

Whistle

Matias Duville

Mayo 5-junio 11 de 2011

Sonia Becce: Me gustaría empezar haciendo un recorrido por tu obra, a partir de los soportes que has usado en estos años. Me viene a la cabeza más que la idea de soporte, la idea de contenedor. La primera parece quedarle chica, porque es demasiado lo que pasa ahí adentro como para tratarlo sólo en la superficie.

Matias Duville: Lo que fue determinante para el desarrollo de este cuerpo de obra es que mi interés desde un principio estuvo puesto en la destrucción de la impronta emocional. En el año 2003 hice una muestra en Buenos Aires que inauguraba ésta idea. Era una especie de tire y afloje entre una historia y el método o sistema con el cual la llevaba a cabo. De algún modo yo quería desaparecer y ser como el escritor fantasma. En este sentido es verdad que la palabra soporte queda pequeña, porque en ese momento ésta idea de contenedor de la cual hablas, es el universo. En un principio veo el material sobre el que trabajo como el territorio donde se va a llevar a cabo la batalla. Y a pesar que esto excede por completo la idea o la noción de material, finalmente es éste, el que impone las reglas y entra en la narrativa.

SB: En algunos casos, es interesante advertir cómo el medio es el responsable de la conclusión de la obra. Estoy pensando en los trabajos sobre las sedas de los filtros de las piletas de natación, cuando corrías los hilos del tejido y se desplazaban los dibujos hechos con esfero. El mismo efecto si se quiere, parecías buscarlo cuando lijabas los polietilenos negros sobre el asfalto rugoso de las calles. En estos casos, como también en los polípticos sobre placas de aglomerado, parece que los dibujos o las pinturas alcanzaran un grado de virtuosismo que no quieres que se vea, y de ahí el ataque y las distintas estrategias para que eso no aparezca y solo se sospeche.

MD: Muchas veces al revisar los trabajos me ponía a pensar en qué camino tomar, en la mano que realiza o en la que destruye lo construido. En todo caso puedo decir que con el tiempo comencé a interesarme el hecho de tomar esto como un lugar donde fluyen las cosas. Independientemente de pensarme como alguien que produce una obras.

SB: Escuchándote describir uno de los dibujos –a lo mejor es aplicable a otros– decías que se trataba de un mar congelado, petrificado, que alguien lo recorrió en trineo hace muchísimos años, dejando huellas que también dibujaste.... Toda esa narrativa aparece claramente y se puede pensar en el paso del tiempo. La secuencia por otro lado, es bastante cinematográfica

MD: Recuerdo que estábamos hablando de qué forma le entraba a estos papeles grandes... Siempre tengo una idea previa en estas obras. Pero no es un boceto dibujado. Es casi una frase. "Esto fue otro lugar" fue una serie de obras que hice el año pasado pensando en cómo sería un mar congelado en el momento más caótico. Luego vino la idea de dibujar un asentamiento sobre las crestas de las olas de este mar, que ahora ya es de piedra.

SB: Hay algo de extrañeza, de marasmo frente a tu propia obra, cuando dices que a veces el comienzo de algunas obras es una frase o poco más que eso. ¿Y cuál es la estrategia con los dibujos más pequeños?

MD: El modo de llegar a los dibujos pequeños es bien diferente a los grandes en carbonilla. Los dibujos de mesa son producto de un enlace. Cada uno da lugar a otro. La manera de hacerlos es bien distinta también porque a veces parto de una forma, de un color, esto me hace pensar la pequeña historia. En estos dibujos veo la forma y me monto sobre eso, pero desarrollando cualquier sistema posible. Es como hablar de cirugía plástica en medio de una sesión de skate. Es una pérdida total de brújula.

SB: ¿En las pinturas sobre aglomerado, alguna vez te pasó el querer dejarlas como están cuando terminas de pintarlas? ¿O agarrar el destornillador, o lo que usas para sacarle pedazos, es en esos casos como cambiar de pincel?

MD: En las últimas obras abundan las que solo están martilladas sin fijarle de nuevo los pedazos de astillas. Cuando veo los pedazos en el suelo, pienso que en este remanente está el pasado de la obra. Si pudiese pegarlos de nuevo en los mismos lugares, se rearmaría la escena pasada. Nunca lo he intentado, es como remover una herida con un palo.

Una vez frente a una de las obras, en las que los pedazos vuelven a la madera, vi que había un pedazo pegado de otra obra ¹. Éste pequeño pedazo de madera verde sobre una obra casi monocromática, funcionó en mí como habilitador hacia un proceso más caótico. En el 2007 estos trabajos dejaban ver más el fondo de madera.

Las últimas obras, los trípticos para ésta muestra, están totalmente tapiadas de pintura y son parte de una serie nocturna en las que el cielo es fundamental. Los agujeros se extienden sobre grandes planos azules y pueden ser constelaciones, disparos, picotazos, o simplemente martillazos sobre un pedazo de madera. Es como si ésta simple pulsión destructiva pudiese cambiar y tener múltiples significados. Yo estoy ahí frente a estas imágenes pintadas sobre aglomerado lacerado y pienso: ¿Estoy acá? ¿Soy yo el que está mirando hacia la pintura? ¿Estoy dentro o fuera de la imagen?

¹ La obra está reproducida en *Of bridges and borders* un libro publicado en el 2010 y el título es "Parque con casas y rocas" Si se busca en la totalidad de la imagen aparece ese pequeño pedazo disonante de madera verde.

SB: Siempre que miraba tus paisajes, pensaba que estaba a salvo de toda esa desolación, que lo que veía había pasado hacía mucho, o que pasaría dentro de mucho, en tal caso. Después de Fukushima, creo que ésta obra se puede mirar de otro modo. De pronto tiene actualidad y verosimilitud.

Respecto a tu viaje a Alaska y al proyecto que tiene que ver con eso, existe un origen meramente paisajístico, estabas buscando los mejores settings?

MD: Yo buscaba un lugar real, eso es lo único que buscaba en serio. Venía de años de trabajar con la idea de un lugar inexistente en éste planeta. Una zona geográfica pero con leyes naturales trastocadas por mí. Un lugar de toma de decisiones, de decisiones drásticas. Pensaba: "Voy a agarrar ésta zona y la voy a modificar con x catástrofe, con leyes naturales trastocadas por mí". Algo así como tomar el caos natural conocido y rediseñar su fuerza. La mano gigante que interviene. Una especie de fantasía que tenía que ver con eso. Necesitaba una película distinta, supongo. Creo que cuando pensé en Alaska, pensé en un lugar al borde de la fantasía, con fenómenos naturales extraños, la aurora boreal por ejemplo, algo real. Un proceso fisicoquímico sobre la tierra. Cuando llegué allá, viví en una constante sensación de hiper-realidad. El lugar, la atmósfera, fue como un golpe energizante para mí. Fui en busca de eso, porque estaba un poco saturado de mi mismo. Me quería observar desde lo alto. Quería ver cómo mi cuerpo también podía ser una carrocería que se puede ver desde lo alto.

SB: El proyecto en sí, bajado a tierra, ¿En que consistió?

MD: Se dividió en dos etapas. Por un lado hice una serie de dibujos durante un año, antes de viajar, en mi estudio de Buenos Aires. Estos trabajos son una especie de viaje mental. En esa etapa me mantuve alejado de todo tipo de información sobre el lugar. Solo tenía esa noción genérica que cualquier persona tiene sobre Alaska. Traté de hacer como un avance mental por sus zonas. La serie está influenciada por ésta búsqueda de un terreno lejano, pero existente. Ese era el gran cambio. Una especie de frontera real que torcía la obra para otro lugar.

La serie que trabajé en Alaska fue totalmente distinta. Los dibujos son absolutamente emocionales. Como un close-up de mi estado de ánimo. Tienen mucho de esta hiper-realidad de la que hablaba.

Cuando estaba trabajando en el primer grupo por ejemplo, hacía un dibujo, lo fijaba en la pared, luego producía otro, influenciado por el anterior. Podía ver la forma que en uno actuaba de una manera y quizás en los sucesivos era parte de otra cosa. Los trabajos de Alaska los hice uno por uno en la pequeña mesa del Motorhome, lo cual acentuaba su individualidad. Ahora puedo pensar que la pared de mi estudio había sido el territorio real, en cambio en Alaska, en vez de disponer varios dibujos en un gran muro, tenía que mover el vehículo a través de la Alaskahighway.

SB: Vinculo muy naturalmente tu obra al cine, o a lo que pasa en una película. No me resulta nada extraño que te fueras a recorrer un territorio solo, teniendo una experiencia exclusiva y que los demás no habíamos tenido. Toda una road-movie! ¿Te gusta el cine?

MD: Si, lo último que he visto es un documental que se llama "Rise and fall of Gator", que cuenta la historia de un skater muy famoso de los 80s, que termina su carrera asesinando a una groupie, guardándola dentro de una funda para tablas de surf y enterrándola en el desierto. El formato documental tiene algo que me atrae, comienza con un hecho real que es como una especie de granada que explota y desperdiga esquirlas por todos lados. Esas esquirlas pasan a ser entonces, los puntos a desarrollar. Me gusta mucho cuando estos sub-temas pierden el hilo de la realidad y transforman todo en ficción. Cuando ésto ocurre, pienso en una especie de laberinto en donde el hecho real, o sea la causa de todo, ya no tiene importancia. Por otro lado, hablando de las películas, creo que lo que me atrae es la velocidad de las imágenes, y cómo el cerebro las procesa. Creo que el género road-movie se debe haber originado al imaginar el parabrisas como una pantalla. Imagino esto en relación a mi viaje por Alaska y a ésta idea que mezcla formatos inventados por el hombre, pensando en el parabrisas como pantalla y en los asientos del auto como butacas de cine. Por un lado hay un escenario donde van sucediendo cosas, por el otro lado hay espectadores que van asimilando esto, y sigo pensando en la velocidad que es la que va generando una narración en secuencia. Transpolando ésta idea al agua, pienso ahora una película clásica que siempre me gustó que es Apocalipsis Now, donde hay un río, un barco que podría ser la cámara, y una causa por la cual recorrer este trayecto. Sin éste río no podría existir tal película. Es algo que está presente todo el tiempo, sin pensamiento ni postura ideológica. Es sólo el medio donde se mueve ésta lancha, recorriendo el camino hacia el fin. En el libro de Conrad que dio lugar a la película "El corazón de las tinieblas", la disputa no tiene que ver con Vietnam, sino con el tráfico de marfil, pero no es importante para mí. En ambas versiones el espíritu de la película ronda entre la claridad y la abstracción, y ésta especie de confusión, es el aspecto que más me atrae.

SB: Por último, ¿Por qué Whistle como título para la muestra?

MD: Mirando la animación que hice para Nueveochenta, se me ocurrió el título. Ésta animación se llama Canción de vecindario y es una hilera de casas con chimeneas que botan humo generando una melodía nocturna. Por momentos es como si literalmente las casas silbaran. Me acuerdo que estaba en el taller dibujando y tuve la idea de tratar ésta aldea como si las chimeneas de las casas fuesen los agujeros de una flauta.

Sonia Becce
5 de mayo de 2011