vuelta a cazar. Siempre hay transformaciones, pero tiene lógica: nadie puede reinventarse todo el tiempo.

Foto de la página opuesta:
Un taller para el Joven Kuitca
1984
Oleo sobre tela
102.9 × 146.1 cm
© Guillermo Kuitca
Courtesy the artist and Hauser & Wirth
Photo: Alex Delfanne