

## Sara Roffino y Carolina Fusilier

### Sobre ángeles y máquinas

*La primera vez que vi a Carolina Fusilier, ella estaba durmiendo en mi sillón en Brooklyn. Traté de darme una idea de ella a través del internet antes de eso, pero su discreta cuenta de Instagram me generó más preguntas que respuestas. Originaria de Buenos Aires, había estado viviendo en la Ciudad de México y se encontraba en Nueva York para exponer su obra en el Sculpture Center al mismo tiempo que yo había planeado un viaje y necesitaba a alguien que se ocupara de mi demandante tortuga, Anna. Nuestra amiga en común Lucía (fundadora de esta revista) nos puso en contacto y Caro aceptó el reto. La primera mañana que las dos estábamos en el departamento hablamos por tanto tiempo que Caro se levantó rápidamente al darse cuenta que iba tarde a su cita con un marquero. Nuestra amistad fue inmediata; nuestras conversaciones fluyendo sutilmente entre temas de arte, amor, familia, los riesgos y sacrificios de su vida como artista—Caro es el tipo de artista para quien ser artista no es una decisión, sino una fibra esencial de su ser. Su pensamiento riguroso se expande a través de su vida y se manifiesta en la matizada contemplación de su obra, misma que logra emplear la oscuridad del presente como un medio para superarla. Esta conversación sucedió a partir de un intercambio a larga distancia durante un par de meses a través de mensajes de voz.*

**Sara Roffino: ¿Consideras que tu trabajo está hecho desde un lugar optimista o pesimista? ¿Cómo crees que se relacionan estas polaridades en tu trabajo?**

Carolina Fusilier: Los mundos imaginarios que propongo muchas veces vienen de lugares desagradables como la publicidad, la industria, la maquinaria y lo que esto significa: el progreso, la cultura del consumo, la destrucción de recursos naturales. Creo que existe una completa desconexión de cómo nos llegan las cosas que usamos y consumimos como ropa, tecnología, comida. Mi trabajo juega con la posibilidad de esa desconexión volviéndola fantástica y onírica. Un sistema de tubería que provee agua o gas a un edificio es el escenario de un paisaje de ciencia ficción para mis pinturas. No es un lugar mejor ni peor al que vivimos. Quizás el optimismo viene del impulso de imaginar realidades impredecibles o mágicas desde una realidad seca. Hay algo de esa ingenuidad que es optimista, como querer encontrar espíritus dentro de tuberías o como si el brillo de estos relojes y máquinas pudieran revelar algo espiritual.

Me interesa jugar con la posibilidad de desarticular el campo de lo conocido y expandirlo hacia lo extraño más que hacer un señalamiento crítico sobre preceptos ya armados. El pesimismo y el optimismo en mi trabajo es una red entretejida por ambos. No creo que exista una jerarquía de uno sobre otro, si no que funcionan como complementarios.

En mi última exposición quería que la galería se convirtiera en un barco o nave donde las pinturas son ventanas hacia un exterior de paisajes semi-apocalípticos. Aquí hay dos cosas importantes: la pintura como un estado de transición, como una falsa ventana hacia otro espacio posible y el intento por hacer una imagen que represente un futuro tecnológico imaginario.

La falta de acceso a nuestra industria actual hace que la proyección del futuro sea borrosa o poco clara. Desde los años 50 hasta los 80 la proyección del futuro invadía a la cultura. A través de propagandas de autos y artículos domésticos hasta el cómic, la literatura y el cine, se produjeron una gran cantidad de imágenes que especulaban un futuro de avances tecnológicos. Estas

especulaciones estaban influenciadas por una sociedad industrial visible y concreta: los trabajadores, las máquinas y las fábricas eran integradas a las ciudades y a sus formas de vida. Hoy el sistema de producción de cosas y las grandes industrias están en lugares remotos o en países explotados pero no hay nada a la vista, más bien oculto en favor de un sistema que se expande en silencio.

La visión del futuro que tenía América del Sur fue siempre una visión que aspiraba a estar a la altura tecnológica de países más desarrollados. Esto fue algo que apareció en mi trabajo casi involuntariamente, pero es importante mencionarlo porque también se entiende el retro-futurismo desde aquí: desde una mirada más precaria y de pocos recursos y desde un país "en vías de desarrollo" constante, con tecnologías que siempre llegaron con décadas de atraso. En este sentido, mis pinturas son atemporales porque citan un pasado que proyectaba un futuro pero lo hacen desde el presente. Construir una imagen que proponga una estética futurista es nostálgico pero es una forma de pensar sobre la visibilidad concreta de este futuro que hoy es tan inmaterial y virtual.

**SR: Tu trabajo a menudo emplea intervenciones sutiles de material en la pintura como pequeños pedazos de collage. El resultado permite un descubrimiento visual y conceptual abierto por parte del espectador. ¿Cómo surgió esta convención y cómo pretendes que afecte la experiencia visual?**

CF: He estado juntando hace algunos años catálogos de relojes, de joyería y revistas de moda. Estas imágenes alimentaron mucho mi trabajo de varias maneras. Me interesa resaltar el absurdo que trae la publicidad en la circulación de sus imágenes y la naturalidad con la que se filtran sin ningún permiso en nuestra mente.

Los recortes de relojes o joyas con los que trabajo son como el ADN de mis pinturas. Deconstruyo estas imágenes y las reconfiguro en un plano pictórico. La forma en que estos objetos flotan en limbos oscuros y el hiperrealismo exagerado en su iluminación son estrategias visuales que me atrajeron mucho. La fuente de luz en estas fotografías nunca es clara ya que los objetos son espejos que la multiplican en un laberinto de reflejos, como en los centros comerciales. "Lo que queda es este paraíso" y "Nuevo tipo de sol" son trabajos que exploran esta idea. Imitar de forma manual las estrategias de estas imágenes requiere de un nivel de observación casi científico. Mirar con una lupa la artificialidad fotográfica y entender su construcción es una parte importante de mi proceso.

Al integrar pedazos de collage a las pinturas y hacerlos desaparecer también genera cierta confusión para el que las mira. A primera vista nunca se perciben las intervenciones. Es interesante pensar como se consumen estos dos tipos de imágenes y proponer un híbrido entre los dos. Mi pintura por lo general requiere de una mirada detallista y demanda un tiempo de observación que no es el de la inmediatez que nos rodea. Quizás esta sea mi exigencia al espectador pero no necesariamente funciona. En el intento de imitar o competir con una imagen industrial la pintura se abre a otras posibilidades. Mis imágenes no llegan a ser hiperrealistas, por ejemplo, porque estoy más atenta a la propiedad pictórica y a las posibilidades de improvisar. Si no dejo esta puerta abierta, el proceso sería muy aburrido.

**SR: En *Angel Engines* en la Galería Natalia Hug, traes un caracol marino a la instalación, en donde reproduces un texto hablado ¿Puedes ofrecer más sobre cómo se relaciona esto con el trabajo?**

CF: El audio es un texto que escribí en primera persona sobre una deidad de las tuberías de la ciudad que le reclama a la humanidad al no ser reconocida por su valiosa existencia. Es un texto con bastante humor y es mi propia voz narrando, cantando e improvisando. Nunca antes había hecho algo así que incluyera texto y música. Fue uno de esos trabajos que salen muy espontáneamente y hay que hacerlo rápido antes de que termine en el cementerio de las ideas. Eventualmente surgió de la narrativa y los temas presentes en las pinturas y lo que hizo fue expandirlas y abrirlas, llevándolas a un lugar más delirante y menos solemne.

Mucho de mi trabajo está inspirado en la relación artificial que tenemos con la naturaleza y cómo esto puede disparar posibles hipótesis de un futuro. Esto es algo que me fascina en las grandes ciudades y veo como se naturaliza en mi propia rutina. El fuego y el agua, por ejemplo, son elementos domesticados e incluidos en nuestra vida automáticamente sin muchos cuestionamientos: abrir la canilla y que salga agua o encender una hornalla eléctrica y calentar nuestra comida es algo "natural" pero viene de sistemas invisibles que desconocemos o conocemos muy superficialmente. Una voz de las tuberías del agua de la ciudad reproducida a través de un caracol marino habla de esta relación entre lo artificial y lo natural.

Los últimos años que pasé en la Ciudad de México, algo que me dejó muy impactada es cómo la infraestructura histórica de la ciudad fue eliminando la geografía acuática original del territorio. Desde la época de la conquista o incluso antes, la construcción de la ciudad fue creando cimenteros que cubrieron el agua terminando de armar la actual macrópolis que hoy es atravesada por circuitos de dos o tres niveles. La Ciudad de México está llena de lugares, espacios públicos, restaurantes en donde la imagen del agua y sus paisajes son como una fantasía colectiva presente en la memoria de la ciudad. Creo que esto influyó bastante mi trabajo y también dio lugar a la formación de esta deidad primitiva atrapada en los tubos de la ciudad.

**SR: Siento que estás explorando una forma más conceptual y menos material de trabajar en este momento. ¿Crees que es cierto? ¿Qué es lo que resistes de ser únicamente una pintora?**

CF: No se si es una resistencia o simplemente las narrativas y los temas que aparecen en mi trabajo van dictando la diversidad de medios que uso. ¿Será esto lo que lo hace conceptual? La pintura encaja mejor en el mercado y por lo tanto hay más circulación y quizás es lo que más estuve mostrando últimamente, pero no podría decir que soy pintora, aunque es una base muy importante en mi trabajo. Una posible respuesta a esto es que no hago del medio un tema en sí mismo, sino que mi pintura está atravesada por narrativas y temas que la exceden y conectan con realidades externas.

**SR: Disfruto la forma en que reconoces con seriedad, pero sin ir muy lejos, la sensación de encantamiento o de otro mundo ¿Cuáles son las ideas no materiales o de otras dimensiones que son importantes para ti?**

CF: Creo que el arte tiene un aspecto espiritual que es importante resaltar. Hay una relación con el tiempo en mi caso, que está muy cerca a las nociones de la meditación y la intuición. Creo que a veces un vínculo sincero con un material o un medio demanda anular o disminuir cualquier intención impositiva y abrirse a un estado más receptivo. Agnes Martin decía que siempre buscaba

en su cabeza la página que no estaba escrita. Si su cabeza estaba vacía, la encontraba. A veces hay que sacar mucha basura hasta encontrar algo, pero es importante intentar desplazar al ego, no escucharlo tanto. Esto es parte de un principio en la meditación budista que intenta vaciar las construcciones de un yo protagonista para despertar otro tipo de conciencia. Una conciencia que ya no te pertenece y que pasa a ser del mundo, del plano de las cosas.

Me gusta el pensamiento mágico que tenían los pintores metafísicos, por ejemplo: “Hay más misterio en la sombra de un hombre caminando en un día soleado, que en todas las religiones del mundo”, dijo De Chirico. Poder hacer una imagen desde cero es muy liberador, pero también muy difícil por tener tan pocos límites y restricciones. Uno de estos límites quizás sea el peso de la tradición pictórica y cómo automáticamente se establecen diálogos con esto. A veces miro una pintura y tiene la cualidad de parecerse a miles de otras pinturas y a la vez a ninguna. El arte que dialoga con arte del pasado me resulta muy endogámico y trato de no posicionarme en ese lugar, pero es inevitable encontrar familiares perdidos en el pasado. En mi caso con los metafísicos, surrealistas y claroscuroistas, comparto cierto misticismo con el que pensaban la pintura. Con artistas minimalistas como La Monte Young, Marian Zazeela, John Cage y esa generación que encontró un puente mágico entre el sonido y las artes visuales comparto ideas y admiro profundamente lo que hicieron.

Es importante entender porque elegimos hacer esto y no otra cosa. O porque insistir en seguir haciéndolo. Siempre hay que volver a esta pregunta. Hay una propiedad del arte que lleva todo el tiempo a un constante fracaso. Quizás sea la ineficacia del propio medio como un lenguaje o la ineficacia de construir algún tipo de registro o representación. Esto hace que el arte esté en un límite borroso entre cosas ya procesadas y catalogadas, quedando en un campo más abierto. Este constante fracaso del arte es como un motor para muchos artistas y es algo que nos mantiene activos. Me gusta pensar que el estudio puede ser un laboratorio psicológico y espiritual para entender los propios límites y posibilidades como artista pero también como persona en el mundo.

**SR: Creciste en Buenos Aires y viviste más recientemente en la Ciudad de México, pero ahora de cierta manera no tienes una base en ningún lugar, lo que creo que es un estado particular para muchos artistas contemporáneos, especialmente aquellos de ciudades fuera de los mercados establecidos. ¿Cómo afecta esto a tu sentido de la historia de la pintura y la forma en que ves tu propio lugar en ella?**

CF: Es curioso que me hagas esta pregunta porque es algo en lo que estoy pensando bastante. Hay muchas cosas que han cambiado con mi generación en relación a generaciones pasadas pero creo que una de las más fuertes es la noción de estabilidad aplicada a todos los entornos: familia, economía, profesión, relaciones. Esto influyó mucho en las formas de producción como artistas.

Tengo la teoría de que una pintura antigua de la época barroca—por dar un ejemplo—es imposible de hacer hoy. Primero, por el tipo de materiales que también han sufrido cambios y segundo, porque tenemos otra capacidad de concentración. Internet y las exigencias externas han cambiado la manera en la que nos dedicamos a hacer las cosas. El tiempo que pasaba un pintor del pasado en su estudio hoy es muy distinto a como transitamos y organizamos nuestros días. El nivel de distracciones constantes quiebran la constancia y la concentración y esto se nota mucho en la producción del arte contemporáneo. Lo mismo sucede con las exposiciones: cada vez menos

es la gente que se toma el tiempo de ir personalmente y cada vez más es el consumo virtual de arte y exposiciones vía redes sociales. Como artistas estamos dentro de estas formas de consumo y producción y hay que ser conscientes.

Mis pinturas exigen un estado de concentración bastante alto y muchas veces la uso para poner una pausa a la ansiedad que circula. Muchos de mis amigos artistas también están intentando hacer esto pero lograr trabajar más de tres horas sin mirar el teléfono o la computadora es casi imposible. Entonces esta forma de trabajar se vuelve una forma de resistencia.

Hoy las tendencias del arte exigen a los artistas a que hablen de su identidad en relación al lugar donde viven, clase social, religión, etc. Esta tendencia va asociada a los cambios políticos que estamos teniendo hacia gobiernos más conservadores donde todo necesita ser identificado y organizado por una cuestión de control. Es muy fuerte como los artistas se acomodan a estas exigencias (sobre todo en Estados Unidos y en México) y responden cumpliendo con lo que se les exige. Es importante estar atentos e informados con lo que pasa, pero también hay que lograr tener un caparazón de protección y encontrar una voz propia dentro de esta vorágine de voces tumultuosas y disonantes.



When ye are passed over Jordan into the land of Canaan, then ye shall drive out all the inhabitants of the land from before you, and destroy all their pictures, and destroy all their molten images, and quite pluck down all their high places: and ye shall dispossess the inhabitants of the land, and dwell therein for I have given you the land to possess it.

*Numbers, 33:51-33*