

© 08/04/2018 - 18:27 | Clarin.com | Revista Ñ | Arte

David Lamelas.

"Es como si fuera la muestra de otro"

Entrevista con un pionero del arte conceptual en la Argentina. El artista toma la distancia necesaria para reflexionar sobre su arte y su vida.



David Lamelas en su exposición en el Malba. Foto: Martín Bonetto.

Pilar Altilio

Con vida propia se llama la recorrida, atrapante y completa, sobre gran parte de la obra del artista David Lamelas que curaron Kristina Newhouse y María José Herrera y puede verse desde hace días en el Malba. Abarca obras escultóricas, piezas de video, fotogramas, dibujos e instalaciones de distintas décadas, producidas en diferentes ciudades. Lamelas es una persona locuaz y sociable, un vívido testigo de hechos que sucedieron en nuestra historia del arte, con una memoria admirable. Es también un observador que se inclina atento y abre los ojos para

escuchar aquello que le interesa, con un gesto corporal muy distante. Minutos antes de ejecutar "Time", la performance en la que quince personas son invitadas a alinearse sobre una cinta en el piso, Lamelas habló con Ñ de sus referentes, de su construcción y reconstrucción personal y de cómo se percibe a sí mismo como artista.

–¿Está contento con esta muestra?

–Me siento muy serio, lo veo con mucha seriedad. Y lo estoy analizando, lo estoy estudiando, es que en realidad es como si fuese de otra persona ya que algunas de estas obras tienen casi 50 años. Por eso no sé si soy yo ese joven que vivía en Parque Chacabuco con la panadería, con mis padres, con mis hermanos. Pero creo que esta muestra revela en parte mis orígenes y con gran respeto, es como un homenaje a mi padre y a mi madre.



El Súper Elástico. La obra que es parte de la muestra en el Malba se exhibió por primera vez en 1965 en la galería Lirolay.

–**Cómo fue pasar de "La Menesunda", su primera colaboración como joven artista, con esa estética tan barroca y vivencial, a algunas de sus obras del mismo año en las que el concepto escultórico era otro.**

–Es que “La Menesunda” no era en realidad mi estética, era la estética de Marta Minujín, de Raúl Santantonín y tal vez de Pablo Suárez (otro de los invitados). Nos reunimos unas seis o siete veces y era un bombardeo de ideas, en esa época tampoco estaba muy seguro de qué era yo.

–Por esa época hizo “Súper Elástico”, que aquí se recrea. ¿Es su mirada pop?

–Entre “La Menesunda” y el “Súper Elástico” hay un nexo pero no lo veo pop, lo veo dentro de una tradición de la escultura pintada, del grupo Madí y artistas argentinos como Luis Wells, que en los años sesenta hicieron muchas obras coloreadas en el espacio. El límite de ese personaje, el Plastic Man, no era el cuarto, ya que podía pasar debajo de puertas y ventanas, ese cómic tal vez sí sea el nexo con el pop, pero lo veo más como una geometría lírica, como dentro del objeto pintado, casi en coincidencia con la escuela británica. Luego de esa obra abandono por mucho tiempo el color.



David Lamelas con elementos de la obra “El Súper Elástico”, 1965.

Desde que Lamelas irrumpie en la escena artística los sucesos se van encadenando –Experiencias Visuales 67 y Experiencias 68 en el Di Tella, Bienal de San Pablo en 1967 y Bienal de Venecia en 1968– y rápidamente su obra adquiere mucha visibilidad.

–¿Cómo fue la experiencia del 68 de la Bienal de Venecia con “La oficina de Información sobre la Guerra de Vietnam”?

–Yo tenía 21 años y me invitan a la Bienal de Venecia. En el jurado había tres miembros: Germaine Derbecq (artista, curadora y crítica de arte, entre 1960 y 1963, y la primera directora de la galería Lirolay en Buenos Aires) y Samuel Paz eran quienes estaban de mi lado y había también un arquitecto. Creo que hubo debate, pero seguro que las personas que decidieron mi participación eran muy audaces.

–El tema de Vietnam era muy fuerte en esa época y además los jóvenes que morían tenían su edad...

–El tema político nunca salió, pero era una bienal internacional y no quería hablar de la Argentina. Elegí Vietnam mirando el lugar que ocupaba el tema en los diarios, pero estaba planteado como una oficina, detrás de una vidriera, con un escritorio, un teletipo, micrófonos, grabadora. El tema eran las noticias que se generaban en los despachos de noticias leídos en seis idiomas.

–Esos disparadores de la realidad reflejada en los medios marcaron su obra...

–Mi padre estaba poco en casa pero leía el diario completo, todas las páginas; cuando él descansaba esa media hora de siesta, me tocaba leer a mí. Me interesaban sobre todo las noticias de arte pero me molestaba que siempre se encontraran en la última página. Miraba con detenimiento la forma en que eran retratados los que salían en los diarios, esa estética especial. Creo que de ahí viene el tipo de obra que hago en “Rock Star”, un personaje normal convertido en otra cosa mediante el uso de un dispositivo de captura para los medios, siempre vi

esa diferencia y creo que allí lo materialicé. También siempre me gustó el cine, pero hice mucha pintura y dibujo, me formé como un artista de la academia.

–Se nota esa formación en los retratos...

–Tienen la influencia de Spilimbergo. Él era mucho más grande que yo, pero me gustaban sus arquetipos con esa mirada hacia adelante. Creo que yo perseguía mis propios arquetipos, aunque sé que como él tengo buena línea.

–En “Línea de tiempo” los participantes experimentan la espera, pero el que en ese momento se encuentra afuera, mirando la escena mientras sube las escaleras del museo, puede no haber entendido nada...

–Claro, porque no tiene ninguna lógica. Se trata de conocer la consigna y compartir la percepción del tiempo, y de la espera. Los participantes tienen que sentir que se trata de una obra poética. El encuentro es fundamental, la unión transitoria para conseguir juntos una obra. Antes se salía del cine y se debatía la película, esa trasmisión tenía que ver con el encuentro, esa conversación lúcida, argumentativa, que marcaba un debate general de las ideas. Hoy la tecnología le ha hecho perder calidad a la vida social, las personas están con sus celulares todo el tiempo, yo tengo uno viejo que me dio mi hermana y me divierte que hago cosas con tecnología pero mis comunicaciones son a partir de este aparato obsoleto pero útil.



El tiempo y la espera. David Lamelas con algunos de los protagonistas de su performance "Time" a sus espaldas, en el Malba. Foto: Martín Bonetto.

–María José Herrera, una de las curadoras de esta muestra, clasificó “Conexión de tres espacios” de 1966 como “fragmentos de información, porque su efecto se produce en función de la experiencia física y mental del espectador”.

–Sí, es física porque vas caminando y luego viene el trabajo de la memoria para completar los tres espacios. Por proximidad, por semejanza, el zócalo permite seguir una especie de hilo como en la tragedia griega, que va conectando un espacio que está detrás del muro. No esperaba que saliera tan bien; la primera vez que la realicé fue en el Premio Di Tella en 1966, y luego la hice en Londres en 2010, pero esta versión está mejor, mucho más cercana a la original. En ese momento Clorindo Testa había remodelado ese espacio para el Instituto Di Tella, eran unas salas muy amplias a diferencia de lo que era habitual en las galerías. Hice una reducción de esa pared en un 65% y la coloqué como caja de luz. Conté con algunas empresas que la hicieron como un objeto industrial. Esa caja proyectaba luz sobre el espacio de enfrente y el gris plateado daba vuelta por el piso y permitía encontrar esos dos vidrios, eran como una pared que se había caído, exactamente como acá: tenían

que quedar como arquitectura. Cuando la hice, la gente venía y me preguntaba: ¿cuál es tu obra? Porque había usado los mismos parámetros constructivos de Testa.



Vista de sala. En la pared, "Amigos de Los Ángeles (más grande que la vida)", 40 retratos de 1976. Foto: Martín Bonetto.

–¿Cómo era ese ambiente cultural e intelectual que se generaba alrededor del Di Tella y otros espacios?

–Todas las tardes nos reuníamos en el café Moderno, íbamos de mesa en mesa, en la de los intelectuales estaban Oscar Masotta, Eduardo Costa, Roberto Jacoby y Raúl Escari, que discutían cosas cultas. Los informalistas hablaban de las texturas y en otra mesa Marta Minujín explicaba el happening. Yo intelectualicé mucho con Raúl Escari, era una persona muy especial, más intelectual que escritor, fue quien me introdujo en el estructuralismo y me ayudó a simplificar mi obra. Le debo mucho.

–Era un momento en que aún aquellos que no iban a la universidad participaban de debates...

–Sí, pero la formación académica me interesaba mucho, sobre todo en Historia del Arte. Uno de mis profesores recordados es Osvaldo Svanascini, con quien cursé durante cuatro años. Daba las clases en la sala de proyecciones, nos pasaba películas hechas por artistas como Jean Cocteau o Salvador Dalí, pasaba diapositivas, el contenido audiovisual era muy importante. Ahí pude ver que el cine que hacían los artistas era con muy pocos recursos.



Señalamiento de tres objetos, Hyde Park, Londres, 1968.

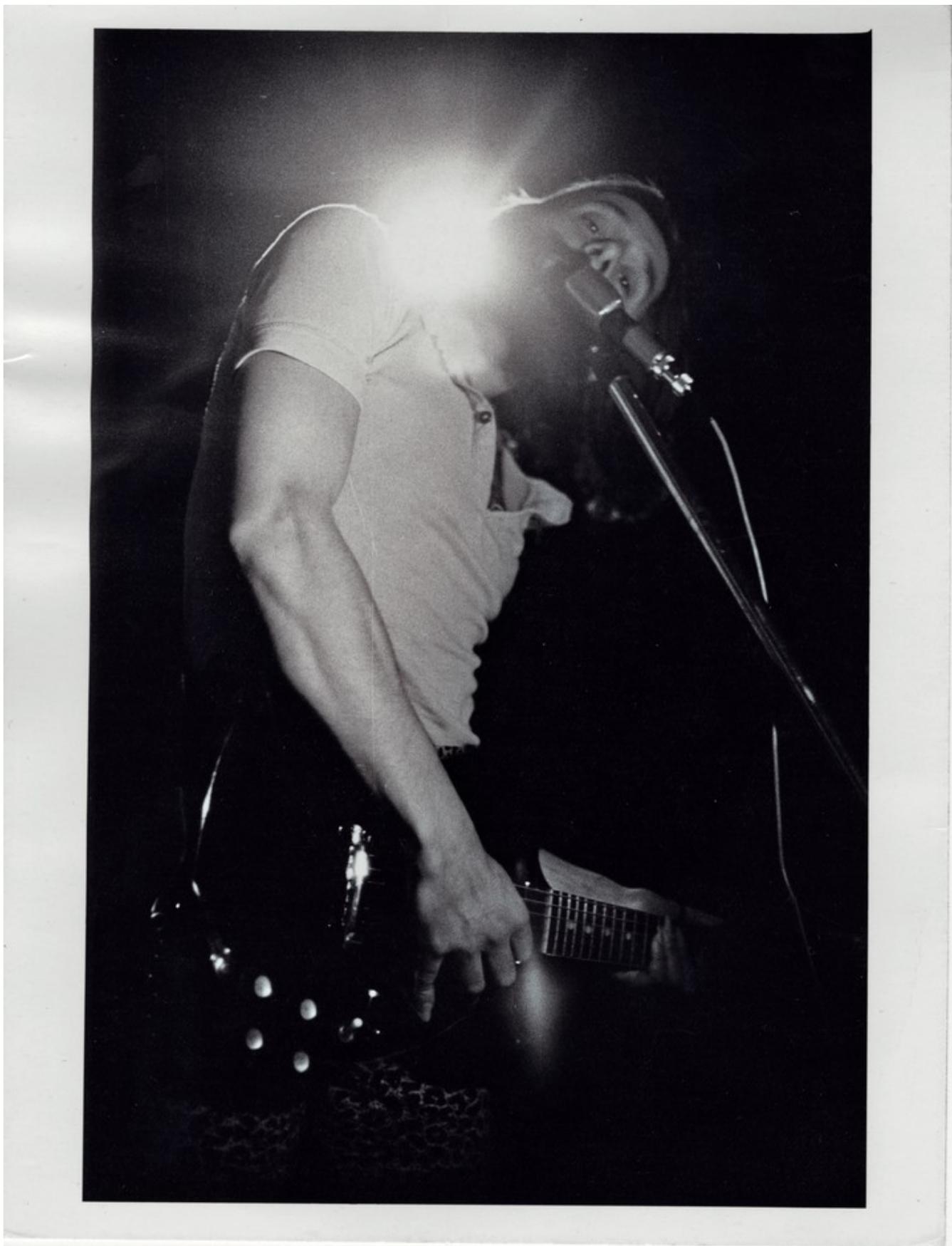
–Y eso marcó su obra...

–Estuve en Inglaterra desde 1968, durante 9 años. A fines del 76 me mudé a California y empecé de vuelta. El arte conceptual en ese momento allí no existía, se hacía algo parecido a lo que hacía Rogelio Polesello, con acrílicos, muy luminoso, mucho color. El video entonces me vino muy bien, era barato de hacer, los equipos me los prestaba la biblioteca del museo. Pero a fines del 86 comencé a sentir el deseo de reconstruir toda mi historia, me volví mi propio curador para poder comprender mi obra. Tanto en Argentina como en Europa, la escala humana y la tradición son cercanas. Los Ángeles era otro mundo, tuve que rehacerme a la

mentalidad norteamericana. Es que uno de los riesgos de vivir en California es perder la propia identidad. La ciudad es muy grande, es el desierto, una ciudad sin historia, un vacío.

–¿Cuáles son tus artistas referentes?

–Creo que mi mayor influencia es Duchamp. Me marcó mucho ver una foto de su obra en aquella muestra de los surrealistas, en la que él había instalado una maraña de hilos que impedía acceder a la sala. [N. de la R.: se refiere a “16 miles of string” (16 millas de hilo), instalación creada por Duchamp para la inauguración de la retrospectiva de arte surrealista First Paper of Surrealism, organizada en 1942 en Nueva York por André Breton]. Me interesó cómo esa intervención daba un giro sobre los artistas y el arte consagrado, nunca olvidé esa foto. No me hice fanático de Duchamp pero sí traté de entenderlo, y eso me liberó. Lo mismo me pasó con Alberto Greco, me mostró una gran libertad, una sintonía que percibí perfectamente, la de liberar al arte del objeto, de su historia, de sus conceptos. El arte es lo que vos querés que sea. Greco adoraba a Duchamp. A Alberto lo conocí por Marta Minujín cuando estuvo por Buenos Aires en el 66. Venía todas las tardes al bar Moderno, ahí hablaba de que no había objeto en su “vivo dito”. Otro referente para mí fue el belga Marcel Broodthaers (1924-1976) a quien conocí cuando estuve en la Bienal de Venecia por intermedio de Anny De Decker –dueña de la Wide White Space Gallery, de Bélgica, que tenía artistas muy consagrados como Joseph Beuys, Daniel Buren, y el propio Broodthaers–. Tanto él como su mujer entendían perfectamente mi trabajo, no necesitábamos palabras. Hubo enseguida una conexión que se dio sola. Creo que tanto Greco como Broodthaers fueron grandes poetas, con capacidad de sugerir cosas más allá de la imagen.



Rock Star (Character Appropriation), 1974.

David Lamelas. Con vida propia.

Lugar: Malba, Av. Figueroa Alcorta 3415. **Fecha:** hasta el 11 de junio.

Horario: jueves a lunes, 12 a 20; miérc., 12 a 21. **Entrada:** \$120; est, doc y jub, \$60; miérc, \$60.

