

poder sostener esas preguntas

Entrevista a Diana Aisenberg por Cecilia Closa y Marian Daiez

Diana Aisenberg es artista visual y vive en Buenos Aires. Su obra nace en el dibujo y la pintura e investiga las relaciones entre arte y educación a través de su acción docente. Premiada por su labor educativa por la Asociación de Críticos Argentinos, fue docente de UBA y coordinó el área de artes plásticas del Centro Cultural Rojas. Autora de Historias del Arte. Diccionario de Certezas e Intuiciones publicado por Adriana Hidalgo editora. Organizó la Residencia de artistas RIAA. Participó del proyecto pedagógico en la 7º Bienal del MERCOSUR. Jurado del Premio arteBA, Petrobras, Banco Nación y NOA, entre otros. Asesora del Club del Dibujo y colabora en proyectos y fundaciones de artistas. Forma parte del proyecto MDE11. Enseñar y aprender, que se presentó en el Museo de Antioquia, Medellín. Desde 1982, recorre el país trabajando en la formación de artistas.

Vamos a empezar consultándote por un proyecto específico que es el *Proyecto Escuela*, en el cual convocás a artistas y curadores locales para trabajar en equipo. Te queríamos preguntar cómo surge este proyecto, en qué consiste, que nos cuentes un poco...

Hola. *Escuela* es el nombre de una muestra itinerante. La muestra tuvo nueve paradas: fue una novena, estaban todos mis proyectos juntos y una parte era el «*Diccionario Historias del arte*». Según el museo donde mostrábamos, según la provincia, organizábamos una instalación. Estoy hablando en plural porque este proyecto tuvo que ver mucho con Roberto Amigo como historiador y curador, y con el galerista Daniel Abate. La idea no fue solo mía. La muestra contaba con secciones correspondientes a los distintos proyectos: una sección era «Pinturas», otra de «*Diccionario*», otra de «*La Madonna*» y luego la sección «proyecciones». La sección «*Diccionario*» era una invitación a escribir según la provincia donde estábamos, sobre alguna palabra que tuviera que ver con ese lugar: en Olavarría se escribió sobre “cantera”, en el museo de Corrientes sobre “cautiva”. Había una palabra específica de cada lugar y una instalación que contaba con una urna, una mesita con una birome con hojas y unos volantes que hacían el pedido de definición. El pedido de definición pedía recuerdos, anécdotas, chistes, noticias de diario, opiniones personales, todo tipo de posibilidades para acercarse a una palabra. Había un gran planteado con el pedido de la definición. Había afiches en las paredes y vitrinas, con distintos papeles y volantes, y con material de archivo de ese proyecto. La sección de «*La Madonna Protectora de las Artes*» tenía en cada lugar un anfitrión que dirigía la puesta e invitaba a artistas locales a participar de la instalación. Este proyecto es el que inspiró las nueve paradas de la muestra convirtiéndola en una *novena*, transformando cada parada en un pesebre vivo local muy emocionante.

¿Por qué se llamaba *Escuela* ese proyecto?

Ese proyecto se llamó *Escuela* porque fue la primera vez en que junté todas mis Dianas. En cada lugar también hubo una clínica de obra con los artistas. Se llamó *Escuela* en realidad porque consideré que la escuela junta, reúne: era una palabra que me servía para juntarme a mí misma y también con todas estas personas con las que crecía y compartía tanto. Luego fue tomando más fuerza y pensando cada vez más el hecho de ser escuela: viajando, haciendo vínculos, eventos. La escuela se hace.

¿Cómo describirías tu método? ¿Incorporás saberes de disciplinas no artísticas?

Mi método se basa en algunas pautas muy muy sencillas que todos hacemos todo el tiempo y normalmente no parecen importantes, como ser: preguntar, regalar, estar en ronda, tener un modo de ser o intereses particulares. Los pilares de este método ponen en escena acciones o estados que ya nos pertenecen. Rescata lo importante para pensar el arte. El arte no excluye disciplinas. No hay "otra disciplina", las disciplinas le pertenecen al arte. Algunas se pueden sentir aludidas o convocadas.

Pienso que formás artistas y también das workshops y seminarios para no artistas. ¿Cómo existe ese adentro del arte y de afuera? ¿Hay cosas de ese afuera que se incorporan a tu práctica como formadora?

Tengo la idea de que el arte está en muchas personas, no en todas pero casi. Y si alguien se acerca puede crecer. Es un modo de estar en el mundo. Hay arte en las personas, casi todas, y este arte se puede despertar o no, se puede alimentar o no. O se puede arruinar, que se hace mucho, creo que es lo que más pasa. No me gusta hablar de otras disciplinas. Yo soy pintora pero la poesía no es otra disciplina para mí, ni la tecnología. Hago de todo lo que puedo y mi trabajo intenta llegar al nudo, al núcleo, a ese fueguito que podría calentar a todas las personas por igual. Aparece de distintas maneras pero es para todos.

¿Qué generó el vínculo entre ser artista y formadora de artistas a lo largo del tiempo, y cómo influyó tu método artístico personal en las clases? O sea, el vínculo entre tu vos artista y tu vos docente.

Es como el huevo y la gallina, no sabés qué empieza y que viene después. En realidad es una cinta transportadora. Las obras generan preguntas que pongo en juego a toda la multitud que se me presente. Me interesa la cantidad y la diferencia. Eso vuelve a las clases transformado. Es un ida y vuelta muy natural. Con los años se fue haciendo más obvio cómo los ejercicios del taller se volvían obra, cómo la obra se volvía ejercicio del taller. El *Diccionario* es un proyecto que nace en el aula y vuelve al aula, nace preguntando qué es “rojo” o qué es el arte. Ese diccionario tomó forma durante una década de performances, eventos, muestras, trabajos públicos, en la calle, en los parques, en las escuelas, más lo que funcionó en las clases, más Internet... todo eso es mi obra. Tengo una serie de pizarrones donde yo resuelvo los ejercicios que doy en el taller. Cada vez más hay obras que hacen visible este vínculo. Por ahí al principio yo era más pintora y me decían: “¿Cómo hacés un libro y aparte sos pintora?” O llegaron a decirme: “¿Cómo hacés cerámica y también sos pintora?” Lo escuché mucho. Ahora nadie pregunta eso ya. Preguntan otras cosas.

¿Cuál es tu vínculo en las clases con la improvisación y con el fracaso, con el error y con el accidente?

No hablo de improvisación porque no sé bien qué es. Tengo una vivencia física muy fuerte de lo que es estar completamente en blanco y saber lo que tengo que hacer. No puedo decir que estoy improvisando. Yo me siento más bien poseída e informada.

Al accidente lo tengo muy incorporado. Cualquier cosa que pase va a ser usada para el proyecto, para lo que sea necesario. Error, fracaso, accidente, todos me interesan, todos me vienen bien. Me excita lo que no alcanza, lo que me cuesta y lo que me enoja y lo que no entiendo, porque tengo fe en que ya sé que está bueno cuando eso pasa, puede hacer una diferencia.

¿Y en las clases?

No hay error ni fracaso ni accidente. Los ejercicios están pensados para que nunca estén muy bien. Nunca están bien, siempre podrían ser mejor, como todo. Están montados para llegar a lugares desde donde no haya retorno.

¿Qué lugar sentís que tiene la docente frente al miedo de los estudiantes?

Bueno, yo a veces los asusto. No me viene ahora un cuento pero sé que puedo asustar. Me estoy acordando de algo. El que se asusta y se enoja mucho y se va, se la pierde. Tengo un caso. Hay una persona (no voy a decir el nombre) que estaba muy enojada porque está prohibido decir “fondo y figura” en la clase. Hay una cantidad de palabras prohibidas que recién ahora me decidí a explicar por qué lo están, hace cuarenta años que están prohibidas y nunca quise explicar, no sé por qué, de terca... Pero ahora digo, “bueno, les voy a explicar por qué”. Esta persona estaba muy muy enojada y un día me gritó. Dijo: “Yo nunca voy a dejar de decir fondo y figura”. Yo dije, “Bueno, por qué no probás no decirlo acá y después lo decís afuera todo lo que quieras.” Y no había caso. Creo que estaba asustado de dejar de decir “fondo y figura”, como que había un abismo tremendo si no lo decía. Y no vino más.

¿Por qué estaban prohibidas?

“Fondo y figura” prefiero que no lo digan porque lo dicen todos, así se lo enseñaron, y por lo general lo encuentro limitante. Ahora se puede decir “binario”, “corto”. Y creo que la obra, cualquiera sea, nunca está montada sobre fondo y figura. Siempre hay una figura que es fondo de otra figura. Es tal la complejidad dinámica de lo que pasa en un cuadro o en una puesta en escena, en un escenario o en una instalación... Hay una presencia al lado de otra que genera un vínculo, hay otra y otra, después está quien lo mira, donde lo pusieron. Es tal la complejidad que cuando se reduce a fondo y figura es una pena. Son ideas atadas a unos viejos sistemas de composición, ciertas organizaciones según el número áureo. Amo el número áureo y creo que es realmente mágico y de comprensión acotada. De estos criterios derivan miedos a que algo se caiga del cuadro ¿De dónde se va a caer? Está pintado. A todos estos códigos que nos enseñaron, que están en los libros, que tienen una historia súper interesante de la cual no reniego en absoluto, hay que darles un descanso: la problemática es tanto más mágica, tanto más divertida que ver una figura y el fondo. Podría hablar horas de lo que hicieron artistas a principios del siglo XX, o a finales del siglo XIX sobre este punto. Me gusta hablar de la construcción y de la organización espacial, me parece infinita. Pero “fondo y figura” me mata de aburrimiento.

¿Qué tiene que tener una consigna para funcionar, y cómo inventás un ejercicio?

Me estás pidiendo una fórmula y no sé si la tengo. Por lo general nunca sé si lo que hago va a funcionar. Siempre es poner a prueba la consigna, así que siempre funciona, porque como la estoy poniendo a prueba, cuando ves que no va, la cambiás. Se trata de estudiar algo de cierto modo. Una consigna tiene bebés, produce otra. Por lo general son preguntas, no tienen

respuestas cerradas, ponen en acto un conflicto, abren una ventana. Son problemas que me interesa poner en juego, se trata de desandar para que cada uno encuentre su propia verdad.

En relación con esto vimos una entrevista en la que hablabas sobre el mundo para el cual educás. ¿Para qué mundo educás, y qué lugar ocupa la ética en tu trabajo como maestra?

Educo para un mundo que no es este. Educo para cómo me gustaría que fuera el mundo, esto es mi motor, mi mundo ideal, mi maestro ideal, la escuela ideal. Tiene que ver con cómo vivir en este mundo, teniendo esas ideas ideales sobre cómo te gustaría que fuera. Esa economía o esa negociación que hacemos los humanos es la que me interesa. Tenemos unos mundos muy felices en nuestro corazón o en la cabeza o en los pies y aquí estamos y somos artistas y la pregunta es cómo sobrevivimos en este mundo. El arte está en esa negociación.

¿Y sobre la ética y el lugar docente?

Mientras esto que dije antes funcione, la ética está funcionando. Me da un poco de miedo hablar de la ética, se confunde mucho con la moral. Es un terreno dudoso. Todos tenemos grandes éticas y después terminamos haciendo o diciendo o funcionando socialmente todo al revés. Así que pienso que sí, que de verdad uno hace lo que puede, con mucha buena voluntad, y muchas veces se equivoca. La ética me parece que tiene que ver con algún resabio adolescente, por ahí diría con lo que quedó de alguna militancia. No es una ética del combate, del activismo, para nada. Es una ética en construcción y que se retira de muchos lugares también que están considerados como "la" ética. Me traen muchos problemas los valores acuñados que se llevan con devoción. Tengo bastante desconfianza de las organizaciones y de la construcción del burócrata que creo que es imposible de evitar. Entonces sí hay una ética, pero no haría bandera de ella.

¿Cuáles pensás que son las especificidades de la enseñanza de arte en una institución pública y en un espacio privado? ¿Y cuáles son las particularidades de tu espacio propio?

Yo trabajo mucho en instituciones públicas. Acá [en el Centro Cultural Rojas] pasé quince años muy buenos de mi vida. Hace muchos años que mi trabajo institucional es parte de mi vida errante. Así que mi experiencia con la institución es casi siempre preciosa, porque estoy, voy a donde me llaman y llevo mi programa. Imaginate si me dicen que tengo que enseñar

colores cálidos y fríos, creo que les llevaría un hornito y un ventilador. Trato de que las consignas sean las más, inventarlas, compartirlas o reinventarlas con otros, pero no recibir qué es lo que hay que hacer.

Yo me recibí afuera, en Jerusalén, vine de vuelta a Buenos Aires con 24 años, y una de las primeras cosas que hice fue ir a la Escuela de Bellas Artes a ver si podía dar clases. Y lo que me dijeron fue que no podía porque tenía un título superior a la escuela en cuestión. Mi título era universitario y la escuela era terciaria, entonces no se podía, estaba prohibido. Lo que sí se podía era hacer un año de correlativo, dar el examen de historia, el de geografía y no sé cuántas cosas. "OK", les dije. Y así me retiré, muy temprano. Pero después fui a la Universidad. Di clases de Morfología y de Diseño, cuando se abrió la carrera. Me interesan mucho las aperturas de los lugares porque es el espacio virgen que a mí me fascina, esos lugares donde empezás a hacer, a probar. Después cuando crecen ya no me gustan tanto.

Y después en el ámbito privado siempre digo que empecé dando clase en mi casa y pasé a vivir en la escuela.

¿Cuál es la relación entre museo y escuela? La mediación, la curaduría educativa, los espacios de formación de los museos...

Me parece difícil creer que tengan que decirle "mediación" al arte en el museo o al contacto con las personas para que se acerquen a ver una obra. No presentan la educación como vivencia, experiencia, performance, vida o muerte, en sí misma, por lo menos como yo la vivo. La mediación trata la educación como una herramienta para llegar a la obra. Yo vivo la educación como vida misma. Arte mismo. No veo el arte separado de la educación, no lo veo separado de la vida. La educación es ser como sos.

Una vez me contaron un ejemplo en Hungría de la posguerra: había que alimentar y cuidar a un montón de bebés recién nacidos, era complicado, imagínate. Entonces los pusieron a todos juntos en un corralito, supongo, no lo vi, me lo imagino así: un espacio lleno de bebés. Todos dormían juntos y entonces vieron que uno aprendía a darse vuelta y otro que estaba cucharita aprendía también a darse vuelta, todos los aprendizajes maternos más básicos se iban dando por contacto de un bebé al otro, hasta que salían caminando. En lugar de interferir en el desarrollo materno de los bebés (que es lo que nos hicieron a nosotros o se sigue haciendo), estos bebotes iban aprendiendo por contagio cómo moverse, cómo seguir sus diagonales, cómo rotar y gatear. Este es para mí un ejemplo de que no hay mediación de nada. Que educar es generar un espacio y el acercamiento y el bienestar donde naturalmente los procesos se realicen. Pienso que los proyectos de mediación y hablar de la educación como "herramienta para", le resta. Creo que es una vivencia en sí.

¿Cuál es la especificidad de la educación para artistas y no artistas?

Yo trato a todos como artistas. Por lo menos a los que se acercan a mi espacio. Pienso que cada uno tiene una vida que está completamente fuera de mi control. Y posiblemente el que no se creía artista es un súper artista y el que se creía mil artista... bueno, no. El que es artista, para mí, no puede dejar de ser artista. Sos artista porque podés, podés estar en ese lugar, podés sostener esas preguntas, podés sostener una vida que no tiene un formato pautado. También hay modos formateados de ser artista que a mí no me interesan especialmente.

¿Qué es una clínica de obra? ¿Siempre trabajaste así o fue algo que se acuñó en un momento?

Al principio era taller y clínica de obra todo junto. A mí nunca me gustó la palabra "clínica", incluso me trajo problemas. A saber: cuando daba clases acá en el Rojas tenía un curso que se llamaba «Entrenamiento y Clínica». En esa época se publicitaba en el subte y lo veían Dios y María Santísima, entonces tenía muchas personas mandadas por sus psiquiatras, con un papelito que decía "Diana". Es confuso, y juro que tener en el curso varias personas psiquiátricas te echa a todo el mundo, espanta gente, y no es fácil. La cosa es que se llama "clínica". Yo traté de llamarlo de otras maneras y la gente no venía. Me decían, "Si no hacés clínica nos vamos a estudiar con no sé quién." Entonces al final le puse "clínica". Una condición que tuve para abrir la clínica fue que estaba completamente prohibido opinar, hacerle la obra al otro, solo se podía preguntar. La clínica está basada en la pregunta. Podés opinar si te lo piden. No porque sí. Y podés hacerle la obra al otro si te lo pide: no andar haciendo la obra a cualquiera, en cualquier momento.

¿Cómo fueron tus espacios de formación? ¿Sentiste la necesidad de recrear o modificar algo de cómo vos fuiste formada?

Sí, tuve la necesidad de hacer todo al revés. Estudié en una Universidad que en ese momento era muy importante internacionalmente. Era bastante satélite de Estados Unidos y muy correcta en relación a lo que había que hacer. Había mucha exigencia de hacer determinada obra. Si no hacías eso, no servías. Tuve la suerte de conocer a muchos tipos de profesores, y de poder elegir a mis maestros.

¿Cómo describirías tu rol en la ciudad de Buenos Aires respecto del circuito del arte contemporáneo, respecto a la economía y respecto al feminismo? Sobre la multiplicidad de espacios de formación en la ciudad, ¿cómo te sentís?

Me siento rebien. Al principio, cuando empecé, no había. Estaba la Universidad. Ni siquiera estaba la Universidad en Diseño, yo participé al principio, y no había talleres... Que yo recuerde éramos Tulio y yo. Se suponía que Tulio era serio y que en mi casa tirábamos papelititos. Había como una división -falsa, por supuesto-, pero no era el mismo tipo de público el que se acercaba a lo de Tulio o a mí. Después aparecieron Siquier, Ballesteros, y luego mucho más tarde aparecieron las clínicas, Antorchas, FNA; mismo acá, también se viajaba, estaba El Rojas Fuera del Rojas, se mandaban docentes a distintos lugares. Era bastante pesado eso de Tulio o Aisenberg, te estoy hablando de los años ochenta. Después empezaron a abrir cada vez más talleres. Ahora hay una proliferación increíble. Aparte el Di Tella no existía, CIA no existía, todo esto fue apareciendo. Me acuerdo de la primera Beca Kuitca, ayudé a muchos a llenar el formulario para que entraran. De repente teníamos que aprender eso: a llenar un formulario. Y la verdad es que todas las personas que salieron de mi taller e hicieron la Beca Kuitca hicieron muy lindas trayectorias, y todo lo que se armó fue para mejor. Ahora el público que llega al taller está filtrado, ya pasó por otros, o tiene amigos que estudiaron acá. Priorizo aceptar a los amigos de los que ya pasaron por aquí porque como los bebitos encuentro que está propiciada esa situación del contagio, por amor y por ganas de hacer, que tiene esa semilla ya funcionando.

¿Creés que eso construye un tipo de comunidad?

Sí, lo construye, completamente más allá de mí. Es un trabajo que sucede en mi espacio, pero luego fuera de ahí se juntan con otros de otras generaciones, proyectan juntos, inventan. Se activa un espíritu de comunidad pero no sólo por haber pasado por acá. Porque cada uno tiene sus amigos y por ahí los amigos están en otro taller. Entonces empieza a ser una mezcla de becas y espacios. Creo que hay mucha afectividad funcionando, cada vez más entre los más jóvenes, que cada vez viene mejor. Creo. Quiero creer.

Y sobre la economía quiero decir que nunca se me ocurrió dar clase porque necesitaba dinero, tuve muchos trabajos. No soy tan purista, pero no es el motor de mi trabajo.

Ficha técnica

Entrevista a Diana Aisenberg por Cecilia Closa y Marian Daiez

Epílogo poético a cargo de Dani Zelko

Edición de Marina Jurberg, Cecilia Closa, Marina Daiez

Ciclo Maestras Centro Cultural Ricardo Rojas – 29 de agosto de 2019

Disponible en ebook en <http://www.rojas.uba.ar/contenidos/entrevistas.php> y editadas en formato audiovisual en <http://webtv.uba.ar>

Ciclo coproducido por el Centro Cultural Rector Ricardo Rojas - UBA