Entrevista con Mirta Kupferminc[1,2]
El juego de la representación y el artista: peregrinajes del deseo y la memoria

Gabriela Goldstein, Alejandra Vertzner Marucco y Comité Editor[3]

Alejandra Vertzner Marucco: Es un gran honor presentar este número con las imágenes de las obras que nos cediste para la tapa y los separadores interiores de la *Revista*. En principio queremos agradecerte por ese privilegio. Contar con una artista de tu talla nos prestigia y nos honra. Agradecemos tu disposición a conversar con nosotros para poder compartir este diálogo con los lectores de la *Revista*.

También nos alegra mucho que la presidente de APA, Gabriela Goldstein, quien además de psicoanalista es artista plástica y arquitecta, nos acompañe en este proyecto de aunar el arte y el psicoanálisis en nuestra publicación institucional, y esté presente y participe de esta entrevista con Mirta.

La noción de "lo infantil", en sentido amplio, resulta esencial al psicoanálisis desde sus orígenes en la obra de Freud: desde los confines del inconsciente, se halla en el centro de la teoría y la práctica psicoanalítica, incluye descubrimientos freudianos trascendentes como el de la sexualidad infantil y su pervivencia por siempre en la sexualidad adulta, y el del encuentro de las pulsiones con los objetos de amor que origina el deseo y posibilita construir y representar lo psíquico. El amor y desamor al niño dejan sus huellas en el psiquismo y trazan destinos en su devenir. Los senderos de lo infantil se presentifican tanto en las posibilidades de la creatividad y el despliegue afectivo como en la insistencia del dolor psíquico que intenta ser morigerado en el trabajo terapéutico. A su vez la noción y las características de la infancia han tenido modificaciones a lo largo de los tiempos, y tienen peculiaridades propias de cada cultura. Cambian las condiciones en las que los niños crecen, cambian las configuraciones familiares, cambian los estímulos,

[1] Esta entrevista de la artista con la *Revista de Psicoanálisis* se realizó vía Zoom el 28 de septiembre de 2021; estuvieron presentes Mirta Kupferminc, la directora de la *Revista*, Alejandra Vertzner Marucco, la presidente de APA, Dra. María Gabriela Goldstein, y los miembros del Comité Editor.

[2] Artista plástica, directora de Grafica Insurgente, directora de LABA-BA, www.mirtakupferminc.net, mirta@mirtakupferminc.net, instagram: mirta_kupferminc, www.facebook.com/mkupferminc, www.facebook.com/graficainsurgente/, www.facebook.com/Labarteyculturajudía/

[3] gabrielagoldstein20@gmail.com; maruccoale@gmail.com / Miembros de la Asociación Psicoanalítica Argentina.

cambian los juegos. Niños y adultos, ahora y a lo largo de la historia, nos hemos visto involucrados y atravesados por vicisitudes intersubjetivas y sociales: algunas posibilitan y enriquecen el desarrollo, y otras nos involucran en situaciones de desamparo (como la violencia, las situaciones de agitación política, de migración forzada, etcétera). La cultura y el arte son también potentes expresiones que ayudan a captar la comprensión de lo humano y, en este caso, de lo infantil en todos los tiempos. Los rastros de lo infantil son parte del tesoro mnémico y del núcleo creativo de todas las producciones humanas.

Cuando el Comité Editor de la *Revista* navegaba estos temas pensando el número sobre "Lo infantil y lo psíquico (huellas y/o senderos)", tuvo la buena fortuna de recalar en la obra de Mirta Kupferminc y su generosa disposición a permitirnos usar *Ánimas amigas* para la tapa. Los caminos de nuestra propuesta temática, en consonancia con la del último congreso psicoanalítico internacional, se unieron así a sus sugerentes "Peregrinajes" (así se titula la serie de la que esta obra forma parte). Sus coloridas figuras se nos antojaron como una animosa *troupe* de personajes surgidos de "lo infantil", que nos convoca a seguir su trasiego. Ellos están allí, en itinerante caravana, transitando las arborescencias del inconsciente atemporal. Las huellas y senderos de lo infantil, y sus intrincadas ramificaciones inscriptas en el psiquismo, podrían verse representados en la obra de la artista por ese atractivo contraste de azules vibrantes que ondula sobre la oscuridad. Sus figuras (atractivas, enigmáticas, maravillosas, siniestras) desfilan en cabriolas y contorsiones como surgidas de ese universo infantil en el que conviven con los "dragones de los tiempos primigenios" (Freud, 1937, p. 229, Amorrortu, 23, p. 232). Se trata de ese mundo sepultado que pervive en el adulto, y en los mitos, relatos y fantasmas que se transmiten entre generaciones.

Comenzando entonces con las preguntas que nos gustaría hacerle a la artista:

¿Qué nos podés contar acerca de *Ánimas amigas*, esta obra que ilustra nuestra tapa; y sobre la serie "Peregrinajes" (1999) a la que pertenece? ¿Encontrás, como nosotros, alguna relación entre tu obra y nuestro tema de "lo infantil"?

Mirta Kupferminc: Primero quiero decirles que está tan bellamente y bien expresada esta introducción, que yo me sumo a esas palabras. En realidad, todo lo que puedo decir de mi obra es *a posteriori* de la creación misma. Es decir, yo leo mi obra, cuando quiero hacerlo, de la misma manera que cualquier persona, que cualquier observador (no me gusta mucho la palabra "observador" porque

implica una actitud pasiva), debería decir cualquier "vividor" aunque suene mal en español, cualquiera que vive con la obra. Porque la obra se vive diferente en cada persona que se comunica con ella; por eso algunas obras nos atraen, nos llaman la atención por algún motivo, y otras no.

Mi obra está toda vinculada entre sí. Durante mucho tiempo creo que la relación o continuidad fue inconsciente, no a propósito, no intencional. Hoy en día ya conozco más los recovecos de mi lenguaje y encuentro muy fácilmente los nexos. Obviamente, habrá muchas otras cosas que hago sin darme cuenta y después, en la repetición o en la mirada de los otros, voy descubriendo las uniones.

Particularmente esa obra, *Ánimas amigas,* es parte de un complejo más grande, de una *suite*, de una obra enorme que, como el alma humana, es infinita y tiene muchísimos laberintos para ser recorridos. Con la obra pasa lo mismo; es decir, lo que se ve es solo una pequeñísima partícula de ella y de la obra general del autor. Mi producción tiene tanta historia, tanto intelecto por detrás, es tan conceptual que, a pesar de que permita acercarse en primera instancia solo por los colores o por las texturas, mis obras conforman un texto en el que siempre una se une a la otra. Esa obra, *Ánimas amigas,* es parte de otra muy grande que se llama *Fuera del Edén*. Los títulos en mi trabajo son importantes. Siempre digo que soy una "ciudadana del texto", y lo soy por muchísimos motivos. Me gustan las palabras, porque me gusta la lectura, y porque soy judía también. No soy religiosa, soy una judía cultural, de ahí esta tradición de vivir en el territorio del texto, y no arraigada a la tierra. Es decir, el pueblo judío es un pueblo que se gestó como tal en el tránsito, en el desierto, hay mucha historia de migraciones, la historia por muchísimos motivos lo ha generado. El texto, la palabra, el relato, siempre fue un sustento territorial. Y repito, no soy religiosa. No me gustan los dogmas, no me gustan las estructuras, no me gustan las fronteras, y esto también lo uno con *Ánimas amigas*, con las migraciones. Y todo esto tiene que ver con mi infancia.

No puedo hablar de mí sin hablar primero de mis padres: yo soy hija de inmigrantes, seguramente lo saben, sobrevivientes de Auschwitz, mis dos padres. Mi mamá húngara, mi papá polaco. En mi casa se hablaba alemán, un mal alemán, porque era el idioma que no les gustaba y que para los dos fue segunda lengua. Y a mi hermana, que seguramente la conocen,[4] a Margarita y a mí, nos hablaban en español por dos motivos: uno porque querían que fuéramos argentinas, y otro para que no entendiéramos alemán. Nos hablaban en pésimo español-alemán (al final de la vida entenderíamos igual). Pero respecto al tema de la lengua yo siempre me sentí extranjera, adentro de mi casa también, en el

[4] Margarita Kupferminc es psicoanalista miembro de APA.

colegio, las costumbres. Entonces, todo parte de la infancia, absolutamente. En mi casa no había fotos, no había imágenes. Voy a mezclar un poco la historia de mi infancia, pero ustedes ya van a resolver todos los problemas. Yo tenía una vecina que estudiaba Bellas Artes, y creo que ahí surgió el modelo que me indicó lo que a mí me gustaría ser. Jamás dudé en hacer otra cosa. Nunca quise hacer ninguna otra cosa. Desde los tres años yo ya sabía, no es que quería, ¡yo ya sabía! Yo decía que iba a firmar Mirtasso, porque sabía que existía un Picasso. Nunca dudé en ser otra cosa. Y quería hacer algo que me sobreviviera, que viviera más que yo, que diera testimonio. Yo hoy entiendo por qué esta añoranza, esta necesidad de objetos, de lo táctil; porque yo crecí en medio de relatos, de historias familiares que no tenían caras. Siempre dibujé estos personajes. Y, volviendo a la pregunta concreta, *Fuera del Edén* es una obra en donde un gran árbol que tiene forma de serpiente (cosa que me parece muy coherente porque el bien y el mal están ahí tocándose todo el tiempo), contiene como una de sus partes a *Ánimas amigas*; la obra por la que me preguntás. Y esto remite otra vez al texto, a la lectura de la Biblia, no como texto religioso sino como historia de novela, un libro de cuentos: la Torá (la Biblia) en realidad se trata de historias familiares, de vínculos. Yo dirijo en Buenos Aires algo que se llama LABA, Laboratorio de Arte y Cultura Judía, que también tiene sede en Nueva York, Berlín, California, y es exclusivamente para artistas. Se estudia el texto para después recrear el propio mundo en todas las disciplinas artísticas (hay actores, escritores y demás) con total libertad. En *Ánimas amigas* yo elegí imágenes que me parecía, en esta lectura *a posteriori*, desde afuera, que podían despertar preguntas personales a quienes las vieran acerca de la niñez, las niñeces, las infancias; o, como ustedes lo dicen bien, lo infantil.

AVM: Nuestra segunda pregunta, si bien ya avanzaste respondiendo acerca de eso, es: ¿cuáles son las huellas y/o senderos que encontraste para crear? Hablaste de dar testimonio, de recoger esos relatos. Respecto de esas figuras que a nosotros se nos antojaron como un poco circenses, que tienen algo de lo fantástico, de lo mítico; queríamos subrayar cómo se mezcla en la imagen un colorido potente, vital, con lo oscuro, con el dolor, con trazos de esa historia de oscuridad también.

MK: Sí, yo soy muy así también. Yo soy muy alegre, pero tengo todo esto que se nota también cuando hablo. Estas figuras aparecen todo el tiempo. De alguna manera mis trabajos se vinculan entre sí como si escribiera un texto. No pienso exactamente, y voy dejando que aparezcan. Después las reconozco, las leo después. Entiendo o imagino historias a partir de lo que apareció, no es que lo pienso con

antelación. No es que *a priori* decido o quiero hacer a alguien con dos cabezas, o que se le aparecen puntas, no es que lo piense...

AVM: Funciona más al estilo de las asociaciones libres, si se quiere.

MK: Absolutamente, absolutamente libre. Y mezclo con todos los permisos que se me den la gana. El tema, y lo interesante, es que después esos personajes vuelven a aparecer, y a veces después de años. Yo empiezo a dibujar y de pronto me doy cuenta de que eso otro ya estuvo, ya apareció en otros trabajos. Entonces no sé si es como un vicio o un recurso que me sale enviciado, no lo sé y tampoco me importa. Se me van mezclando mucho los recuerdos. Yo quiero hacer algo, yo pienso en algo, y empiezo a hacer. Pero después no soy autoritaria con la obra, dejo que salga y la respeto. Al verla sigo la obra y dejo de lado mi idea inicial. Si veo que no se parece a lo que pensaba desarrollar, dejo mi idea inicial para la próxima. Para mí la obra es el trayecto todo, es el recorrido todo. Entonces me cuesta hablar de una obra aislada, porque es una totalidad, ninguna es con un principio y un fin. Sí puedo recordar momentos, qué me pasaba o qué quise hacer en ese momento de los peregrinajes, por ejemplo. En qué estaba. Eso sí lo puedo recordar. El tema de los peregrinajes viene claramente de la inmigración de mis padres, pero lo podemos ver reflejado, este tema de ser peregrino, en toda mi obra. Yo ahora les voy a dar claves y si ustedes recorren van a ver que todo el tiempo digo lo mismo, con formas diferentes, pero digo lo mismo. *La silla con alas*, que empezó a aparecer muchísimos años antes cuando encontré una silla rota en la calle y le vi que tenía un agujero que tenía forma de alas, y mandé a hacer las alas. Yo no pensé "esto tiene que ver con". Después asocio y entiendo la silla. Yo estoy sentada, mis padres estaban sentados estables en un lugar, sin embargo en el mundo hoy en día todo habitante está listo para salir volando. Estamos estables, pero dispuestos a volar en cualquier momento. En realidad no dispuestos, sino expuestos a volar. Nunca sabemos, porque a veces no es por elección, a veces es porque nos vuelan. Por otro lado, tanto en *Ánimas amigas* como en muchísimas obras, camino por los contornos de las formas, las fronteras, los límites. Son puntos que creo que tienen que ver con lo mismo, también son de infancia. Para mí las fronteras son mi límite para ser transgredido. A mí no me gustan las fronteras y no soy respetuosa de las fronteras. En mi vida privada soy una persona totalmente prolija, tradicional, constante, nunca cambié nada que la vida no me obligó a cambiar (es decir, siempre elegí la misma profesión y siempre seguí, tengo los mismos amigos, enviudé y me volví a casar, pero nunca dejé nada). Sin embargo, en el arte, con las fronteras impuestas, con las disciplinas del arte, yo hago lo que siento que puedo hacer bien, que tengo deseo de hacer,

y que creo que me sirve para expresar lo que quiero. Yo uso mucho una frase de Borges: "Soy un cosmopolita que no atraviesa fronteras porque no le gustan"; me gustan los individuos, y creo que las fronteras son una invitación para ver, para aprender qué es lo que hay del otro lado. Y esto viene también de la infancia. Primero que siempre supe que del otro lado de esa frontera, invisible para mí, había también primos y tíos que no conocía. Durante muchos años no hubo fotos. Después, cuando los pudimos visitar, conseguimos algunas fotos; pero para mí no tenían cara. Siendo una nena muy chiquita, recuerdo, tengo la imagen, de que yo pensaba que mis primos eran verdes, porque así eran los dibujitos de los marcianos o ese tipo de seres extraños. Pero los peregrinajes, los límites, las fronteras, las búsquedas están en toda mi obra, absolutamente en toda mi obra. Hay una muy icónica, que tal vez es la obra más reproducida internacionalmente que tengo, que se llama *En camino*, que son unos hombres portando sus árboles. Esa sí que fue hecha un poquito más intelectualmente.

AVM: Yo vi una imagen y también vi un video en internet con esa obra.

MK: Exacto. Por eso digo que se vinculan, porque después sigo trabajando con las mismas imágenes durante cuarenta años. Esa obra, que la gente que conoce mi historia retrotrae a los inmigrantes, yo específicamente la hice en el año 2001 cuando tantos jóvenes (entre ellos las hijas de mi esposo que son de alguna manera mis hijas) decidieron abandonar el país. Claramente se van llevando su cultura, sus historias, sus relatos. Por primera vez ahora lo pienso, hay una mujer adelante, porque eran dos chicas las que se iban. No lo hice a propósito. Ahora todo el mundo lee esta obra como algo ancestral, algo histórico, y está todo bien.

AVM: Vos dijiste alguna vez que tu obra transita el "horror de la creación". Nos parece que expone fielmente los recursos psíquicos mediante los cuales lo ominoso puede ser "re-creado", profundizado y desplegado en las diferentes expresiones que recorre tu obra. Quería preguntarte por qué "horror de la creación". Ya no relacionándolo solamente con el dolor de los ancestros y el horror que les ha tocado vivir (a tu familia en particular o al pueblo judío en general), pero me pareció que tenía que ver con algo más, con aquello de abismarse en lo que todavía no fue producido.

MK: Yo no sé si lo dije así tal cual. Sí pude haber hablado de la angustia de la creación, porque es muy angustiante. Yo voy a la heladera treinta veces hasta que aparece la obra o hasta que puedo empezar... Es angustiante, y por eso es que lo dijiste muy, muy bien, es abismal. Y me doy cuenta en otros cuando enseño,

cuando alguien quiere ir a lo seguro, a lo que sabe o cree que sabe que va a tener un buen resultado, es decir, cuando busca el resultado; esa obra ya no puede ser una creación verdadera, porque uno cuando crea no sabe lo que va a pasar. Entonces, esto de lanzarse a lo que no sabe es terriblemente angustiante. Creo que el artista vive en un juego de pérdida y encuentro (y luego quiero retomar esto del juego y el niño, porque creo que tiene mucho que ver), Gaby como artista lo debe saber. Es decir, empieza desde la angustia, y uno ya con una pincelada o con un trazo ya tiene un pequeño encuentro, y se experimenta una sensación casi erótica, sensual, de la textura, del ruidito del lápiz o del ruidito de la pasta, del material. Ese ya es un punto por donde comenzar, para agarrarse, y uno sigue, sigue, sigue, sigue, y otra vez se pierde y no sabe qué hacer. Y entonces mira, piensa, ahí empieza (voy a hablar en primera persona). Empiezo a tratar de leer, de entender qué es eso que está pasando ahí, y por dónde sigo. Con desesperación nuevamente. Y me voy encontrando, y voy encontrando, y de pronto me sorprendo... Pero es pérdida y encuentro todo el tiempo. Y después, cuando ya está planteado, cuando se trata de prolijar o sacar lo que uno ya ve que molesta y todo, ya no es con angustia, ya es con oficio. Sabiendo lo que hay que hacer. Es como cuando un escritor escribe un texto y luego ya pule. Pero es un trabajo angustiante el del artista. Yo creo que sí.

AVM: Gaby, ya que fuiste mencionada por Mirta, ¿querrías comentar algo?

Gabriela Goldstein: Bueno, en principio quiero agradecerte, Mirta. Te voy a tutear. Es un honor que estés con nosotros en APA gracias a la *Revista* que produce un encuentro, como vos decís, que siempre produce algo del orden de lo inesperado. Sabemos que siempre viene del otro lado, del lado de la obra, lo que indica por dónde va el sendero; y luego uno dice "es por acá". Este encuentro es un encuentro afortunado y le estoy muy agradecida a Alejandra y a todo el equipo del Comité Editor de la *Revista* por haber creado las condiciones de posibilidad para que se produzca este encuentro con vos y con tu obra. Quizá la gente crea que es lo mismo, pero no lo es, porque la obra tiene una cierta autonomía. En algún momento empieza a hablar sola, uno la ve, la mira, la encuentra, y vos misma la volvés a reencontrar ahora al hablar de esto con nosotros.

En segundo lugar, qué gusto escuchar cómo tan generosamente vas contando la intimidad de lo que técnicamente se llamaría el proceso creador, que tantos psicoanalistas tratan de entender, y no queremos decir del todo los secretos, ¿no? (*risas*). No solo porque no los queremos contar conscientemente, sino porque hay un punto en el que uno no sabe exactamente qué se dispara. Y de todas maneras todo esto que vos dijiste me parece fantástico, lo mismo que toda tu obra, que me pareció magnífica. Recomiendo entrar en la página de Mirta,

que es muy preciosa también. Creo que es un laberinto lleno de huellas, de ejes que se mantienen, como las huellas del recuerdo de la memoria. Recién hablabas de la palabra, del lenguaje. Hay una serie de obras en las que calás las palabras, esas palabras adquieren cuerpo y también están caladas en el cuerpo. Me pareció fantástica esa encarnadura de la palabra. Es interesantísimo porque se levanta de lo bidimensional y adquiere una espacialidad notable.

MK: *El cuerpo de la palabra* se llamó. Gracias, les cuento acerca de eso. Volviendo a los textos: yo tomo la destrucción de la torre de Babel como el nacimiento de la otredad, cuando se crean los distintos idiomas y la gente comienza a no entenderse. Y así estamos. Ustedes saben que incluso hablando el mismo idioma muchas veces no nos entendemos.

Tengo que hablar de lo concreto que hice y no de lo que yo entiendo que hago, porque si no, en serio, no terminamos ni en diez años. Ustedes ya van a entender todo. Hice una instalación que se llama *Traduttore-Traditore*, que es un dicho en italiano que quiere decir que cada traducción es de alguna manera una traición. Esta instalación está hecha en caucho procesado en mi taller que lo estiro con la prensa en donde yo escribo un texto al revés, del lado de atrás, escribo ya con mucha facilidad al revés, como hacía Leonardo, lo hago de corrido porque muchas veces al hacer los libros en grabado, como hay que imprimir, escribo directamente al revés, en espejo porque al imprimir se invierte la imagen. Entonces escribo todo el texto bíblico de la torre de Babel en español y en inglés, y además caracteres en hebreo, sobre caucho. Eso está calado a mano. Durante tres años mi asistente y yo estuvimos calando a mano. El caucho es un material amigable y con eso construí esta gran instalación, enorme, cinco o seis metros unidos de textos y caracteres. Después traje una modelo, la vestí (literalmente) con textos o con palabras, con textos que le salen de la boca, palabras, y después de armar esas escenas las fotografié. Pero es un material tridimensional real, la modelo está vestida de verdad, envuelta, en esas palabras.

GG: Eso me pareció magnífico, impresionante por varias razones. Primero porque habla de lo que es la encarnadura de la palabra. Después hay algo de lo infantil cuando te ponés vos también adentro de todo ese juego de palabras, y de serpientes, y te ponés la capa con pechos que está fotografiada en la página. Me parece que todo eso tiene algo de lo infantil presente siempre en esta tarea extra de hacer algo con esas ideas. Y nosotros, que nos preguntamos mucho por lo que es previo a la palabra, o lo que sí está dentro del baño del lenguaje pero tiene que ver con lo más temprano en el psiquismo, palabras encarnadas sonando con algo

de la sensualidad que vos dijiste, que quizá todavía no arman un discurso pero arman otro tipo de discurso.

MK: Así es, así es, tal cual. Claro que sí.

AVM: Yo te quería preguntar, Mirta, acerca de algo que vos dijiste al pasar, y es que después ibas a hablar un poco más del juego infantil. Porque me parece que hay una relación muy importante entre el juego, la creatividad, el arte, la obra artística.

MK: Así es. Yo creo que todo artista verdadero (es duro usar la palabra "verdadero", pero es lo que creo), todo artista con "A" mayúscula, y no realizador de objetos, tiene que estar arriesgándose todo el tiempo. Por eso el tema de la angustia. Creo que lo que más se parece a la vida del artista en esa instancia es la niñez y el juego infantil. Yo tengo varios nietitos, por parte de mi esposo también, pero aquí cerca en Buenos Aires uno que va a cumplir cinco y un bebé. Con el de cinco redescubro lo que yo ya sé y lo que siempre seguí viviendo: no hay nada que se parezca más a la infancia que ser artista. Los chicos juegan a que pasa tal cosa y se lo creen. Y el artista también se lo cree. Mientras hace se lo cree. Hay una frase de Picasso, maravillosa, que dice que el arte es una mentira que sirve para decir la verdad. Y el juego de los niños, y ustedes lo saben mejor que yo, es eso. Porque juegan a tal cosa, pero están mostrando todo lo que pasa alrededor. Uno puede descubrir cosas de su alma, de su espíritu, de su vida familiar, de sus realidades; si sabe ver, si sabe leer. Es lo mismo que en la obra de arte. Yo creo que no hay nada más parecido a un artista que un niño. El tema es que después (y me siento estúpida diciendo todo esto a ustedes, porque son ustedes los que lo escribieron y me lo enseñaron a mí) tanto intelecto, tanta explicación, tanto que uno sabe y se entera, entonces empiezan los cuidados y las represiones, el no querer mostrar (pero también lo escribieron ustedes, y espero no estar equivocándome, pero también es lo que pienso) el inconsciente. Lo profundo busca sus vericuetos y sale igual. No hay manera de taparlo. Cuando yo hablaba de verdadero y no verdadero es porque creo que el productor de obras es el que logra encasillar y decir "bueno, voy a mostrar esto" (porque a veces para funcionar en un mercado uno sabe que le conviene mostrar solo esto, este formato, este tamaño), y está todo bien eso. Pero en la intimidad uno tiene que seguir siendo libre y producir lo que se le da la gana. Esas obras "inmostrables" tal vez, esas obras que fueron hechas para no ser mostradas nunca pero que uno no pudo dejar de hacer porque se ahogaba si no las hacía. Y lo del juego de los niños es maravilloso. Estoy haciendo un video animado hace dos años, en realidad, desde que empezó la pandemia, en

el que, al verme más adentro de mi casa, empezaron a aparecer un montón de fantasmas míos y empecé a asociar, a mirar más los rincones de la casa, y ahí se me unió con mi parte artística y empecé a dibujar un dibujo animado que sigo haciendo (porque lo hago a la antigua, dibujito por dibujito cada movimiento, cientos y cientos). Me inspiré en la niñez, en la figura del "amigo invisible" de tantos niños, y dejé libres mis propios amigos invisibles para que me cuenten cosas y que fueran dichas por ellos. Es decir, todo este juego es muy infantil, pero termina siendo artístico cuando uno se anima a hacerlo. Y tantísimos adultos, simplemente no se animan a ponerlos afuera. Pero bueno, no sé si me voy por las ramas pero me sale contarles.

AVM: Así como tu obra tiene ramas que son tan sugerentes, estas otras en las cuales te perdés, también lo son. Tal vez algún colega quiera realizar alguna pregunta o comentario.

Graciela Fondovila: Una de las cosas que más me conmueven de tu obra es cómo hacés referencia a la historia de tus padres, y algo tan dramático y tan duro como fue esa historia lo transformaste en algo tan vital y tan maravilloso como son todas tus obras. Ahí hay un gran impulso vital en vos que hace que aquello que pudo estar relacionado con la muerte, a través tuyo surge lleno de vida. Quería ver si podrías hablar de eso.

MK: Creo que el arte tiene la facultad de tratar de transformar lo feo en bello de acuerdo a como esta dicho, incluso jugar, coquetear con lo siniestro. Creo que lo permite. Hay una gran diferencia entre la "presentación" y la "representación". Yo represento el horror, no lo hago. El horror es lo que ocurrió. Es decir, lo que yo hago es representarlo.

Voy a contar una anécdota. En el año 2007 yo hice una muestra, una instalación *performance* en el Centro Cultural Recoleta en el marco del *Instituto Hemisférico de Performance y Política* en donde el tema era *Corps politics.* Hice una instalación que se llamó *La piel de la memoria* en la que aparecía una foto enorme, de 2x2 m, de un músico, Gabriel Lapola, íntegramente tatuado, sentado en mi *silla con alas* (ahí la silla resignificada, marcando un lugar preciso). En otra foto de 2x2 m, mi mamá que se le veía el tatuaje con números que le hicieron los nazis en el brazo, también sentada en la silla. En la sala un murmullo constante de voces que daban testimonios de gente que se hizo tatuar por gusto, por voluntad, y gente en la que el tatuaje fue perpetrado en su cuerpo. Es una comparación sobre el significado del tatuaje y los efectos del tatuaje.

Cuando hice la foto de mi mamá, ella posó, sabía lo que iba a hacer; es decir, fue "cómplice" por decirlo de alguna manera, coautora, fue partícipe. Sin embargo, el día anterior a la exposición a mí me agarró una angustia terrible. Le dije a mi mamá: ¿vos estás segura de que no te vas a sentir incómoda ahí delante de tanta gente, en una foto tan inmensa tuya ahí colgada? ¿No te va a hacer mal? Porque si vos me decís que te pone nerviosa, yo no hago nada. Y me dijo así: "¡Ay, Mirtita, qué tonta, qué ingenua sos! ¿Cómo algo que vos hagas a mí me va a poder hacer mal? ¡A mí el mal ya me lo hicieron!" Es decir, con esas palabras ella bajó de un plumazo el lugar en el que yo puse lo que hacía: "¡Ay, mi arte, qué importante!" Es decir, el hecho, lo ocurrido, es lo ocurrido. Lo que nosotros los artistas podemos hacer es hablar de eso; y de esa manera lo que sí creo que es muy importante es que estamos invitando, convocando, y permitiendo, que mucha gente se acerque a temas que jamás se podrían acercar, incluso por lo horroroso. ¿Quién querría ver las escenas directamente? Es decir que a través de la metáfora y de lo bello, o de las palabras bien dichas en un texto, es decir, a través del arte, se puede decir hasta lo más horroroso. El tema es que también contenga ese arte. Porque muchas veces (y sin poner, o poniendo, en tela de discusión) cuando se pierde la representación, hay una explícita confrontación con el horror. Como un artista cuyo nombre no recuerdo que en una *performance* se fue cortando el pene hasta que se desangró como parte de su arte. ¡Bueno! Los grados de la locura y sus espacios de legitimación pueden llegar a fronteras...

AVM: A propósito de lo que decías, pensaba en el monumento de tu autoría dedicado a la memoria de las víctimas del atentado a la AMIA que está en Plaza Lavalle. Allí, además del acto de representación al que te referís, la intención comunicativa parece redoblarse por su presencia en el espacio público, justo frente al Palacio de los Tribunales, como un reclamo permanente de justicia.

MK: En ese caso hay una simbología decidida *a priori* muy clara. Está hecho desde otro lugar. No desde un lugar de autoexpresión infantil, sino que está hecho con una intención de reclamo, un mensaje concretísimo. Está realizado con quebracho, que es una madera argentina que sale de la tierra. Lo primero que quiero nombrar es que lo hice con Andrés Segal, un arquitecto amigo que le pedí ayuda porque yo nunca había hecho algo para estar en la intemperie y quería estar segura de que se iba a mantener sobre sus pies y no iba a haber ningún accidente, así que trabajamos juntos en coautoría. Es quebracho, que es un material natural, una madera muy dura pero que envejece y se ve en ella el paso del tiempo. Cuando hicimos el monumento era rojo y hoy es casi negro, porque va envejeciendo la madera. Son ochenta y seis varas, todas diferentes,

están puestas sin orden ninguno, los nombres están de pie, porque la idea es que no pueden descansar en paz hasta que no esté dilucidado el atentado. Están colocadas sobre una circunferencia, un círculo de granito que tiene picado un triángulo que marca las 9:53, que fue la hora del atentado. Originariamente no estaba apoyado en la tierra (ahora lo han movido un poco), pero el diseño era que estaba un poquito elevado, que no estaba estable, justamente simbolizando que los muertos aún no pueden descansar en paz. Arriba las varas son todas diferentes y abajo están todas unidas en una masa porque tuvieron un destino en común, y dice alrededor: "Justicia, justicia, perseguirás".

AVM: En ese sentido hay también un valor de mensaje en la obra artística, hay un valor de reclamo, de clamor.

MK: Absolutamente. Es decir, yo hice siempre mi obra sin pensar en nada más que en mí, en encontrarme con lo que tengo para decir. Y a través de los recorridos de la vida Marianne Hirsch, que es una académica de la Universidad de Columbia, en Nueva York, muy importante en temas de memoria, dio con mi obra y hoy en día hemos hecho muchísimas cosas juntas. Yo expuse con el grupo Women Mobilizing Memory, asisto a congresos de temas de memoria, preparo intencionalmente obra en relación con la memoria que siento que necesita ser transmitida una y otra vez.

AVM: En esa línea iría la obra *El clamor en el desierto*, ¿no es cierto?

MK: Esa es otra historia. Durante la pandemia, y para hacer obra que pudiera exhibirse al aire libre, eligieron usar los espacios abiertos de cinco museos de Estados Unidos. Eligieron a cuatro artistas norteamericanos y a mí que soy de LABA Buenos Aires. LABA Global me eligió para hacer una obra en un sitio específico, en Tucson, Arizona, estando yo dentro de esta misma habitación en mi casa. Fue muy interesante. Esta obra tiene sí, claramente, un reclamo social. Porque ese museo está a cuatrocientos metros de la frontera con México. ¡A mi juego me llamaron! ¡El tema de las fronteras y los inmigrantes, justamente que son temas tan caros para mí! Y lo que tenía que construir era una Sucá. Para los que no saben, una Sucá es un refugio transitorio que se construye en una celebración en la tradición judía de Sucot. Recuerda un refugio temporario, que se construyó en el desierto como un albergue para todo aquel que lo necesitara. Entonces yo elegí *El clamor en el desierto*, que es un salmo que se pronuncia también en el cristianismo, es un salmo que habla acerca de que hay que darle refugio a todo aquel que está desamparado. Entonces, teniendo en cuenta que es

la frontera con México, el muro, yo hice con los mismos materiales con los que se construyen cercos, es decir, con alambres, hice construir el albergue, la Sucá. Y hay ojos colgados, todos impresos en PVC (se hizo todo en Estados Unidos, yo mandé los archivos), ojos de todas las etnias. En relación con lo que hablábamos acerca de las palabras, incluí el primer párrafo de la Declaración Universal de Derechos Humanos, que dice que toda persona nace libre, escrito en cincuenta idiomas diferentes. Es decir que hay un trabajo de investigación. Y también hay espejos colgados, entonces la gente que circula alrededor ve sus propios ojos incorporados a la Sucá de la instalación.

Stella Maris Cutain: Mi pregunta es acerca de esto que acabás de mencionar sobre límites y fronteras. Cuando decís que no hay límites, que no hay fronteras, el impulso por conocer no tiene límites, y tal vez es a eso a lo que vos te referís. Porque en psicoanálisis el concepto de límite o de frontera es precisamente entre lo interno y lo externo, entre el Yo y el no Yo.

MK: Gracias, Stella Maris. Yo no dije que no hay límites, dije que no me gustan y, obviamente, en determinados aspectos. También aclaré que en mi vida personal soy totalmente ordenada, estructurada y tradicional. Cuando hablo de los límites tiene que ver con la historia de mis padres, con las fronteras geográficas que tantos problemas ocasionan, con las fronteras impuestas. Claro que existen los límites, porque si no existieran esos límites (en el mal sentido lo digo), tampoco a nadie se lo echaría de ningún lado. Claro que existen los límites buenos, incluso pensando en lo material, hasta la piel. Si yo no tuviera piel sería de forma ameboidal, me mezclaría con todo, como el agua. No lo digo en términos genéricos, ni mucho menos en términos del psicoanálisis, que no es mi especialidad. Lo digo en cuanto a lo vivencial: fueron las fronteras las que hicieron que mi papá esté enterrado en la Argentina cuando en su infancia no sabía que existía un país que se llamaba Argentina, y jamás lo hubiera imaginado. O los límites que sí me interesan, como los de la lengua, que me permiten o no me permiten pasar la frontera de comunicación con otro, o los límites con las disciplinas con las que yo trabajo. Que a mí no me digan ¿qué es esto?, ¿pintura o escultura? No me importa el nombre. El nombre será tarea de los teóricos. Yo hago mi obra. En ese sentido lo digo. Obviamente nadie puede vivir sin límites, no se puede criar un hijo, no se puede tener una pareja, no se puede dar clases, no se puede hacer nada si no hay un límite.

Margarita Szlak: Algo que me parece interesante y muy acorde con nuestra época es el tema de la otredad, la significación de la palabra otredad, el sentido

de vecindad, de cercano. Me gustaría saber qué pensás en la actualidad, con todas estas inmigraciones forzadas que se están produciendo en el mundo, en relación con la cuestión de la otredad.

MK: La otredad y la vecindad serían lo mismo dicho con un corazón más benévolo o no. La vecindad es reconocer que hay otro que es mi vecino. En ese sentido. Pero creo que hoy en día, justamente con el tema de la pandemia, es terrible cómo este tema ha aparecido. Porque mi par, mi cercano, se ha convertido de alguna manera en una posible amenaza. Cuando yo digo "otredad", es como lo dije, es como la percepción de sentirse diferente, otro, y afuera de situaciones. Porque hay muchas situaciones en donde nos sentimos *afuerados*. ¡Inventé una palabra, que es algo que suelo hacer!

GG: Es un gran placer observar tu obra. Digo con intención lo del placer, porque señalaste en algún momento la sensualidad del material y, obviamente, las dos sabemos reconocer eso: cuando la tiza dibuja en el papel, o el ruido del recorte, son sensaciones del orden del placer. Y pensaba que lo infantil está en la búsqueda del placer y también al borde de las angustias, como vos lo describiste. La angustia de no saber algo de la creación. *Ánimas amigas* está en toda tu obra, por supuesto. Me pareció interesante lo que dijiste del artista con "a" mayúscula (curiosamente como "a" de otro en francés). Existe un riesgo que está claro que se asume o no, y que vos asumís, que está presente en tu obra todo el tiempo. Ese borde, esa frontera, ese recorrido, se sigue produciendo siempre en diálogo con los mundos, el tuyo, el de tu nieto, el de la herencia, el del legado, el de la memoria, el de la no imagen. Eso me impresionó mucho. Que no hubiera imágenes de tus antepasados, y cómo has logrado hacer algo con eso que no hay: Obra.

Nuestro próximo Symposium es sobre "Eros y Tánatos, una tensión inevitable", el placer y al mismo tiempo las angustias que están bordeando eso otro sin lo cual pareciera, por lo que vos decís y yo coincido, que no hay obra. No la hay si no está eso otro ahí, aunque transformado también en bello por supuesto, transformado por las veladuras del arte, yo diría, del saber hacer arte.

Así que ¡muchísimas gracias! Es un placer escucharte y ver tu obra.

AVM: Tomando lo que decía Gaby recién, la creación y la creatividad, que podemos vincular al juego infantil, son sin duda herramientas muy poderosas contra la destructividad, contra el horror, contra el dolor, y a favor de esa posibilidad inclusive terapéutica de la creación: la posibilidad de cambio y la posibilidad de transformación. De ahí la propuesta de la *Revista* de acercar la producción de los artistas al lector y, hoy en particular, de tu obra. Es muy enriquecedor porque

también son instrumentos que el psiquismo tiene para lidiar con la angustia, como decís, pero generando algo nuevo.

MK: Es así como decís. Lo interesante es algo que siempre me pregunté, y es por qué a un espectador le interesa la obra. Porque del lado del artista es claro: el hacedor, hace. Hace porque no puede dejar de hacer. ¿Pero por qué el arte es interesante para los demás? ¿Cómo se explica que alguien quiera usar su tiempo o su dinero para ver o comprar arte? Un pueblo, por más recóndito, chiquitito y primitivo que sea, tiene manifestación artística. Porque un pueblo que no la tiene está condenado inexorablemente a morir por asfixia espiritual. Estas son palabras de René Huyghe y yo creo que es así. Porque si no, ¿a quién puede interesarle algo que yo pueda dibujar en un papel? Es decir, hay algo ahí, en ese intercambio, en esa energía que eso transporta. Hay algo que yo no alcanzo a comprender, pero que existe, obviamente. Es más que lo material, porque ya deja de ser papel con pintura, pasa a ser otra cosa.

Me gustaría invitarlos a conocer un libro de artistas muy particular que se llama *Testimonio para el testigo*. Es un tributo a la fotografía como herramienta de resistencia. Es un libro de imágenes en homenaje a la figura de Mendel Grossman que sacó fotos clandestinas en el gueto de Lodz, que es en el que estuvo mi papá.

AVM: Muchísimas gracias por estar, por toda tu generosidad al compartir tu obra, no solamente por compartirla con la *Revista*, sino tu generosidad con el alma humana por compartir tu arte. Lo valoramos muchísimo.
¡Hasta la próxima!

Descriptores: INFANCIA / CREADOR / CREATIVIDAD / ANGUSTIA / ASOCIACIÓN LIBRE / MEMORIA / JUEGO / REPRESENTACIÓN

Candidatos a descriptor: ARTISTA / PROCESO CREADOR

Keywords: Keywords: CHILDHOOD / CREATOR / CREATIVITY / ANXIETY / FREE ASSOCIATION / MEMORY / PLAY / REPRESENTATION

Keyword candidates: ARTIST / CREATIVE PROCESS

Palavras-chave: INFÂNCIA / CRIADOR / CRIATIVIDADE / ANGÚSTIA / ASSOCIAÇÃO LIVRE / MEMÓRIA / JOGO / REPRESENTAÇÃO

Candidatos a descritor: ARTISTA / PROCESSO CRIADOR

Mirta Kupferminc. *Traduttore-Traditore (Detalle)*.
Instalación 4 m x 4 m x 3,50 m, Bienal de Jerusalén, 2017.

Mirta Kupferminc. *La piel de la memoria*.
Instalación-Performance, 2007.