



EDUARDO STUPÍA

La autonomización del dibujo



En agosto, el Centro de Economía de la Creatividad de la UCEMA entregó el Premio Carreras Creativas 2014 al dibujante Eduardo Stupía. Durante el encuentro, el crítico de arte Fabián Lebenglik lo entrevistó, hizo un recorrido por su carrera e indagó sobre cómo vive el proceso creativo.

FL: Buenas tardes, muchas gracias por la invitación a la Universidad del CEMA. Es para mí un placer poder presentar y dialogar un poco con un gran amigo y un gran artista como lo es Eduardo Stupía, que se suma a la lista de entrevistados que ha tenido este ciclo, como Marta Minujín, Nicolás García Uriburu, Gyula Kosice y Luis Felipe Noé. Haber convocado ahora a Eduardo Stupía es un cambio de perspectiva ya que se trata de un artista de otra generación en principio que, aunque tiene una trayectoria de varias décadas, su consagración es relativamente reciente. Le comenté a los amigos del CEMA que tal vez la economía va desde el no saber hacia el saber, y las artes visuales del saber al no saber, en sentido muy general, sobre todo en el caso de Eduardo. Por eso la primera pregunta sería



David Galenson, Director del Centro de Economía de la Creatividad de la UCEMA, entrega el premio Carreras Creativas 2014 a Eduardo Stupia.

si considera que la autonomización del dibujo es una de sus marcas o alguna otra, y qué piensa en este punto.

ES: Bueno, antes que nada, muchas gracias por la invitación y la asistencia. Quiero hacer una mención muy especial a Rogelio Polesello, invitado original, por ser un tipo muy generoso y permeable a la novedad y a los artistas jóvenes. Es un pequeño homenaje que le quería hacer porque él debía estar aquí. Ahora yendo a la pregunta, la autonomización del dibujo efectivamente es una idea a la que yo adhiero. Es una práctica sin mucho pensamiento, al menos cuando uno se pone a trabajar sin pensar si el dibujo es una entidad autónoma o qué significa eso de la autonomía del mismo. Mucho después se empieza a entender la diferencia entre representación, lenguaje, signo y escena. La primera vez que tuve una noción sobre esta cuestión de la autonomía fue precisamente gracias a una pequeña frase que Luis Felipe Noé escribió en un catálogo de una muestra grupal de dibujo que él organizó en la Fundación San Telmo en la década del 80: *El pensamiento lineal*. Dentro de ese catálogo, el acápite decía "La línea piensa". Desarrollado en el texto estaba la idea de que el dibujo, que en general había sido entendido en términos muy generales como una especie de estructura subalterna o previa al gran arte de la pintura, tenía, sin embargo, una especie de independencia de rasgos, poética, lingüística y semántica; que más bien dependía de cómo cada artista detectara y desarrollara ese núcleo en sí mismo, más allá de aquello que dibujara. A partir de ese momento me di cuenta que había una cualidad, y empecé a pensar al mismo tiempo que dibujaba. Creo justamente que luego de esos años, al iniciar con Noé el ciclo *La línea piensa*, en su manifiesto se sostiene la cuestión del dibujo como disciplina y como lenguaje autónomo. Aquel manifiesto ha quedado avejentado, dado que hoy por hoy no hace falta que el dibujo se defienda como disciplina autónoma ya que está instalada completamente como tal.

FL: Hoy día, gracias al trabajo de Eduardo, entre otros, los artistas de su propia generación y más jóvenes pueden dedicarse al dibujo sin pensar que están jugando en una liga menor. Para ir a la prehistoria de su propio trabajo y mostrar algunas imágenes de cómo un artista termina siendo lo que es, hemos seleccionado una veintena de sus trabajos. La idea es situarnos en finales de la década del 60 y principios de la del 70, el lenguaje pop de la época, las ensoñaciones adolescentes, las influencias, las interinfluencias, el lenguaje del cómic. Eduardo, ¿en qué contexto y condiciones empezaste los primeros dibujos?

ES: Yo estaba en Bellas Artes en el '69; las principales influencias eran el pop, el surrealismo y la historieta. En mi caso

particular, me movían los dibujos del submarino amarillo de los Beatles y los de su dibujante, Heinz Edelmann, además de cierta psicodelia, no en los colores sino en los caracteres de los personajes. Tenía alguna influencia de otro artista, pero ninguno de los llamados consagrados, no era una cuestión de la historia del arte, más bien del momento presente y de las influencias directas que recibíamos en una zona de muchos cruces como era Bellas Artes, que si bien era lo que se entendía como La Academia, en esa época estaba también muy fuertemente presente la influencia del Di Tella. Estábamos entre dos fuegos: el académico de Bellas Artes y el rupturista de Di Tella. Era una cuestión de dibujar bajo la influencia de personajes diversos como podían ser, por ejemplo, Eleonor Rigby de la canción de los Beatles o el General Mackenzie de la serie *Los Jinetes de Mackenzie*, en una especie de cruce absurdo entre ellos; entonces dibujaba a partir de esa invención, absurda y arbitraria, que era un poco lo que más nos gustaba a varios. Con mis compañeros generábamos un universo absurdo con personajes estrambóticos. En algún momento descubrí que quería hacer otro tipo de línea, paradójicamente sin pensar en la línea, y resultó en una especie de transformación, empecé a dibujar con plumín y tinta china, a diferencia de antes que lo hacía con pluma y tinta, de una manera muy minuciosa. Empecé a achicar el relato y a hacer grandes urdiembres, tramas con personajes o elementos entre fantásticos y orgánicos, con citas de arquitectura y anatomía. Esos dibujos se llaman *Gracias Benjamin Franklin*, una especie de homenaje al creador del pararrayos, porque yo cuando era chico le tenía mucho miedo a los truenos y las tormentas eléctricas, y trabajaba con esa situación. Me parecía interesante ironizar o hacer un chiste con un dibujo un poco fantástico bajo la idea de invocar la creación del pararrayos. Fue el principio de una especie de estilo de imbricación microscópica y de dibujo muy abigarrado, con el que avanzada la década del 70. Tuve mis primeras críticas favorables, con lo cual anclé mi propia mirada sobre el dibujo. Recuerdo que Ricardo Martín Crosa, un sacerdote crítico que trabajaba para la revista de arte *Múltiple*, había escrito un artículo en la revista *Confirmado* de una muestra mía en el '79, y hablaba del *umbral difícil*, en el sentido del ángulo de ingreso del espectador, que los dibujos siempre eran de lejos como una mata indiscriminada, y al acercarse revelaban un universo de formas, pero que no era un dibujo revelado con una imagen inmediata. Esa idea del *umbral difícil* fue para mí una revelación conceptual, empecé a trabajar sobre eso al darme cuenta que había un sentido no arbitrario.

FL: Hay una gran potencialidad respecto de lo que pasaría en décadas siguientes. Pero esto que comenta del umbral, creo que en todos los casos los espectadores de la obra de Eduardo

lo atraviesan, porque son trabajos que invitan a descubrir, a interpretar, a generar ideas propias. La obra de Eduardo siempre ha influido de un modo inteligente, o más bien apelando a la reacción inteligente del espectador. Frente a esta situación, en tu trabajo, **¿cuál consideras que es la etapa más importante? ¿La planificación, le ejecución de la obra o la finalización?**

ES: La parte más importante del trabajo, para mí, es el momento en el que arranco, porque cuando uno empieza tiene por detrás todo un caudal de cuestiones técnicas, iconográficas y energéticas. Pero al momento de empezar el dibujo yo no trabajo la obra con imagen predeterminada, sino que la imagen se va haciendo. Es muy importante un cierto grado de atención, por no decir conciencia, en el momento en que empiezo. Y ese grado de atención tiene que mantenerse a lo largo de toda la obra, y lo subrayo porque en algún momento una de las lecturas que se hicieron sobre el modo de trabajo mío, como de otros artistas, es la cuestión del famoso automatismo. De la escuela del surrealismo tiene que ver esa idea de que bajo ciertas condiciones de reflexión o de interrupción de cierto grado de conciencia, justamente, uno llegaba a un umbral esencial más verdadero. Yo pienso lo contrario, que no hay nada de automático en este grado de conciencia; si me automatizaba mis dibujos perdían riqueza y se generaba una especie de tejido muerto. Es en los 80, como ahora, empezaba dibujando puntos y rayas como una especie de código Morse hasta que eso comenzaba a adquirir una cierta cualidad en el plano que dice algo, pero eso que dice lo tengo que escuchar para entrelazar un diálogo inmediato con otros signos gráficos. Si yo no escucho, estoy desatento y me automatizo, justamente, el diálogo de signos se colapsa.

FL: Además, para negar ese automatismo que a veces se le atribuía, en esta etapa y sobre todo un poco después, muchos de los dibujos de Eduardo llevaban meses de realización. Con lo cual no hay algo menos automático que estar meses en un trabajo de cámara y de concentración obsesionado por los puntos y las líneas, por los blancos, por los núcleos para lograr este tipo de obra. En los últimos 6 o 7 años habría como una zona de turbulencia, de la que sale algo positivo, un reciente período en que la obra de Eduardo estalla en la imagen y en las respuestas que recibe. Se dan de manera más seguida con el Premio Municipal, en 2006 la Retrospectiva en el Centro Cultural Recoleta, después el premio Nacional, la entrada a la colección del Museo Nacional de Bellas Artes, la compra de obra de parte del MoMA, la invitación especial con una gran selección de obras a la Bienal de San Pablo. Y todo esto en un período bastante breve. **¿Qué pasó en ese tiempo, relacionado con la galería de Jorge Mara?**

ES: Todo el período previo, la inestabilidad y la turbulencia, como decías, están circunscriptos a la obra, en el sentido de ciertos quiebres internos de formato, de transformaciones y metamorfosis que un poco describí antes. Aunque mi vida fue muy estable, y eso tenía que ver con que el campo de desarrollo del dibujo y de la obra estaba muy anclado en determinadas coordenadas que no cambiaban y nunca lo hicieron en décadas. Entonces los cambios, de algún modo, tenían que ver con las crisis o las rupturas o contrapuntos emocionales del territorio físico. Tenía un trabajo estable vinculado con el cine, que influyó alimentando un imaginario que no necesariamente iba a verse reflejado formalmente en los dibujos. Pero sí me nutría de ideas narrativas que se traducían de un modo anómalo, más bien de una idea de los lenguajes como una cuestión abstracta.

La adhesión a ciertos directores o a ciertas maneras poéticas del cine establecían, casi sin que yo lo quisiera, una analogía con modos o maneras poéticas que iban a verse implícitas en el dibujo. También me ha pasado con la música. Cuando llega 2009 dejo de trabajar definitivamente en la distribuidora cinematográfica. Ya había tenido dos instancias de ruptura felices de ese universo estable: una fue en 2006, cuando empiezo a tener una notoriedad muy fuerte, con la retrospectiva en la *Cronopios*. La otra en 2008. Hago una muestra en la galería de Jorge Mara que fue muy consagratória, que a la vez marca otra ruptura con un encantamiento interno que yo tenía con toda una situación y un modo de trabajo, ya que se trató de una muestra con materiales con los que no trabaja hace muchos años, desde Bellas Artes: el lápiz, el gramillo y la carbonilla. Hay una situación que quiero destacar, y que tiene que ver con la muestra de 2008, y es que con la cuestión del lápiz se está dejando de lado, sin querer, cuestiones estratégicas de la profesión en las que uno empieza a pensar avanzada la cosa. En un momento dado, cuando se comienza a presentar en salones, se trabaja consciente de eso. Yo dibujaba con pincel y atiborraba con tinta, presentaba los trabajos en salones de dibujo y en general no me aceptaban. Tenía una interesante antología de rebotes en el Salón Nacional y en el Municipal. En 2006 decidí presentarme al Salón Nacional con razones estrictamente estratégicas y especulativas. Al tener amigos en el ámbito, siempre me enteraba por qué no entraba en los salones, y era porque dibujaba con pincel y el pincel es pintura, un absurdo. Entonces, por el lado técnico no me iban a agarrar porque iba a ir por la ortodoxia, e hice un dibujo del tamaño máximo permitido con granillo y carbonilla sobre papel montado en tela. Con ese dibujo gano el gran premio milagrosamente. La estrategia funcionó. Y ese dibujo lo vio Jorge Mara y así surgió la muestra de 2008. Con esto quiero decir que la estrategia fue coincidente con una especie de ruptura conceptual. Entonces, en cierto sentido, los campos no están aislados, se entrecruzan: el estratégico con el conceptual, el espiritual con el semántico, el de la economía misma con el de la economía de medios. Ese es el momento de hacer la pieza, el momento presente en el que uno empieza a dibujar.

En algún momento descubrí que quería hacer otro tipo de línea, paradójicamente sin pensar en la línea, y resultó en una especie de transformación, empecé a dibujar con plumín y tinta china, a diferencia de antes que lo hacía con pluma y tinta, de una manera muy minuciosa.

FL: También está tu entrada al Museo Nacional de Bellas Artes, la compra del MoMA y la invitación a San Pablo. ¿Nos contarías eso?

ES: A partir de 2008 nuestra presencia con Jorge Mara en las ferias locales e internacionales comenzó a ser muy produc-

Entonces, en cierto sentido, los campos no están aislados, se entrecruzan: el estratégico con el conceptual, el espiritual con el semántico, el de la economía misma con el de la economía de medios.

tiva. En 2011 Bellas Artes compra una obra mía de 2 por 3 metros, que era un formato cobijado por la visión de Jorge. Dibujé con técnica mixta y materiales de fluidez muy diversos sobre una tela de 2x3; era como entrar en el campo de la pintura aunque siempre el criterio fue muy dibujístico. La cuestión es que cuando la obra ingresa a un museo, hay una especie de consciencia que viene dada por la institución misma sobre uno y no porque uno entienda cabalmente de qué se trata eso de estar en un museo, hasta que este cobija una obra propia. Cuando me invitan a la Bienal de San Pablo fue prácticamente imposible pensar que había sido invitado, sobre todo si esa elección hubiera sido efectuada por un curador local porque siempre me sentí un artista anacrónico, en el sentido de aquello que se entiende como arte contemporáneo. Creo que las bienales, por lo general, están marcadas por una fuerte impronta de la contemporaneidad. Cuánto de eso cambia la obra o no, la verdad no lo puedo saber. Nadie es inmune a la permeabilidad, pero no cabe duda que hay una cierta influencia de esas respuestas y resonancias del mundo circundante sobre la propia experiencia.

FL: Mencionaste antes *La línea piensa*, el espacio en donde con Luis Felipe Noé seleccionan dibujos. Eso es ser artista por otros medios, hay una cuestión pedagógica, de selección, de generosidad con otros colegas al abrir un espacio de este tipo.

ES: Sí, el modelo ahí es Noé ya que venía haciendo el ciclo *Ojo al país* durante muchos años antes que *La línea piensa*, que fue un poco la transformación de aquel ciclo en uno de dibujo en el Borges. La cuestión de la generosidad tiene que ver con una cuestión de la consciencia del campo en donde nos movemos, que es muy nutrido, completo y peligrosamente inclusivo. Eso de alguna manera exige una participación más permeable, porque el campo pide una participación mayor. También hay algo de egoísmo, porque yo me nutro de los artistas que recibimos,

no sólo entrego sino que también recibo. El ciclo que hicimos, más que curatorial es pedagógico, en el sentido que no establecemos una divisoria de aguas muy excluyente sin ser promiscuamente inclusivos, porque tenemos una fuerte selectividad. Pero elegimos artistas que no siempre nos gustan. No se trata de que el umbral vaya con el gusto, sino con la necesidad de mostrar las diferentes maneras de dibujar. Solemos tener discusiones fuertes con Noé porque no nos gustan los mismos artistas, pero en esa discusión sale una muestra de tejido interesante.

FL: Junto con el trabajo este hay toda una interacción con otros colegas tuyos o compañeros de estudios. Contanos un poco de esa interacción con otros artistas y cómo es exponer con ellos.

ES: Nosotros, los de la generación del '70, tenemos una relación entrañable y también distante por cuestiones de la vida. No obstante, hemos expuesto juntos varias veces. Lo que sucede es que yo conservo para mis colegas de los '70, como Jorge Pietra, Felipe Pino o Marcia Schwartz, una especie de devoción especial. Son los que me acompañaron en la formación y componen un núcleo candente artístico sobre una cierta fidelidad con el arte, entendido como una vocación propia y una decisión inquebrantable más allá de las experiencias y las coyunturas que se atraviesan. Esa fidelidad muchas veces nos ha llevado a estar en situaciones incómodas o con menos visibilidad de la que ellos merecieran, porque a veces primaba lo político por sobre el arte. Hoy la interacción con otros artistas es engañosa, fértil y al mismo tiempo complicada; hay muchos artistas jóvenes, cada vez más. Están aquellos con los que tengo afinidad, pero no hay para nada una especie de trabajo en conjunto. Siento que ya estoy grande para compartir taller, pero entiendo la necesidad orgánica y tribal de los artistas jóvenes en hacerlo, y de defenderse en un medioambiente aparentemente inclusivo, productivo e inductivo pero que también es desolado, refractario y competitivo. Un medioambiente que da visibilidad pero también invisibilidad absoluta, y muchas veces fugacidad. En términos de lo que se considera participación, yo más bien me siento cada vez más proclive al involucramiento de buena fe con estos artistas, aunque también siento que tengo que estar recluido en mi propio conflicto y en mis propios dilemas. Los fenómenos de las épocas definen fuertemente los roles individuales.

EDUARDO STUPIA

Estudió en la Escuela Nacional de Bellas Artes Manuel Belgrano de Buenos Aires. Desde 1984 ejerce la docencia en artes plásticas. Expone desde 1972. Con las galerías Jorge Mara-La Ruche y Van Riel ha participado de las ferias arteBA (2004-2007 y 2009-2011, Buenos Aires), Pinta Art Fair (2008, Nueva York) y ARCO (2009-2011, Madrid). Su obra integra, entre otras, las colecciones del Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires

(MALBA), el Museo Nacional de Bellas Artes de Buenos Aires (MNBA), el Museo de Arte Contemporáneo de Rosario (MACRO), el Museo de Arte Moderno de Buenos Aires (MAMBA), el Museo Caraffa de la ciudad de Córdoba, Argentina, y el Museo Eduardo Sívori de la Ciudad de Buenos Aires. Uno de sus trabajos (*Sin título*, tinta sobre papel, 1985) ha sido adquirido por el Museum of Modern Art de Nueva York (MoMA).