

BARRO
ARTE CONTEMPORANEO
CABOTO 531 LA BOCA
C1157ABI BUENOS AIRES
+54 11 4978 3759
GALERIA@BARRO.CC
WWW BARRO.CC

DIÁLOGOS

Marcelo Pombo por Martín Legón
Buenos Aires, Agosto de 2015

ML : Bueno, como te comentaba, tenía ganas de entrevistarte, aprovechar que la galería facilita la charla...

MP: Y de qué tenés ganas, de que hablemos de Barro?

ML: Te quería preguntar por varias cosas, siendo que estuviste con dos muestras en simultáneo

MP: Bueno. Dale.

ML: No sé si te llegaron comentarios de artistas en relación a la muestra que terminó hace unos días en La Colección Fortabat. Para muchos se vivió como un cambio de paradigma, fue un momento importante haber visto tu retrospectiva para quienes pasamos por ahí. Así que bueno, ante todo quería arrancar con eso, con cómo te sentís viendo tu trabajo en perspectiva

MP: Bien, yo creo que me cambió la vida esa muestra. Me cambio la vida en sentido que gente del medio pudo observar mi trabajo de treinta años y la devolución que tengo es muy halagadora. Y el trabajo con Inés Katzenstein fue una suerte de fortuna para mi, no sólo todo lo que aportó ella, sino también el haberme plegado a la totalidad de sus decisiones. No estaba en mi proyecto hacer una muestra retrospectiva casi en simultáneo a una muestra con obras recientes en una galería. Se superpusieron casualmente. En La Colección Fortabat me dan a elegir el curador y le propongo a Inés si quiere ser la curadora. Y como te digo, me plegué por completo a sus deseos, a sus preferencias...

ML: Eso se siente

MP: Y es lo que más sufrí en un comienzo... porque a mediados de los 90 yo hacía muchos trabajos que tenían un carácter único, no eran series. A mi no me interesaba

hacer series, me gustaba mas bien hacer experimentos con la técnica, experimentos modestos, formatitos cuadros que fueran vendibles pero siempre tratando experimentar. Que tuvieran algo de único. Y durante los 90 la gente no apreciaba mucho eso, una galería o una institución quería series, el desarrollo de cosas que se parezcan entre sí, y yo hacía cosas muy excepcionales respecto una de la otra. Yo lo vivía como alguien que quería entretener, como si fueran trucos de magia de un mago malo. Entonces para mí una retrospectiva como esta era una oportunidad para mostrar todos esos trucos, todos esos juegos...

ML: Me acuerdo de una entrevista que te hizo Inés, mítica a esta altura, donde en un momento mencionan una obra que no encontré por ningún lado. Es una obra con paquetes de arroz, unos estantes con bolsas de arroz, no? Si no me equivoco, para una muestra en el Recoleta...

MP: Si, en el Centro Cultural Recoleta, en el año 92 para el quinto centenario del descubrimiento de América...

ML: Y cómo recordás esa obra? En cierta forma es una pieza muy mental, y como nunca la vi, intenté meterla en tu trabajo de alguna manera. Sólo la entiendo conceptualmente y quería preguntarte por esa pieza...

MP: Esa pieza fue una excepción. Fue una operación más conceptual y de mercado, le pedí dinero a los dueños de arroz Bárbara a cambio de hacer un stand de propaganda...

ML: En algún momento se les cruzo por la cabeza incorporarla en la muestra?

MP: Creo que no...

ML: Tengo un amigo que fue a la Colección Fortabat con un curador extranjero. Y cuando vio tu obra *Michel y yo* lo primero que dice es: Jeff Koons. Al ver las fechas, el curador se pregunta si vos estabas al tanto de lo que pasaba afuera... Esa sería otra de las preguntas, qué tipo de relación tenían ustedes con lo que pasaba en la escena internacional. Porque esa pieza, que ocupa un lugar central en la retrospectiva, parecería trazar un link muy directo con Koons.

MP: Si, yo conocía a Jeff Koons, no sé si en el año 89 pero lo conocía... Me parece que lo empecé a conocer a principios de los 90. La única obra que recuerdo de él sobre Michael es *Michael and Bubbles* que me parece es posterior al 89...

ML: Creo que es del 88, me parece...

MP: Ah mira vos, esa obra yo no la conocía, creo que lo empecé a conocer a principios de los 90

ML: No debía llegar mucha información a la Argentina

MP: No llegaba mucho. Igual yo no tenía una obsesión por estar al día con lo que pasaba, porque sabía que era una carrera perdida, por lo menos en ese entonces. Hay que entender que internet cambia por completo el paradigma. En ese momento me sentía completamente cómodo en dialogar con el arte internacional pero pasado de moda

ML: Hay algo de nuestro tiempo, del hoy, donde parecería no existir un margen para desconocer lo que está sucediendo. Se da por sentado que todo está interconectado, viste? Le pasó a Adrián Villar Rojas con la ballena, por ejemplo. Esa lógica en la que hubo tres ballenas dando vueltas al mismo tiempo.

MP: Y se va a considerar como primera la que hayan realizado en un país central, si se hace en un país periférico probablemente no tenga relevancia. Y por supuesto tampoco tiene relevancia en donde se hizo primero.

ML: En los 60 pasó bastante eso con el Arte Latinoamericano...

MP: Si, y de manera más brutal en los 60. Ahora la revisión de la historia está cambiando eso. Yo estoy seguro de que no conocía esa obra de Koons en los 80. En mi caso era absolutamente fan devoto de Michael Jackson, desde que estaba con los Jackson 5, pero ese disco que le produce Quincy Jones, *Off the Wall*, y después, posteriormente, *Thriller*, me habían vuelto loco; yo bailaba tratando de imitar sus pasos, me encantaba su blanqueamiento sucesivo, me gustaba todo eso en él...

ML: Cuando le preguntaron a Koons respecto a su pieza, comentó que para él Michael Jackson era una autoridad espiritual que podía hacer sentir segura a la gente, más allá de su cultura, cualquier cultura fuera esta...

MP: Y es cierto...

ML: Pero Koons está siendo cínico, no?

MP: Sí, también...

ML: Y en ese sentido cómo entendés el cinismo en tu obra?

MP: Me interesa hablar sobre eso... Si bien en la mayoría de las obras no hay cinismo, creo que en otras si lo hay en una porción pequeña. En definitiva, el mayor cinismo está en el que lo ve, me parece, en lo que se proyecta. Te diría que es una parte reducida de mis intenciones, por ejemplo en la obra ésta, *Michael y yo*, debe haber un 0,9 por ciento de cinismo.

ML: Es interesante eso...

MP: Cero coma nueve, eh

ML: Si, pero te preguntaba porque justamente hablamos de la pieza del arroz, que es una pieza que por como la contás parece sarcástica, y pensaba también en relación a la muestra en Barro, esa idea que arranca desde el título *Nuevas obras en Barro* utili-

zando el barro como material, etc... Digamos, en tu muestra en Barro que porcentaje de cinismo manejas?

MP: En la muestra de Barro un 2 por ciento... (risas)

ML: 2 por ciento por obra?

MP: No no, en toda la muestra... En las que hay más cinismo obviamente se desca-ban desde el título, las tres que se llaman *Vulgaridad es lujo*: Vulgaridad es lujo (azul), Vulgaridad es lujo (rojo), Vulgaridad es lujo (verde). Ahí te diría que hay un 90 por ciento de cinismo. De hecho en esas me arrepiento un poco de haber puesto tanto cinismo en el título de la obra. Fueron las primeras que hice. Generalmente cuando empiezo una producción para una muestra mis primeros trabajos tienen algo más conceptual, a veces más feliz, a veces menos, en términos de resultado. Después me voy soltando, me vuelvo más inocente. O más inconsciente...

ML: Empezás a disfrutar más del proceso...

MP: Empiezo a disfrutar y a sentir lo que siempre fue para mí un lema de trabajo: que la experiencia vaya por delante de las ideas. Y comienzo como es lógico con las ideas, muy por delante del hacer, para que después el hacer se vuelva algo que vaya por de-lante.

ML: En ese sentido la muestra parecería tener un comienzo y un final. Es como mos-trar un proceso? Lo que estás mostrando incluye lo que pudo haber sido descartado también?

MP: Mirá, la mayoría de las muestras, y la de Barro no es una excepción, las termino 2 o 3 meses antes de la inauguración por si tengo que descartar algo y hacer algo nue-vo. Y en el caso de esta muestra en Barro no lo considere necesario. Pero si comencé por las tres *Vulgaridad es lujo*, que es una burla también a Los Redonditos de Ricota, grupo que nunca me gustó...

ML: Con todo el rock barrial?

MP: Con todo el rock barrial, machista, letras con significado, con mensaje. Su ali-neamiento llamémoslo contestatario. Todo ese mundo Rocambole que me parece un asco...

ML: Y tu relación con el tango cuál es?

MP: Absolutamente clásica. Va pasando el tiempo y me voy enamorando más. Es la historia del viejo tanguero que le dice al joven- que no le gusta el tango- que no se preocupe, que el tango sabe esperar. Me gusta muchísimo el tango lunfardo, el tango con descripciones de personajes, Griseta, Muñeca brava...

ML: Igual Los Redondos tienen algo tanguero que recuperan bien, no lo hacen de una manera tan fanteche, pero sí, está esa otra parte que es insufrible... Pará, volviendo al cinismo, yo creo que el cinismo te termina cagando siempre, que tiene patas cortas, que envejece mal... y creo que uno no sabe tampoco como eso va a ser leído a poste-

riori. Vengo de ver la retrospectiva (si es que lo es) de Prior en Recoleta, y me sorprendió la forma decadente en la que envejece. Un artista que cuando lo lees por ejemplo en el libro que editó Mansalva, conserva una frescura y un dominio de lo que entiende por sistema que ya no se ve reflejado en su obra. No sé bien qué pasó ahí...

MP: Y porqué pensás que el cinismo no garpa? Porque yo tengo una idea al respecto: que no garpa a los artistas argentinos. Que somos muy poca cosa para hacernos los cínicos. Digamos, un Koons o un Warhol... cuando manejas una cultura de un país central por ahí tenés más herramientas para que ese cinismo funcione. Pero cuando sos un artista de un país periférico como Argentina, trabajando desde las artes visuales, que ya de por sí ocupan un lugar bastante periférico frente a la preeminencia de la literatura, por ejemplo, es difícil... Igualmente, y a pesar de Borges, en la literatura tampoco garpa el cinismo...

ML: Si, igual me parece que hay algo que lo puede salvar al cinismo en esta orilla, y quizás sea el lado moral que uno tiene cuando trabaja con eso. Para mi Jeff Koons, para seguir con el ejemplo, lo fue perdiendo, no? Cierta conciencia moral te termina rescatando del cinismo y lo pone en ese lugar intermedio entre las dos cosas que es el sarcasmo. Y ahí es donde, creo, nos podemos llegar a encontrar todos los que queremos decir algo parecido. El problema es cuando perdés esa moral... A su vez es la moral un tema... Por ejemplo, tu trabajo puede ser leído desde un lado muy cínico si no tenés las referencias determinadas...

MP: Te parece que esta muestra puede inducir a ver la obra cínicamente?

ML: Cuál de las dos?

MP: La retrospectiva en La Colección Fortabat

ML: Ahí para nada. Pero en la de Barro si, desde el título, desde los materiales... hay un porcentaje de la muestra que parece precisa en ese sentido. Me interesa ese porcentaje de hecho, por eso te preguntaba por la pieza del arroz, porque es un cinismo que no se ve en la retrospectiva. Es algo que me hacía ruido y que en la muestra de la galería reaparece, pero no se expone de manera explícita en la retrospectiva, ahí eso no derrama. Y como las dos muestras suceden casi en paralelo, es interesante verlo... Entiendo que a veces es muy difícil saber por qué uno hizo lo que hizo... no?

MP: Eso por un lado. Y por otro, tal vez no todas las cosas tengan el mismo valor, la misma calidad. También cuando se hace una retrospectiva, elegís obra de mayor calidad. Yo creo que la mayoría de los artistas centrales que admiramos y consumimos desde hace dos siglos en este país los vemos curados, editados en sus expresiones de mejor calidad. Y aun así, si hay algo que uno constata todo el tiempo viendo artistas del pasado en Argentina, es que no hay una posteridad que sepa editarlos ni curarlos. Cuidarlos digamos. Hay muy poca gente que pueda hacer visible eso de establecer que tal es una obra menor de Puente y otra es fabulosa. Digo Puente pero llevalo a quien sea. Ese tipo de depuración o curación en los países donde hay una tradición fuerte está operando constantemente; desde el mercado, los museos, los investigadores de arte. Ellos se encargan de depurar. No conocés los Matisse o los Mike Kelley

que no fueron tan felices. Y al mismo tiempo hay muchos que no conocés, mejores que los grandes hits. También uno consume desde la lejanía. De todas maneras si hubiese hecho la muestra de Barro el año pasado, seguramente algunos de esos trabajos hubieran estado incluidos en la salita del Fortabat dedicada a mi relación con el arte argentino. Y ahí si hay un mayor porcentaje, por primera vez, de cinismo. No sé si por el tema, o por mi edad; tengo 55 años... Me estoy refiriendo a la sala en el que estaban el video de 70 minutos de Piccoli que hicimos junto a Santiago Villanueva, los choclos con los que decoré una muestra sobre el patrimonio en Santa Fe. Y sobre todo donde di rienda suelta a mi cinismo y a mi crueldad, en el Museo de Arte Argentino Regional. Ahí junté cosas que amaba con mucha inocencia con otras en donde actuaba consciente y pérfidamente...

ML: Y en relación a esto creés que entra lo escatológico en tu trabajo?

MP: Lo escatológico?

ML: Lo mismo, estábamos hablando con unos amigos y cuando veíamos tus drippings en el Winco, o el banquito, lo mismo el barro en Barro, parecían más secreciones del cuerpo que una técnica, y también pensaba en tus mazorcas y el final del Matadero de Echeverría, donde una de las interpretaciones es que violan al unitario con una mazorca... Y veía, en estos elementos algo escatológico. Como una resignificación, incluso que arranca en lo internacional, Pollock, etc, para terminar en ese proceso de barro y mazorcas.

MP: Entre la mazorca que la pinto con colores lindos, dorados, le pongo piedritas como joyas, hay en el medio un trabajo que incluí en la muestra *Mi primera exposición en galería Witcomb*, en Castagnino Roldán, un trabajo con el libro *El Matadero* de Esteban Echeverría junto a un monedero en animal print lleno de moñitos. Herméticamente tenía algo de mi malestar con cierta genealogía de la literatura argentina en torno a la masacre, la violación, que comienza con Echeverría, Ascasubi, que prosigue con Osvaldo Lamborghini por supuesto, etc... y ese monederito de animal print era una declaración. Más que el denunciante de una masacre prefiero pensarme como una prostituta que aspira a algo bonito y modesto.

ML: Qué relación tenías con la revista *Cerdos & Peces*? Me enteré que Gumier había diagramado varios números...

MP: Sólo a través de Gumier. En esa época estaba ávido de mostrar mis dibujos, era lo único que tenía, recién estaba empezando a hacer los discos, pero tenía muchos dibujos, esos dibujos realizados en San Pablo del año 82 que muestro en la retrospectiva. Ese tipo de dibujos. En la muestra se exponen los originales que no se habían visto nunca, porque en los 90 yo mostraba directamente fotocopias. Los originales no me interesaban. Recién cuando entré al mercado en Ruth Benzacar entendí que al cliente le interesaba poseer el original, entonces se lo dábamos en un sobre, y le dábamos también la fotocopia sobre una plancha de telgopor, con pelotitas decorando al rededor. De esas fotocopias solo se expuso una versión, que pertenece a Mauro Herlitzka, viste que está al costado...

ML: No la recuerdo ahora...

MP: Pará que te lo muestro del catálogo...

ML: Ah mirá... Y lo exponías así nomás?

MP: Ahora está expuesto en una caja de vidrio. Pero en los 90 iban a la pared, y continuaba por la sala con las pelotitas que estaban pegadas en el marco... A qué íbamos con esto?

ML: Eso, que te quería preguntar por *Cerdos & Peces*, si habías colaborado, cómo fue tu relación con la revista...

MP: A mi no me gustaba *Cerdos & Peces*...

ML: Me imaginé que no te gustaba...

MP: Para mi eran Los Redonditos de Ricota. Desde una perspectiva actual te diría que manejaban una ingenuidad y una inocencia gigantesca. El malditismo, la transgresión, el culto a eso. Pero Gumier se ganaba la vida como diseñador y me convocó para dos ilustraciones... Una para una nota que se llamó "A coger que se acaba el mundo" (risas)... En esa época *Cerdos & Peces* se caracterizaba, como gran parte del under porteño pos-dictadura, por una veneración y una exaltación por el sexo y las posibilidades de liberación a través del sexo. A mi mucho no me interesaba. Pero para esa nota hice una viñeta teniendo en cuenta el tema, y entregué un dibujo bastante inocente, ninguna cosa extrema. Después, para otra nota a la que me convoca, Gumier eligió una xilografía mía que se llamaba "En nombre del hijo", un Mickey Mouse ciego rodeado de intestinos... y esa ilustración se usó para la convocatoria de la marcha de repudio a la venida del Papa Juan Pablo II, concentración que fue reprimida por la policía. La revista tuvo amenazas y por eso antes de ser publicada todos los participantes fueron tachados por Gumier, menos el autor...

ML: de la nota...

MP: no no,... de la ilustración, o sea , borró todos los nombres menos el mío. Pura causalidad! Sólo aparece mi nombre en ese número (risas). Me puso paranoico; una boludez así te ponía paranoico en esa época. Esas son mis dos intervenciones en *Cerdos & Peces*. Después salí en *Fin de Siglo* donde también trabajaba Jorge (Gumier); Daniel Molina tenía un puesto importante ahí y lo llevó a él y a María Moreno junto con otra gente más. En el año 87, cuando hago mi primera muestra en el espacio joven del Centro Cultural Recoleta, donde aparecen los discos y los grabaditos estos que te digo, todo medio gay, Jorge escribe una reseña ahí y pone dibujos. Pero bueno, yo tendría unos 26 o 27 años, estaba ávido de difusión... por supuesto que no me gustaban la mayoría de las revistas. Lo mismo me pasó con *Fierro* y *Humor*, llevé mis dibujos aunque no coincidía en casi nada con ellos...

ML: y los publicaron?

MP: No, no los publicaron. A mí esas revistas no me gustaban. Para mi tanto *Humor* como la revista *Fierro*, e incluso *Cerdos & Peces*, representaban esa cosa machista

transgresora pos-dictadura. Yo quería ir hacia otra cosa, que más tarde junto con Gumier y otra gente por suerte pudimos hacer visible, eso que se llamó peyorativamente *arte light*: volvernos más alegres, más inocentes, más pobres despreocupados, sin tener que denunciar ni provocar.

ML: Una vez leí una frase que decía que sólo a los gays, a los fanáticos de los Ramones y a los troskistas se les está permitido ser adolescentes toda la vida...

MP: En esa época era medio trosko, me gustaban los Ramones y me sentía muy gay...

ML: Y te sentís un poco adolescente todavía?

MP: En algunas cosas sí... sí.

ML: Qué bueno. Y a Perlongher te lo cruzaste? Lo conociste en Río?

MP: Lo conocí en Buenos Aires, fui una vez a su casa, pero antes había venido a un cumpleaños mío sin conocernos. En el 86, cuando tenía 26 años.

ML: Pero militaron juntos o se conocieron de casualidad?

MP: El grupo en el que yo participé, el GAG, estaba formado por tres activistas principales, Jorge Gumier Maier, Carlos Luis, y Oscar Gómez. Oscar Gómez venía del FDH, el frente de liberación gay del año 72 y de uno de los grupos que componía ese frente, más radical, de una orientación lacaniana troskista, se llamaba -creo- el grupo Eros. A ese grupo pertenecía Perlongher. Entonces Oscar lo conocía, Gumier Maier también mantenía relación, y es por eso que participó en las dos revistas que publicamos...

ML: cuáles fueron las dos revistas?

MP: La Sodoma I y La Sodoma II, del año 83 y 84 si mal no recuerdo. Tampoco era uno de mis ídolos de juventud Perlongher. De alguna manera hacia finales de los 80 yo tenía más o menos claro un deseo, un programa de trabajo que incluía hacer de lo gay otra cosa. Algo que no sea transgresor y provocador, que no sea el barro y la sangre... sino algo más infantil... incluso en sintonía con lo que pasaba en el mundo...

ML: Eras consciente de eso...

MP: Era mi deseo... Por ejemplo, el peronismo de Perlongher siempre me pareció desagradable. Toda esa cultura peronista machista de revuelta nunca me gustó; desde muy joven tuve claro que no me gustaba eso. Prefería cosas más indeterminadas y por supuesto cosas más adaptativas, incluso arribistas.

ML: Pero en general tuviste posturas políticas de izquierda. Cómo adaptás eso al hoy, cómo entendés estos tiempos?

MP: Lo que hoy puedo rescatar de la izquierda no es por supuesto la utopía última de la revolución sino la necesidad de que grupos de activistas le pongan palos en la rueda a la voracidad y la codicia del capitalismo...

ML: Y en relación a esta última década y los derechos que se ganaron?

MP: Los derechos que se ganaron no los regalaron, se luchó mucho para eso. La condena y reparación a los crímenes del terrorismo de Estado y el derecho a la identidad de género junto con el matrimonio universal o igualitario son temas donde hubo una lucha histórica. Las organizaciones de Derechos Humanos pos-dictadura de acá fueron líderes en el mundo por la manera en la que luchaban. Argentina fue el primer país en América Latina que tuvo activismo gay... . O sea, en relación a los derechos de los gays, lesbianas y travestis, por mencionar estos tres...

ML: Claro, te parece una consecuencia lógica...

MP: Es más, recuerdo que en la época de Menem, la CHA, que hoy en día no es muy importante, empujó a Menem; le marcó cierta agenda... Los periodistas preguntaban por qué Jáuregui y otros tipos se ataban... Al fin y al cabo la derogación de los edictos policiales, que fue algo importantísimo, porque durante décadas la policía tenía derecho de detener a un gay o a un travesti sólo por verlo en una actitud sospechosa, se consiguieron por la presión de la CHA y otras organizaciones al gobierno de Menem. Quiero decir, donde se luchó se consiguieron cosas.

ML: Te preguntaba en parte por eso que decías del peronismo en relación a Perlongher...

MP: Es que yo creo que es una cagada que los pueblos sean agradecidos con sus gobernantes. Y cuando te contaba antes de mi troskismo inicial, que por supuesto se diluyó dejando paso a algo más cercano a un anarquismo, ponele; cuando te decía eso, lo pensaba en relación a que hay una parte del Estado que sigue siendo un enemigo, para decirlo de una manera literaria y exagerada. Hasta te diría que como artista me siento neo liberal, pero como puede llegar a serlo un puestero de La Salada. Me gusta que el mundo del arte tenga reglas propias, tan salvajes y expuestas... Yo siempre esperé que las cosas sean duras, nunca fui muy optimista al respecto. Pero a mi me gusta eso, de hecho me adapté a este microclima que tiene tantas desventajas como la inseguridad de lo fugaz, donde todo nace bien y termina mal, pero que tiene las ventaja también de mucha autonomía, de mucha libertad. Me siento un animalito adaptado a ese ecosistema...

(Suenan el teléfono... Marcelo pide disculpas. Atiende. Comenta que casualmente lo llaman de la galería. A la vuelta le digo que voy a hacer dos preguntas sencillas que me parece son un buen final, dos preguntas lindas para terminar la conversación, a lo que replica generosamente que no tiene ningún problema en que le haga preguntas más incisivas, incluso crueles; le digo que suele ser terrible leerse después de una entrevista. Asevera que lo sabe, que no le va a agrandar leerse, tanto si lo edito como si lo transcribo literal. Pero le resta importancia, confiesa descreer en general de las palabras. Pide un tiempo para fumar un cigarrillo; no le pregunto pero parece no fumar habitualmente, más bien da la impresión de algo permitido por fuera del cotidiano.

Entre otras cosas charlamos del *off the record* como concepto. Después de un rato la conversación se encauza nuevamente).

ML: Bueno, para terminar, te decía que coincidimos con un par de amigos artistas en que tu retrospectiva deja la sensación de haber experimentado un cambio de paradigma. Por alguna razón cambió en nuestras cabezas cierto eje de lectura del arte argentino venidero.... pensé que las generaciones jóvenes que hayan visto esa muestra tienen que leer la historia del arte argentino desde otro lugar; de la misma forma en que buena parte de mi generación leyó en Kuitca una referencia ineludible, consolidando algo de eso con su retrospectiva en el Malba, apareciendo como norte figurado. Tu muestra en Fortabat parecería venir a cambiar el horizonte de lectura. Y en relación quedé pensando en algo que gira en torno a la labor docente como mito fundacional. La labor docente como mito que generó Kuitca en torno a sus famosas clínicas, y vos que de alguna manera también trazás en torno a tu labor docente un mito yendo a dar clases en escuelas para chicos con capacidades diferentes de GBA. Se entiende que me refiero a mito no en términos peyorativos sino de construcción de identidad en el imaginario. Y ahí veía una confrontación en torno a *lo* docente. Como cada uno construyó desde un ángulo tan distinto, uno dando una beca casi de posgrado para artistas egresados de la Pueyrredón, con un background de contención muy grande, y vos justamente en la otra punta, en la antípoda, con chicos que no tienen ni siquiera contención social yendo a ser docente en ese nivel. Lo llamativo, digo, es que esto fue en paralelo. Lo tuyo fue a finales de los 80 y la beca Kuitca arranca en el 90 si mal no recuerdo...

MP: Si, yo termino de dar clases y trabajar exclusivamente como maestro especial en colegios del Estado en el 92 y creo que la beca Kuitca comienza en el 90...

ML: Se superponen. Lo que pasa es que Kuitca responde a una generación del 80 de la que vos casi no participas en términos activos... Pero si no me equivoco tienen la misma edad, no?

MP: Si, creo que meses de diferencia... Él es del 60, debe ser de febrero y yo soy de diciembre del 59. Nos debemos llevar 3 meses, por ahí, no sé bien. A mi no me agradaban los artistas de los 80, yo veía que había una cosa de clase, y yo era de otra clase social, muy resentido en ese sentido. Me sentía más cómodo en lo que era el grupito del Rojas inspirado en lo bajo, en lo pobre, en hacer cosas lindas, etc. Y yo sentía que en el primer año del Rojas se estaba forjando algo interesante, estaba naciendo algo. Lo que tenía de interesante es que empiezan a ser muy importantes las influencias sin jerarquías entre nosotros, del uno con el otro, una paridad en esas influencias; Gumier hacía tramas escocesas y eso me pegaba, y yo por ahí hacía con un Mondrian algo que parecía una trama, y Schirilo usaba los caireles y los brillitos, y yo brillantina... A los dos años aparece Laren con papeles plateados y luces (ahí no hay el menor dejo de cinismo)... Y a mi, desde esa cabeza, un tipo de treinta años resentido y ambicioso, la beca Kuitca no me cayó demasiado bien. De hecho, Sonia Becce, con quién después tengo una excelente relación, nos ofreció a Miguel Harte y a mí participar en la primera edición de la beca Kuitca...

ML: Increíble

MP: No éramos nadie, eh. Estábamos en el Rojas...

ML: Si, pero hubiesen cambiado radicalmente sus caminos...

MP: Si, tuvimos la suerte de negarnos. Lo hablamos entre los dos, en esa época éramos muy amigos, y nos plegamos.

ML: Te acordás por qué?

MP: Porque creíamos tener algo entre manos, que no pasaba por lo que yo suponía que iba a suceder con la Beca Kuitca. Me parecía que eso no iba a funcionar, que era apostar por algo en lo que no creía, y veíamos que la cosa no daba para mucho... Quisiera hacer esta diferencia, algo que creo no dije nunca, salvo hablando con Inés: por un lado en ese momento yo me sentía muy identificado con Gumier, Schirilo, Londai-bere, incluso más tarde Fernanda Laguna. Ahí es donde siento que está mi alma. Pero al mismo tiempo porque era muy ambicioso y tenía todo por ganar, me asocio a Pablo Suárez y a Miguel Harte. Creo que fue para ellos dos igual, una mezcla de amistad apasionada pero también eso de meternos en el medio cortando camino. Suárez nos ayudó a legitimarnos. De hecho fue él quien nos acercó a Laura Buccellato para que en el 91 Miguel y yo seamos los primeros del Rojas en exponer en el ICI dirigido por ella, la gran legitimadora en ese momento. Y seguramente eso también influyó en ser los primeros del Rojas en mostrar en Ruth Benzacar. Y después de eso se arma el mito del camino del éxito Rojas-ICI-Benzacar. Yo creo que a Miguel le pasó igual, fue una especie de agrupamiento estratégico para acceder rápido a ciertos lugares. Yo sabía que si me subía sólo al carro de Gumier eso iba a llevar más tiempo o iba a terminar en un monasterio zen... Pero nunca especulando con mi trabajo. No era muy consciente de mi trabajo de hecho; sí especulando con cuáles serían las personas correctas, porque tenía muchos límites de clase. No me pude asociar a Adriana Rosenberg a quien también valoro mucho, por ejemplo, por más que ella fue la que llevó por primera vez mis trabajos a una galería, a su galería. Para mí ese era otro mundo, no entendía mucho algunos códigos en esa época.

ML: No me imagino cómo sería esa escena hace 20 años

MP: Antes no existía el arte joven en Buenos Aires. Te valoraban por no parecer joven. El arte entendido como algo precario, barato, vital, sin ideas, no existía... Me parece que estamos, no?

ML: Si, te iba a decir lo mismo... Gracias Marcelo... viene el momento crucial...

MP: Ah si, apagar el grabador...

ML: Conozco el caso de un periodista que le hizo una entrevista a Marcelo Cohen y en el momento de apagar el grabador borró toda la nota...

MP: Uh... bueno... suerte