



LA FOTO. Art is a jail ("El arte es una cárcel"), dice el sello elegido por Zabala como objeto inspirador. Así se titula un proyecto internacional que impulsó el artista en 1976, y este objeto fue usado para realizar una de sus obras en 1972.

Biografía

Horacio Zabalanó en Buenos Aires en 1943. Formado como arquitecto en la UBA, integró el Centro de Arte y Experimentación (CAyC). Vivió 22 años en Europa. Artista conceptual, curador y teórico, experimentó con materiales y medios heterogéneos. Sus obras están en la Tate Gallery y en el Museo Reina Sofía.

Entrevista

Horacio Zabala

"No hay una obra pura en el arte; es la mezcla lo que la determina"

ORÍGENES. El artista conceptual, que presenta en Colección Fortabat una retrospectiva, cree que el arte no debe explicarse, pero sí subraya una vocación: "Intento hacer que lo que se ve pueda ser pensado", dice

Texto **Daniela Gutiérrez** | Fotos **Ignacio Sánchez**

Estudiando de se hace la entrevista con Horacio Zabala fue, a fines del siglo XVIII, un convenio para inmigrantes en lo que hoy es Palermo Viejo. Diluvia, se cae el cielo a plomo, pero adentro del departamento todo es seguro. Afuera, una entrada que fue haciendo suya la pared se sacude como si fuese mar y una infinidad de plantas que crecen como quieren simulan una verdadera selva.

De todo el trabajo de Zabala, continuidades y rupturas quedan a la vista para quienes recorran su muestra en Colección Fortabat, que puede verse hasta el 20 de junio, antes de ir al Museo Phoenix en Estados Unidos. Pero hay fallas, y es allí donde su trabajo atrapa para dejar al ojo que mira en la intemperie.

En los años setenta la palabra, el papel e incluso el arte eran pura cárcel incrustada en forma serial con la fuerza del golpe de un sello de goma. Ninguna caligrafía, nada del rastro humano, sino la mecánica burocracia sin sentido pero obediente. Luego, otro modo de la "nuda vida" agambeniana: el territorio deshabitado de la cartografía escolar. Un modo de enseñar que el terreno que creemos una patria bien puede hundirse, deformarse, incendiarse y volverse solamente la impresión a color de una forma continental que alberga o envuelve encomiendas.

Hay varios de esos mapas en el estudio, enmarcados o en afiches de muestras de años anteriores. El espacio es ahora un espacio abierto pero antes debe haber tenido ambientes. Manda una mesa grande, estantes sobre los cuales hay obras.

Arquitecto, integrante del mítico Centro de Arte y Experimentación (CAyC) en los años 70, que fue clave en el desarrollo del arte conceptual en la Argentina, Zabala es un hombre prolijo: muchos pinceles limpios descansan ahora en frascos de vidrio; de herrajes precisos penden reglas y rodillos que supieron conocer colores plenos. Todos los instrumentos han sido usados, quizás durante años, pero están impecables. Zabala es un artista ordenado, pone junto lo que va junto, y cuando elige el objeto para la foto que acompaña a su retrato en esta entrevista decide ofrecer al fotógrafo el sello de goma que apoya sobre una mesa escritorio. Tarda sólo segundos en descubrir que falta algo en esa imagen para que sea completa: la almohadilla que sale como de una galera del último cajón que abre con el pie. Los dispone el uno para el otro, la goma y la tinta, la pura mezcla.

13. La pureza está en la mezcla, en Colección Fortabat, es una muestra antológica de su trabajo desde los años setenta hasta el presente. Recientemente hubo otra muestra, *Entre líneas*, en la galería Henrique Fariña. ¿No le parece que es un desafío enorme pensar simultáneamente en escalas y ámbitos tan distintos? La de Fortabat es una muestra de gran dimensión, de más de cien obras. En la galería eran apenas 10 obras completamente diferentes. Que lo que no se tocó en una apareciera en la otra, que entre ambas se complementaran. Lo que en la galería se concentró en la Colección se expande.

Zabala dice, mientras posa para el retrato, cuánto le interesa el lenguaje, cómo hay en sus combinaciones algorítmicas de colores y formas un tono reflexivo y crítico, más ambicioso que las lecturas literales posibles. Señala entonces que esas combinaciones utilizan acentos, puntos, comas, paréntesis y un repertorio muy completo de formas que el lenguaje "heredó" como rasgos para marcar lo que antes de la lengua articulada había sido el acento, el tono, la melodía, el timbre, la pausa, el silencio. Le digo, mientras mira

al fotógrafo, que yo leo en esa obra el sonido de la música más que de la palabra. Se queda pensando.

14. A pesar de que usted se reconoce más como artista que como arquitecto, en su obra se puede ver claramente la memoria de un trazo "proyectual" que está en su mano y no es tan sólo un dibujo. También hay un lenguaje, o mejor: una sintaxis.

15. Que soy ese también, y ahora, montando la obra, vi lo modular armarse en el espacio. Es algo más que la arquitectura dejó en mí: armo por módulos, como el sistema de una lengua. Ya en un bello texto que Gonzalo Aguilar escribió sobre mi trabajo, él sostenía que la escritura es el punto de partida de toda mi obra, el origen. Incluso una lengua tan completa que, como se puede ver en los textos tachados, a veces hasta se excamotan las palabras, se hace silencio.

16. Ya el título de ambas muestras evoca la importancia que tiene para usted la escritura más allá de las gramáticas que permitan hablar o callar, impugnar, ocultar, ver, recordar. La mezcla de la cual proviene la pureza, esa que nombra el escritor Rafael Sánchez Ferlosio y de la que usted se apropia para decirlo con su propia voz. Y ahí vaya si hay una interrelación a cuestiones muy diversas pero centrales en la historia del arte...

17. A Sánchez Ferlosio me lo topé por casualidad en el diario El País. Los sábados lo compro porque leo Babelia, el suplemento cultural. Era una entrevista a este autor muy viejo, español y no muy difundido por estas tierras, pero di con una frasecita que me atrapó y que después buscando lei que es parte de un poema suyo. La frase del poema de Ferlosio refleja estas mezclas que yo voy haciendo. Yo nunca vi una obra pura en el arte, ni Mondrian, ni Piero Della Francesca. Es la mezcla indiscriminada, en todas las direcciones o cosas que a uno lo afectan, incluso sin conciencia,

lo que va determinando una obra. Si alguna obra alcanza un grado de pureza, no tengo duda de que es por la mezcla que trae detrás. Esto se lo conté a Rodrigo Alonso, el curador de la muestra, y por eso él decidió, y yo estuve de acuerdo, que hubiera una obra de los años setenta junto a una actual. No con la idea de confundir, sino para que quien las vea empiece a pensar que mezclando surge lo diferente. La mezcla, como la única forma pura del origen, me pareció muy potente. Sobre todo para mostrar mi trabajo de años, agitando y confrontando las efímeras convicciones estéticas que uno tiene. Para Ferlosio la acción siempre pasa a un lugar secundario, porque siempre está siendo obturada, frenada, intervenida por cuestiones de todo tipo... como la obra que cada uno (y en uno toda una sociedad) mira e interpreta libremente, sujeto a la emergencia, al acontecimiento, a lo contingente y lo imperfecto.

18. En gran parte de su obra está la impronta de la relación pedagógica holística que significa para cada espectador situarse delante de una experiencia. Siempre hay tensión en la obra, y un imperativo propedéutico de gran libertad: desde una biblioteca con libros imposibles de ser abiertos... y leídas... hasta convulsos procedimientos elementales de la organización del pensamiento en lenguaje. Pero no quisiera dejar afuera la utilización de material específicamente "escolar". Los mapas Rivadavia, por ejemplo.

19. Tuve una etapa de usar los mapas que se compraban, esos que se llamaban "ciegos", para que los chicos después buscaran y marcaran lo que la maestra les pedía. "Ubicá Quito, ubicá La Paz..." Y pasé a quemar, calar y marcar esos mapas que todos usamos. Pero lo que más me interesaba, aparte de lo cartográfico, era utilizar un material que remitiera a la memoria colectiva. Pero quisiera que en esta muestra se vea la relación que este aquello con lo nuevo. Pensé que en esta muestra antológica están comprendidos cincuenta años...

En ese tiempo me fueron interesando distintas cosas, con algunas seguí y otras las dejé. Pero siempre encuentro relaciones. No es que al descubrirlo encuentre un regocijo especial, sino que constato y voy fechando momentos en mi recorrido como artista. Me digo: "En los años setenta yo hacía esto y después en los años ochenta aparece un tipo que me influenció a mí pero que venía trabajando desde los sesenta". Y yo va haciendo una línea, mirando su propia producción y está bueno ver que todas las cosas tienen una relación entre sí, que no aparecen por azar. Yo tengo la estructura mental de pensar que el arte no se explica, no está nunca cerca de la lógica. Los conceptos aparecen lateralmente, permitiéndoles asumir toda la ambigüedad para hablar de ciertas cosas sin indicar directamente. Por eso me atraen los elementos paralingüísticos, porque en vez de ocultar algo a ser dicho en un concepto permiten ser cualquier cosa bajo la forma y el color: por eso esas obras las llamo *Hipótesis*. En la combinación busco llegar a algo que ni siquiera yo mismo sé adónde me conduce. Están a mitad de camino entre la lectura y la contemplación, y de cada una de

ellas emergen percepciones diferentes que siempre se mezclan.

20. ¿Alcanzarán así la pureza? No sé, pero creo que el único—si es que hay uno—aporte mío al arte es en esta vía muy determinada y muy ambigua: intento hacer que lo que se ve pueda ser pensado. Pero sé que es difícil. ¿Cómo se puede ver lo que se piensa?

21. Le podría decir rápidamente que una forma de ver lo pensado es la escritura, eso es en definitiva la representación. Y a partir de allí, ninguna tranquilidad sino todo lo contrario: los senderos que se bifurcan, lo real, lo cierto, lo verosímil. Pero usted, como dice el crítico Gonzalo Aguilar, hace al revés: "La escritura es como el andamiaje de la obra, le impone sus límites".

22. Es que se trata de la persistencia del realismo ingenuo... Han pasado tantos años, se ha escrito y dicho tanto, se ha interpretado tantísimo y al final la gente se sigue preguntando: "¿Y esto qué quiere decir?". Hay que escapar de esa tentación fácil de responder esa pregunta. En mi trabajo, a lo largo de los años pasé, con las tachaduras, de la escritura al color. La mancha nos hace ver algo y lo que vemos es justamente lo que no se entiende.

23. Hubo un momento donde su obra—los dibujos de prisiones subterráneas o flotantes, por ejemplo, los ejemplares de diarios fechados y tachados—parecía proponer una lectura política y existencial. Pero visto ahora, en la línea del tiempo que va pasando, ¿lo mira igual?

24. Por supuesto que era un juego ex profeso entre borrar/ocultar y recordar. Hoy, al proponer una respuesta existencial, no se niega lo político sino que se lo potencia desde otro lugar. En los años setenta había artistas e intelectuales que sentían que la neutralidad del arte era un mito y que la percepción artística estaba condicionada por el contexto sociohistórico. Yo me sentía parte del espíritu neovanguardista de la época, del Grupo de los Trece, incorporaba códigos visuales y experimentaba con nuevos medios como la fotocopia o el sello, usé todo tipo de materiales, hasta pasto seco... Por eso, porque todo cambia, las cárceles que nos apresan hoy son los algoritmos incomprensibles de la globalidad financiera mucho más que los barrotes; la exclusión y el desarte de lo humano en los procesos migratorios. A lo mejor quizás también esa sea una manera actual de mirar los monocromos sobre los mapas de ciudades actuales que intervine y que están en la muestra de la Colección Fortabat.

25. ¿Nunca pensó que quizás también sería bueno olvidarse de algo cada tanto?

26. Sería bueno pero no sucede así. Uno está determinado por el pasado pero también, y sobre todo, por el contexto de cada presente que vive. Lo que es algo del pasado en el presente se completa, no cerrándose sino volviéndose a abrir a sentidos nuevos. Además, cada obra es nueva en tanto una mirada ajena le da un sentido único y a la vez, siempre tiene un sentido que comparte con toda la sociedad de la que forma parte, ¿no?

27. De todo lo que le sobra su trabajo me impactó como efectiva y cierta la afirmación de Aguilar de que su trabajo "no fue desplazándose hacia lo conceptual. Zabala nació conceptual". Y creo que parte de esta certeza si tiene de arriete duro su formación de núcleo en que el anteproyecto es tan importante y epifánico como la obra misma, la inaugura y le permite desplegarse, ser imagen y juego material.

28. Gonzalo Aguilar escribió muy bien sobre la pureza de la mezcla entre el arquitecto y el artista: en los desafíos entre una profesión y otra es donde se define la dimensión conceptual de mi obra. Mi trabajo como artista es más bien la pervasión de la arquitectura, su paradoja: los cálculos no tienen resultado, a pesar de los signos de puntuación las frases de mi obra carecen de sentido... Sumo elementos imposibles en operaciones que de lo racional solo guardan la apariencia. Mis anteproyectos, mis dibujos de aquellas cárceles, todas mis construcciones parecen seguir el protocolo indicado, pero luego en determinado *punctum* se desvían de la finalidad útil para satisfacer el afán de producir construcciones imaginarias. "Moradas en las que no se puede vivir—como dice Aguilar—, ambientes que sólo sirven para alterar lo conceptual y lo sensible."*

¿POR QUÉ LO ENTREVISTAMOS?

Porque es reconocido a nivel internacional por su aporte al arte conceptual como integrante del mítico CAyC