

Magdalena Atria

Materialismo



3	Introducción <i>Rodrigo Canala</i>
28	La abstracción dialógica de Magdalena Atria <i>Cecilia Fajardo-Hil</i>
58	Tong <i>Gerardo Mosquera</i>
82	Irisación de la materia <i>Ricardo Loebell</i>
110	La mancha voraz <i>Cristián Silva</i>
161	Traducciones English translations
177	Índice de obras
182	Biografías

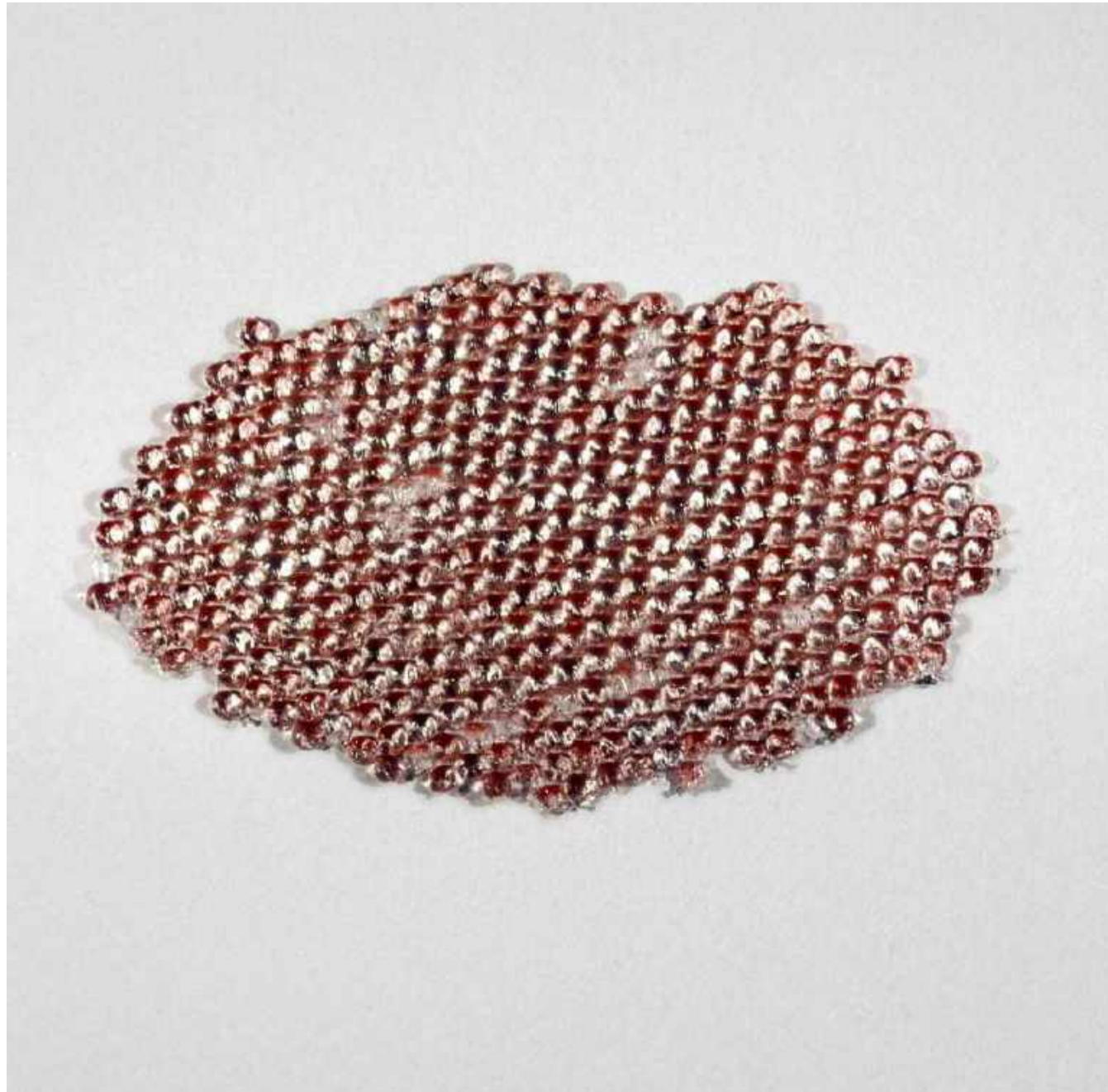


Sin título. 1996
 Oleo y cera de abejas sobre tela. 17 x 21 cm

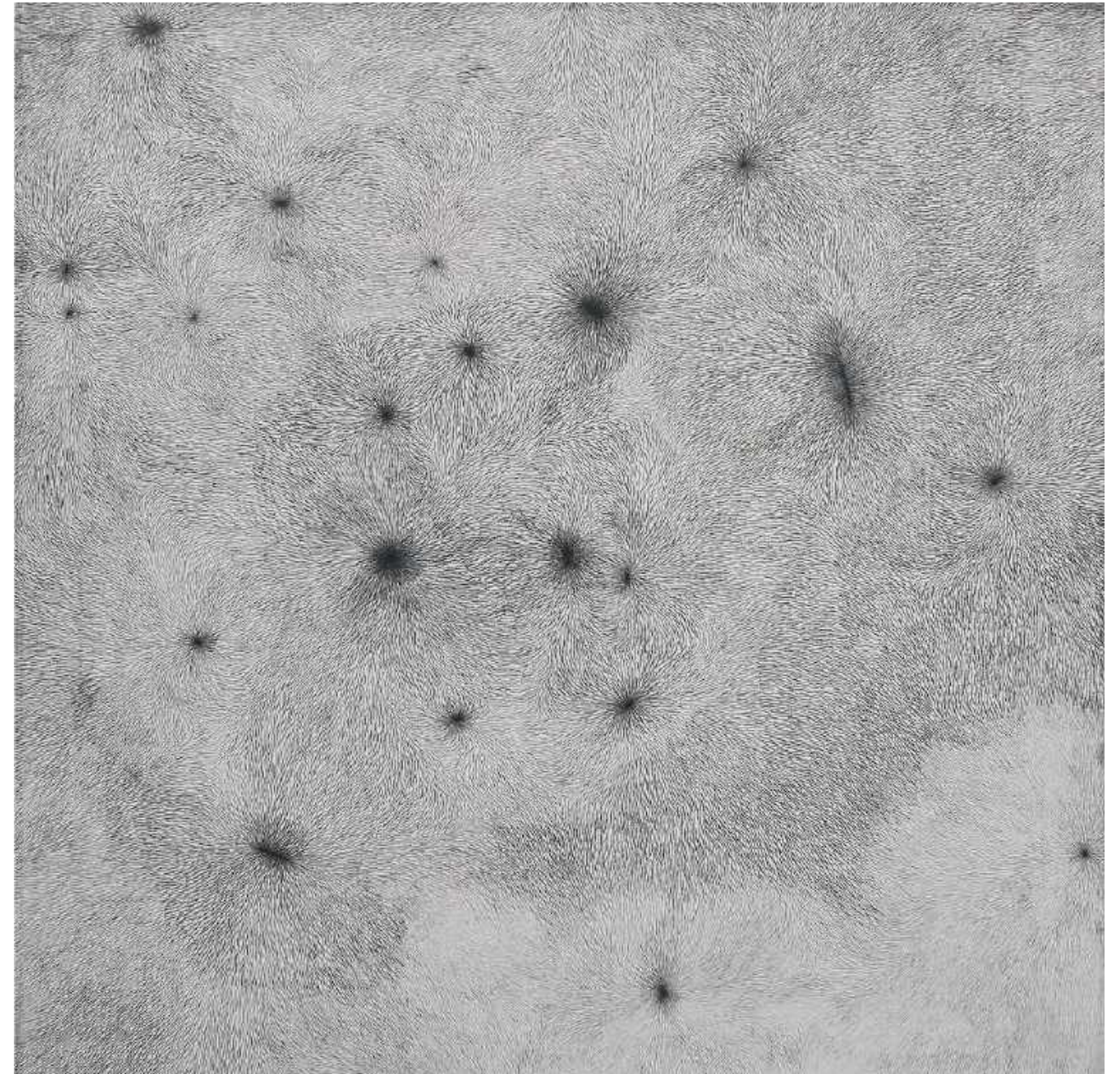
INTRO

~~~~~  
 LAS COSAS HECHAS POR ATRIA SON FRONTALES Y DIRECTAS; SU BLANCO, EL OJO.  
 ESTAN DIRIGIDAS A CUALQUIERA (NO SOLO A ERUDITOS) CON LA SUFICIENTE VOLUNTAD,  
 SENSIBILIDAD Y DESPREJUICIO PARA EXPERIMENTARLAS COMO UN HECHO ESTETICO  
 IRREDUCTIBLE A LA PALABRERIA, DESOBEDECIENDO, DE PASO, A CIERTA CRITICA COOL.  
 ~~~~~  
 LA PREHISTORIA DE ESTOS ARTEFACTOS SE VISLUMBRA PROXIMA AL AÑO 2000: "CAMPOS
 MAGNETICOS"(NY, 1997),"DIOS NO EXISTE"(H'S H, 1999); MARCAS PRIMITIVAS DE AGUA,
 ACEITE, CERA, GRAFITO... Y FONDOS BLANCOS DE OLEO (ACADEMIA) Y LATEX (FERRETERIA)
 CONSTITUYEN EL AUSTERO REPERTORIO DE TALES EXPERIMENTOS POST-UC.
 ~~~~~  
 EL TRABAJO DE ATRIA NO ES "ARTE POLITICO"; ES, Y ESCUCHEN BIEN LOS CIEGOS!, "ARTE  
 VISUAL" Y, POR DEFECTO, POLITICO. FORMAS, MATERIALES Y TECNICAS; MEDIOS Y FINES.  
 AJENA A TODA DENUNCIA, BANDERA O MILITANCIA, ELIGE METER LAS MANOS  
 EN EL BARRO PARA, ASI, PROVOCAR UNA IMAGEN VISUAL, SOCIAL Y POLITICA.  
 ~~~~~  
 PLAN Y ACCIDENTE CRUZAN SU RUMBO UNA Y OTRA VEZ, REGULANDO Y EXCEDIENDO
 SUS CONTRADICTORIAS NATURALEZAS: AMASAR, CORTAR, DOBLAR... EL TRABAJO,
 Y SOLO EL, POSIBILITARIA LA APARICION DE ESTAS ANOMALIAS DE PLASTICINA,
 TOTORA Y RAYON, OBJETOS IN-ESPERADOS, HIPER-VISUALES Y AUTO-REPRESENTADOS.
 ~~~~~  
 LA TENAZ Y TERCA INSISTENCIA DE ATRIA LE PERMITE ZIGZAGUEAR Y DAR GIROS SIN  
 NUNCA PERDER EL NORTE: CADA OBRA UN NUEVO DESAFIO, CADA DESAFIO UNA MISMA  
 OBRA, CERRANDOSE ASI UN CIRCULO AUREO; TIEMPO, JUEGO Y TRABAJO. SIN APURO,  
 SIN LOOK, SIN POMPA, SIN STYLE; CADA DIA, CADA DIA. PASTELERO A TUS PASTELES!  
 ~~~~~  
 DECORADOS MULTICOLOR, ARTESANIAS CASERAS, GEOMETRIAS PLATONICAS, ARQUEOLOGIAS
 ESCOLARES, EMBLEMAS PATRIOS, TECNICAS MANUALES, FANTASIAS FORMALES, DECORADOS
 CASEROS, ARTESANIAS PATRIAS, EMBLEMAS ESCOLARES, GEOMETRIAS MANUALES,
 ARQUEOLOGIAS MULTICOLOR, FANTASIAS TECNICAS, FORMAS PLATONICAS... EN CONFLICTO.
 ~~~~~  
 LOS MATERIALES, CUALQUIERA SEAN ESTOS, SON TOCADOS POR EL OJO DE ATRIA COMO  
 POR ULTIMA VEZ. LA MASA INERTE Y SU APATIA SON CONVERTIDAS EN INEXPLICABLES  
 FORMACIONES, A VECES RUDAS, OTRAS SUAVES, PERO TODAS INCOMUNICABLES POR MEDIO  
 DE LA LENGUA, LOS LABIOS Y LOS DIENTES. FORMAS VISUALES, TERRENAS E INFINITAS.  
 ~~~~~

CANALA
 STGO-CHILE/ABR-2016



6 **Sin título.** 1997
Plástico de burbujas, agua, acuarela. 56 x 70 cm



Campos magnéticos. 1997
Oleo y lápiz grafito sobre tela. 92 x 22 cm



Sin título. 1998
Oleo sobre tela. 137 x 191 cm



Cualquiera puede hacer esto. 2000
Lápiz grafito sobre muro. 280 x 500 cm



Dios no existe. 1999
Cera de abejas y lápiz grafito sobre muro de madera
70 x 100 cm (izquierda), 40 x 40 cm (derecha)

>
A veces. 2000
Plastilina sobre muro
23 x 31 cm

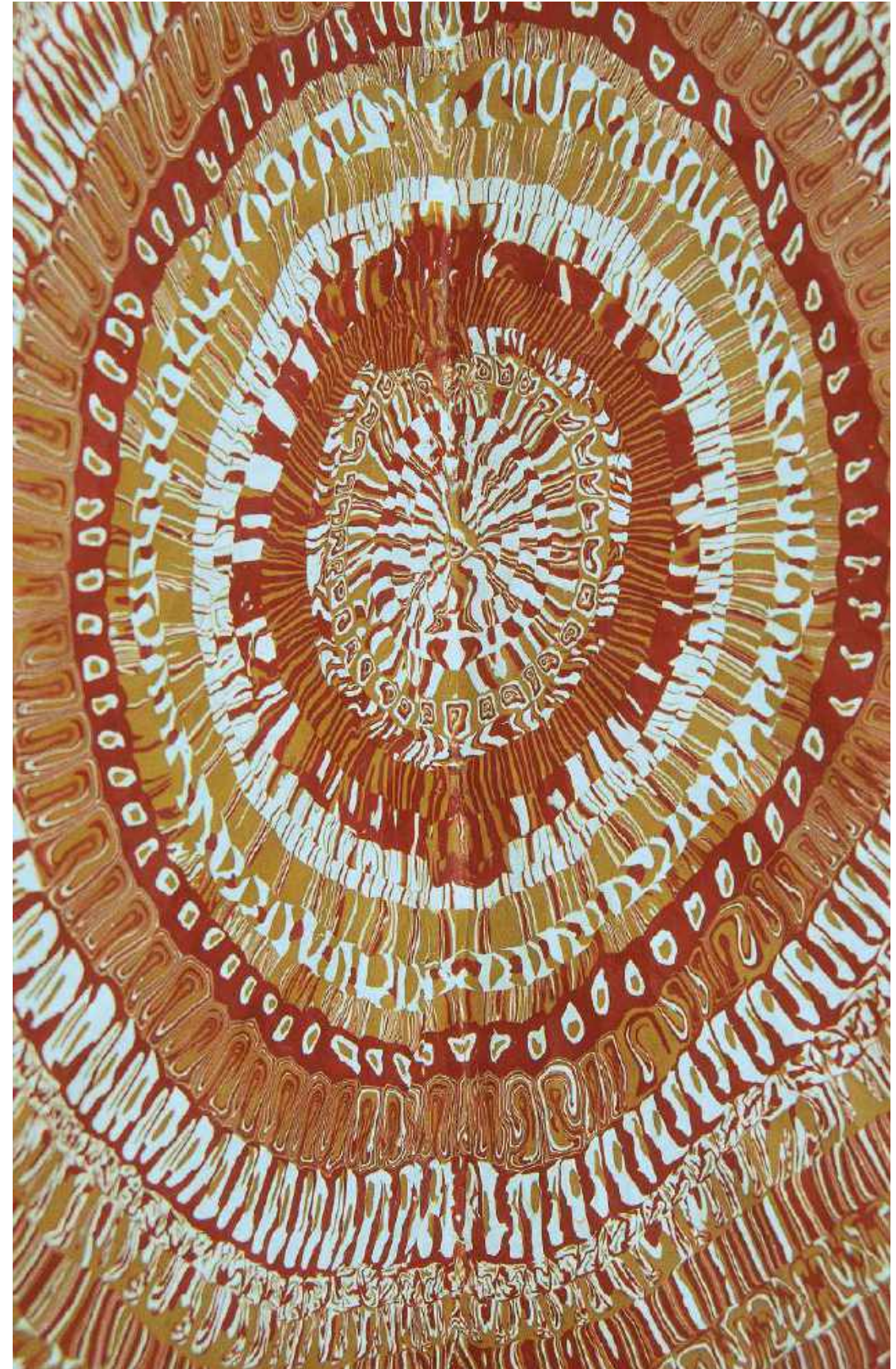




Sin Título. 2001
Plastilina sobre muro. 90 cm diámetro

>

Detalle



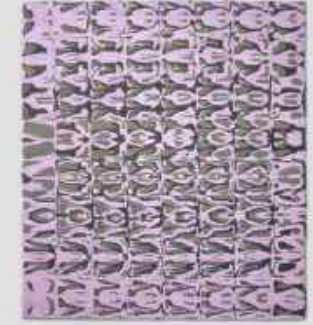


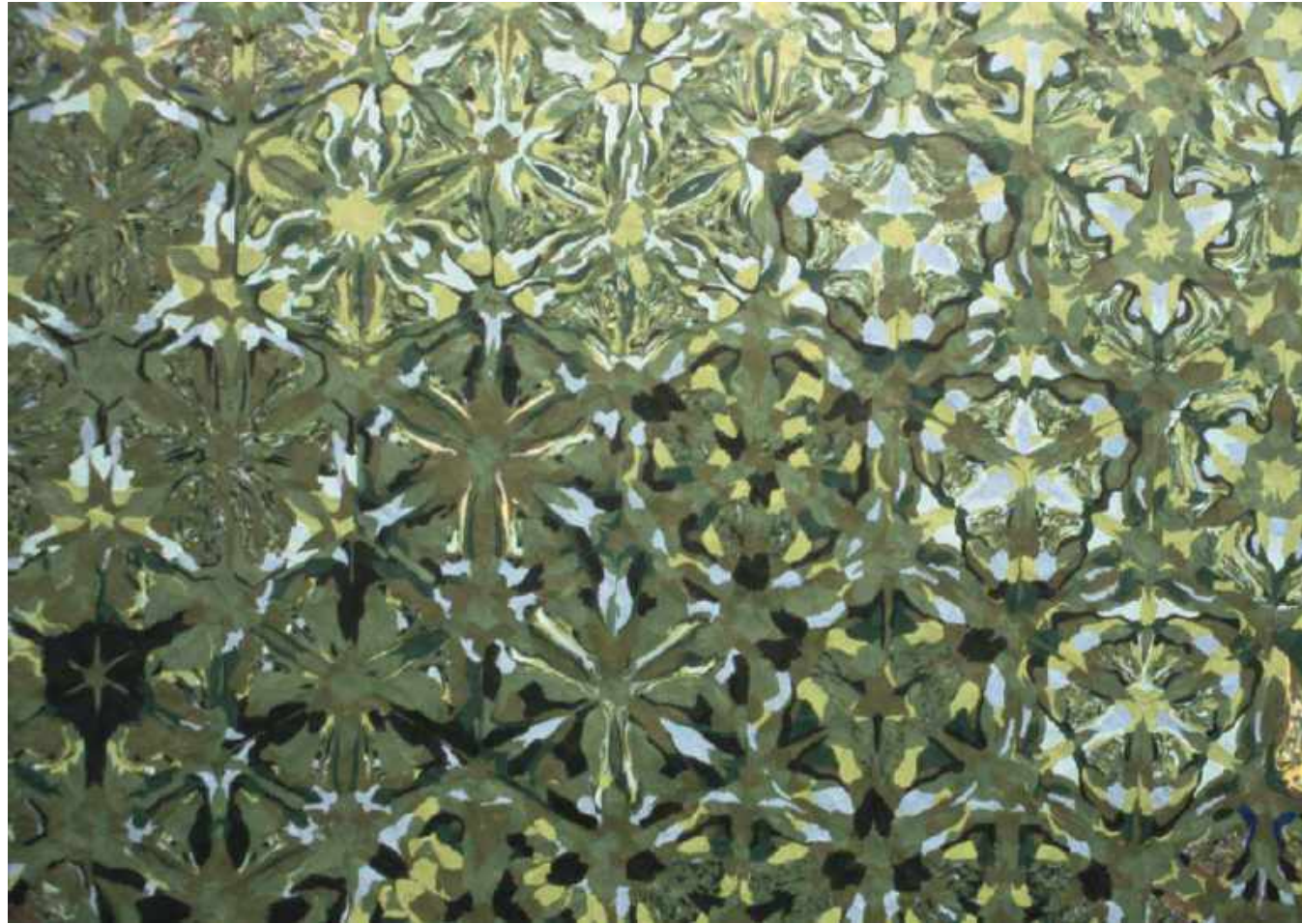
Sin título. 2002
Plastilina, mesa. 152 x 244 cm



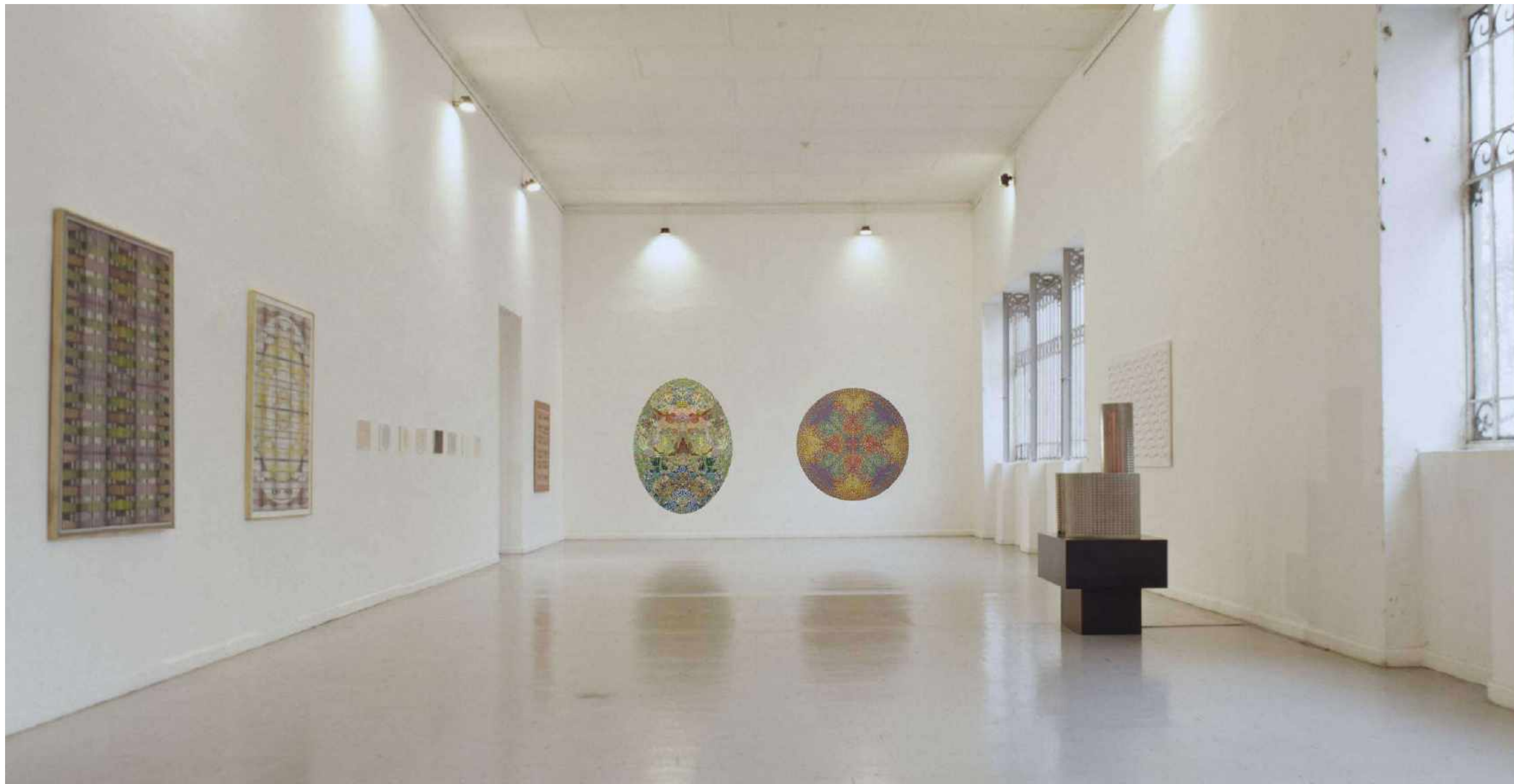
Sin título. 2002
Plastilina sobre suelo. 152 x 183 cm

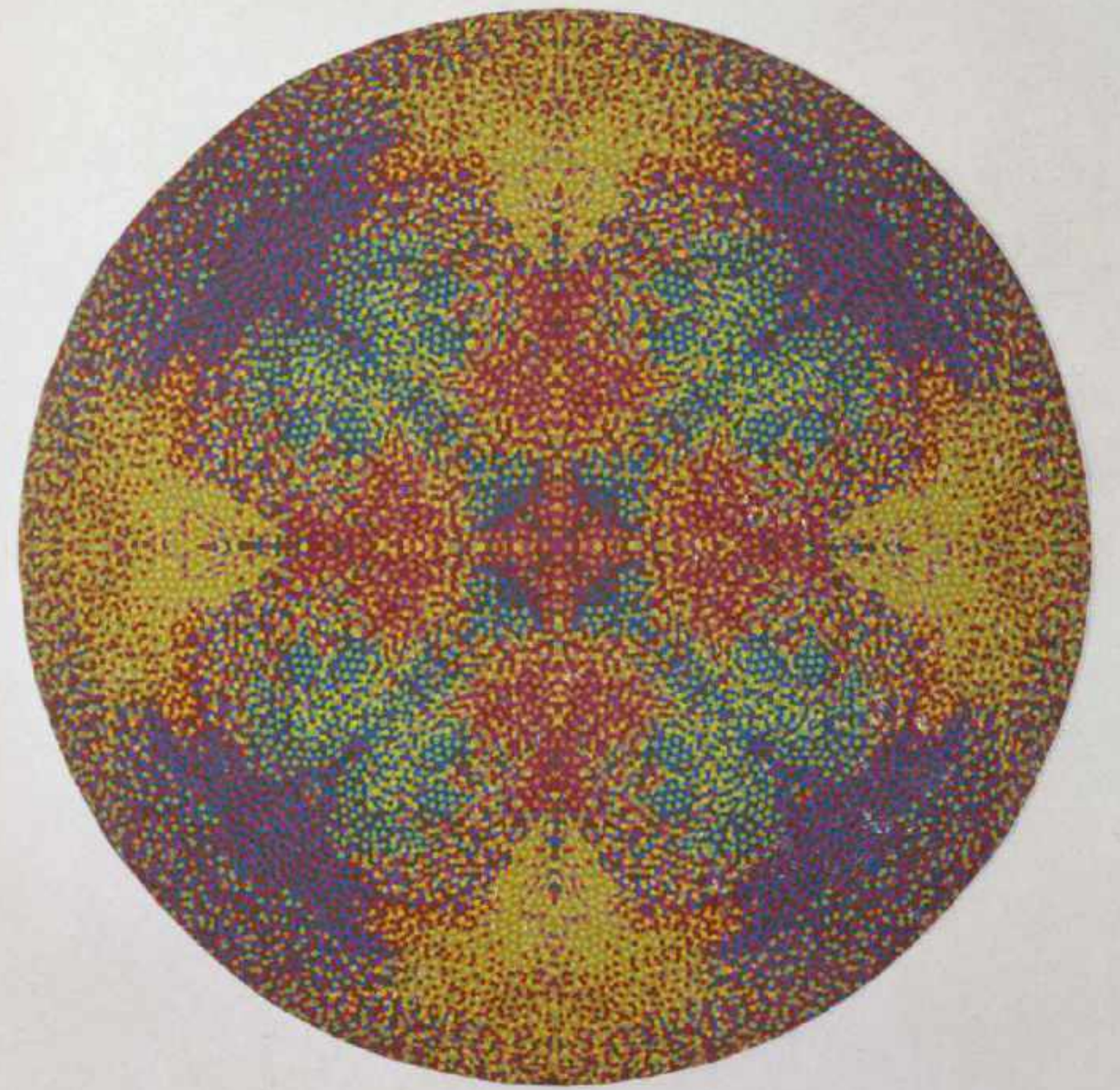
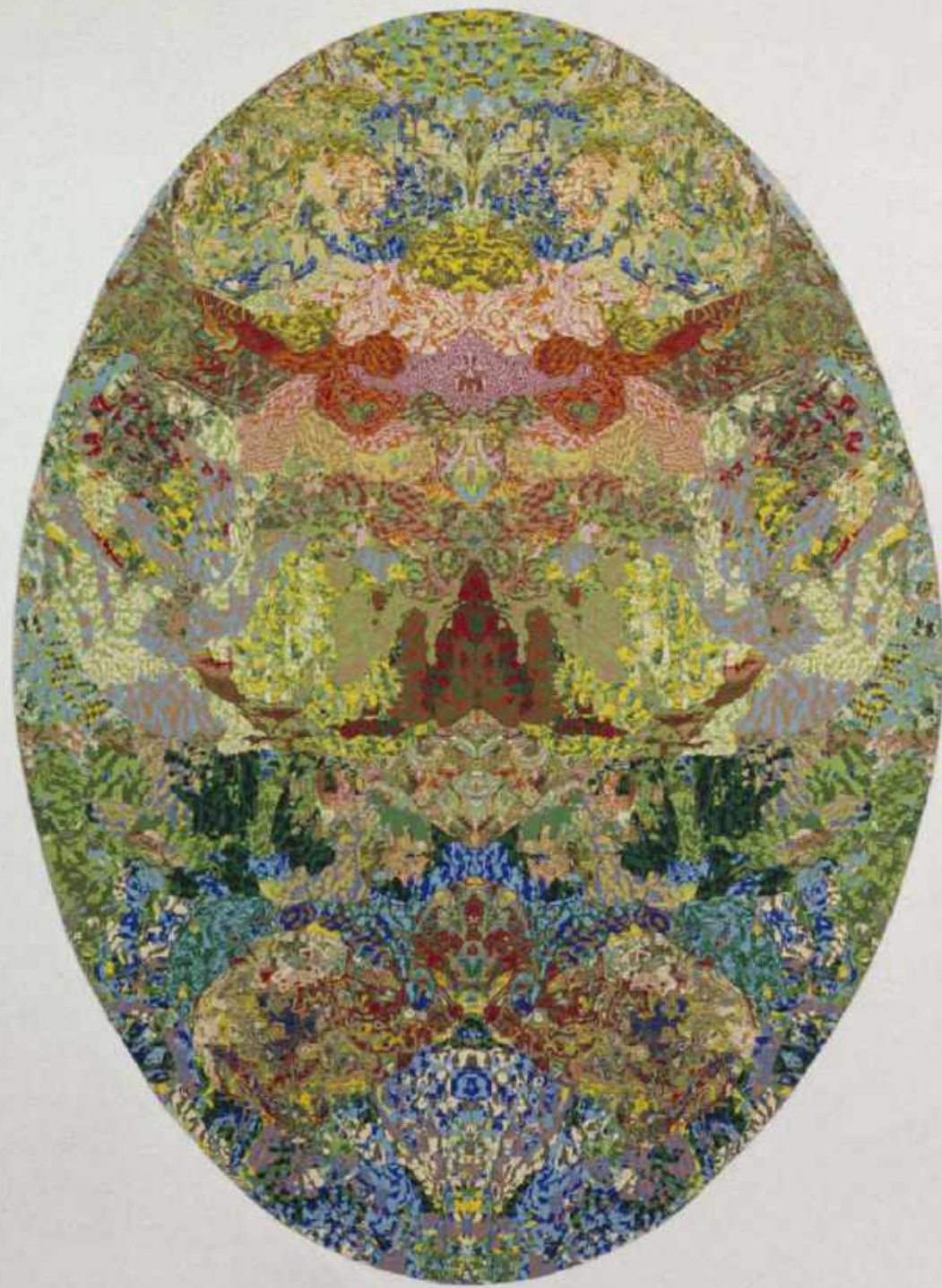
>
Sin título. 2002
Plastilina, mesa. 152 x 244 cm

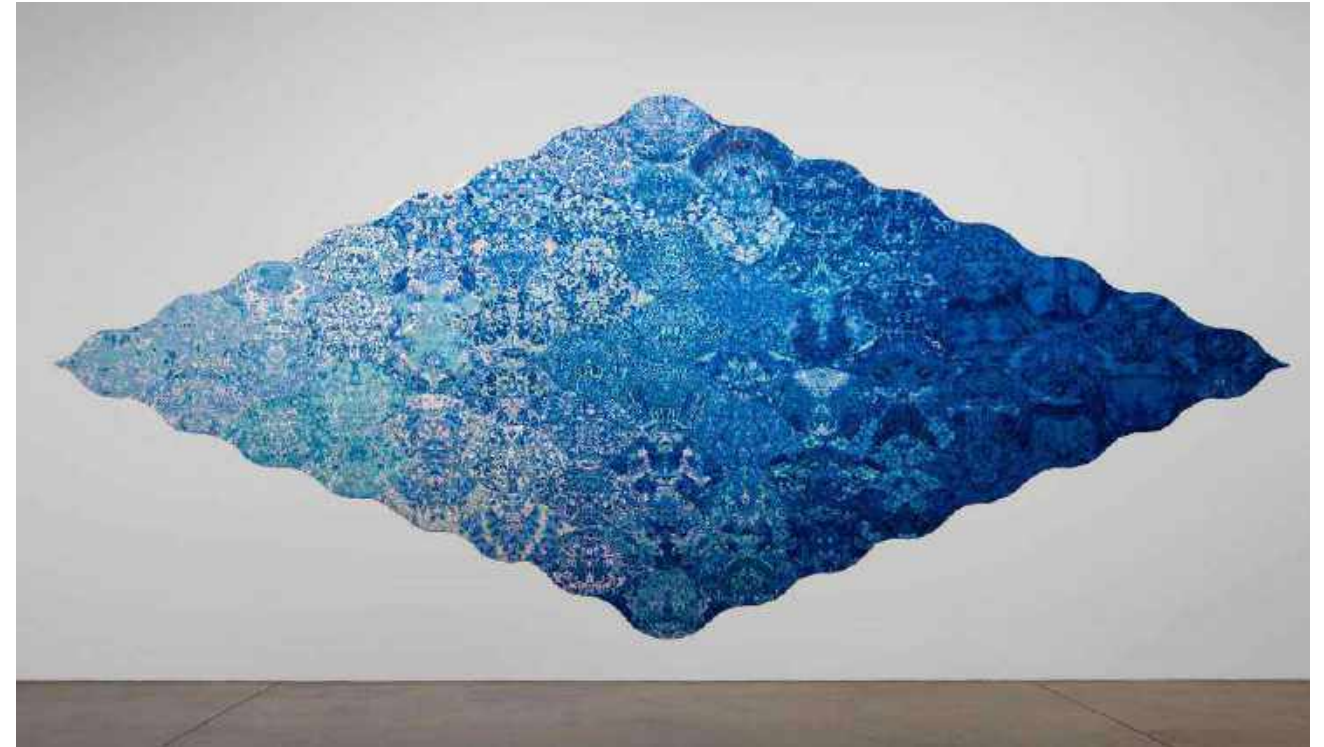




Cuando no tienes a nadie, nadie puede hacerte daño. 2002
Plastilina sobre muro. 250 x 480 cm







Distancia distante. 2004
Plastilina sobre muro. 285 x 588 cm

Desde niño ya engañaba a sus amigos. 2004
Plastilina sobre muro. 400 cm diámetro



La obra de Magdalena Atria es compleja, experimental e inesperada. Su forma original de abstracción se construye en la intersección de una interdisciplinaridad y materialidad imbuidas en el día a día y a través de un vocabulario no convencional. La obra de Atria se hizo conocida a comienzos del 2000 por sus instalaciones con plastilina, un material inusual que introdujo desde los inicios la materialidad experimental y las asociaciones conceptuales y simbólicas en su arte. Atria, en sus inicios, en los años 90, trabajó con pintura y pigmentos convencionales, sin embargo sentía que la limitaban a asumir ciertos aspectos predeterminados de la historia del arte. Además, había otros elementos que no le satisfacían: “(...) el formato rectangular; el “cubrir” una superficie con un pigmento, casi como un maquillaje; la arbitrariedad en la toma de decisiones al momento de definir una imagen”. De allí que comenzó a experimentar y encontró que la plastilina le permitía establecer conexiones directas con los contextos de los cuales este material proviene, que no estaban circunscritos a las Bellas Artes. Para ese momento Atria ya era madre de dos niños y encontró en la plastilina un verdadero puente entre el arte y la cotidianidad, y por ende entre el arte y la vida. La artista comenta sobre la plastilina: “(es) al mismo tiempo humilde y maravillosa: un material infantil, habitualmente utilizado en simples manualidades escolares, que tiene la propiedad única y extraordinaria de permanecer siempre blando y maleable, sujeto a los efectos del tacto y los cambios de temperatura. Es también un material que encarna el color de un modo no solamente visual sino que físico.”¹ La plastilina le permite a la artista que la materialidad de la obra, cargada de asociaciones simbólicas y conceptuales propias, construya el sentido de la misma, a la vez que se disuelve la limitación del marco, se elimina la distinción tradicional entre soporte y pigmento, y la división entre los géneros del

arte tales como la pintura y la escultura. Para Atria la plastilina, al no pertenecer a la tradición de las Bellas Artes, hace que la presencia material de la obra se haga evidente de manera más marcada. En la búsqueda de sentido en la materialidad misma de la obra, más allá de las convenciones tradicionales del arte, está la clave del por qué la artista ha escogido el lenguaje de la abstracción como el que le ofrece más posibilidades expresivas y conceptuales y no, por ejemplo, la figuración. La artista comenta: “el foco está en el mundo y en la posibilidad de descubrir o revelar aspectos significativos de él, y los materiales *del mundo* son una forma importante en que éste se hace presente.” Entonces, ¿qué tipo de abstracción propone Magdalena Atria? Opuesta a la aversión predicada por Clement Greenberg en 1939 en su texto ‘Avant-Garde and Kitsch’ –que fue de gran influencia para el formalismo internacional del arte abstracto de los 50 y 60- a cualquier referencia a contenido en la obra de arte abstracta, la abstracción de Atria está cargada de asociaciones y referencias a la realidad. Hoy día, a pesar de que desde los años 80 la distinción ente abstracción y representación se ha estado disolviendo y su dicotomía ha dejado de ser un conflicto, todavía persiste la convicción de que la abstracción es ‘puramente’ abstracta y que ésta existe justamente por un deseo de no comunicar, por una necesidad de crear realidades autónomas y esenciales, tal como se propusieron a comienzos del siglo XX en Europa artistas tales como Kasimir Malevich. La artista comenta: “Para mí la abstracción no es un punto de partida sino algo a lo que llego. En el proceso que realizo permanentemente de indagar en el entorno, en las situaciones visuales y materiales que me parecen intrigantes y significativas en el mundo, llego a la imagen abstracta como consecuencia. Lo que me parece interesante y misterioso en ese tipo de imágenes es la posibilidad de esquivar la literalidad del

La abstracción dialógica de Magdalena Atria

CECILIA FAJARDO-HILL

“En general me parece que una obra debe apuntar en más de una dirección, hacer coexistir ideas –visuales y conceptuales-, no ser unívoca en su sentido, plantear un conflicto; es la coexistencia de estos distintos elementos lo que puede hacer de una obra algo inagotable”¹.

¹ Entrevista personal escrita con Magdalena Atria en agosto y septiembre del 2015. Todas las citas de la artista en el texto remiten a estas correspondencias a menos que se indique lo contrario.

² Texto Magdalena Atria sobre *Cenotes*, 2013



lenguaje". Ante esta definición sobre la abstracción de la artista, nos vemos en la necesidad de explorar conceptos más abiertos de lo abstracto, que incluyan la naturaleza dialéctica de la abstracción versus la realidad y/o figuración, y también pensar que de la misma manera en que la materialidad tradicional del arte puede limitar la capacidad y libertad expresiva de una artista, igualmente la literalidad y el lenguaje reconociblemente figurativo están también cargados de formas preconcebidas y muchas veces colonizadas de ver el mundo. Quizás la abstracción, como en el caso de Atria, pueda ofrecernos otras formas de percibir el mundo y, por ejemplo, sugerir en el material infantil y cotidiano de la plastilina, un universo profundo e inspirador que a la vez abraza esa misma cotidianeidad. Bob Nickas, escribiendo sobre pintura abstracta contemporánea se pregunta: "¿Es la pintura la que es abstracta o es la vida?" y "aunque no exista un sujeto reconocible, ¿la pintura tiene contenido?" Nickas llega aún más lejos y afirma que la abstracción es en cierta manera siempre un ready-made asistido, y que el sentido de la abstracción como 'encontrada' (found) nunca cambiará, "El estado 'encontrado' de la abstracción es su condición permanente e irreversible."³ Es en la tensión y dialogicidad entre lo encontrado en el mundo y a la vez lo no definido de la abstracción donde radica la originalidad y fuerza de la obra de Atria. La artista está consciente de que la abstracción es cada vez más difícil de definir, y de que no es un lenguaje autónomo de formas universales, sino un espacio de lo inenunciable donde podemos dar un sentido, más allá de las palabras, a ciertos aspectos de nuestra existencia. Sin embargo, Atria no niega referencias al arte abstracto modernista, como tampoco a la artesanía y al diseño, lo que le permite desplazarse entre una multiplicidad de relaciones. Por un lado, ella se remite a la modernidad como la búsqueda de un ideal y un absoluto del que diferencia su obra, al describir su relación cercana con la "dimensión vivencial y existencial de la cotidianeidad, con sus accidentes y su realidad concreta". Puesto que su obra remite a un lenguaje abstracto y por ende se relaciona inevitablemente al modernismo, la define como poseedora

3
Bob Nickas 'The Persistence of Abstraction' en *Painting Abstraction: New Elements in Abstract Painting*, Bob Nickas, Phaidon Press, London, 2009, p. 5 y 11. Traducciones propias.

de una "doble condición de contingencia e idealidad, (que) manifiesta la tensión que nos mantiene permanentemente atados a una y anhelando la otra". La obra por lo tanto se propone dialéctica, en una suerte de metáfora de la condición humana, de nuestra lucha entre el ideal y la realidad, entre lo espiritual y lo material, entre el cuerpo y el concepto. Lucy Lippard, en 1966, publicó el texto seminal 'Eccentric Abstraction' ("Abstracción excéntrica")⁴ donde describe la producción de un grupo de artistas en la costa este y oeste de Estados Unidos como una abstracción que toma del arte Pop su perversidad e irreverencia y lo adapta a un lenguaje no objetual, donde los contrarios son complementarios y no están en contradicción, por lo tanto sin dicotomía; se observa el uso de medios flexibles en vez de fijos; no hay interferencia emocional y contiene una suerte de sensualidad perversa. Lippard escribe: "La abstracción es un vehículo mucho más potente de lo desconocido ('unfamiliar') que la figuración, la sensación erótica prospera en lo desconocido".⁵ La abstracción excéntrica definida por Lippard podría muy bien estar describiendo al trabajo de Atria, y con esto no quiero decir que la obra de la artista debe verse en el contexto norteamericano de los 60, sino que la aproximación de la autora aún hoy es visionaria en articular una serie de expresiones abstractas que surgieron en esos años –y posteriormente–, que no reflejan al expresionismo abstracto ni a la abstracción moderna que antecedía a este momento. La referencia al Pop es relevante para leer la obra de Atria, al igual que una suerte de sensualidad desbordada e invasiva de la materialidad, el colorido y la adaptabilidad de sus instalaciones de plastilina y otros materiales.

Lo que define la cultura popular y de masas en América Latina es diferente a Europa y Estados Unidos. La cultura popular en Latinoamérica incluye las artesanías y la referencia a la cultura material que pudiera tener sus raíces en la época precolombina, colonial o indígena contemporánea. La diferencia radical entre alta cultura y baja cultura no es tan marcada en nuestro continente –sólo en el concepto tradicional de Bellas Artes heredado de

4
Lucy Lippard 'Eccentric Abstraction', 1966 republicado en Ed. Maria Lind, *Abstraction: Documents of Contemporary Art*, Whitechapel Gallery, London and MIT Press, Cambridge Massachusetts, 2013, pp.88-97. Lippard describe artistas como Harold Paris, Frank Lincoln Viner, Claes Oldenburg, Alice Adams, Kenneth Price, y otros.

5
Ibid Lippard, p. 97. Traducción propia. Cita original lee: 'Abstraction is far more potent vehicle of the unfamiliar than figuration, and erotic sensation thrives on the unfamiliar.'

Europa- y en la obra de Atria esta diferencia es totalmente colapsada, al igual que cualquier tipo de jerarquía es aplanada y las dualidades se hacen complementarias. En América Latina el arte Pop fue más político, sin una actitud moralizante y, en este sentido, podría decirse que la permeabilidad de lo popular en el arte de Atria es heredera del arte Pop. Otros artistas latinoamericanos, al igual que Atria, trabajan dentro de la abstracción en una relación simbiótica con el ready made y la cultura popular, tales como Lucia Koch (Brasil), Pepe López (Venezuela) o Mariela Scafati (Argentina), por mencionar algunos nombres. A través de la relación estrecha con la cultura popular y de masas, Atria, estos y otros artistas logran de esta forma desafiar una concepción purista y moderna de la abstracción, a la vez que la carga y el valor simbólico de lo cotidiano se vuelve un aspecto constitutivo de la obra.

La artista comenta que el uso de la plastilina reduce la presencia del gusto personal, de nociones de lo correcto o incorrecto, de buen o mal gusto, por ser un material que se fabrica con otros fines, sin asociaciones predeterminadas para el arte. El color es un factor dado, en vez de, por ejemplo, mezclar sus propios colores: es algo 'encontrado'. La plastilina para la artista es un material democrático, ya que todos tenemos acceso a él desde niños y por ende nos es familiar; este aspecto constituye una entrada natural para el espectador, a la vez que sorprende por la expansividad y escala que encontramos en la obra de Atria.

Una de las cualidades propias de la plastilina es que es maleable, no necesita de soportes complicados y se adapta a la arquitectura; es frágil y vulnerable pero puede adherirse al muro y hacerse fuerte. Sobre la obra "Desde niño ya engañaba a sus amigos" (2004; p.27), la artista describe los aspectos más mecánicos de la producción de la obra, acciones como cortar, plegar, enrollar y pegar, que al ser aplicadas recursivamente generan estructuras cada vez más complejas, a la vez que abrazan la impredecibilidad, acogiendo el azar y el accidente y conectando, dentro del carácter abstracto de la obra, el cuerpo y la existencia. Esta

obra revela la complejidad y los diferentes niveles en los cuales el trabajo funciona. Por un lado la sistematicidad y los aspectos mecánicos de la obra vienen acompañados de lo inesperado y del accidente, por otro lado se agregan las asociaciones dadas por el título y el espacio en el cual la obra se exhibe. La artista comenta: "(...) tengo una intención al hacer el trabajo, pero el material también tiene sus propias 'intenciones', hay una resistencia". El trabajo es entonces intensamente dialógico, ya que se construye dentro de la tensión, confluencia y diálogo entre intencionalidad, materialidad y azar. Otros ejemplos de la versatilidad de la plastilina y de la recursividad infinita de la artista, además de la exploración explosiva del color son: *El árbol no te cubre* (2007; p.30), que toma la forma de alfombras circulares con motivos decorativos; *Ofrenda* (2013; p.148-149), donde se muestra plastilina aplicada sobre rocas en la técnica veneciana de *millefiori*⁶; en *Rabdomante #1* (2012; p.88-89) la plastilina es aplicada sobre ramas; *No conozco a mis vecinos* (2003; p.23-24) se materializa como un gran círculo con apariencia puntillista; y en la instalación monumental exhibida en la VI Bienal de Mercosur, *Una vez, cada vez, todas las veces II* (2007; p.34), la plastilina es aplicada en formas orgánicas a gran escala.

La plastilina es particularmente impactante en instalaciones de sitio específicas, no solo muros de galerías y museos. Un ejemplo de ello es *Kalchakura* (2011; p.70-71), cuyo título alude a un tipo de líquen que se adhiere a las piedras en el sur de Chile. Las formas en plastilina remiten directamente a *kalchakura*, también la forma como son aplicadas sobre el muro de piedra del Templo Haeinsa, en Corea del Sur, creando además un diálogo entre la caligrafía en el templo y los rosetones coloridos de plastilina. *No te veré morir* (2010; p.64) es una gran instalación realizada en las paredes del patio de la Casa Museo de Sucre, en Quito. Allí la artista establece una relación con la idea de la muerte y la fragilidad del cuerpo de la hija del General Sucre. La plastilina habla de

la vulnerabilidad del cuerpo, asociándola a un personaje y a hechos históricos reales, pero tal como explica la artista, "el aspecto cromático del trabajo –vibrante, cambiante, vivo– busca más bien evitar asociaciones fáciles con lo fúnebre y alejarse aún más de una relación ilustrativa con las ideas asociadas al lugar, desmarcarse de estereotipos." Puesto que a la artista no le interesa ser literal, emplea colores festivos en una composición abstracta y no desarrolla un tema específico, sin embargo los aspectos estéticos y conceptuales son inseparables, sin responder a la lógica de la ilustración de un hecho. La relación que se establece en el título existe como una capa más de sentido, pero esta no es la que justifica ni determina la obra.

Este uso tangencial de títulos que funcionan como referentes, pero no como ilustración ni descripción de una obra, es un aspecto clave en el trabajo de Magdalena Atria. Títulos tales como *Cuando no tienes a nadie, nadie puede hacerte daño*; *El ruido de mis huesos*; *Sonriendo desesperadamente*; *Hace un año que no salgo de mi casa, Ni contigo ni sin ti*, son elegidos según la artista sin un criterio absoluto sino intuitivamente. Siguiendo la estrategia de la artista de trabajar con elementos encontrados del día a día, el único criterio de los títulos es que son frases encontradas, no inventadas por ella. Atria comenta: "En todos los casos son frases cargadas, sugerentes, que aportan asociaciones emocionales, a veces con algo de humor, que para mí funcionan como una suerte de 'atmósfera' que envuelve a la obra, que hasta cierto punto la determina pero de una manera muy abierta (como el nombre determina a las personas). En ningún caso me interesa que el título cierre la experiencia del espectador o "explique" la obra, pero al mismo tiempo es un espacio que me interesa aprovechar plásticamente. No existe una correspondencia discursiva entre obra y título, sino una vaga cercanía"⁷.

Por otra parte, esta actitud libre, multidisciplinaria y experimental hacia la plastilina está presente en muchas otras obras de la artista en las cuales emplea otros materiales. Por ejemplo en *A Granel* (2015; p.116-117) emplea recipientes de aluminio como ollas, moldes y sartenes y dentro de ellas realiza composiciones geométricas con cera de pisos –en una paleta de rojo, amarillo, verde y marrón–, todos elementos de referencia doméstica en contraste con el lenguaje abstracto. En *Glifos* (2014; p.130-131) realiza con lana sintética una suerte de dibujos en forma de signos imaginarios sobre el muro. En una compleja muestra en el Museo Histórico Nacional de Santiago, en el 2013, en *Investidura* (p. 81) Atria envuelve con hilos de lana acrílica una columna de piedra en una composición de franjas de colores amarillos, marrones, verdes y azules; en *Pupa* (p.147) utiliza retazos de ropa usada y algodón sintético para coser una forma orgánica alargada de patrones romboidales de colores cálidos que habita un objeto cóncavo cavado en piedra, que justamente interesó a la artista porque fue ocupado antes como sarcófago por un cuerpo momificado y, con su intervención, el nuevo cuerpo del objeto escultórico vuelve a ocupar este espacio; y en *Imago* (p. 146) envuelve un fragmento de escudo de piedra con telas elásticas que emulan pieles de jaguar.

Esta exhibición es particularmente interesante porque aquí el diálogo de la artista se expande del vocabulario de lo cotidiano y de lo moderno para abordar la cultura material de épocas más remotas. Atria explica: "Tal como me interesa establecer un diálogo fructífero con la tradición modernista me interesa hacerlo con otros contextos que se escapan de esa tradición y ese discurso –como lo precolombino o lo natural– donde encuentro la posibilidad de cuestionar las categorías de lo abstracto y lo figurativo y acceder a espacios de intersección y/o conflicto entre categorías de la existencia tales como lo ideal y lo real, lo espiritual y lo material, cuerpo y concepto". Esta exploración más reciente

de la artista en ámbitos como lo natural y lo premoderno, es consonante con la investigación expansiva de Atria del lenguaje de la abstracción, removiéndolo de su insularidad histórica y de su origen canónico para proponerlo como un lenguaje de la contemporaneidad, que dialoga con lo cotidiano, lo popular, y también con los orígenes remotos de nuestro continente latinoamericano.

Otra referencia importante en la obra de Atria es el diseño y los procesos semi-industriales. Para la obra *Cazar y Recolectar* (2009; p.46-49) y también en *Ahora todo es peor* (2008; p.44-45) emplea la técnica del *flocking*, un material que la artista explica se "usa comúnmente para dar una terminación aterciopelada a artesanías y juguetes y está asociado al mundo del objeto popular de bajo costo; me interesa por la tensión que se establece con el contexto y los propósitos del arte". *Ahora todo es peor* es realizada con trescientos discos compactos que han sido intervenidos con *flocking*, con una gráfica donde se mezclan símbolos reconocibles, provenientes de contextos tan diversos como partidos políticos o logotipos de empresas, productos y marcas de automóviles, con diseños abstractos inventados a partir del formato circular del disco. El *flocking*, según la artista apela directamente al tacto y al cuerpo y no solo al ojo, de manera similar a como ocurre con la plastilina. El color adquiere una cualidad física muy particular, que crea una tensión especial con la superficie de los discos y con el aspecto corporativo de los logotipos. Atria emplea la forma circular para homologar los símbolos de asociaciones políticas, religiosas y sociales, logotipos de empresas y productos comerciales diversos y otros que no son determinados y son más abstractos. En este ejercicio de creación de una suerte de panlenguaje abstracto, tanto de los símbolos como de las imágenes que no lo son, la artista explica que establece un "vínculo entre el lenguaje de la abstracción pictórica de raigambre modernista y ciertas imágenes y símbolos que pueblan el imaginario colectivo,

6 La artista comenta sobre esta técnica: "La técnica del millefiori me interesó justamente porque, al mismo tiempo que posee un alto valor estético y decorativo, alude al intercambio –desigual– que se produjo entre el mundo europeo y las colonias en América. Ese intercambio solo fue posible –en la forma que existió, como intercambio de abalorios hechos con vidrio en la técnica del millefiori por productos, metales preciosos y esclavos– gracias al alto atractivo visual que esas piezas tenían, y a la sensibilidad de los indígenas ante su color, su brillo y el material (para ellos misterioso) que las constituía".

7 La artista expande: "(los títulos) pueden venir de canciones ('Cuando no tienes a nadie, nadie puede hacerte daño'), de una frase leída en la prensa ('Hace un año que no salgo de mi casa'), de un poema ('No te veré morir'), de un slogan político ('Pan, trabajo, justicia, libertad'), de un refrán popular ('Ni contigo ni sin ti'), entre otros."



A granel (detalle). 2015
Cera de pisos, paila de aluminio



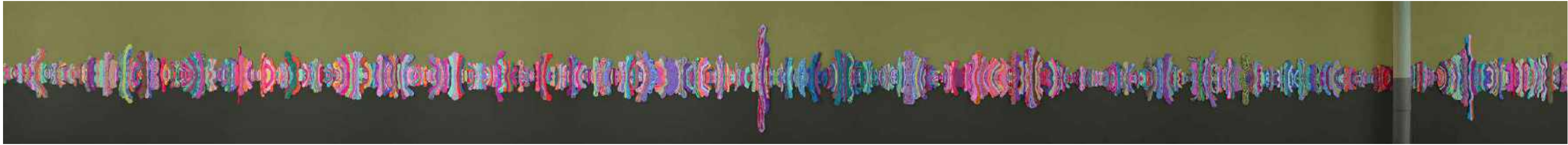
Una vez, cada vez, todas las veces II. 2007
Plastilina sobre muro. 185 x 1000 cm

encarnando significados que van desde lo ideológico hasta lo comercial". Es interesante como aquí se unen la idea del modernismo con lo comercial e ideológico de la contemporaneidad, puesto que en la historia canónica del arte moderno de América Latina no se establecen estas conexiones directas con la ideología del mercado y el proselitismo político, sino más bien se ha intentado idealizar el periodo como ajeno a estas realidades, aun sabiendo que las épocas de oro modernistas de América Latina casi todas tuvieron lugar en medio de dictaduras. Sin embargo, Atria no establece una asociación idealizada con la modernidad, que reconoce llena de contradicciones y ambigüedades en su relación al contexto social y político. La artista comenta: "El lenguaje supuestamente puro e incontaminado de la forma abstracta ha sido fagocitado por la publicidad y el diseño como herramienta de comunicación visual, lo que no puede ser ignorado y suma otros niveles de complejidad a la relación entre abstracción-modernismo-contexto social. En parte es por eso que una investigación puramente formal del lenguaje abstracto no tendría mucho sentido para mí".

Recientemente la artista ha realizado una nueva serie denominada *Meteoritos* (2014-2015; p.132-137). Estas son obras escultóricas que remiten a formas naturales de piedras, realizadas en cerámica y esmalte, algunas de las cuales han sido intervenidas con otros materiales como yeso, plastilina y fibras de acrílico. Los *Meteoritos* son obras que pueden ser leídas al mismo tiempo como abstractas o como figurativas; se construyen como una suerte de geometría o abstracción imperfecta, accidentada, en la intersección entre la vida y la abstracción, lo existencial y lo determinado, entre el arte y lo natural. La artista intenta realizar a través de una técnica ancestral objetos

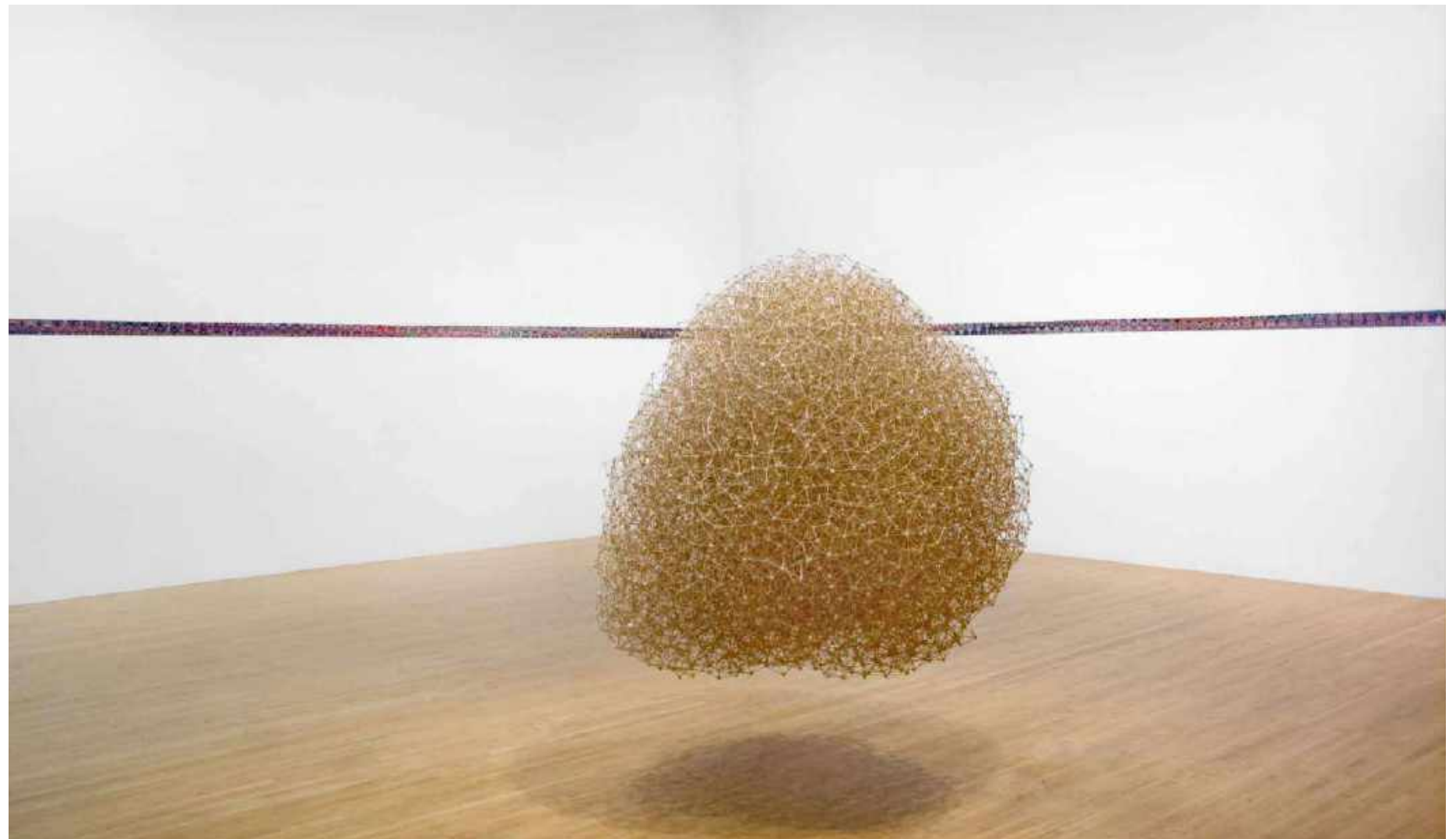
que no parezcan creados por la mano, a la vez que no se propone crear representaciones de elementos, en este caso piedras, que existen en la naturaleza. La artista comenta: "(...) De manera similar a lo que ocurre en los trabajos en plastilina- al permitir que el material genere formas que no evidencian claramente su origen- son trabajos que hacen de alguna manera colapsar la distinción entre lo abstracto y lo figurativo, lo natural y lo artificial, pues pueden ser ambas cosas a la vez o ninguna de ellas. Finalmente, el carácter 'mágico' de un meteorito -un objeto que ha recorrido espacios inimaginables- se relaciona con el carácter 'mágico' del arte, que también nos lleva a recorrer espacios otros, mentales, sensoriales, emocionales." En este espacio intersticial, expansivo y dialógico entre arte y naturaleza, entre lo abstracto y lo figurativo, entre lo simbólico y lo conceptual, es donde Atria ha desarrollado, desde finales de los 90, toda su versatilidad creativa impredecible e idiosincrática.

La obra de Magdalena Atria nos ofrece un lenguaje que comunica mucho sin decirnos qué pensar. Nos da la posibilidad de experimentar con nuestro cuerpo y nuestra imaginación la sensualidad y capacidad evocativa del arte. El diálogo y tensión intrínsecos en la obra de Atria, tanto en su materialidad como en sus aspectos simbólicos y conceptuales, se traduce en un diálogo de vida, donde las contradicciones conviven de forma compleja, vital y dinámica. Tal como hemos explorado, su forma de abstracción está inmersa en el día a día, así como también en múltiples aspectos de la cultura y la naturaleza. Es en la intersección entre vida y arte, revelada en la abstracción, que vivimos la experiencia visual y simbólica transformativa y única de la obra de Atria.



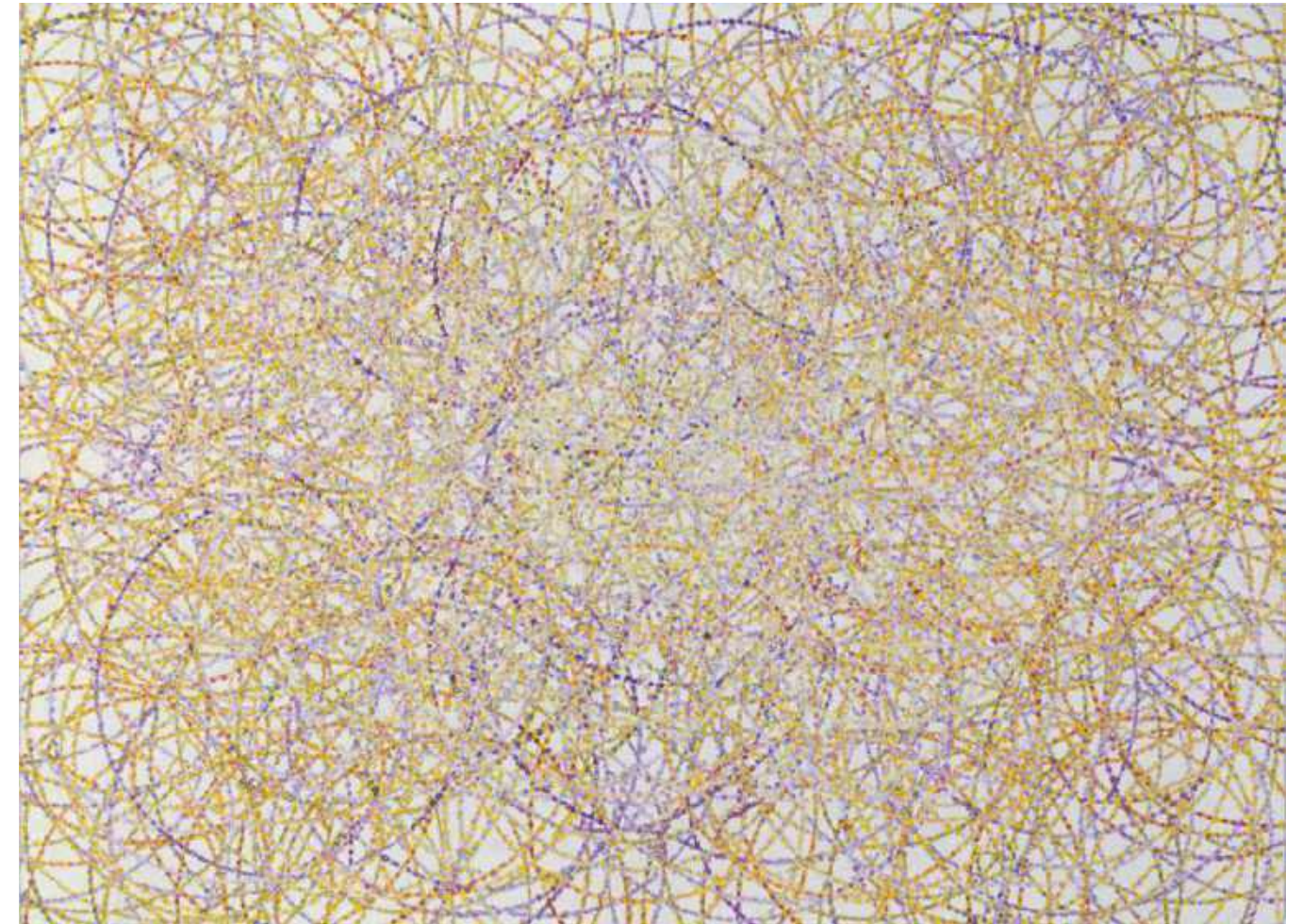
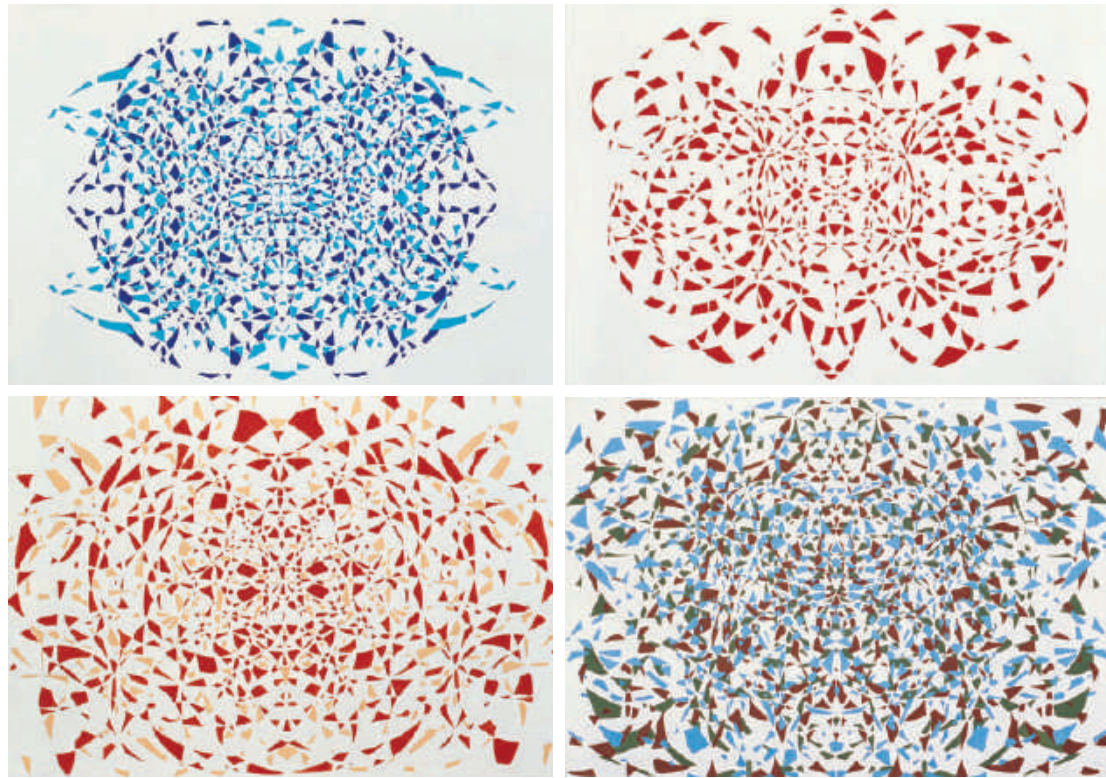


Una vez, cada vez, todas las veces. 2006
Plastilina sobre muro. 300 x 400 cm



Primer plano:
Sonriendo desesperadamente I. 2004
Mondadientes, pasta de modelar. 160 x 150 x 150 cm

En el muro:
Sonriendo desesperadamente II. 2004 - 2007
Plastilina sobre muro. 10 x 2000 cm



Dibujo instrumental # 3, 4, 5 y 2. 2003
Témpera sobre papel. 24 x 32 cm c/u

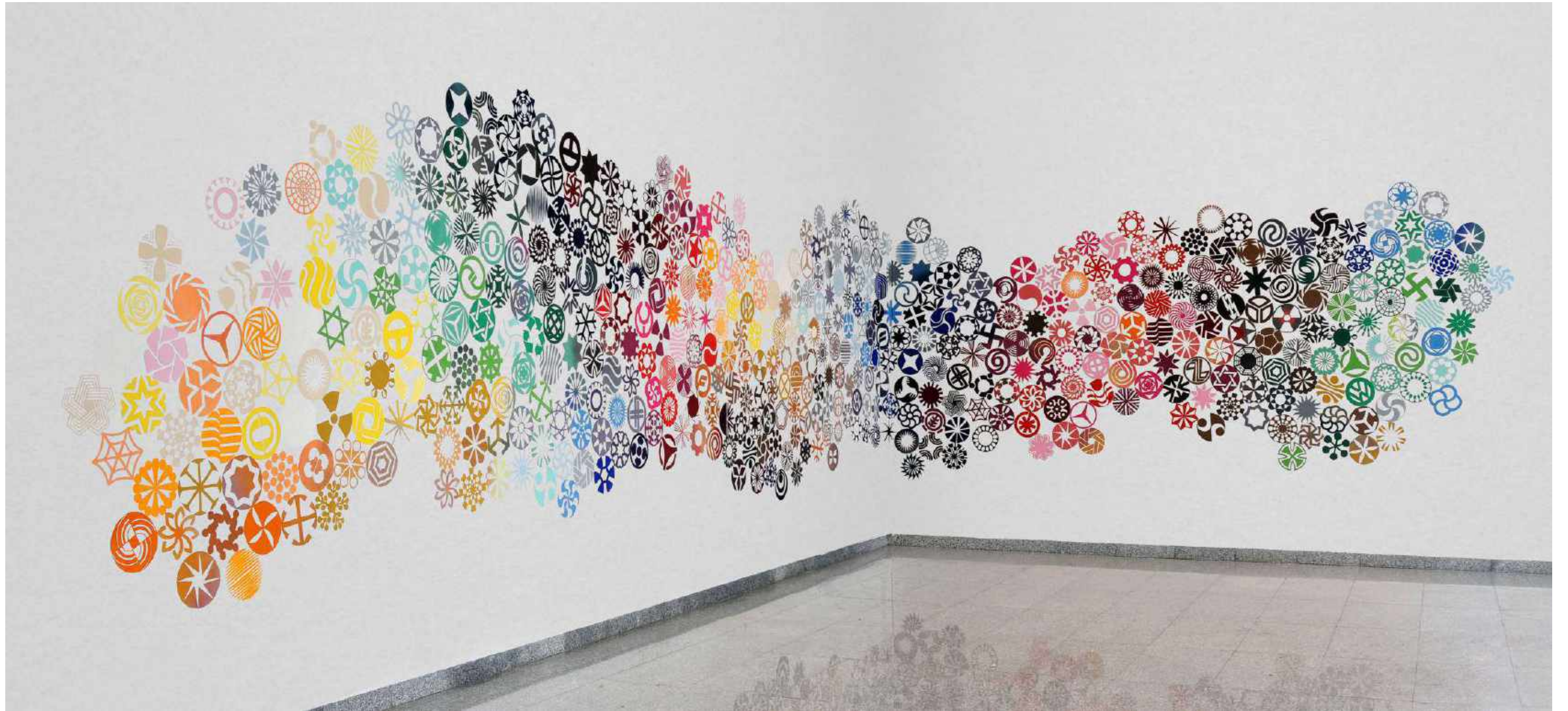
>
Dibujo instrumental #1. 2003
Acuarela sobre papel. 24 x 32 cm





>
Ahora todo es peor. 2008
Discos compactos, acrílico, fibras de rayon
120 x 600 cm





Cazar y recolectar. 2009

Acrílico, fibras de rayon sobre muro. 270 x 1180 cm



Sin título. 2006
Páginas de revistas pornográficas, cinta adhesiva
30 x 40 cm

>

Bibliografía mínima. 2009
Libros, cinta adhesiva. 420 x 40 cm

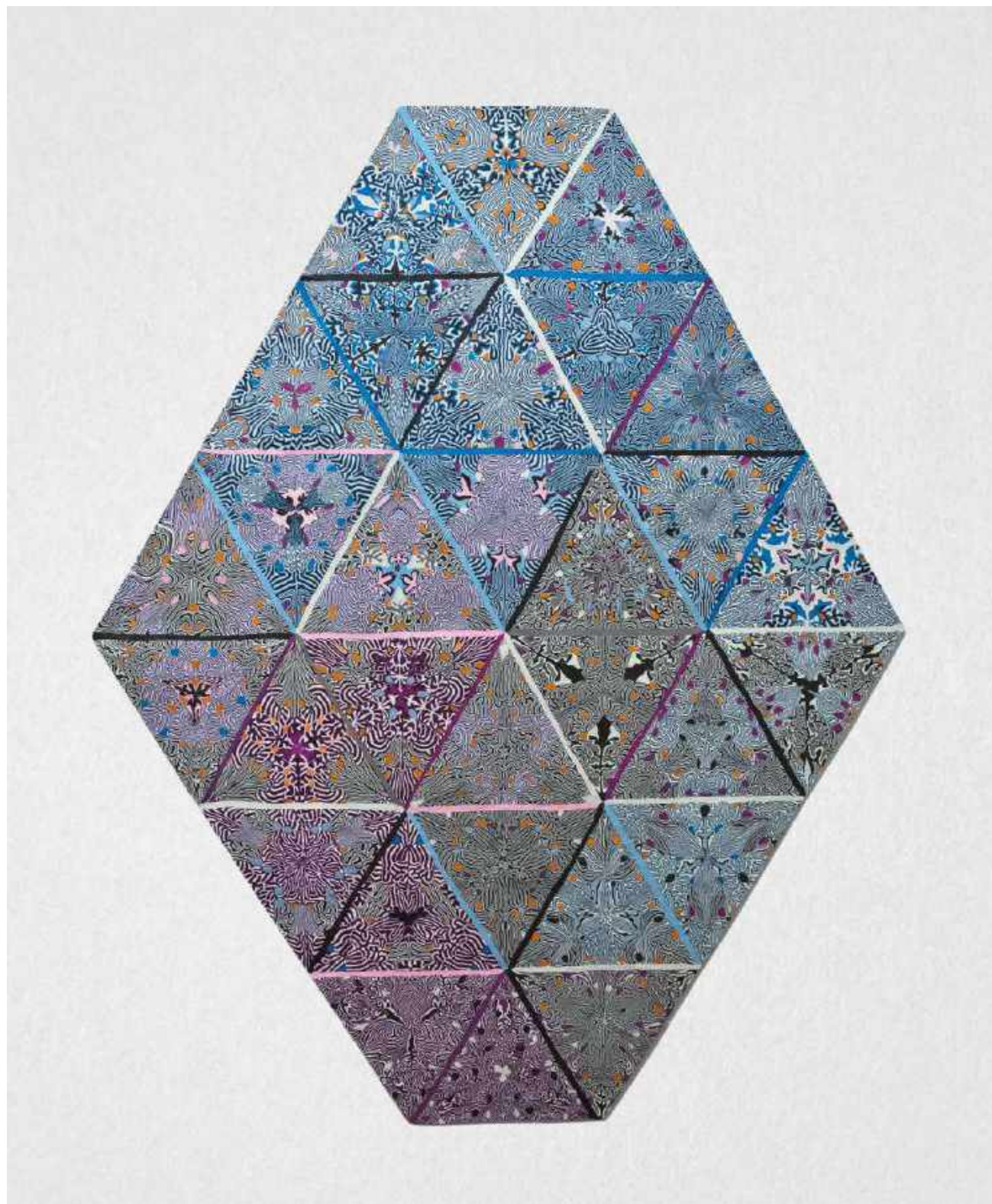




54 **Sin título #1.** 2010
Plastilina sobre MDF. 100 x 100 cm



Sin título #2. 2010
Plastilina sobre MDF. 100 x 100 cm 55



56 *Justicia.* 2011
Plastilina sobre muro. 110 x 80 cm



Libertad. 2011
Plastilina sobre muro. 100 x 100 cm



58 *Trabajo.* 2011
Plastilina sobre muro. 100 x 120 cm



Pan. 2011
Plastilina sobre muro. 100 x 100 cm



Tong

GERARDO MOSQUERA

Voy a comentar tres proyectos muy especiales - por su carácter y espacios - en que trabajé como curador con Magdalena Atria. Fueron desafíos semejantes por su naturaleza y, simultáneamente, diferentes en sus contenidos. Más allá de rasgos obvios como el material, si algún atributo general unió a las obras realizadas por la artista, fue que estuvieron bajo el signo de tong; después se verá lo que quiero decir con esto.

I
En 2009 curé *El patio de mi casa. Arte contemporáneo en 16 patios de Córdoba*, un proyecto que involucró patios populares privados típicos de esa ciudad andaluza, profusamente decorados con flores, plantas, antigüedades, restos arquitectónicos y otros elementos, y patios monumentales en antiguas casonas y palacios que albergan instituciones públicas. Los patios seleccionados fueron intervenidos por dieciséis artistas de varios países, uno por patio. Fue una aventura curatorial nunca antes emprendida, que bregó simultáneamente con las complejidades de los proyectos en espacios exteriores –fuera de la seguridad del “cubo blanco”– y con la incursión en recintos privados, donde el arte convivió con la gente dentro de sus hogares y lugares de trabajo, pues los patios continuaron “vivos”, desempeñando sus funciones habituales.

De otro lado, los patios cordobeses son espacios peculiares y muy complejos debido a sus perfiles arquitectónicos y espaciales, su carácter intermedio entre lo interior y lo exterior, lo público y lo privado, además de sus muy específicos contenidos tradicionales, su estética barroca, y su *horror vacui*, resuelto mediante una profusa ornamentación vibrante de color. Cuando invitaba a los artistas a participar en el proyecto y les mostraba imágenes, muchos quedaban sobrecogidos por la aplastante personalidad de los patios, y hasta exclamaban: “¡Qué más se puede hacer aquí!”

El proyecto evitó usar el patio como receptáculo para mostrar el arte, y ni siquiera lo adaptó para la ocasión. Buscó en cambio un diálogo arte-sitio, donde el lugar intervenido desempeñó un papel activo. Las obras resultantes fueron más bien *situaciones*¹ efímeras, fruto de la interacción entre patios e intervenciones artísticas. Más que piezas *site-specific*, en los ejemplos mejores se crearon conjunciones significantes, donde arte y ámbito actuaron en conjunto para

propiciar experiencias estéticas, simbólicas y conceptuales resultado de la interacción entre el patio y la intervención artística que lo incorporaba, y a la que aquel determinaba a su vez, dando lugar a una síntesis final. Fue para los artistas un ejercicio dialógico (en el sentido bajtiniano) con lugares muy protagónicos, que exploró relaciones entre tradición y contemporaneidad, y tomó el desafío de comunicarse con un público popular sin menoscabo del interés y complejidad artísticos de las obras. Más aún, estas convivieron con la gente dentro de sus casas, que se abrían en un horario determinado para permitir el acceso del público.

Una de las claves curatoriales para un proyecto tan especial y complejo como *El patio de mi casa* era seleccionar artistas capaces de responder adecuadamente al difícil encargo. En la mayor parte de los casos escogí artistas cuya obra anterior permitía un margen de confianza en que podrían satisfacer el desafío; por ejemplo, artistas como Cai Guo Qiang o Jorge Perianes, con obra muy abierta, inventiva y responsiva al espacio, que prometía la posibilidad de una conversación con los patios. También usé obras que ya existían, como la instalación *Jardín colgante*, de Mona Hatoum, que pensé podrían funcionar bien, aunque en forma diferente, en el nuevo contexto. En otros casos tomé riesgos, confiando en mi instinto.

Mi apuesta por Magdalena Atria fue muy arriesgada. Ella era conocida entonces sobre todo por sus impresionantes pinturas abstractas con plastilina, presentadas a manera de cuadros que se fijaban directamente en las paredes de galerías y museos. A primera vista, una pintora –aun cuando usara un material heterodoxo– no parecía ser la artista más adecuada para responder a un proyecto como el de los patios. No obstante, había observado que a menudo sus piezas adoptaban formatos diferentes a los tradicionales

1

Uso el término con un sentido diferente al del movimiento situacionista, aunque relacionado con él.

de la pintura, e incluso en algún caso poseían formas elaboradas o irregulares. Recordé en particular *Desde niño ya engañaba a sus amigos* (2004; p.26-27), donde la pintura con plastilina en formato semi circular bajaba del muro para extenderse sobre el piso. Percibí como si en su obra hubiese una energía por –y lo que era aún más importante, una potencialidad de—desbordarse hacia el espacio. La artista también había hecho alguna pieza tridimensional, como *Sonriendo desesperadamente I* (p.40-41), una esfera irregular colgante armada con palillos de dientes y pasta de modelar, también de 2004, que proclamaba la inclinación de Atria a pulsar el trabajo artesanal en su obra. Además, la plasticidad del material que usaba para sus pinturas casi obligaba a una expansión más allá de la entidad “cuadro”, algo que ya estaba teniendo lugar en sus piezas a pesar de continuar ceñidas al cubo blanco. La plastilina poseía también las propiedades favorables de poder pegarse a distintas superficies sin afectarlas y de resistir la intemperie.

Sentí que la obra de Atria clamaba por salir, por escapar, y no vacilé en invitar a la artista a participar en *El patio de mi casa*. Me pareció además que el cromatismo y esa suerte de barroquismo geométrico presentes en su obra podrían armonizar con la exaltación floral y ornamental de los patios. Ella tuvo el coraje de aceptar el desafío de emprender un trabajo en el exterior y en una escala nunca antes acometida, monumental, un encargo que abría una nueva dirección en su arte. El reto era aún mayor porque le ofrecí uno de los patios más bellos e impresionantes: una antigua corrala o casa de vecindad devenida en un conjunto de pequeños estudios usados por artesanos locales. El espacio en ese patio cordobés emblemático, sito en la Calle San Basilio 50, es más complejo que en otros patios más ortogonales, e incluye una escalera al centro. El lugar se encuentra

además profusamente ornamentado y bajo intenso uso. Sin embargo, vi que esas dificultades podían ser al final ventajas favorables para el desarrollo del nuevo trabajo de la artista, estimulando su diálogo con el entorno.

El resultado fue deslumbrante. Atria usó módulos hexagonales de plastilina, diversos en color, dimensiones e imágenes, para construir una suerte de azulejado cimbreante de color que se expandía de modo irregular por buena parte del patio. Los módulos referían a los azulejos andaluces con decoración geométrica de influencia árabe que pueden verse en Córdoba, pero eran caleidoscópicos y podían transmitir evocaciones sicodélicas. La obra daba la impresión de haber estado siempre en el patio, de haber nacido allí de antiguo a pesar de poseer una visualidad contemporánea. Fluía por las paredes sin imponerse a los elementos presentes en ellas, integrándose sin jerarquizarse como “obra de arte” frente a una planta o un grifo de agua. Se deslizaba bajo una reja, servía de fondo a macetas con flores, pasaba sobre cristales de ventanas, entraba en un baño de uso común, reptaba por el suelo, se sumergía dentro de un viejo pozo, la plastilina siguiendo los accidentes del lugar, adaptándose a sus formas y colores, abrazando sus irregularidades gracias a ser blanda y maleable. En fin, la pieza coexistía y conversaba con el patio, sus múltiples componentes, sus espacios y sus tiempos. A la vez, mantenía una personalidad suficientemente distintiva como para sorprender y quebrar las expectativas de lo que habitualmente hallamos en un patio cordobés, introduciendo ese choque estético disociador de la experiencia establecida de que ha hablado Jacques Rancière.² Con un título inspirado en un cuento de Jorge Luis Borges, *El espejo de tinta*, fue la intervención más bella y quizás la más dialogante de todo el proyecto.



II

Sólo un año después tuve la suerte de poder realizar *Arte contemporáneo y patios de Quito*, una muestra semejante en el extraordinario centro histórico de la capital de Ecuador, primero en ser declarado Patrimonio de la Humanidad por la UNESCO. A diferencia de Córdoba, en Quito no existe la usanza del pequeño patio familiar privado que se engalana profusamente siguiendo una tradición muy establecida. Fue una razón principal de que hayamos trabajado allí sobre todo con grandes patios públicos, centrando la atención en sus valores históricos, culturales y patrimoniales. La magnitud y grandes dimensiones de los patios conventuales constituyen, precisamente, una característica notable de la arquitectura barroca colonial de Quito, donde prevalecen las edificaciones religiosas. Los patios allí son más neutros que en Córdoba, por decirlo de algún modo: en general destacan más por sí mismos que por su ambientación.

Dado el éxito de Atria en el patio cordobés, no dudé en volver a invitarla para el nuevo proyecto. Esta vez ella no constituía un riesgo, sino una confianza. No obstante, el desafío era ahora mayor, y poseía otro carácter. Le pedí trabajar nada menos que en el patio del Museo Casa de Sucre, una mansión construida en el siglo XVIII donde residió una figura mítica: el general venezolano Antonio José de Sucre, uno de los militares más brillantes de la historia, el gran héroe bélico de la independencia de América Latina, quien derrotó definitivamente al imperio español en América del Sur en la batalla de Ayacucho (1824). El Museo pertenece a y es administrado por el Ministerio de Defensa del Ecuador, por lo que resultó notable que –dada la “mala fama” del arte contemporáneo entre los militares— se diera permiso para hacer una intervención en un lugar con tantas implicaciones históricas y simbólicas. La casa museo radica en el inmueble adquirido por Sucre al casarse en 1828 con

Mariana Carcelén, Marquesa de Solanda, una criolla quiteña de acaudalada familia, quien fue el amor de su vida. Dada la activa participación de Sucre para tratar de evitar el desmadre que tuvo lugar tras la independencia de América del Sur, el Mariscal sólo alcanzó a vivir un par de años en la casa, y murió en 1830 a la edad de 35, víctima de una emboscada en Colombia. Dejó una única hija, Teresa, nacida en 1829, a quien apenas conoció. Para completar la tragedia, una tarde de 1831 en que la niña estaba en la segunda planta de la casa en brazos de su padrastro, el general Isidro Barriga (con quien la viuda de Sucre se había casado un año después de la muerte del Mariscal), cayó de sus brazos al patio para morir, dejando a Sucre sin descendientes.

Al tomar como motivo esta tragedia doméstica en vez de inspirarse en la épica histórica del Mariscal, Atria captó el espíritu del lugar: la casa es patrimonio histórico no por haber ocurrido allí algún acontecimiento público, sino por ser el “nido” de Sucre, donde aspiraba a retirarse a una vida familiar con la mujer que amaba, tener sus hijos, y morir tranquilo, en una ciudad también amada. Es un lugar personal, no de Historia con mayúsculas; lírico, no épico ni heroico. Lo preside una tragedia privada: el aciago destino personal y familiar del gran héroe triunfante, su derrota. Si en Córdoba la artista se había incorporado a la estética y ambiente del patio, transformándolo mediante una obra abstracta de carácter formal, en el Museo Casa de Sucre creó *No te veré morir*, una pieza narrativa, aunque también en lenguaje no figurativo, cuyo título se inspira en un verso de la poeta uruguaya Idea Vilariño.

²

Jacques Rancière: “Las paradojas del arte político”, *Criterios*, n. 36, La Habana, 2009, p. 73.





Atria realizó una gran mancha con plastilina que descendía de la segunda planta de la casa hasta el suelo del patio, representando la caída fatal de la niña. Como no se sabe cuál fue el sitio preciso donde ocurrió el hecho, ella situó la pieza protagónicamente en el costado frontal del patio. La mancha era multicolor, resonante, nada fúnebre, y, para narrar la muerte en forma indirecta, iba pasando paulatinamente de tonos cálidos arriba a fríos debajo. La obra describía así la trayectoria física de la caída del cuerpo, y el paso de la vida a la muerte, sólo mediante color, formas abstractas, y el simbolismo de un material “vivo”, maleable, y a la vez blando y perecedero como la plastilina. La artista potenciaba de este modo los recursos semióticos de la pintura abstracta (sinestesia del color y simbolismo resultante, indicación de movimiento, pulsión emotiva...) para representar la caída y muerte de la niña. Tañía la aptitud del lenguaje abstracto para significar y emocionar de modo indirecto, sin figurar, mediante la evocación sensible: la semiosis abierta, sesgada y muy subjetivizada del signo abstracto comunica sentidos por vía sensible y provoca emociones, al modo de la música. La pintura *in situ* que hizo Atria seguía la caída fatal a manera de una mancha de sangre multicolor, y abrazaba la arquitectura al unísono, siguiendo sus accidentes, consiguiendo un impacto muy particular. La fuerte impresión resultante era reforzada por el hecho de que la obra estaba situada en el lugar mismo, al menos aproximadamente, donde ocurrió la tragedia, como recubriendo, arrojando la trayectoria del suceso real, a la vez que lo representaba de modo no realista.

III

El siguiente proyecto volvió a subir la parada. Vino, de nuevo, un año después, en un lugar sorprendente, lejano, insólito, y esta vez sagrado en todo el contenido de la palabra: el templo budista Haein, oculto en las montañas Gaya, en Corea del Sur. Fundado en el año 802 y renovado en varias ocasiones, la última en 1644, el templo es un conjunto de edificios, plazas y estupas situado armoniosamente en un bello paisaje de montaña. Considerado uno de los templos principales de la orden Jogye, alberga 350 monjes ordenados que mantienen activa la práctica de la tradición Zen del budismo coreano, y es un lugar de peregrinación y visita tanto para budistas como para personas interesadas en los tesoros culturales que cobija. El más importante es sin duda la *Tripitaka Coreana*, la más completa y antigua colección intacta de las escrituras del canon budista, grabada en 81,258 matrices de madera entre 1237 y 1248. Fue hecha para sustituir la primera versión, completada en 1011, y quemada en 1232 durante la invasión de los mongoles. Ha sido declarada patrimonio de la humanidad por la UNESCO, junto con las edificaciones construidas especialmente en el siglo XV para albergarla y preservarla de modo natural con gran éxito, situadas en la parte posterior del templo.

Como parte del festival organizado en 2011 para celebrar el milenio de la primera *Tripitaka*, Sun Gak, el abad del templo, decidió lanzar el Proyecto de Arte del Templo Haein, una suerte de pequeña bienal de arte contemporáneo en el remoto lugar, como parte de su visión de divulgar el templo como atracción religioso-turística, quebrando la reclusión tradicional que ha ido afectando el impacto del budismo en la sociedad coreana. Actué como asesor de este proyecto, curado por Yu Yeon Kim y Jiwoong Yoon, insistiendo en tratar de establecer un diálogo entre el arte contemporáneo y el templo, con sus contenidos religiosos, históricos, culturales y estéticos. El proyecto se tituló *Tong*, un carácter chino y coreano que puede traducirse como vínculo, y que también puede significar pasaje, apertura, o moverse a través de un espacio. El sentido de este título resulta obvio dadas las características del proyecto, que procuró crear enlaces entre campos tan poco usuales como el arte contemporáneo y un templo budista ancestral. *Tong* como unión y articulación de lo diverso, como transversalidad.





Me interesaba que Atria trabajase en el espacio mismo del templo, del modo en que lo había efectuado en los proyectos anteriores. A pesar de su espíritu liberal, no fue fácil convencer al abad para que permitiese realizar una intervención de este carácter en un lugar sagrado, lleno de implicaciones religiosas y de reglamentos rituales de estricto cumplimiento. Finalmente, el abad aprobó que Atria trabajase en la plataforma de piedra sobre la que se yergue la primera entrada del templo, llamada Il Ju Mun (puerta de un solo pilar). Sobre sus sillares ancestrales, a ambos lados de la escalinata, la artista realizó *Kalchakura*, una obra compuesta por un conjunto de círculos que se solapaban, realizados en plastilina con diseños geométricos y orgánicos multicolores en su interior. La chilena fue la única entre la treintena de artistas participantes que intervino directamente la arquitectura del recinto sagrado.

Dada la ubicación de su obra, la primera tendencia al ver los círculos —ya desde la distancia, al acercarnos a Il Ju Mun— era asociarlos con mandalas que recibían a los visitantes al templo, y esta era, en efecto, una de las referencias no figurativas de la obra. Pero había mucho más. *Kalchakura* es quizás la pieza que posee mayor contenido conceptual en toda la obra de Atria, cuyo lenguaje abstracto articula siempre sentidos elaborados más allá de la visualidad y la estética, apuntados en los títulos literarios de sus obras. Su trabajo puede parecer mayormente decorativo, pero está muy lejos de serlo. Harold Rosenberg puntualizó hace tiempo con elocuencia que toda obra de arte contemporáneo es como un centauro: mitad materiales artísticos y mitad palabras. Estas últimas son el componente dinámico, el que determina la naturaleza artística de la obra y su mensaje.³ Desde el origen mismo de lo que hoy llamamos artes visuales, el ojo nunca ha bastado para la recepción profunda de una obra visual, y el arte de hoy ha llevado al máximo los contenidos conceptuales de lo escópico.

Kalchakura es el nombre de un líquen medicinal que crece en el sur de Chile (es decir, muy al sur). Significa “flor de piedra” en mapudungun, la lengua de los indígenas mapuches, quienes ya habitaban en ese país en la época en que el templo Haein fue inicialmente construido. Los líquenes crecen sobre las piedras, y, simbólicamente, Atria plantó las “flores de piedra” mapuches en los antiguos sillares del templo budista, como llevándolas desde el otro lado del Pacífico y del sur al norte. Estableció así un *tong* lírico y extremo. Los líquenes mismos son *tong*: organismos compuestos por la simbiosis entre un alga y un hongo, en una unión eficiente que les permite sobrevivir en condiciones ambientales muy difíciles. Como ha dicho la artista, su obra *Kalchakura* es “un intento de crear también esta clase de simbiosis, juntando cosas pertenecientes a mundos diferentes e intersectándolas en formas muy específicas”.⁴ Ella señala así que “los colores brillantes y artificiales de la plastilina crean tensión entre la pieza y sus alrededores, entre lo natural y lo artificial, entre lo antiguo y lo nuevo, lo orgánico y lo sintético, lo sagrado y lo profano”.⁵ Tensiones sí, pero dialogantes, creadoras de sentido en la chispa del roce. Formalmente, los círculos y su disposición en la instalación refieren a los líquenes, mientras sus diseños internos se inspiran a la vez en los mandalas y en la imaginería sicológica y pop. Estos vínculos simbióticos se extienden además de Chile a Corea, del norte al sur, del budismo a los mapuches, de la arquitectura de valor patrimonial y religioso a un material de juego para los niños como la plastilina, de la simetría de los diseños a su desigualdad al tener que adaptarse a las irregularidades de la arquitectura donde “crecen”... *Tong*.

Más allá, *Kalchakura* me conmovió por el gesto honesto de la artista por trasplantar un humilde elemento de su lejano país sobre el templo budista perdido entre la vegetación remota. Un trasplante lleno de esfuerzo cultural por establecer conexiones de muy diverso tipo, y por estampar a Chile, como subrepticia bandera, en la entrada misma del lugar ajeno apropiado. ¡Ojalá los nacionalismos fuesen siempre tan suaves y poéticos!

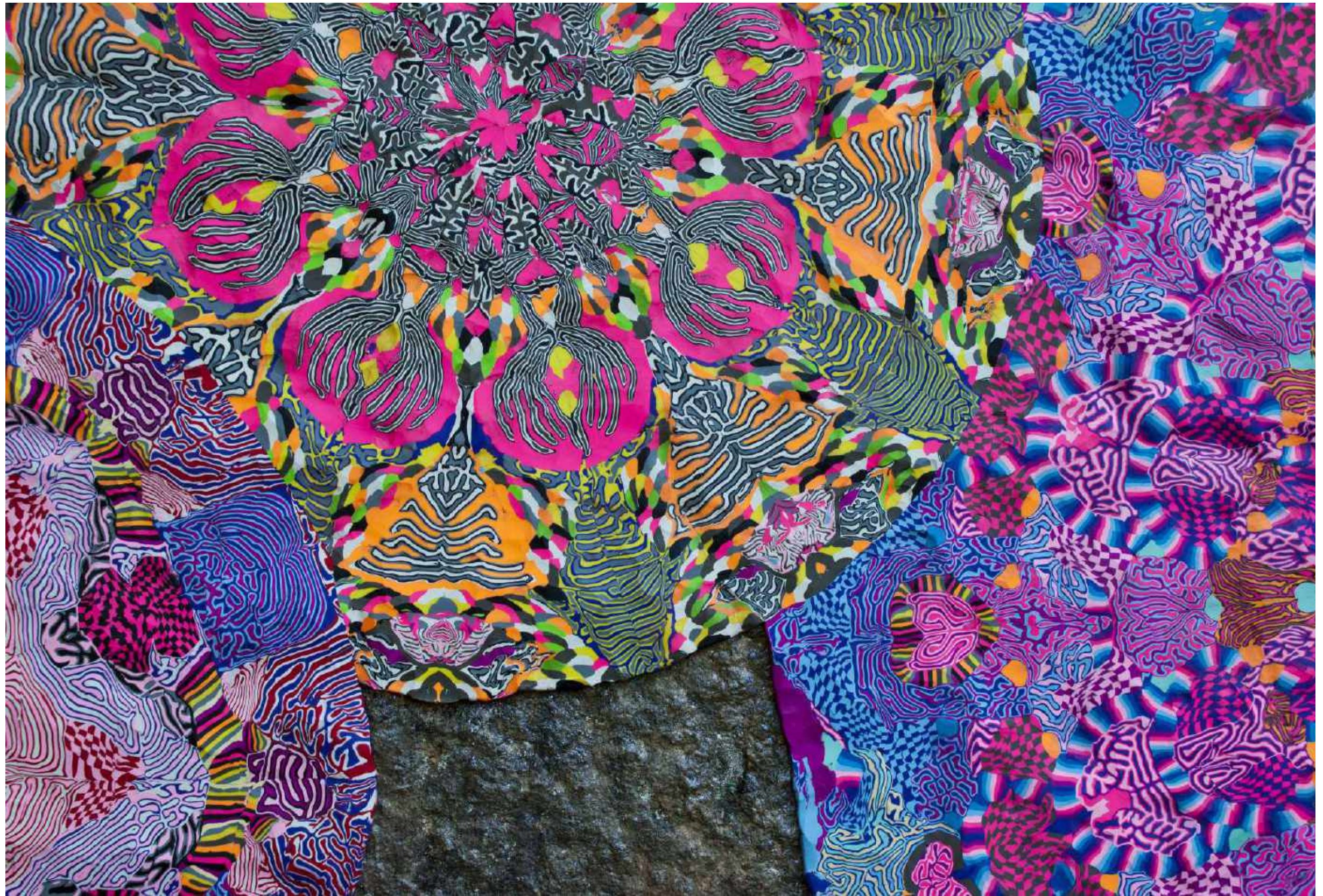
3
Harold Rosenberg: “Art and Words”, en su *The De-definition of Art*, Chicago, The University of Chicago Press, 1983.

4
Magdalena Atria: “About *Kalchakura*”, 2011, documento digital sobre el proyecto.

5
Idem.



Kalchakura. 2011
Plastilina
Vista de la instalación





Monstrous Moonshine, 2010
Plastilina sobre muro. 200 x 600 cm



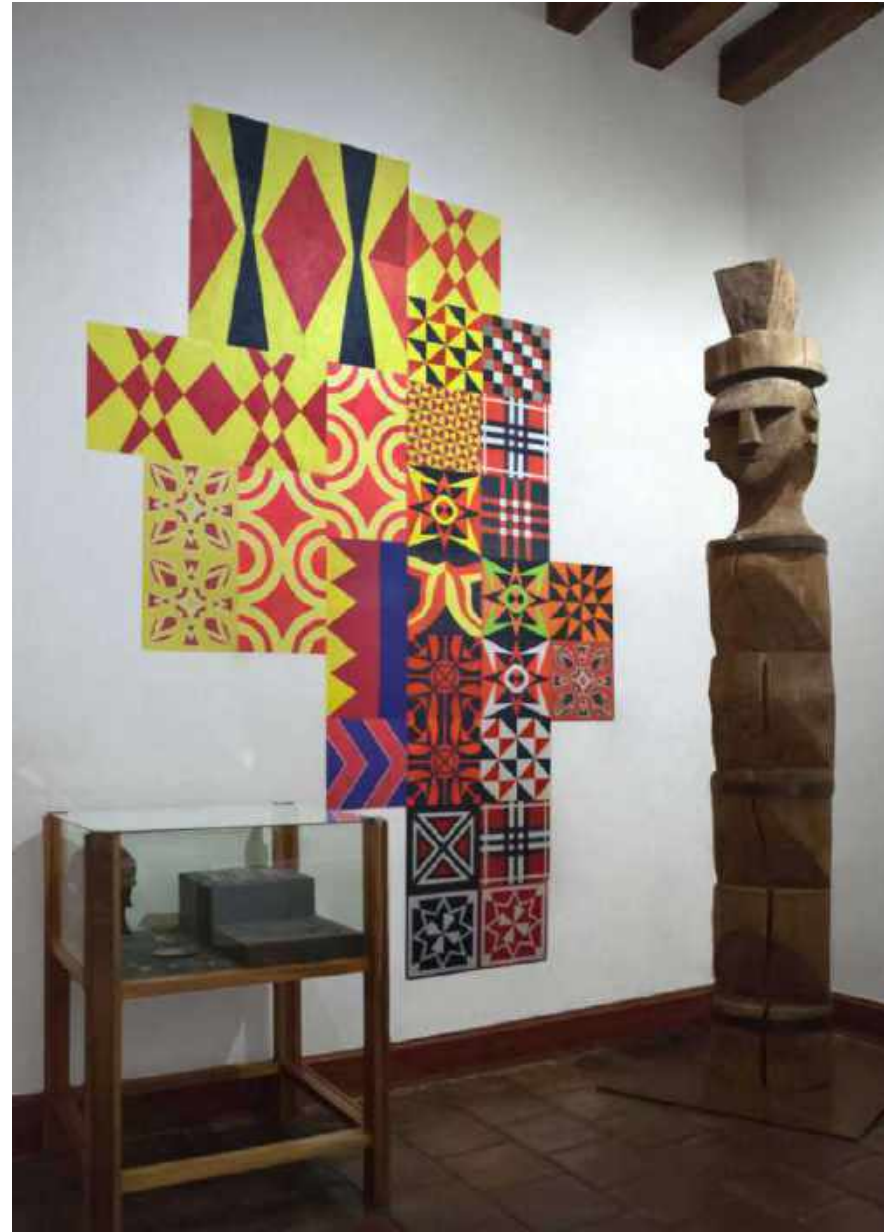
Ni contigo ni sin ti. 2011

Volantines y engrudo sobre muro. 201 x 350 cm



Voy en camino. 2013

Volantines y engrudo sobre muro. 245 x 450 cm



Un año de pájaros. 2013
Volantines y engrudo sobre muro. 345 x 230 cm

>
Investidura. 2013
Fibra acrílica sobre columna de piedra colonial. 257 x 44 cm





Irisación de la materia

Morfología y lenguaje en la obra de Magdalena Atria

RICARDO LOEBELL

*Ver y sentir son el resultado de una unión indisoluble de espíritu y materia;
la visión de lo real -visión inevitablemente múltiple, visión de pintor, de
anatomista, de constructor, de filósofo- sólo puede ser obtenida a través de la
conjunción entre la sensibilidad y la razón.*

Por medio de diferentes materiales como lana, fibras textiles, lápiz grafito, cera de abejas, plastilina y otros, aplicados sobre soportes variables, Magdalena Atria organiza un lenguaje que arroja una particular morfología, creando texturas disímiles que el ojo y el cuerpo reconocen en su aparecer. Esta relación fenoménica interactúa con el espectador, estimulando la percepción ante la búsqueda de un significado. En la tentativa de representar la naturaleza, ella crea zonas de laberintos y vericuetos, cuya geometría evoca un imaginario figurativo paralelo a los fractales de Mandelbrot.

Figura y forma pueden buscar recuerdos espectrales desde la permutación de materiales, ofreciendo una colorida combinatoria de los recuerdos, como en *Fantasmas* (2013; p.98-99), serie en la que Atria rellena con marcador negro las figuras de futbolistas captados en fotografías de prensa, en el momento en que sus cuerpos chocan en persecución del balón, fundiéndose ambos en una sola forma anómala y extraña.

Magdalena Atria plantea reformular desde su propio trabajo un tipo de morfología a partir de lo que descubre en su entorno y en otras obras de arte. En el caso de *Abalorios*, la instalación realizada en el Museo Arqueológico de Santiago en el año 2013 (p.138-141), con un sutil gesto intenta añadir sus pequeñas esculturas a la Historia -incluso de un pasado remoto- al hacerlas convivir en el espacio de las vitrinas museales con cerámicas y cestos precolombinos. Sucede también a la manera inversa: al contemplar, por ejemplo, los mantos funerarios de la extinta cultura de la sociedad de Paracas, se evocan elementos morfológicos que pueden reconocerse en el desarrollo estético de algunas de sus piezas más recientes¹.

Otro aspecto relevante en la obra de Magdalena Atria es la combinación de materiales que permiten cuestionar el tiempo: desde su historia, su densidad y su durabilidad. En *Ofrenda* (2013; p.148-151), la roca parece encenderse y renacer en otro resplandor expuesto a la mirada del espectador, operación que se aprecia también en *Encuentros casuales* (2013; p.142-145).

Una de sus instalaciones recientes, realizada en galería Tajamar, se basa en una alegoría literaria editada en 1895 por John Uri Lloyd, cuya teoría protocientífica de un viaje al interior de una Tierra -hueca- presenta un intento de abarcar la geología desde una dimensión metafísica. Atria viaja visualmente en su obra, desde el mismo título: *Etidorhpa*, anacliclo de Aphrodite (2015; p.126-128), al interior de la ficción de un lugar, estado, ser o fuerza. A aquellas arcaicas visiones infraterrestres pertenecen por supuesto tanto El viaje al centro de la tierra de Julio Verne, como el film *Solaris* de Andrei Tarkovsky, abarcando un espectro que va desde la veneración y el misticismo hasta el fin de la vida en la Tierra como planeta.

Ante su obra, la imaginación se adhiere a la superficie de igual manera como la plastilina se ciñe al material poroso que le presta un contacto cohesivo. La obra *No te veré morir* (2010; p.64), creada especialmente para ser instalada en el patio de la Casa Museo de Sucre, puede comprenderse como un sueño o un recuerdo de un involuntario y lento deceso dejado por la Historia. Esta obra es la huella sinuosa que se retuerce desde su infinitud, como el destino que cruza cada instante en el desgarrar ante su final.

¹ Esto corresponde a un gesto que se ha ido desarrollando paralelamente en distintos puntos de nuestro país, si se piensa por ejemplo en las investigaciones recientes sobre arte y cultura diaguita que ha hecho Paula González Carvajal en conjunto con la artista Cileni Pastén en Salamanca, junto a la Comunidad Indígena Diaguita Taucán del Valle del Chalinga (Valle del Choapa).



Atria considera -del latín cum siderem-, con sus manos, cuerpos luminosos. En cada gesto se refleja la contemplación de algo mayor, como la bóveda sidérea o los astros (*Sidereus nuncio*, 2010; p.84) . Su obra se mimetiza con la naturaleza, emulando una arquitectura recuperada del inconsciente, desde una dimensión desconocida, como sugiere otra de sus intervenciones, esta vez en un patio tradicional de la ciudad española de Córdoba, *El espejo de tinta* (2009; p.62-63). Tal como sucede en esta obra, la artista aborda el cromatismo espectral también en otros trabajos como *Distancia distante* (2004; p.26-27), título cuya tautología puede referirse a la distancia del espacio y del criterio del espectador.

Cada obra es el relato de una geometría estética que articula un lenguaje, que se margina del ámbito cognitivo, relacionándose en alguna medida también con imágenes que evocan ciertos momentos de la historia del arte occidental (Matilde Pérez, incluso Mondrian).

Nuestra percepción contemporánea está dominada por la hegemonía de la representación visual. Así, las imágenes, privadas del hapsis del tacto, del olfato, del gusto y del sonido, se propagan hoy a través del espacio virtual sin comprender que la vista, condenada a su aislamiento, se alimenta de la contigüidad de todos los sentidos.

Según Baudelaire, el poeta recorre la naturaleza a través de un bosque de símbolos, cuyos ecos se confunden en una tenebrosa y profunda unidad. Baudelaire, que sostuvo serias dudas frente a la naciente fotografía del siglo XIX –lo que Walter Benjamin más tarde transformaría en una tesis sobre la pérdida del aura en “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”- rompería con el arte más bien descriptivo para proponer una dimensión intuitiva en el quehacer artístico, encaminada hacia un simbolismo poético.

Walter Mignolo, en una de sus últimas intervenciones señala, con toda razón, que la hegemonía visual en la cultura contemporánea atenta contra la integridad de la percepción, lo cual nos ha separado paulatinamente de la intuición evidente de los pueblos originarios, quienes suelen ver desde una percepción alimentada por todos sus sentidos. Es lo que ocurre cuando observamos un árbol cuyo follaje es agitado por el viento produciendo un sonido particular a través del cual éste se identifica, oímos al pájaro que al gorjear deja un eco al posarse sobre sus ramas, sentimos el tacto de la rugosa corteza, el sabor de sus frutos y el aroma al pie de sus raíces. Todo esto sucede cuando vemos un árbol. Se puede pensar aquí en una sinestesia libremente elaborada, que entre sonidos, colores, perfumes y sensaciones, evoca conexiones y correspondencias.

De la misma manera, la obra de Magdalena Atria es una tentativa que, desde sus cualidades ópticas, trasciende la estética para ofrecernos una experiencia artística que se desborda en la definición sensorial de la materia.

Manto funerario de la cultura Paracas (detalle)
100 a.C. - 200 d.C. Fibra de camélido.







Rabdomante #1 (detalle)

<
Rabdomante #1. 2012
Plastilina, rama de árbol. 160 x 45 cm



Niklitschek (detalle)

>

Niklitschek. 2013

Rama de árbol tallada. 195 x 80 cm

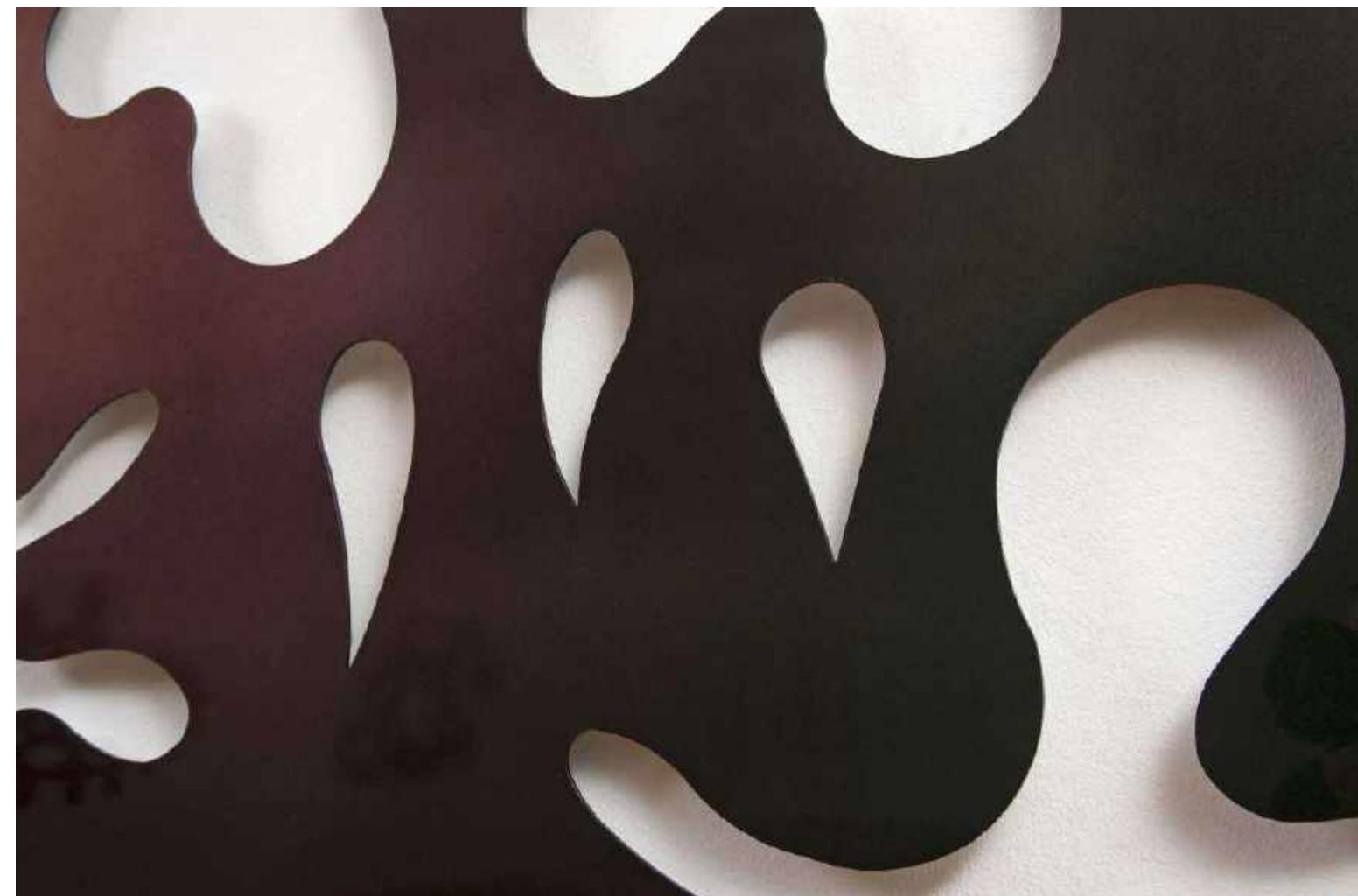




Love and Space (detalle). 2013
Plastilina sobre suelo

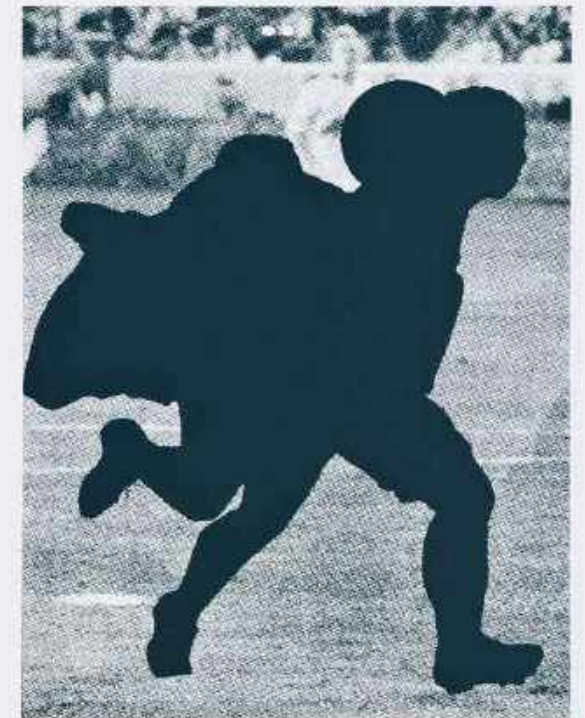
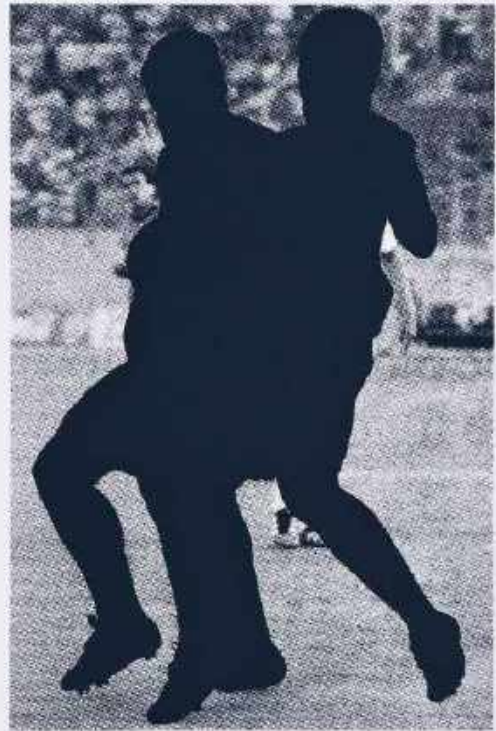


Love and Space. 2013
Vista a la instalación



Cinco elementos: Agua. 2013
Pintura poliuretano sobre aluminio compuesto
148 x 186 cm

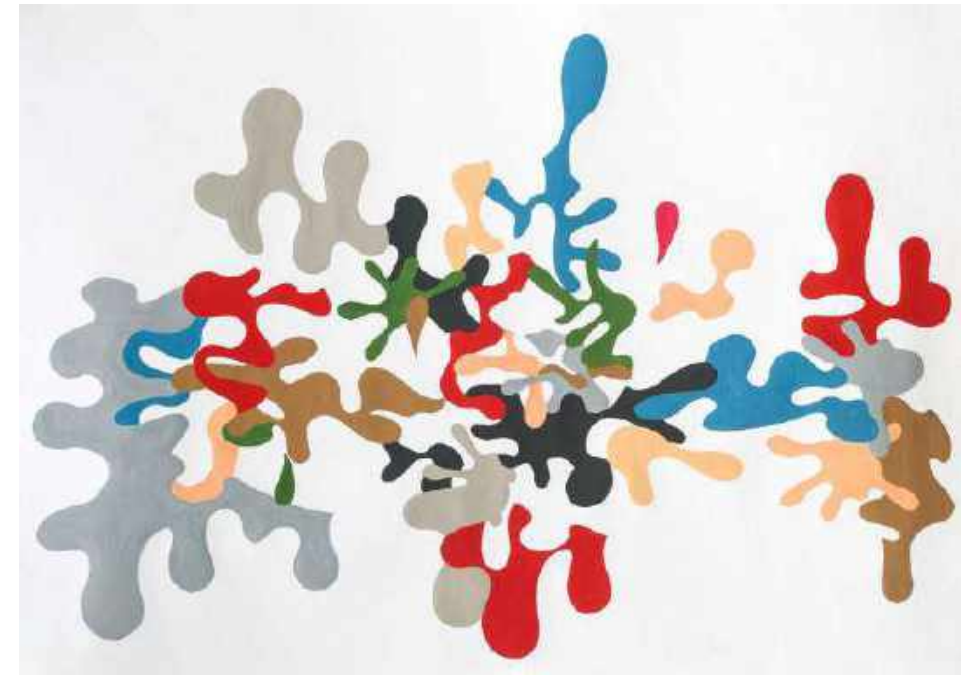
>
Detalle



Fantasma #1, #2, #3, #5. 2013
Serigrafía sobre papel
48,5 x 33 cm c/u

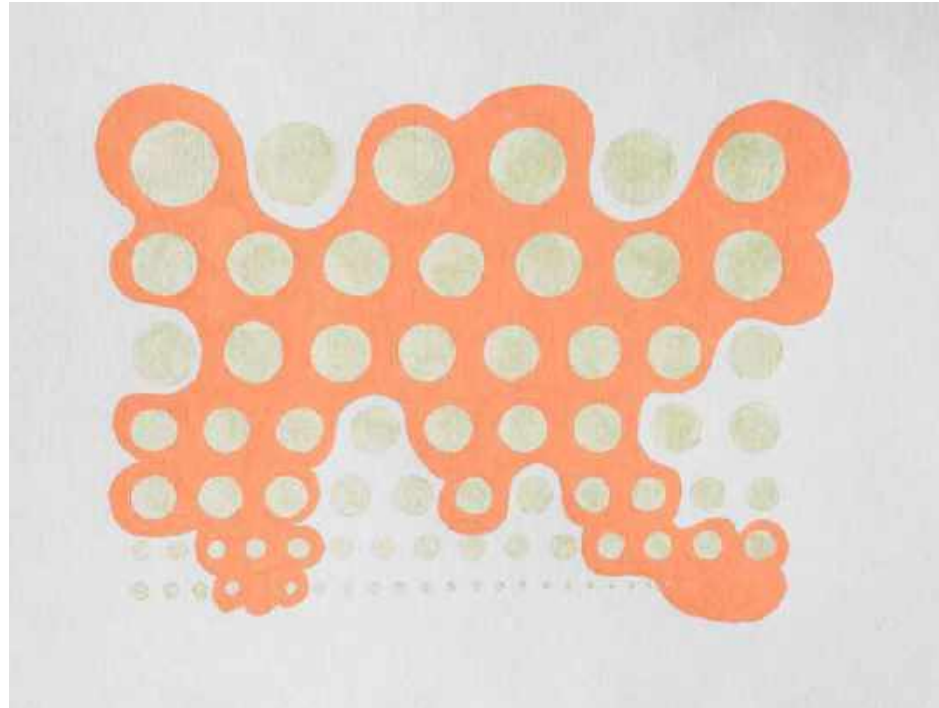


102 *Crazy for you.* 2013
Recorte de diario, tinta. 11 x 8 cm



Magmar. 2012
Acrílico y témpera sobre papel. 23 x 31 cm

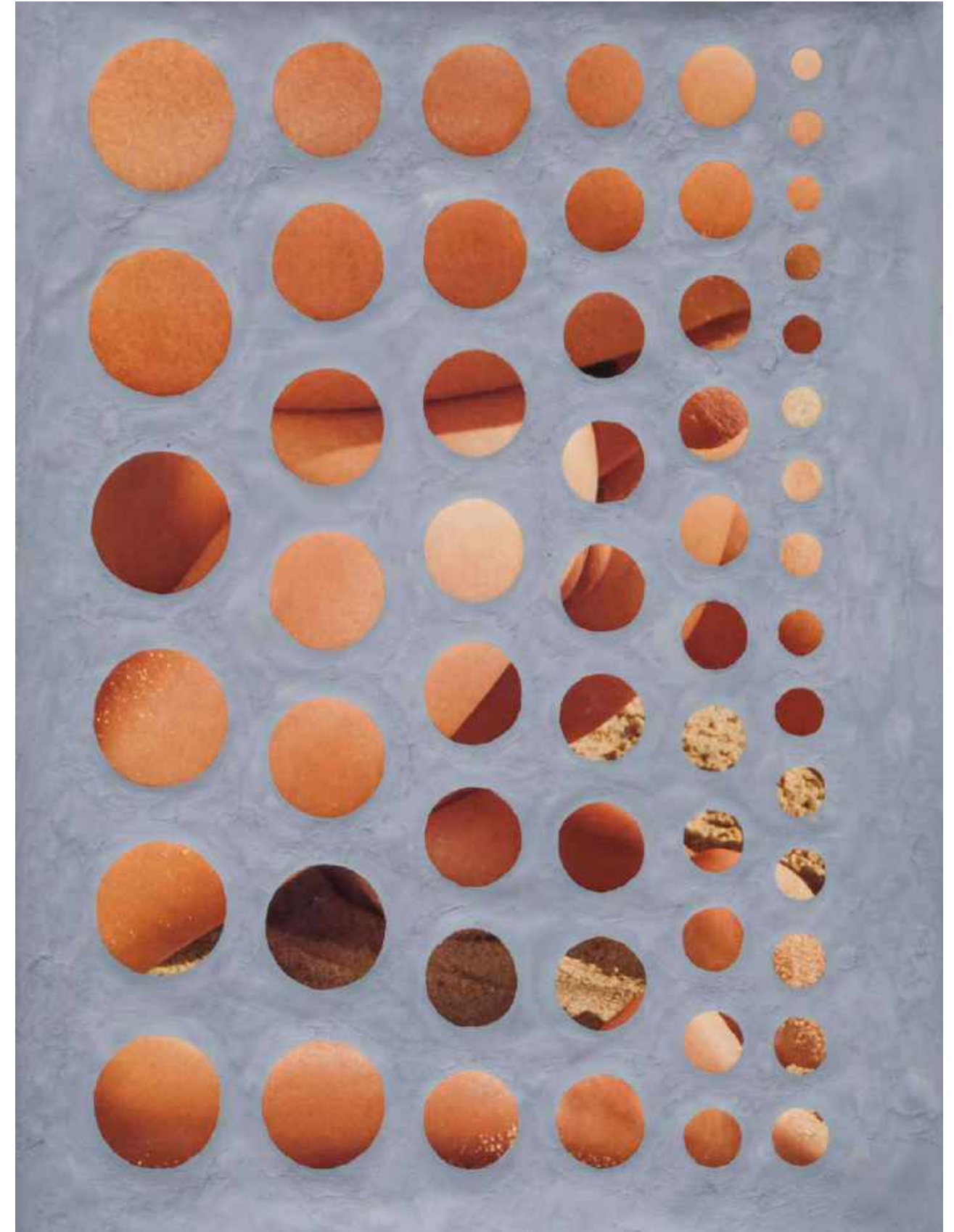
Charmander. 2013
Témpera sobre papel. 23 x 31 cm



Metapod. 2013
Acrílico y témpera sobre papel. 23 x 31 cm

Cierta edad. 2013
Espora sobre papel. 23 x 31 cm

>
Cal, hierro, arena. 2013
Témpera sobre página de revista . 27 x 21 cm





Sólidos platónicos. 2011
Totorá, MDF, pintura acrílica
130 x 240 x 300 cm

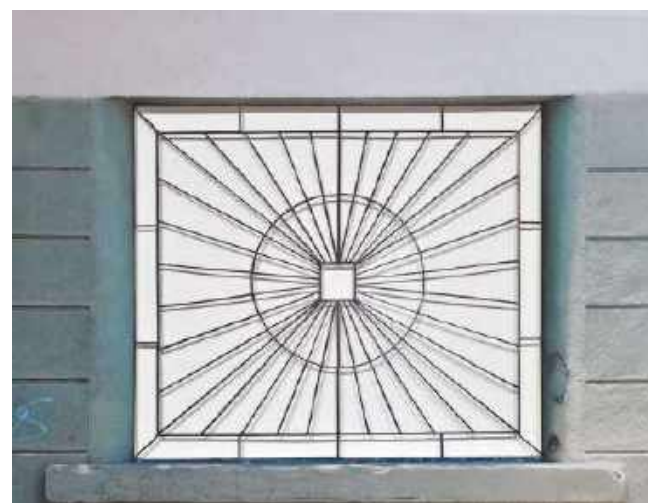
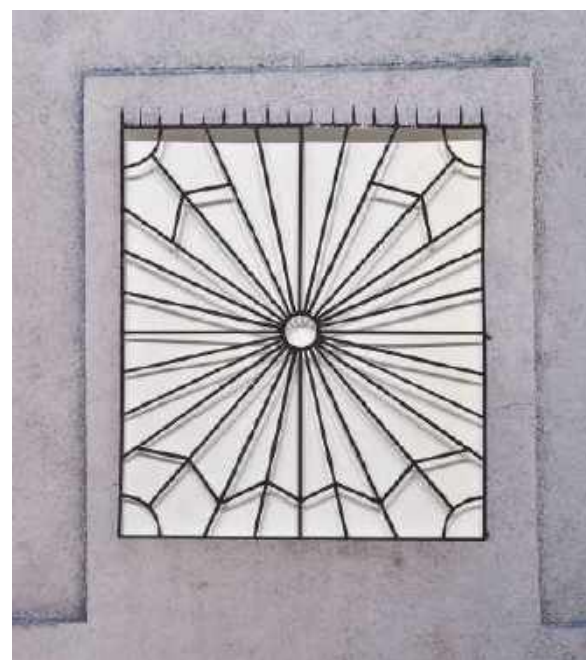
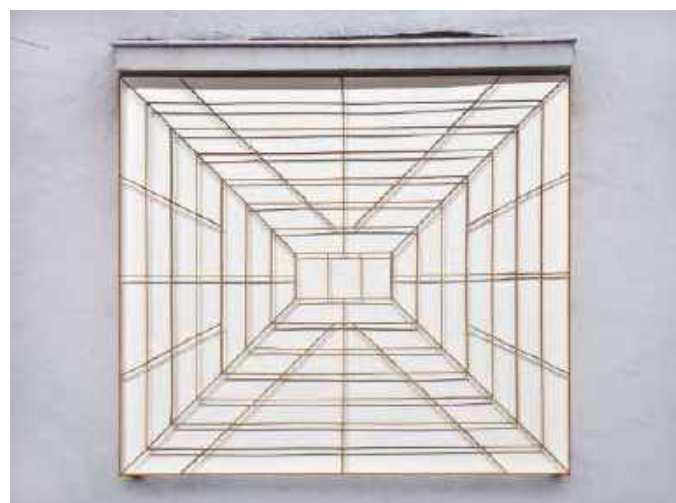
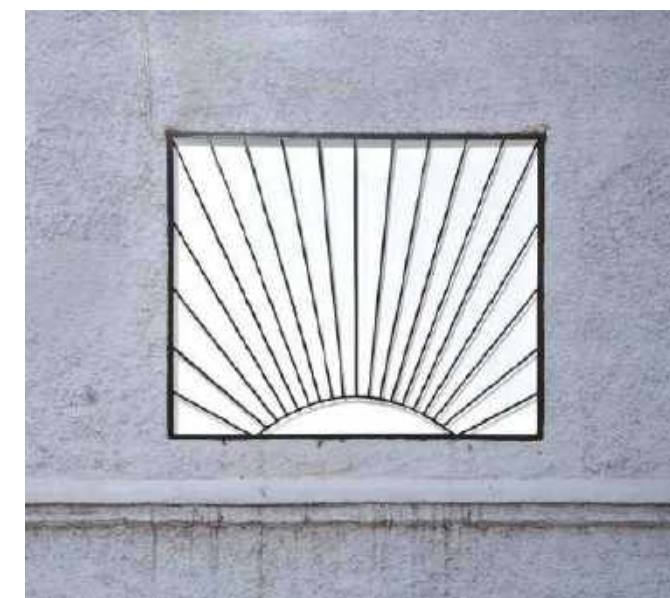
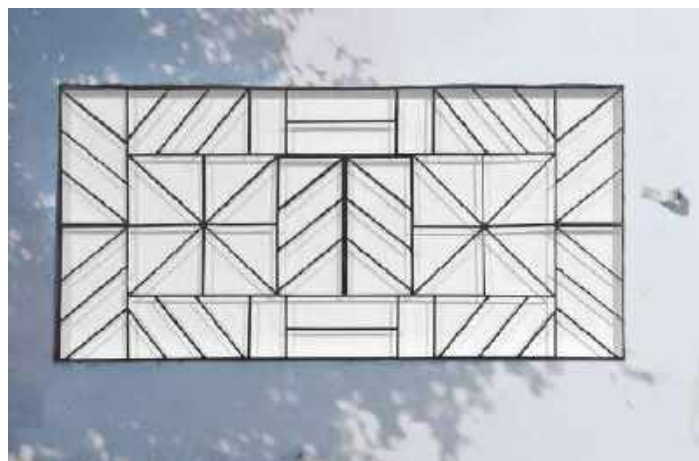


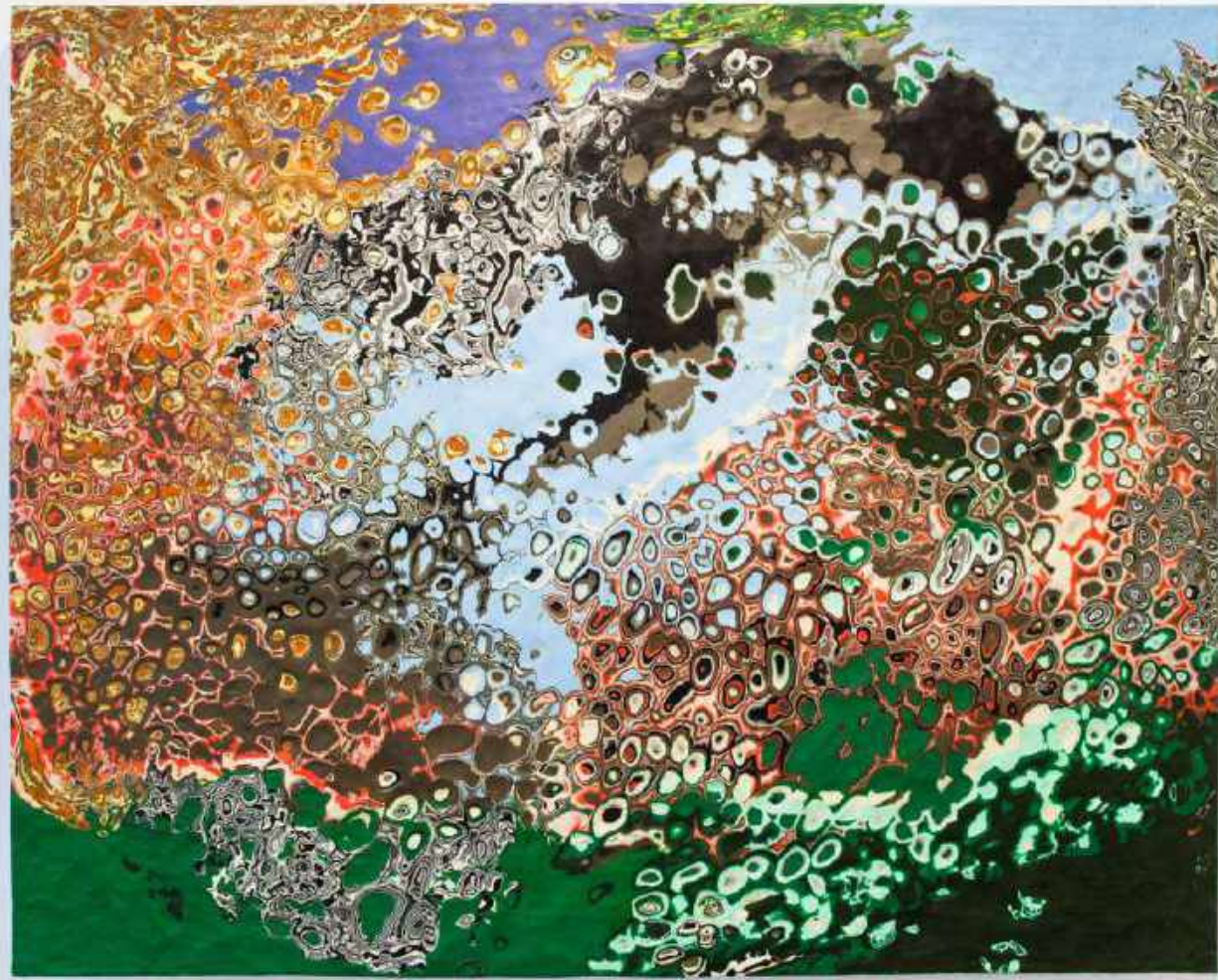


La línea de sombra: Santa María. 2011
Gesso sobre madera. 51 x 102 cm

La línea de sombra: Carmen. 2011
Gesso sobre madera. 51 x 67 cm

<
La línea de sombra: Santa Elena. 2011
Gesso y acrílico sobre madera. 60 x 35 cm





La Mancha Voraz

Algunos apuntes a propósito de Magdalena Atria y su trabajo

CRISTIÁN SILVA

Magdalena Atria trabaja desde la incertidumbre. Trabaja desde la incertidumbre pero -aunque suene a paradoja- con la máxima convicción. Sin planes, sin garantías, sin más fórmulas que su intuición; o mejor dicho, desde una enorme confianza en su intuición. En su trabajo rara vez tiene cabida lo que no conlleva riesgo. Tampoco lo literal: más bien, su trabajo intenta hacerse cargo de lo inverbalizable. Magdalena constantemente intenta aprender algo que aún no sabe; aprender es su actividad favorita. No le teme al fracaso ni a enfrentar dificultades con su obra.

Magdalena es probablemente la más brillante profesora de arte que me haya tocado ver en acción. Dentro de un clima de absoluto respeto y libertad, y manteniendo un alto ritmo de exigencia y productividad, junto a sus estudiantes explora lo desconocido y consigue entusiasmarlos desde adentro hacia afuera (y no desde afuera hacia adentro). Usando métodos y disciplinas al mismo tiempo firmes y flexibles, sus estudiantes, casi sin darse cuenta, van evolucionando y nutriendo su propia relación subjetiva con el arte, de manera tal que quien entra a su clase a principios de semestre definitivamente no es el mismo que egresa.

Hasta donde tengo entendido, a Magdalena Atria le encantaría vivir algún día en un lugar cerca del mar, en lo posible sin gente alrededor, rodeada sólo de animales. Idealmente una playa solitaria, ojalá sin tanto frío en invierno, y donde pudiera contar con poco más que agua potable y la sombra de un árbol.

*"Cuando realmente queremos decir la verdad,
las palabras son insuficientes.
Casi todas -excepto cosas como pásame el salero-
son una especie de engaño.
En cuyo caso, creo que debiera quedarme callada...
Ah, y... ¡pásame el salero!"*

Iris Murdoch

Magdalena nunca practicó, practica ni practicará deportes en equipo ni menos que se jueguen con una pelota. Sólo se ejercita a través de deportes serenos, solitarios, introspectivos, y que no requieren de accesorios ni implementos extra: fundamentalmente, disfruta mucho de subir cerros, la natación y el yoga.

Tengo la impresión de que Magdalena Atria desde siempre ha sentido complicidad con personajes que encarnan la figura trágica y maldita del sufriente, del "quemado", del atormentado por la adversidad, la desdicha y el dolor constante (desde el inspector Wallander hasta el arquero Jhonny Herrera, pasando por Alatríste, Fantine o Aniceto Hevia). En ese sentido, no es casual que el club de fútbol del cual es hincha sea Huachipato.

La música ocupa un lugar primordial en la vida de Magdalena Atria. Aunque en algunas ocasiones es sólo un acompañamiento (la radio *Imagina*, mientras maneja el auto o hace el aseo), otras veces y con bastante frecuencia, dedica tardes completas exclusivamente a escuchar con absoluta atención y devoción a Glenn Gould, Leonard Cohen, Jim O'Rourke, Bob Dylan, Keith Jarrett, Gustav Mahler o Janis Joplin, y por supuesto a su consentido absoluto, Will Oldham (con sus canturreos en voz baja y sus ocasionales alaridos, casi siempre dolientes pero nunca lastimosos, Oldham crea música que podría calificarse de melancolía aguda, pícaro y sofisticada, una especie de tristeza generosa y con humor: música tierna, pero de una ternura filuda y corrosiva).

De sus años universitarios, Magdalena recuerda con la mayor claridad las clases de montañismo con Claudio Lucero: el devastador entrenamiento físico, el asombro, la responsabilidad, la humildad y el respeto para relacionarse con la naturaleza, la entereza para enfrentar desafíos. Al igual que con su trabajo, la conexión entre la montaña y su cuerpo la pone en sintonía con el máximo equilibrio entre contemplación y acción; la mejor versión de sí misma.

“Las sombras del silencio y las raíces de tu mundo dan origen a mi mundo”.

Franco Simone

Una noche, a mediados de los años ochenta, Magdalena iba en un auto por el sector de Las Rejas, en Santiago. De pronto, detenida en una luz roja, sintió que sorprendentemente una masa oscura se acercaba a gran velocidad. Inmediatamente después sobrevino un gran estrépito, un remezón, rotura de vidrios, un fuerte golpeteo en el techo del vehículo: el auto en el que viajaba había sido embestido lateralmente por un caballo de carga, desbocado con todo y carreta. El animal estrelló la puerta con su pecho, mientras con sus patas delanteras intentaba seguir instintivamente su curso sobre el techo del vehículo.

De no haber sido artista visual, a Magdalena Atria le hubiera encantado ser carpintera, chofer de camión (de largas distancias y cargas pesadas), o intérprete de theremin. En ese orden.

Independientemente de las transformaciones experimentadas por su trabajo a lo largo del tiempo (la conozco hace más de 25 años), he podido ser testigo privilegiado de cómo, desde un principio, se manifestó en éste una *constante*. Esta constante -valiosísima e inexplicablemente pasada por alto con demasiada frecuencia por la mayoría de los artistas- se refiere a que el trabajo siempre debe ser *necesario*, indispensable de hacerse, para el propio artista. Es decir, y aunque pueda sonar redundante, todas y cada una de las obras de Magdalena Atria son portadoras de un mensaje palpable: que para ella es imprescindible que esas piezas hayan sido creadas y existan, o hayan existido. Magdalena solamente trabaja en su arte cuando tiene la necesidad de aportar algo, sólo cuando siente ese apremio; por el contrario, cuando no tiene algo que decir, simplemente no lo hace. Por suerte, en ella, esa situación de vacío no es muy frecuente.

“Todo arte es una lucha por llegar a ser -de alguna manera particular- virtuosos”.

Iris Murdoch

En un contexto artístico como el chileno, profundamente mermado por cuatro intensivas décadas de modelo neoliberal, y en el que los dos principales caminos promovidos por el oficialismo local de las artes visuales han sido, por un lado, un arte ornamental (complaciente, hedonista, superfluo, comercial, glamoroso), y por el otro, un arte de protesta (discursivo, contingente, estratégico, frontal, antisistémico, testimonial), la obra de Magdalena Atria, de manera natural y sin siquiera habérselo propuesto, se ha levantado como una de las más interesantes alternativas a este asfixiado panorama bipolar, circulando por un canal paralelo y contribuyendo como un verdadero oasis de imaginación y soltura a este escenario poéticamente precarizado.

En otras palabras, podría decirse que el trabajo de Magdalena Atria, desde la observación y la vitalidad, ha sabido existir de manera oblicua al momento histórico que le ha correspondido vivir, negociando virtuosamente con las nociones más universales de belleza y transgrediendo las convenciones del arte siempre en forma inteligente y sensible.

Respecto del antes mencionado contexto local -o si se quiere, idiosincrasia chilena- se ha reflexionado mucho y se ha escrito otro tanto, y es evidente que no se trata de algo que haya surgido muy recientemente, sino que varios de sus rasgos nos anteceden por lo menos por un par de siglos. Históricamente, varios observadores locales han coincidido en que el temperamento del chileno es un cóctel bastante singular y contradictorio: un revoltijo de conservador, inhibido, taciturno, parco, ladino, chapucero y violento.



Se sabe que en 1960 Allen Ginsberg estuvo varias semanas visitando Chile. Tras recorrer el norte, centro y sur del país, conversando con todo tipo de personas, llegó a la conclusión de que era “urgentemente necesario importar algunos kilos de marihuana para los escritores chilenos, a fin de despertar su dormida percepción”.

Una cierta opacidad de carácter y ambivalencia frente a las normas fue continuamente señalada por el escritor Joaquín Edwards Bello, quien consideraba al chileno “apequenado”, “dócil y ansioso de encontrar disciplina”, o bien, “un indio callado con un corvo debajo del poncho”. Por su parte, el también cronista Benjamín Subercaseaux, ante la pregunta de qué haría para alegrar a los chilenos, alguna vez respondió “la misma operación que se aplica a los niños que nacen con grupo Rh negativo: transfusión sanguínea total”. Sin duda, el alma de Chile también fue observada sensiblemente por Violeta Parra: a través de sus poesía, música y canciones logró indagar en los vericuetos de nuestra tan compleja personalidad colectiva, asignándole, por ejemplo, gran relevancia a asuntos como la represión (tanto de la alegría como de la tristeza), a la curiosa fusión entre delicadeza y tosquedad de la madre chilena, y por supuesto al profundo temor del “criollo” a la muerte.

Magdalena Atria creció en un atmósfera intelectual, y es la segunda hija de una familia de siete hermanos. Habiendo pasado sus primeros años de vida en Estados Unidos (debido a los estudios universitarios de su padre), su infancia y juventud fueron todo lo tranquilas que podían ser al interior de un estable hogar de clase media del Santiago de los años setenta y ochenta. Aún así, de niña, siempre fantaseó con la idea de irse de la casa y vivir sola. Es decir, no le atemorizaba en absoluto abandonar la comodidad y el afecto del hogar. No porque estuviese a disgusto o existiera algún conflicto, sino simplemente porque sentía que la autonomía y la libertad eran valores por los cuales valdría la pena sacrificarse.

“La gente viene hacia el arte en busca de algo que no entienden, algo que no está en sus vidas todavía”.

Gilbert & George

En el zodiaco chino, Magdalena es caballo de fuego. En el azteca, es flor. En ambos son cruciales la libertad, la exuberancia y la tranquilidad. Por otro lado, en el eneagrama, sus características la vinculan principalmente con el eneatispo 5: predominantemente racional, Magdalena se siente muy confortable en un contexto de ideas, y su tendencia natural es estudiar, examinar, escudriñar -sostenidamente, sin prisa alguna- todo lo que la rodea.

Magdalena Atria asistió a un colegio tradicional, de monjas, en el que siempre sobresalió por su excelente conducta y un desempeño impecable: durante toda su vida escolar fue la primera del curso. A lo largo de su infancia y adolescencia pasó gran parte de los recreos, no jugando en el patio con sus compañeras, sino que recluida por su propia cuenta en la biblioteca del colegio, leyendo vorazmente o dibujando con la mayor fidelidad posible las aves embalsamadas que se exhibían sobre los libreros. De las lecturas que resultaron claves en esa etapa adolescente hay dos que permanecen en su recuerdo: “Memorias de una joven formal”, de Simone de Beauvoir, y “Mi vida” de Isidora Duncan. Ambas mujeres, una filósofa y la otra artista, se convertirían en modelos decisivos para su formación.

Por esos años y en esa misma biblioteca se encontró una mañana con un libro rojo, cuyo intrigante título cubría toda la portada: “De Marx a Cristo”. Al solicitarle a la bibliotecaria llevarse ese libro a casa, ésta lo revisó por todos lados, y tras varios titubeos le comunicó secamente que ese libro no se prestaba. Magdalena comentó el incidente en su casa, y al día siguiente le llevó a la bibliotecaria una carta escrita por su madre, en la que abogaba por el derecho de su hija a pensar libremente y exigía que se le permitiera acceder a dicho libro. La carta tuvo su efecto. Pero la lectura

1

En la zona central de Chile se le llama comúnmente “pequén” a una lechuza parda, menuda y de hábitos diurnos; también es conocida con el mismo nombre una modesta y popular empanada, rellena únicamente con cebolla.



A granel. 2015
Cera de pisos, recipientes de aluminio, mesa
140 x 180 cm (mesa)

del libro resultó bastante decepcionante: contrariamente a lo que tanto Magdalena como la bibliotecaria suponían (una especie de manifiesto revolucionario), se trataba del arrepentido testimonio de un ex-militante comunista que había renunciado a su ideología para ordenarse sacerdote.

A los 15 años de edad, después de trabajar varios años cuidando niños y realizando otras labores, Magdalena logró reunir el dinero suficiente para comprarse un piano vertical. En la búsqueda del piano ideal fue acompañada y aconsejada por su abuela paterna, quien le insistió en dos requisitos imprescindibles: que fuese alemán y que tuviese clavijero de bronce.

En noviembre de 1992 Magdalena recibió el golpe más fuerte de su vida: la avioneta en la que su hermana mayor, Consuelo, viajaba desde Chaitén a Santiago, no llegó a destino. Se había estrellado contra un cerro en el sector de Contao.

A pesar de que a su trabajo lo anima un espíritu eminentemente no narrativo, Magdalena Atria posee un don fuera de serie para el relato de historias, cuentos, películas o novelas; sabe perfectamente cuándo y cómo citar parlamentos, describir escenarios, crear climas, armar suspenso y aportar con detalles que en su conjunto contribuyen a reproducir fielmente la comedia, tragedia o saga de ciencia-ficción que se ha propuesto compartir. Al revés de la mayoría de la gente, para Magdalena resultan más seductoras las narraciones provenientes de la ficción que las que nacen de la realidad. Es decir, cuando una novela o película anuncia estar basada en hechos reales, o maneja elementos documentales, esto no necesariamente significa para Magdalena mayor encanto; por el contrario, el arte sigue siendo su principal referencia de realidad y parece sentir gran emoción cuando en algunas ocasiones la realidad parece copiar al arte. De hecho, su velador está habitualmente sepultado bajo una gran torre de libros, de los cuales la mayoría corresponden a obras de ficción (Auster, Murdoch, Coetzee, Bolaño, etc).

A propósito de películas: durante su infancia, muchas de ellas, la mayoría de misterio o terror, causaron en Magdalena Atria una fuerte impresión. Entre otras, "Marabunta", "The Thing That Couldn't Die" y "The Blob" (que en nuestro país circularon bajo el título de "La cabeza maléfica" y "La mancha voraz", respectivamente). Esta última, literalmente, una gran masa que avanzaba tragando gente y de la cual era imposible escapar: "Se desliza, se arrastra, te va a devorar vivo. Nada detiene a la mancha voraz mientras va apoderándose de un pueblo tras otro. Es indescriptible, es indestructible, nada la puede detener", anunciaba su inquietante aviso... Todo esto, por supuesto, visto por Magdalena en un pequeño televisor en blanco y negro, y en el contexto de mediados de los setentas, durante los años más siniestros de las dictaduras en América Latina.

*"Todo artista es un amante infeliz.
Y los amantes infelices quieren contar su historia".*

Iris Murdoch

Una idea que ha concentrado el interés de Magdalena desde hace tiempo, es la relación que existe entre ciertos fenómenos naturales misteriosos y el particular significado que les atribuimos. Las piedras de contemplación, o *suiseki*, de la cultura japonesa, o los *ruin marbles*-descritos por Roger Caillois como "deportes de la naturaleza"- son algunos claros ejemplos de esto²; también lo son los llamados "frijoles saltarines" (especie de semillas mexicanas que se agitan solas, espasmódica y misteriosamente), y a raíz de los cuales el mismo Caillois se enfrascó en el año 1934 en una severa disputa con su hasta entonces amigo y aliado en el surrealismo, André Breton. Para descubrir la causa del movimiento en los frijoles -que él sospechaba se debía a una larva de insecto que vivía en su interior- Caillois proponía disectarlos y observarlos, al tiempo que Breton sostenía que esa maniobra positivista implicaba un atentado inaceptable contra lo poético, lo maravilloso o lo mágico. Esta diferencia de opiniones -Caillois no veía contradicción alguna entre la investigación y la poesía- significó en ese mismo instante su quiebre definitivo con el surrealismo.

Bajo circunstancias muy específicas es posible divisar en el cielo una rara anomalía atmosférica conocida como Parhelio (o «falsos soles»): se debe fundamentalmente a rebotes lumínicos en nubes constituidas por diminutos cristales de hielo. En algunas ocasiones es posible ver al sol en lo alto, en medio del cielo, y un poco más abajo dos pequeños soles, cada uno al extremo de un arcoiris: según los sabios del altiplano nortino, este espectro advierte de la inminente llegada de una tormenta de nieve.

En 1984, siendo estudiante de primer año de arte en la Universidad Católica y para el ramo de Arte Latinoamericano, a Magdalena se le encargó escoger de entre un puñado de temas históricos y elaborar una investigación al respecto. Sin tener mucha idea de en qué se estaba metiendo, eligió investigar acerca de los textiles de la cultura Paracas. Y la experiencia le resultó tan sorprendente como deslumbrante. En un contexto como el nuestro, en el que desgraciadamente se nos inculca que todo lo admirable viene siempre del hemisferio norte, encontrarse inesperadamente con tal nivel de refinamiento, belleza, complejidad y sensibilidad en creaciones prehispanicas, resultó para Magdalena una lección inolvidable, cuyas repercusiones se manifiestan en su obra hasta el día de hoy.

Magdalena vivió en Nueva York entre 1995 y 1998, donde además de estudiar su maestría en artes visuales, se dedicó a criar a sus dos pequeños hijos. Durante esos años trabajó como asistente de la artista italiana Lucretia Moroni, en cuyo taller y desde la práctica cotidiana de la pintura mural decorativa y la serigrafía, fue instruida en la esencia de los suntuosos patrones, textiles y mosaicos italianos, musulmanes e hindúes. Todo aquello también ha resurgido en su obra más reciente: las nociones de ritmo, secuencia, descalce, cálculo y azar, junto a una suerte de impredecibilidad y extravagancia en el uso del color, han convertido a su trabajo actual en una especie de crisol de culturas, civilizaciones y sistemas, pudiendo transitar de una imaginería a otra, atravesando indistintamente y con gran frescura de lo huichol o lo árabe, de lo arquitectónico a lo botánico, de lo orgánico a lo geométrico, de lo antiguo a lo futurístico.

El castillo de arena. 2012
Tinta sobre papel. 18 x 25 cm

La montaña movediza. 2012
Témpera y tinta sobre papel. 18 x 25 cm



Sea cual sea el medio con el que esté trabajando, Magdalena Atria se define esencialmente como pintora: sus principales herramientas son el pasaje y la pantalla, y se ha referido a la *inspiración* como “el momento en que muchas ideas dispersas encajan unas con otras, casi por arte de magia, de una forma tan simple y rotunda que parece increíble no haberla pensado antes”.

Apreciable en cada una de sus obras, Magdalena Atria alcanza un equilibrio prodigioso entre asuntos tan contradictorios como el caos y el control, la austeridad y la excentricidad, la elegancia y la vulgaridad, el delirio y la razón, la seriedad y la diversión. Para lograr esto, resulta clave tanto su asombrosa voluntad de trabajo -constante, disciplinada y sin tregua- como, sobre todo, su gran capacidad de concentración. Magdalena activa los flujos de energía entre su mundo interior y el mundo exterior encendiendo la radio de su taller y sumergiéndose -mientras trabaja- en programas misceláneos de conversación, casi siempre de la Radio Universidad de Chile. De este modo, todo eso que flota en el aire va quedando «registrado» en la obra: la contingencia nacional y mundial, y también sus propias emociones y reflexiones son metabolizadas en visualidad pura (líneas, formas, colores, texturas y volúmenes). Debido a esto último, lo que alguna vez señaló Roberta Smith acerca del trabajo de Joyce Robins, se puede asignar con toda justicia al trabajo de Magdalena Atria: «mientras más miras, más ves».

La lucha entre Hercules y Anteo es un motivo clásico que muchos artistas, desde Grecia hasta el Renacimiento, representaron con dramatismo. Anteo era un gigante que solía vencer a todos sus rivales, pues estaba protegido por la diosa Gea, quien le traspasaba todo su poder cada vez que éste tocaba la tierra. Hércules, sin embargo, logró derrotarlo cuando lo levantó en brazos, separándolo así de su fuente de energía. La escena condensa de manera elocuente lo que podría ser otra de las constantes en el trabajo de Magdalena Atria: la pugna entre naturaleza y cultura, o -poniéndolo en términos heideggerianos³- entre la Tierra y el Mundo.

Aquella imagen, que fue representada por Polloiuolo, Cranach y muchos otros, nos muestra el momento preciso en que los dos cuerpos se entrelazan en una amalgama que confunde cabezas, troncos, piernas y brazos en una sola figura (y cuya versión contemporánea podríamos encontrar en las fotografías de futbolistas manipuladas por Atria en su serie “Fantasmas”; pág. 98-99).

*«Nos hallamos todos en la obligación,
para que la realidad nos resulte soportable,
de cultivar unas cuantas locuras menores».*

Marcel Proust

Resulta admirable constatar cómo las obras creadas in situ por Magdalena Atria logran -a pesar de mantener intactas sus particularidades y su identidad específica- establecer un diálogo lúcido, integrarse, hacerse parte y enriquecerse en la convivencia con sus contextos inmediatos, ya se trate de Quito (Ecuador), Haeinsa (Corea), Tours (Francia), Córdoba (España), Porto Alegre (Brasil), Austin (E.E.U.U.), o cualquier otro lugar del mundo en que le ha tocado trabajar durante los últimos años.

A propósito de viajes: para Magdalena, dos de sus lugares predilectos en el mundo son el Museo de la Tecnología Jurásica, en Los Angeles, y la Casa Soane, en Londres. Ambos tienen en común que surgen de las ocurrencias y la visión extremadamente singular de sus fundadores; además, ambos lugares ofrecen al visitante un coqueteo y hasta una ligera desautorización de las ciencias, al mismo tiempo que tienden a elevar a la categoría de ciencia los caprichos de sus creadores. Ciertamente, y aunque funcionan desde la habitual lógica disparatada del gabinete de curiosidades, los respalda el hilo conductor de una bizarra poética personal, única y distintiva, que resulta ser mucho más que una suma arbitraria de excentricidades.

Magdalena Atria es una formidable cocinera, laboriosa e incansable, estricta cuando hay que seguir una receta, pero sumamente imaginativa cuando hay que inventar algo

3

Martin Heidegger, “El origen de la obra de arte”, 1950

nuevo. En ese sentido, existe un innegable vínculo entre la cocina y la manera en que Magdalena aborda la plasticina en su obra; los juegos infantiles de “comiditas” -aquellos en que la plasticina sirve para representar frutas, tallarines, queso, caramelos, etc- y por supuesto la relación con el pan (una masa viva que se deja reposar y que por sí misma y casi milagrosamente comienza a llenarse de aire, de formas y texturas), son algunos de tantos aspectos que vienen a la mente al contemplar su obra. En términos sinestésicos, podría afirmarse que en el trabajo de Magdalena Atria podemos encontrarnos con todo el espectro de la “palatabilidad visual”: ácido, amargo, dulce, salado, y por supuesto -y por sobre todo- el sabor *umami* (presente en la leche materna, el jamón ibérico, la salsa de soya, las algas o las sardinas).

«Para lograr emociones nuevas,
se necesitan técnicas nuevas».

Ferrán Adriá

Más allá de sus venerados referentes de juventud (Uccello, Botticelli, El Bosco o Chardin, entre otros), a lo largo de sus años de estadía en Nueva York, Magdalena tuvo la oportunidad de conocer en vivo la obra de innumerables artistas visuales contemporáneos que la impresionaron e influyeron notablemente. Dentro de esa galería de «héroes», cabría mencionar sin duda a Robert Ryman, Lynda Benglis, Richard Tuttle, Jessica Stockholder, Mary Heilman o Jim Lambie, a varios de los cuales además tuvo la fortuna de conocer personalmente; de Mary Heilman la sorprendió su amabilidad, su chispeante humor, su seguridad; de Ryman recuerda que -al confesarle las dudas e inseguridades que tenía con respecto a su propio trabajo- él le comentó algo así como «va a llegar un día en que simplemente vas a sentir la certeza, de que lo que estás haciendo, está bien...»

En 1996 Magdalena visitó en Brooklyn la primera exposición individual importante de James Siena, de pinturas basadas en algoritmos matemáticos: se maravilló al descubrir que, a pesar de su punto de partida metódico y racional, se trataba de piezas cálidas, táctiles, casi afectuosas. Contemplando esas pequeñas y compactas obras en vivo, de cerca, de pronto se le confirmó algo que ya intuía hace tiempo: que la pintura puede ir mucho más allá de su mera existencia como imagen, y que existe otra riquísima dimensión configurada por las resonancias de la presencia física del objeto pictórico y su superficie. El mismo Siena, respecto de sus propios procesos, menciona algo parecido: «La formas, los materiales, van cobrando vida propia... Es decir, las obras son las que empiezan a pensarse a sí mismas»⁴.

En la cultura japonesa, el término *wabi-sabi* bien podría resumir muchos de los aspectos más indefinibles del trabajo de Magdalena Atria: se refiere básicamente al valor de lo auténtico, representado por un culto a la transitoriedad, a la impermanencia, a la irregularidad, y sobre todo, a la imperfección.

Una derrota bastante honorable: en noviembre del 2001 y al cierre de su exposición en un espacio de Nueva York, Magdalena desmontó con sumo cuidado una gran obra de plasticina que no se había vendido (y que la galería no estaba en condiciones de almacenar): la subdividió rigurosamente en varias partes, la empacó con los mejores materiales de conservación, la montó en un improvisado carrito de carga, se despidió del galerista y salió a la calle... Sólo para caer en la cuenta, en ese momento, de que realmente no sabía dónde iba a guardarla, y que mucho menos tenía presupuesto para arrendar una bodega: afligida y bajo la llovizna, no le quedó otra alternativa que resignarse a dejarla abandonada en el primer *container* de basura que encontró a la vuelta de la esquina.

4

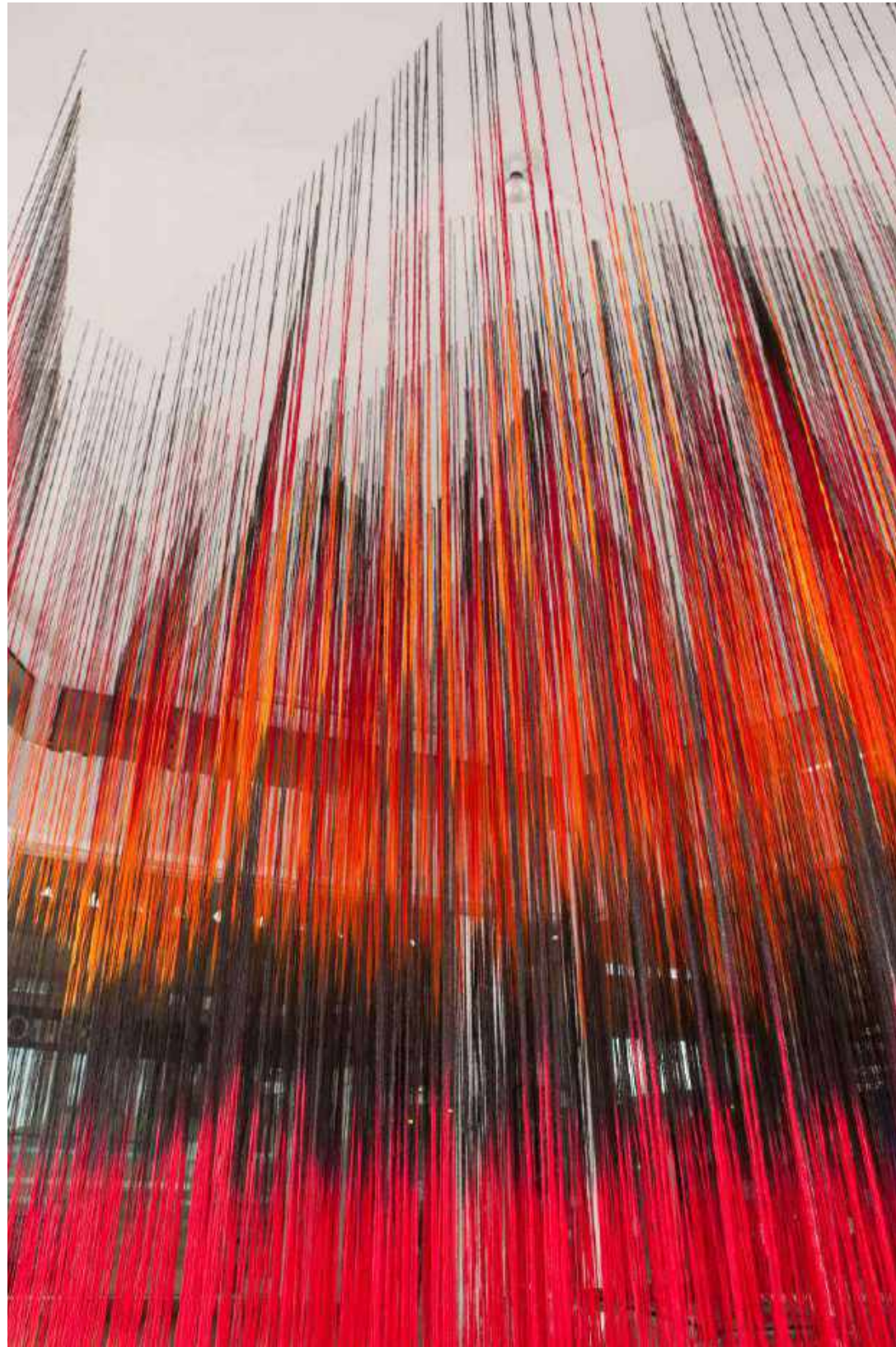
Chris Martin conversa con James Siena.
The Brooklyn Rail, noviembre de 2005.





Materialismo. 2015

Cera de pisos sobre muro. 280 x 400 cm

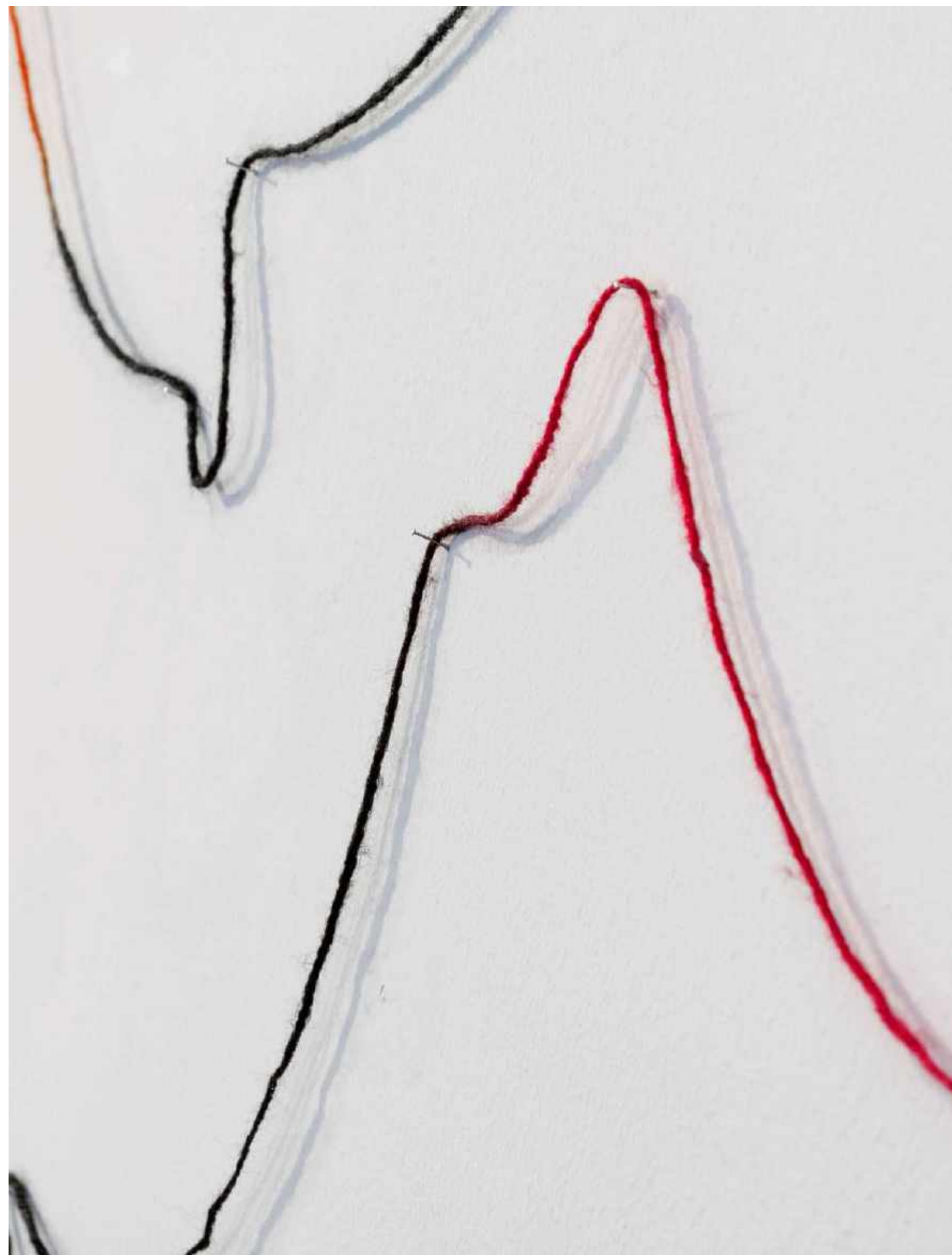


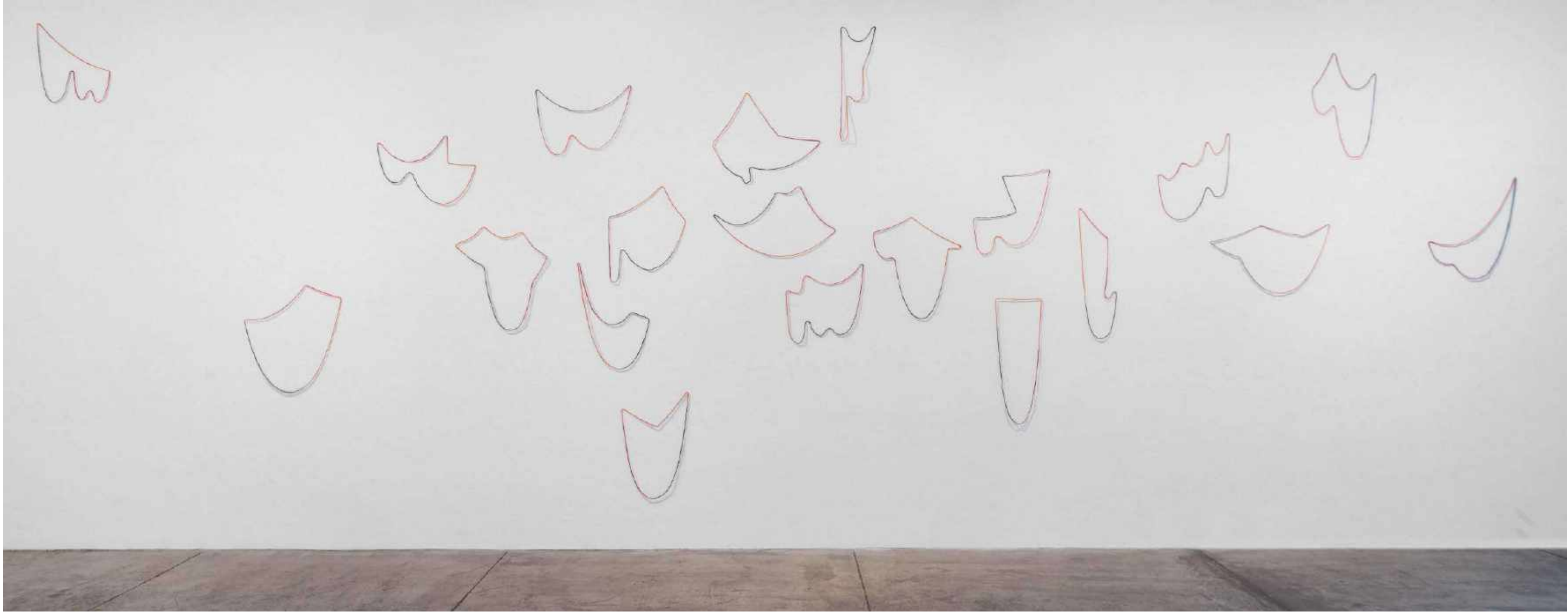


Etidorhpa. 2015
Fibra acrílica, muebles encontrados.
Dimensiones variables

>

Glijos (detalle). 2014



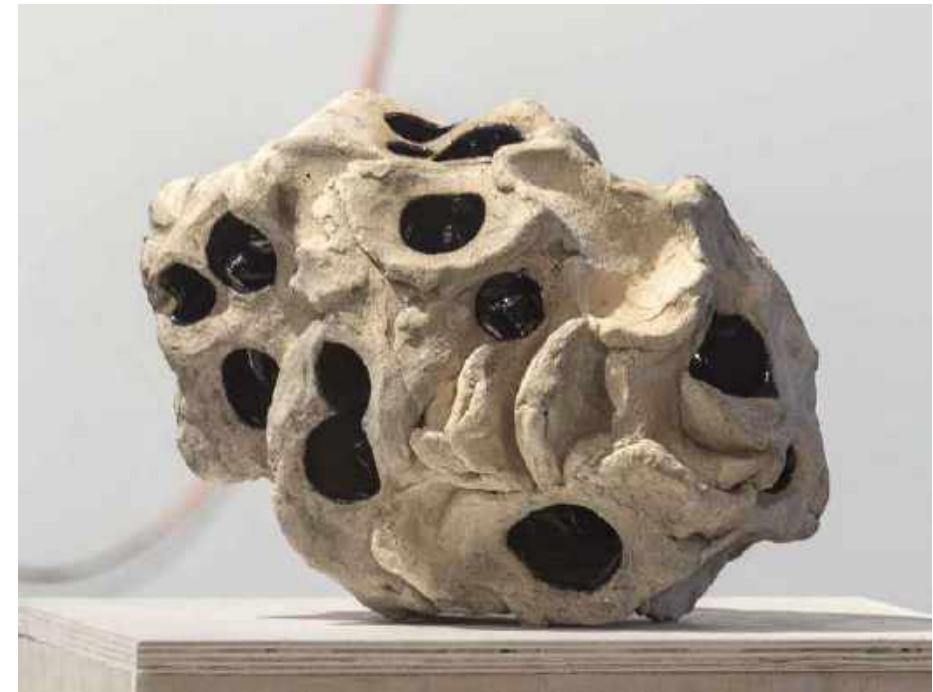


Glifos. 2014
Fibra acrílica, clavos.
Dimensiones variables



Meteorito #15. 2015
 Cerámica, esmalte, fibras de rayon
 35 x 45 x 55 cm

Meteorito #14. 2014
 Cerámica, óxidos, esmalte
 24 x 31 x 22 cm





Meteoritos #8. 2014
Cerámica
30 x 47 x 30 cm

Meteoritos #9. 2014
Cerámica, óxidos, esmalte
27 x 50 x 32 cm

>
Meteoritos. 2014
Vista de la instalación







Abalorios. 2013
Plastilina, pasta cerámica
Dimensiones variables



Encuentros casuales. 2013
Piedras, acrílico, fibras de rayon
Dimensiones variables





Imago. 2013
Retazos de camisetas elasticadas sobre fragmento de escudo de piedra
79 x 31 x 42 cm

>

Pupa. 2013
Retazos de ropa usada, algodón sintético, sarcófago de piedra
40 x 40 x 120 cm





Ofrenda. 2013
Plastilina sobre rocas
Dimensiones variables





Cenotes. 2013
Plastilina
Dimensiones variables

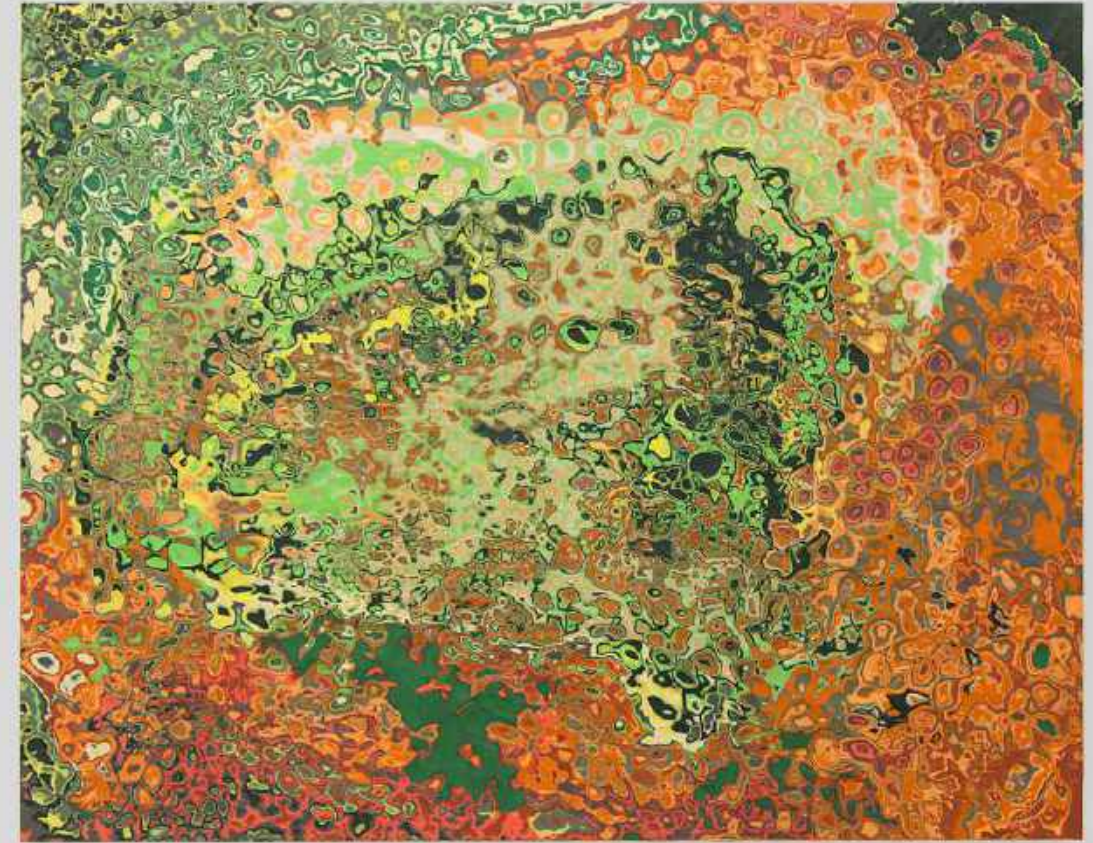




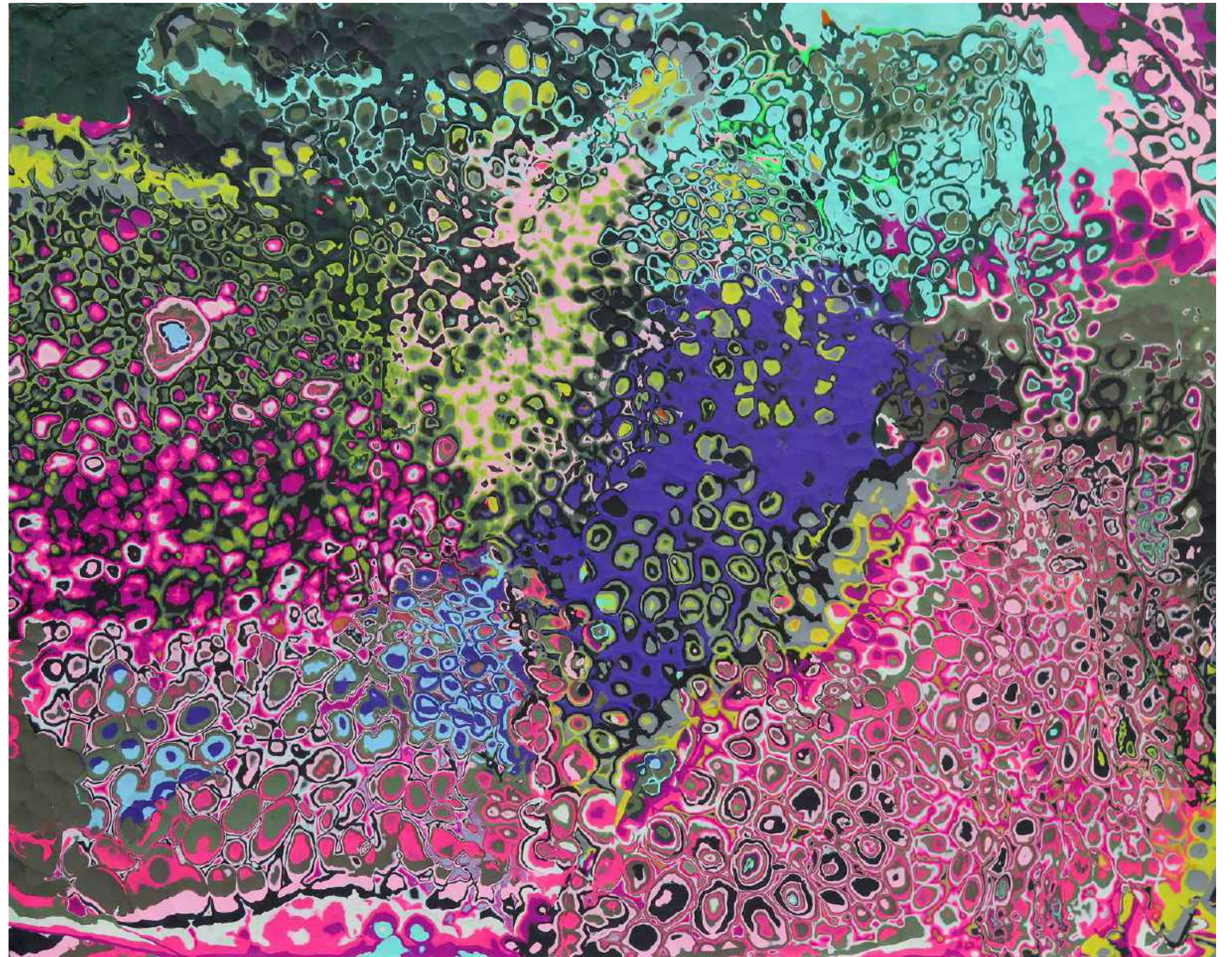
Cenotes. 2013
Plastilina
Dimensiones variables



158 *Septaria IX*, 2016
Plastilina sobre MDF. 80 x 100 cm



Septaria X, 2016
Plastilina sobre MDF. 80 x 100 cm 159





Sin título, 2000
Oleo sobre tela. 107x107 cm

Intro

Rodrigo Canala

The things made by Atria are up front and direct; their target: the eye. They are addressed to anyone (not just erudites) with enough will, sensitivity and lack of prejudice to be experienced as an esthetic happening, irreducible to mumbo-jumbo, standing against, by the way, to a certain cool art criticism.

The prehistory of these artifacts became apparent in the year 2000: *Magnetic fields* (1997); *God does not exist* (1999), primitive marks made by water, oil, wax, graphite... and white grounds of lead white (academy) and wall paint (hardware store) all constitute the austere repertoire of those post University experiments.

Atria's work is not "political art"; it is, and pay attention all the blind! "visual art", and, by default, political. Forms, materials and technique; means and ends. Oblivious to all flags, social criticisms and affiliations, she chooses to stick her hands in the mud and thus provoke a visual, social and political image.

Program and accident cross her path once and again, regulating and exceding their contradictory nature: to knead, to cut, to fold... Work, and only it, makes possible the concretion of these apparitions in plasticine, straw and flocking, unexpected objects, hiper-visual and self-represented.

Atria's stubborn and persistent insistence allows her to zig-zag and turn without ever losing focus: each work a new challenge, each challenge one and the same work, closing a golden circle; time, play and work. Without haste, without *look*, without ceremony, without style; each day, every day. Minding her own business.

Multicolored decorations, domestic handicrafts, platonic geometries, elementary school archeologies, patriotic emblems, handmade crafts, formal fantasies, domestic decorations, patriotic handicrafts, elementary school emblems, handmade geometries, multicolored archeologies, crafted fantasies, platonic forms... in conflict.

Materials, whichever they might be, are touched by Atria's eye as if for the last time. The lifeless mass and its apathy are turned into inexplicable formations, some of them rough, some of them gentle, all of them incommunicable through the tongue, the lips, the teeth. Visual forms, aerial and boundless.

Magdalena Atria's dialogic abstraction

Cecilia Fajardo-Hill

As a rule it seems to me important that a work of art should point in more than one direction, should make ideas –visual and conceptual ones– coexist, should not be unambiguous in its meaning, and should present a conflict. It is the coexistence of these different elements which, to my mind, makes a work of art boundless¹.



Magdalena Atrias' work is complex, experimental and unexpected. Her highly original form of abstraction is constructed on the intersection of the interdisciplinary and a materiality infused with both the everyday and an unconventional vocabulary. Atria became known for her plasticine (non-hardening modeling clay) installations around the year 2000. This unusual choice of material established the experimental materiality and the conceptual and symbolic associations in her work. At the beginning of her career, in the 1990s, Atria worked with the more conventional materials of paint and pigment, but with the feeling that they limited her to accept certain predetermined aspects of the artistic canon. Other aspects were also unsatisfactory: "(...) the rectangular format, the need to 'cover' a surface with pigment, rather like make-up; the arbitrariness of the decision-making process at the moment of defining an image". As a result of this dissatisfaction she began to experiment with materials, discovering that plasticine allowed her to establish direct connections to the context of this material's origins, which are not bound by the Fine Arts. By this time Atria was a mother of two children and discovered in plasticine a bridge between art and the everyday, and therefore between art and life. Speaking about plasticine the artist says: "(it is) both humble and amazing: this childish material, normally used in simple playschool crafts, has the unique and extraordinary property of always being soft and malleable, vulnerable to the effects of touch and to temperature changes. It is also a material that embodies colour in a physical as well as visual way"¹. Plasticine ensures the artist that the materiality of the work, charged with its own symbolic and conceptual associations, constructs its own meaning, both dissolving the limits imposed by a frame and eliminating the traditional distinction between support and pigment, and the division between art genres such as painting and sculpture. For Atria plasticine, by virtue of not belonging to the Fine Arts tradition, ensures that the material presence of the work is more strikingly felt. The reason why the artist chose the language of abstraction and not, for example, the figurative, as that

which supposedly offers the most expressive and conceptual opportunities, is apparent in the search for meaning in the work's materiality itself, beyond the traditional conventions of art. The artist comments: "the focus is on the world and on the possibility of discovering and revealing significant aspects of it, and the materials of the world are an important way in which this is made present". What type of abstraction does Magdalena Atria propose? Contrary to the aversion predicated by Clement Greenberg in his 1939 text *Avant-Garde and Kitsch* (hugely influential for the international formalist currents of abstract art in the 1950s and 1960s) to any reference to content in the work of abstract art, Atria's abstraction is charged with associations with and direct references to reality. Today, despite the fact that since the 1980s the distinction between abstraction and representation has somehow been dissolved and the dichotomy is no longer a source of conflict, there is still the sense that abstraction is "purely" abstract and that it only exists out of a desire for non-communication, out of a need to create autonomous and essential realities such as were proposed by European artists like Kasimir Malevich at the beginning of the twentieth century. The artist comments: "For me abstraction isn't a point of departure but rather something to which I arrive. Along the process of inquiry that I undertake permanently into my surroundings, into visual and material situations in the world that appear intriguing or seem meaningful to me, I arrive at the abstract image as a consequence. What is interesting and mysterious to me in these types of images is the possibility of sidestepping the literality of language". With this definition of abstraction by the artist, we are faced with the need to explore concepts that are more open than the abstract, that include the dialectic nature of abstraction versus reality and/or figuration, as well as to consider how in the same way that the traditional materiality of art can limit an artist's scope and freedom of expression, literality and recognisably figurative language are also charged with preconceived and often colonised ways of perceiving the world. Perhaps abstraction, as in Atria's case, can offer us alternative

ways of perceiving the world, and can for example suggest through a childish and commonplace material a profound and inspirational universe that also embraces the everyday. Writing about contemporary abstract painting Bob Nickas asks "Is it painting which is abstract, or is it life? And even if there is no recognizable subject, doesn't a painting still have a content?" Nickas goes even further and affirms that abstraction is in a way always an assisted *ready-made*, and that the meaning of abstraction as *found* will never change: "The 'found' state of abstraction is its permanent, irreversible, condition"². The strength and originality of Atria's work is located in the tension and dialogicity between the found in the world and the undefined nature of abstraction. The artist is aware that abstraction is today ever harder to define, and that it isn't an independent language of universal meanings but rather a space for the unnameable in which we can give meaning, beyond words, to certain aspects of our existence. However Atria doesn't reject references to modernist abstract art, nor to craft or design, all of which allow her to shift between a multiplicity of relations. On the one hand she refers to modernity as the search for an ideal and an absolute from which her work departs through its close relation to the "existential dimension of daily life, with its haphazardness and its concrete reality". Given that her work adheres to an abstract language and therefore inevitably relates to modernism, this defines her work, in the artist's words, in "its double condition of the actual and the ideal, and shows the tension that keeps us permanently tied to one and desiring the other"³. The work therefore proposes itself as dialectical in a sort of metaphor of the human condition, of our struggle between the ideal and reality, between the spiritual and the material, between the body and the concept. In 1966 Lucy Lippard published the seminal text "Eccentric Abstraction"⁴ in which she describes the production of a group of artists on the east and west coasts of the United States as an abstraction which takes the perversion and irreverence of Pop Art and adapts it to a non-object language in which opposites are complementary

and are not in contradiction, and therefore without dichotomy; the methods used are flexible and not fixed; there is no emotional interference, and there is a sort of perverse sensuality. Lippard writes: "Abstraction is a far more potent vehicle of the unfamiliar than figuration, and erotic sensation thrives on the unfamiliar"⁵. This description of eccentric abstraction by Lippard could well be applied to Atria's work, which is not to say that the artist's work should be seen in the context of North American work of the 1960s, but rather that the author's critical approach is visionary even today in articulating a series of abstract expressions that arose in the 1960s –and later–, which reflect neither abstract expressionism nor the modern abstraction that came earlier. The reference to Pop is relevant in reading Atria's art, as well as a sort of overflowing and invasive sensuality of the physicality, colour and adaptability of her installations in plasticine and other materials.

What defines popular and mass culture in South America differs from Europe and the United States. Popular culture in South America includes handicrafts and references to a material culture that often has its origins in pre-Columbian, colonial or contemporary indigenous elements. The marked difference between high and low culture is not so striking in our continent –only in the concept of Fine Arts inherited from Europe–, and in Atria's work this difference and any other form of hierarchy collapses and dualities become complementary. In South America Pop Art was more political, and in this sense one could say that the permeability of the popular in Atria's art is inherited from Pop Art. Like Atria, other South American artists, among them Lucia Koch (Brazil), Pepe López (Venezuela) and Mariela Scafati (Argentina) work within abstraction in a symbiotic relationship with the ready-made and with popular culture. Through a close connection to popular and mass culture Atria, these and other artists manage to challenge a purist and modern understanding of abstraction, while at the same time the weight and symbolic value of the everyday becomes a constitutive aspect of the work.

¹ Personal interview with Magdalena Atria. August and September 2015. All the quotations of the artist form part of this interview unless otherwise stated.

² Text by Magdalena Atria about *Cenotes*, 2013.

³ Nickas, Bob 'The Persistence of Abstraction' in *Painting Abstraction: New Elements in Abstract Painting*, Bob Nickas, Phaidon Press, London, 2009, p. 5 y 11.

⁴ Lippard, Lucy "Eccentric Abstraction", 1966, republished in Ed Maria Lind, *Abstraction: Documents of Contemporary Art*, Whitechapel Gallery, London and MIT Press, Cambridge Massachusetts, 2013, pp.88-97. Lippard describes artists such as Harold Paris, Frank Lincoln Viner, Claes Oldenburg, Alice Adams, Kenneth Price, and others.

⁵ Ibid Lippard, p. 97.

The artist comments that the use of plasticine reduces the presence of personal taste, or notions of what is correct or incorrect, of what is good or bad taste, as it is a material made for a completely different purpose and is therefore free of any associations predetermined by art. Colour is also something given instead of, for example, the artist mixing her own colours: it is in this way a “found” material. Plasticine is for the artist a democratic material, as everyone has access to it from early childhood and we are all familiar with it, thereby it allows the viewer a natural access to the work while at the same time becoming surprising by the depth and scale that one finds in Atria’s work.

One of the qualities of plasticine is that it is malleable and does not need elaborate supports, adapting itself to the architecture; it is fragile and vulnerable but can stick firmly to a wall. Speaking about the work *Desde niño ya engañaba a sus amigos* (“Since Childhood he Deceived his Friends”, 2004; p.27) the artist describes the more mechanical aspects of her work process, including the actions of cutting, folding, rolling and sticking, actions which when repeated generate increasingly complex structures while embracing the unpredictable, accepting chance and accident and connecting, within the abstract nature of the work, the body and existence. This piece reveals the complexity and the different levels at which her work functions. On the one hand the systematic and mechanical aspects of the work are accompanied by the unexpected and the accidental, while on the other hand the title and the spatial context of where the work is exhibited also add other implications. The artist comments: “(...) I have a particular intention with a piece but the material also has its own ‘intentions’, there is a resistance”. So the work is intensely dialogical, given that it is constructed within the tension, confluence and dialogue between intentionality, materiality and chance. Other examples of the versatility of plasticine and the artist’s infinite resourcefulness, as well as a demonstration of her explosive exploration of colour are: *El árbol no te cubre* (“The Tree Doesn’t Cover You”, 2007; p.30), round

‘carpets’ strewn with decorative patterns; *Ofrenda* (“Offering”, 2013; p.148-151) in which plasticine is applied onto rocks using the Venetian technique of *millefiori*⁶; *Rabdomante #1* (“Dowsing Rod”, 2012; p.88-89) in which plasticine is applied to a tree branch; *No conozco a mis vecinos* (“I Don’t Know my Neighbours”, 2003; p.23-24), a large circle with a pointillist look; and the monumental wall installation *Una vez, cada vez, todas las veces II* (“Once, Twice, Every Time II”, 2007; p.34), exhibited in the VI Mercosur Biennial, in which plasticine is applied in large-scale organic shapes.

Plasticine has a particularly powerful impact as part of site-specific installations, not only when applied to the walls of galleries and museums. One example is *Kalchakura* (2011; p.70-71), whose title refers to a type of lichen found on stones in the south of Chile. The plasticine shapes are directly reminiscent of the *kalchakura*, as is the way in which they are applied to the stone wall of the Haeinsa Temple in South Korea, creating a dialogue between the temple’s calligraphy and the colourful plasticine rosettes. *No te veré morir* (“I Won’t See You Die”, 2010; p.64) is a large-scale installation on the courtyard of the Casa Museo de Sucre in Quito. Here the artist establishes a relationship between the idea of death and the fragility of the body of General Sucre’s daughter. Plasticine evokes the vulnerability of the body, associating this with a real person and historical events, but, as the artist explains “the chromatic aspect of the work –vibrant, ever-changing and lively– seeks rather to avoid simple associations with the funereal, to move away from an illustrative relationship with the ideas connected to the place, to step away from the stereotypical”. Since the artist rejects literal interpretation, she uses bright colours in an abstract composition and avoids developing a specific theme, nevertheless the aesthetic and conceptual aspects of her work are inseparable, while never answering to the logic of illustrating a fact. The relationship that establishes itself in the title exists as just one more layer of meaning, while never justifying or defining the piece.

6 About this technique the artist comments: “The millefiori technique interests me precisely because, while it does have an aesthetic and decorative value, it alludes to the (unequal) exchange that occurred between Europe and the American colonies. This exchange was only possible –in the way in which it existed, as the

This tangential use of titles that function as references but not to explain or describe a piece, is a key part of Magdalena Atria’s work. According to the artist, titles such as *Cuando no tienes a nadie, nadie puede hacerte daño*, (“When You Have No One, No One Can Hurt You”), *El ruido de mis huesos* (“The Noise of my Bones”), *Sonriendo desesperadamente* (“Smiling Desperately”), *Hace un año que no salgo de mi casa*, (“I Haven’t Left my House for a Year”), *Ni contigo ni sin ti* (“Neither With You Nor Without You”) are chosen intuitively, with no absolute criteria. Following her strategy of working with found elements from the world, the only criteria of the titles is that they are found phrases, not invented by the artist. Atria comments that “all of the phrases are loaded and suggestive; they carry emotional associations, sometimes with humour, and for me they function as a sort of *atmosphere* within which the piece develops, to a certain extent determining it, but always in a very open way (just as names determine people). It never interests me that the title should narrow the spectator’s experience or ‘explain’ the piece, but at the same time it is a space that I want to activate in the work. There is no discursive correspondence between a piece of work and its title, but rather a vague proximity”⁵.

This free, multidisciplinary and experimental attitude towards materials is present in many of the artist’s other works in which she uses materials other than plasticine. In *A Granel* (“In Bulk”, 2015; p.116-117), for example, she uses aluminium containers such as pots and pans within which she makes geometrical compositions using floor wax –in a palette of red, yellow, green and brown–, all of which are things that have domestic associations in opposition with the language of abstraction. In *Glifos* (“Glyphs”, 2014; p.130-131), she uses synthetic yarn to ‘draw’ figures on the wall as a sort of imagined alphabet. In a complex piece in the Museo Histórico Nacional de Santiago in 2013, *Investidura* (“Investiture”; p.81) Atria wrapped a stone column with acrylic yarn in a composition of yellow, brown, green and blue stripes; in *Pupa* (p.147), she sewed together scraps of used clothes filled with synthetic

exchange of glass beads made with the millefiori technique for products, precious metals and slaves – because of the highly attractive nature of the beads and the sensitivity the indigenous people had to their colour, their shine and the (for them mysterious) material they were made of”.

cotton into a long organic form of rhomboid shapes in warm colours that she placed within a concave object carved in stone, which intrigued the artist because as a sarcophagus it had housed a mummified body, and now, after the artist’s intervention, the new body of the sculptural object found its place here; and in *Imago* (2013; p.146) she wrapped a fragment of a heraldic shield with elastic fabric imitating a fake jaguar fur.

This exhibition is particularly interesting because here the artist’s dialogue expands from the vocabulary of the everyday and the modern to address the material culture of the of more remote era. Atria explains: “I’m just as interested in establishing a productive dialogue with the modernist tradition as with other non-modern contexts –such as the pre-Columbian, or the natural world– in which I find the possibility of questioning the categories of the abstract and the figurative, and of accessing spaces of intersection and/or conflict between categories of existence such as the ideal and the real, the spiritual and the material, body and concept”. This most recent exploration of the artist in areas such as the natural world or the pre-Columbian era is consistent with Atria’s expansive investigation into the language of abstraction, removing it from its historical insularity and its canonical origins in order to propose it as a language of the contemporary that enters into dialogue with the everyday, the popular, and also with the pre-modern origins of our South American continent.

Design, industrial processes and advertising are other important references for Atria. For the piece *Cazar y Recolectar* (“Hunting and Gathering”, 2009; p.46-49) and also *Ahora todo es peor* (“Now Everything is Worse”, 2008; p.44-45), she uses flocking, a technique which, as the artist explains “is often used to give a velvety finish to toys and handicrafts and is associated with low-cost objects; it interests me because of the tension that the technique establishes with the context and the purposes of art”. *Ahora todo es peor* is made with three hundred compact discs on which graphic images have been applied with flocking, where recognisable symbols from

7 The artist continues: “(...) They can originate from songs (When you have no one, no one can hurt you’), from a phrase read in a newspaper, (‘I haven’t left my house for a year’), from a poem (‘I won’t see you die’), from a political slogan

contexts as diverse as political parties or company logos, products and car brands are mixed with invented abstract designs inspired by the circular shape of the compact disc.

According to the artist the technique of flocking has an immediate appeal to touch and the body, and not only to sight, in a way that is similar to the effect of plasticine. Colour takes on a particular physical quality creating a special tension with the surface of the disks and the corporate aspect of the logos. Atria uses this circular shape in order to create an equivalence between the symbols of political, religious and social associations, logos of various companies and commercial products as well as others that are not determined and are more abstract. In this exercise of the creation of a sort of abstract pan-language using both symbols and images that are not symbols, the artist intends to establish a “link between the language of pictorial abstraction with modernist roots and certain images and symbols that inhabit the collective imaginary, embodying meanings that range from the ideological to the commercial”. It is interesting how here the idea of modernism is linked to the commercial and the ideological aspects of contemporaneity, given that the historical canon of Latin American modern art does not get mixed with ideological and commercial proselytism; indeed the period has instead been idealised as removed from these realities, despite the known fact that the golden age of Latin American modernism took place, in almost every case, under dictatorships. However Atria does not establish an idealised association with modernity, instead recognising its contradictions and ambiguities in relation to its social and political context. The artist states that: “It cannot be ignored that the supposedly pure and uncontaminated language of the abstract form has been absorbed by advertising and design as a tool of visual communication; this adds levels of complexity to the relationships between abstraction, modernism and social context. Which is partly why a purely formal investigation of abstract language wouldn’t make much sense to me”.

(‘Bread, work, justice, freedom’), or from a popular saying (‘Neither with you nor without you’), among others”.

Recently the artist has developed a new body of work, called *Meteoritos* (2014-2015; p.132-137). These are sculptures whose shapes are reminiscent of natural stones, but made of ceramic and glaze, sometimes including materials such as plaster, plasticine and flocking. The *Meteoritos* are works that can be read both as abstract or as figurative; they are constructed with a sort of imperfect geometry or abstraction, they are uneven, placed at the intersection between life and abstraction, the existential and the determined, between art and nature. Using an ancestral technique the artist aims to create objects that do not seem to be manmade, while at the same time she does not propose to represent things, in this case stones, that exist in nature. The artist states: “(...) In a similar way to the plasticine –which allows one to make shapes that do not give away their origins–, these pieces in some way break down the distinction between the abstract and the figurative, the natural and the artificial, as they can be either or neither. Finally, the ‘magical’ character of a meteorite –an object that comes from unimaginable places– relates to that ‘magical’ quality of art that takes us to *other* mental, sensorial and emotional places”.

In this interstitial, expansive and dialogical space between art and nature, between the abstract and the figurative, the symbolical and the conceptual, Atria has developed, since the end of the 1990s, her unpredictable and idiosyncratic creative versatility. Magdalena Atria’s work offers us a language that communicates a lot without telling us what to think. It gives us the opportunity to experiment with our body and our imagination the sensuality and evocative capacity of art. The dialogue and tension intrinsic to Atria’s art, as much in its materiality as in its symbolical and conceptual aspects, translates into a living dialogue in which contradictions are experienced in a complex, vital and dynamic way. As this text has explored, her form of abstraction is immersed in daily life as well as in multiple aspects of culture and nature. It is in the intersection between life and art, revealed in abstraction, that we live the transformative and unique visual and symbolical experience of Atria’s work.

Tong

Gerardo Mosquera

I want to write about three very particular projects –all of them unique both for their nature and their sites– in which I was involved as curator of Magdalena Atria's work. The three projects were similar in the challenges that they posed, but were very different in their content. Beyond the evident similarity of the material used, if there was one element which united these works it was that they were all realised under the tong sign, as I will explain below.



I In 2009 I curated the exhibition 'El patio de mi casa. Arte contemporáneo en 16 patios de Córdoba' ("The Sky within my House. Contemporary Art in 16 Patios of Córdoba"), a project involving private courtyards of popular houses typical to that Andalusian city which showed an exuberant decor of flowers, plants, antiques, architectural remains and other elements; and monumental courtyards of old houses and palaces that now house public institutions. Sixteen artists from various countries were invited to participate, each one working in one courtyard. The exhibition, a curatorial adventure that was the first of its kind, engaged both with the complexity of projects taking place in outside spaces – outside of the security of the "white cube"–, as well as intruding into private areas in which art co-existed with its inhabitants, either in private homes or in work places, as these courtyards continued to "live" and carry out their usual functions.

On the other hand the Cordoban courtyards are unique and complex spaces due to their architectural and spatial profiles, and for overlapping the interior and the exterior spaces, the public and the private. They also have very particular traditional contents, a baroque aesthetic, and *horror vacui*, which results in a profusion of vibrant and colourful ornamentation. When I invited the artists to participate in the project and showed them images of the courtyards, many were astonished at their overwhelming decor and even exclaimed: "There's no room for anything else here!"

The project avoided using the courtyards as mere showcases for the artworks, and none were specifically modified for the occasion. Instead, the project proposed a dialogue between art and site, in which the site took on an active role. The resultant works were ephemeral *situations*¹ born out of the interaction between the courtyards and the artistic interventions. More than *site-specific* works, in the most successful pieces significant conjunctions were formed in which art and context worked together to contribute to aesthetic, symbolic and conceptual experiences. These resulted from the interaction between the courtyard

1 I use the term with a different meaning to the one coined by the Situationist movement, although related to it.

and the artistic intervention that the former both incorporated and shaped, developing into a final synthesis. For the artists it was a dialogic exercise (in the Bakhtinian sense) with the space as protagonist, in which the relationship between the traditional and the contemporary was explored, and which took up the challenge of communicating with a general public without diminishing the artistic interest and complexity of the works. Furthermore, some of the works took place in private homes, whose owners lived with the art, opening their houses at specific times to allow access to the public.

One of the keys to curating an exhibition as unique and complex as 'The Sky within my House' was to select artists capable of responding adequately to the difficult commission. For the most part I chose artists whose previous work allowed a certain confidence that they would be able to rise to the challenge, artists such as Cai Guo Qiang or Jorge Perianes, whose work is open, inventive and responsive to spatial context, which suggested a possible dialogue with the courtyards. I also used pre-existing works, such as the installation *Hanging Garden* by Mona Hatoum, which seemed to me would function well, albeit differently, in a new context. In the selection of other works I took risks, trusting my instinct.

Inviting Magdalena Atria to participate was a big risk. At the time she was known primarily for her impressive abstract paintings using plasticine, presented in a traditional way, fixed on gallery and museum walls. At first sight a painter –even one using an unusual material– would not appear to be a suitable artist for a project like this one of the courtyards. However, I had noticed that her works usually took on different formats from those typical of traditional painting, and sometimes even took on irregular or elaborate forms. I particularly remembered the piece *Desde niño ya engañaba a sus amigos* ("Since Childhood he Deceived his Friends", 2004; p. 26-27), in which the plasticine in a semi circular format extended downwards from the wall to the floor. I sensed in her work the energy –and more importantly, the potential– to flow over into the space. The artist also had some three-dimensional pieces, such as *Sonriendo*

desesperadamente I ("Smiling Desperately I"; p.40-41), a hanging irregular-shaped sphere built with toothpicks and modelling clay (also from 2004) which already indicated Atria's leaning towards the element of craftsmanship in her work. In addition, the plasticity of the material she was using for her paintings almost obliged her to expand beyond the frame, something that was already taking place in her work despite the pieces still being limited to the white cube. Plasticine also has the advantage of being able to be stuck to surfaces without damaging them, as well as being relatively weather-resistant.

I felt that Atria's work was clamouring to get out, to escape, and I didn't hesitate in inviting her to take part in 'The Sky within my House'. I was also struck by how the colourful nature of her work and its elements of baroque geometry would coordinate with the courtyard's exhilarant floral and ornamental decor. She was brave enough to take on the challenge and to launch herself into an exterior piece on a monumental scale that she had never undertaken before; an enterprise that opened up a new direction in her work. The challenge was made even greater by the fact that I offered her one of the most beautiful and impressive courtyards: an old tenement house transformed into a complex of small studios used by local craftspeople. The space in this emblematic Cordoban courtyard, at number 50 San Basilio Street, is more complicated than other more orthogonal courtyards, and it includes a staircase at its centre. The space is heavily ornamented and used very regularly by the artisans. However I was aware that these difficulties could in fact work in the artist's favour, stimulating her dialogue with the surroundings.

The result was dazzling. Atria used hexagonal-shaped modules of plasticine in various colours and sizes, with an array of images on them, in order to construct a sort of flexible, colourful mosaic that spread over a large part of the courtyard. The modules referenced the Andalusian tiles with the geometrical Arab-inspired designs that are common in Cordoba, but in her case they became kaleidoscopic images conveying psychedelic evocations. The piece gave the impression of having always been in the courtyard, and of having

been made there long time ago, despite its contemporary visual presence. It flowed over the walls without imposing itself on the elements that were already there, integrating itself without proclaiming its alleged hierarchy as a "work of art" over a plant or a water tap. The work slid under a grille, was a background for flower pots, melted over the glass of windows, flowed into a public bathroom, crawled across the floor, and submerged itself in an old well, as the plasticine followed the features of the space and adapted to its shapes and colours, its malleability and softness embracing all the haphazard irregularities of the courtyard. The piece coexisted and dialogued with the courtyard, with its many parts, spaces and timeframes. At the same time, it maintained a sufficiently distinctive character to surprise and defy expectations of what one normally finds in a Cordoban courtyard, thereby introducing the aesthetic shock able to disassociate established experience that Jacques Rancière² discusses. With a title inspired by a short story by Jorge Luis Borges, *El espejo de tinta* ("The Ink Mirror") Atria's piece was the most beautiful in the project and also perhaps the work that most entered into dialogue with its context.

II Only a year later I was fortunate enough to be able to curate 'Arte contemporáneo y patios de Quito' ("Contemporary Art and Patios of Quito"), a similar exhibition in the extraordinary historical centre of the capital of Ecuador, the first city centre to be declared a UNESCO World Heritage Site. Different from Cordoba, there is no established tradition in Quito of the exuberantly decorated small private courtyards in houses. So in Quito the decision was taken to use mainly large public courtyards for the exhibition, focusing on their historical, cultural and heritage value. The size and scale of many of this courtyards is characteristic of the impressive baroque colonial architecture typical of Quito, where there is a preponderance of religious buildings. The courtyards are, for want of a better word, more "neutral" than in Cordoba: in general they stand out more for their intrinsic characteristics than for their decoration.

2 Jacques Rancière: "Las paradojas del arte político", *Criterios*, no.36, Havana, 2009, p.73.

Given Atria's success in the Cordoban courtyard, I didn't hesitate to ask her to take part in this exhibition. And this time around working with her was not a risk but a sure bet. However, the challenge was greater and of a different nature. I asked her to work in nothing less than the courtyard of the Museo Casa de Sucre ("House of Sucre Museum"), an eighteenth century mansion in which the mythical Venezuelan General Antonio José de Sucre, one of the most brilliant military strategists in history, the ultimate military hero of the Latin American independence who definitively defeated the Spanish at the Battle of Ayacucho in 1824, lived. The museum belongs to and is administered by the Ecuadorean Ministry of Defence, which makes it all the more surprising –given the clichéd bad relationship between contemporary art and the military– that permission was given to hold the artistic intervention in this space so loaded with historical and symbolic implications. The museum-house is in a building bought by Sucre in 1828 when he married Mariana Carcelén, the Marquesa de Solanda, a *criolla* from a wealthy Quito family, who was the love of his life. Because of his active involvement in the efforts to limit the chaos that overwhelmed South America after independence, the "Mariscal de Ayacucho" ("Ayacucho Field Marshal") only actually lived in the house for a couple of years until his assassination during an ambush in Colombia in 1830, at the age of 35. He left one daughter, Teresa, who was born in 1829, and whom he barely knew. To complete the tragedy, in 1831, when the girl was only two years old, she fell to her death from the arms of her stepfather General Isidro Barriga, with whom Sucre's widow had married, into the courtyard one floor down, thereby leaving Sucre without descendants.

Taking as a starting point this domestic tragedy as opposed to looking for inspiration in the epic military story of the Mariscal, Atria

captured the spirit of the place: the house is a site of heritage and historical interest not because of any public event that took place there, but rather because it was Sucre's domestic "nest" where he wanted to retire to a family life with the woman he loved, to have children and eventually to die in peace at the heart of a city that he also loved. The house is a personal context, not a site of "Historical" (with a capital "H") interest; it is lyrical, not heroic. It is imbued with a private tragedy: the tragic personal and domestic destiny of a great triumphing hero; his terrible defeat. While in Cordoba the artist had incorporated her work into the aesthetic and feeling of the courtyard, transforming it through her formally abstract work, in the Museo Casa de Sucre she created *No te veré morir* ("I Won't See you Die"; p.64), a narrative piece, although it also employs a non-figurative language, whose title is inspired by a verse of the uruguayan poet Idea Vilariño.

Atria installed a large plasticine stain onto the courtyard, from the first floor down to the ground floor, representing the little girl's fall. As it is unclear exactly where the tragedy took place the artist situated the work center stage on the main side of the courtyard. The stain was multi-coloured and vibrant, not in the last bit funereal, but, as though narrating the death indirectly, the colours used were warm at the top and became successively colder further down the piece. In this way the work described the physical trajectory of the girl's falling body, and the shift from life to death, only through colour, abstract forms and the symbolism of plasticine as a "living", malleable material that is both soft and perishable. In this way the artist strengthened the semiotic assets of abstract painting (synesthesia of colour and the resultant symbolism, the indication of movement, emotional impulse...) to represent the girl's fall and death. Atria plays on the ability of abstract language to denote meaning and create

emotion indirectly, without representation, through an evocation of feeling: the slanted and highly subjectivised open semiosis of the abstract sign communicates meanings through the senses and provokes emotions, just as music does. The installed painting created by Atria traces the path of the fatal plunge with a multi-coloured bloodstain, at the same time embracing the architecture, respecting its particularities and thereby creating a unique impact. The resulting strong impression is reinforced by the fact that the piece of art is placed *in situ* –or approximately– where the tragedy took place as though it covers or drapes the trajectory of the real event while at the same time representing it in a non-realistic fashion.

III
The next project again raised the bar. A new opportunity presented itself one year later in a surprising, far-away and unusual place that is sacred in every sense of the word: The Haein Buddhist Temple, tucked away in the Gaya mountains of South Korea. Established in the year 802 and renovated on various occasions –the last time in 1644– the temple is a complex of buildings, open areas and *stupas* (reliquaries) harmoniously placed within a beautiful mountain setting. Considered as one of the main temples of the Chogye order, there are 350 ordained monks living there, keeping alive the practice of traditional Korean Zen Buddhism. It is a site of pilgrimage both for Buddhists and for lay people interested in the cultural treasure that it houses. The most important of these is without a doubt the Korean Tripitaka, the oldest and most complete collection of writings from the Buddhist canon, engraved onto 81,258 wooden blocks between 1237 and 1248. These engravings were completed to replace the originals, themselves finished in 1011, but which had been burned in 1232 during the Mongol invasion. Along with the buildings constructed at the back of the

temple complex in the fifteenth century to store and preserve the blocks with great success, by using only natural methods, the whole area has been declared a UNESCO World Heritage Site.

As part of a festival organised in 2011 to celebrate the millennial of the first Tripitaka, Sun Gak, the abbot of the monastery, decided to launch the Haein Temple Art Project, a sort of mini-biennale of contemporary art at this remote location, as part of his vision of giving the temple better visibility as a religious and touristic attraction, thereby countering the reclusive nature of traditional Korean Buddhism that has increasingly affected the impact of this religion on Korean society. My role in this project, curated by Yu Yeon Kim and Jiwoong Yoon, was that of a consultant, and I insisted on establishing a dialogue between contemporary art and the temple, with its religious, historical, cultural and aesthetic contents. The project was called *Tong*, a Korean and Chinese character which could be translated as "bond", but which also means "passage", "openness" or "moving across a space". The title's meaning is self-evident given the nature of the project, which succeeded in creating unexpected links between the field of contemporary art and an ancient Buddhist temple. *Tong*, therefore, as in the union and articulation of different elements, and as in transversality.

I wanted Atria to work within the space of the temple itself, as she had done with the previous exhibitions. Despite his liberal attitude, it wasn't easy to convince the abbot to let the artist intervene in this way in the sacred space, full of religious signification and where strict rituals take place. However in the end the abbot allowed Atria to work on the stone platform on which the temple's main entrance rests, called the Il Ju Mun ("One Pillar Gate"). On the low walls at either side of the steps, the artist created *Kalchakura*

(p.68-73), a piece composed of a series of overlapping circles made of plasticine with multi-coloured geometrical and organic patterns. She was the only one of the over thirty artists invited to be allowed to intervene directly on the architecture of the sacred grounds.

Given where her work was placed, the first impression upon seeing the circles –from a distance as one approaches Il Ju Mun– was to associate them with *mandalas* (ritual symbols) greeting the visitors to the temple, and this was, in fact, one of the non-figurative references of the work. But there is so much more. *Kalchakura* is among Atria's oeuvre the work that has perhaps the most conceptual content; her art has an abstract language that always articulates elaborate meanings that are developed beyond the visual and the aesthetic, as is suggested by the literary titles of her pieces. While her work can appear to be mostly decorative, this is in fact far from the case. As Harold Rosenberg so eloquently put it, all contemporary art is like a centaur: half artistic material, and half words. And the latter provides the dynamic element of the work, through which its artistic nature and message are determined³. From the very beginning of what we today call visual arts, the eye has never been enough to entirely take in the profound meaning of an artwork, and today's art has taken to an extreme the conceptual content of the scopic.

Kalchakura is the name of a lichen found in the south of Chile (very far south) that is harvested for medicinal purposes. The name means "stone flower" in Mapudungun, the language of the indigenous people, the Mapuche, who had already populated Chile by the time the construction of the Haein temple began. Lichen grows over rocks, and symbolically Atria planted these Mapuche "stone flowers" onto the low walls of the ancient platform of the Buddhist temple,

as though transporting them to the temple on the other side of the Pacific, from the extreme south to the north. Thereby she established an extreme and lyrical *tong*. The lichen themselves are *tong*: organisms made up of the symbiosis between an algae and a fungus in an efficient union that allows it to survive in extreme conditions. As the artist herself said, *Kalchakura* is "an attempt to create this sort of symbiosis, bringing together things that belong to different worlds and interconnecting them in meaningful ways"⁴. She goes on to say that "the bright and artificial colours of the plasticine create a tension between the natural and the artificial, the old and the new, the organic and the synthetic, the sacred and the profane"⁵. These are tensions that are in dialogue, creators of meaning in the spark of their friction. Formally, the circles and their arrangement in the installation refer to the lichen, while their internal patterns are inspired both by the *mandalas* and the imaginary of psychedelia and pop culture. These symbiotic connections extend from Chile to Korea, from north to south, from Buddhism to the religion of the Mapuche, from the architecture that has religious and heritage value, to the playful material meant for children that is plasticine, from the symmetry of its designs to the irregularity caused by adapting itself to the inconsistencies of the architecture where it has been "planted"... *Tong*.

Beyond this, *Kalchakura* moved me because of the artist's sincere gesture of transplanting a very simple element, taken away from its place of origin to a Buddhist temple situated in a remote location. A transplant imbued with the cultural effort of establishing diverse connections, as though stamping Chile, as surreptitious flag, on the very entrance of the appropriated alien location. If only every expression of nationalism were as gentle and poetic!

3
Harold Rosenberg: "Art and Words" in *The Definition of Art*, Chicago, The University of Chicago Press, 1983.

4
Magdalena Atria: "About *Kalchakura*", 2011, Digital document about the project.

5
Idem.

The iridescence of matter

Morphology and language in the work of Magdalena Atria

Ricardo Loebell



To see and to feel are the result of a binding union between the mind and the subject; the sight of the real – inevitably a manifold view, the view of the painter, of the anatomist, of the builder, of the philosopher– can only be obtained through feeling and reason.

Using a variety of materials including wool, textiles, graphite pencil, bees wax and plasticine applied to a range of supports, Magdalena Atria organises a language that generates a unique morphology, creating different textures that the eye recognises as they emerge. This phenomenical relationship interacts with the spectator, stimulating perception prior to the search for a meaning. In the attempts at representing nature she creates patterns of labyrinths and intricacies whose geometry evokes a visual imaginary parallel to Mandelbrot's fractals.

Figure and form can, through the transformation of matter, search for otherworldly memories, offering a multi-coloured intermingling of those memories, as in *Fantasmas* ("Ghosts"; p.98-99), a series in which Atria colours in with black ink the figures of football players in newspaper clippings, captured in the very moment in which their bodies collide as they chase the ball, creating out of two bodies one strange and anomalous shape.

Magdalena Atria proposes reformulating out of her own work a kind of morphology originating in what she discovers in her environment and in other works of art. In the case of *Abalorios* ("Slave Beads"; p.138-141), her 2013 installation in the Santiago Museum of Archaeology, she subtly attempts to infiltrate her small sculptures into history – that of the distant past – by making them coexist behind the glass of museum exhibition cabinets with pre-Columbian pottery and baskets. The effect is also inverted: for example, looking at the funerary shrouds of

the extinct culture of the Paracas society, morphological elements are evoked which have their echo in the aesthetic development of some of Atria's more recent works.¹

A further and equally relevant aspect of Atria's work is the combination of materials that allows one to question time: from the perspective of its narrative, its density and its durability. In *Ofrenda* ("Offering", 2013; p.148-151), the rock seems to ignite and be born again in a new splendour that exposes it to the spectator's gaze, an operation similar to the one that is effected in *Encuentros casuales* ("Casual Encounters", 2013; p.142-145).

Her most recent installation, in Tamar Gallery (2015; p.126-128), is based on a literary allegory written in 1895 by John Uri Lloyd, whose proto-scientific theory about a journey to the centre of the – hollow – earth presents an attempt to see geology from a metaphysical perspective. Atria travels visually in her piece, starting with the title *Etidorpha* ("Aphrodite" in reverse) into the inside of the fictional depiction of a place, state of mind, being or force. Both Jules Verne's "Journey to the Centre of the Earth" and Tarkovsky's "Solaris" belong to these archaic hollow-earth visions that encompass a spectrum ranging from veneration and mysticism to the end of the earth's existence as a planet.

Looking at her work the spectator's imagination is held fast by what it sees, just as the plasticine is fused into the porous material of the support with a cohesive contact. The piece *No te veré morir* ("I Won't See you Die", 2010; p.64), made as an installation for the courtyard of the Casa Museo de Sucre, can be interpreted as a dream or as a memory of an involuntary and slow death forgotten by posterity. This piece is a sinuous trace that twists and turns from infinity like the fate that crosses every moment in the anguish of its ending.

Atria considers –from the Latin *cum siderem*– with her hands, luminous bodies. Every gesture reflects the thought process of something larger, like a vault of stars or the planets (*Sidereus nuncio*, 2010; p.84). Her work blends in with nature, emulating an architecture found in the subconscious, in an unknown dimension, as another of her installations suggests, this time in the traditional courtyard of a house in the Spanish city of Cordoba *El espejo de tinta* ("The Ink Mirror", 2009; p.62-63). In this work and others such as *Distancia distante* ("Distant Distance"; pg.26-27), title whose tautology can refer both to spatial distance and that imposed by the spectator's criteria, the artist works with a spectral chromatism.

Each work is the narrative of an aesthetic geometry that articulates a language, taking distance from the cognitive context and relating rather to images that evoke particular moments in the history of Western art (Matilde Pérez, or even Mondrian).

Contemporary perception is dominated by the hegemony of visual representation. So images, denied the haptic dimension of touch, smell, taste and sound, spread across the virtual space without understanding how sight, condemned to its isolation, is nourished by the contiguity of all the senses.

Baudelaire writes that the poet experiences nature through a forest of symbols whose echoes intermingle in a deep and shadowy oneness. Baudelaire, who sustained serious doubts about the incipient development of the photographic image in the nineteenth century – which Walter Benjamin would later transform into a thesis about the loss of the aura in *The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction* – would break with descriptive art in order to propose an intuitive dimension in the artistic process, directed at a poetic symbolism.

In one of his last interventions Walter Mignolo quite correctly points out that visual hegemony in contemporary culture threatens the integrity of perception, and it has gradually separated us from the intuition evident in ancient peoples who tend to see things from a point of view nourished by all their senses: When we look at a tree the leaves stirred by the wind make a sound which identifies the tree, the bird that sits on a branch leaves an echo as it twitters, the bark is rough to touch, the fruits have a taste and the roots have a perfume. All of this takes place when we look at a tree. One therefore imagines the relationships and connections evoked by a free association between sound, colour, smell and touch.

In the same way Magdalena Atria's work is an attempt to, from an optical perspective, transcend the aesthetic to offer us an artistic experience that overflows in the sensory definition of matter.

1

This corresponds to an artistic gesture that has been developed in various parts of the country, such as for example Paula González Carvajal's recent investigations into the Diaguita art and culture in conjunction with the artist Cileni Pastén in Salamanca, working with the Diaguita indigenous community of Taucán in the Valley of Chalinga (the Valley of Choapa).

The insatiable stain

Some notes about Magdalena Atria and her work

Cristián Silva



Magdalena Atria works with uncertainty. She works with uncertainty but at the same time, with utmost conviction, paradoxical as that may sound. No plans, no guarantees, no formulas beyond her own intuition. Rarely does her work fail to include elements that entail risk. Her work is not literal: it seeks to explore, precisely, what cannot be verbalized. Magdalena constantly seeks to learn about things she doesn't understand; learning is her favorite activity. She fears neither failure nor the complications of confronting difficulties in her artistic practice.

Magdalena is probably the most brilliant art professor I have had the privilege of watching in action. In an atmosphere of absolute respect and freedom, and at the same time maintaining a high degree of productivity and expectations, she explores the unknown with her students, engaging them from the inside out (and not from the outside in). Using methods and disciplines that are at once firm and flexible, her students, almost unwittingly, begin to evolve and nourish their own subjective relationships with art in such a way that, by the time they leave her class at semester's end, they are no longer the same students who walked in at the beginning.

From what I understand, Magdalena Atria would love to live one day close to the sea, if possible with nobody else around, only animals. Ideally, this place would be a remote beach, not quite so cold in the winter, where she might enjoy little more than running water and the shade of a tree.

"When we really speak the truth, words are insufficient. Almost everything except things like 'pass the gravy' is a lie of a sort. And that being the case, I shall shut up. Oh, and...pass the gravy."

Iris Murdoch

Magdalena never played, does not play and will not play team sports, much less any that involve balls. She exercises only through serene, solitary, introspective sports that do not require extra accessories or implements: essentially, she derives great pleasure from walking, swimming and yoga.

Romantic as she is, I sense that Magdalena Atria has always felt a certain complicity with characters that embody the tragic, damned figure of the sufferer, the person plagued by bad luck, tormented by adversity, misfortune and constant pain—from Inspector Wallander to the goalkeeper Johnny Herrera, though also Alatríste, Fantine and Aniceto Hevia. In this light it is no coincidence that Huachipato is the football team she roots for.

Music occupies a central place in Magdalena Atria's life. Though sometimes it serves as accompaniment to another activity, as when she listens to the AM station Imagina while driving or doing housework, sometimes, and not infrequently, she will spend entire afternoons listening with absolute attention and devotion to Glenn Gould, Leonard Cohen, Jim O'Rourke, Bob Dylan, Keith Jarrett, Gustav Mahler or Janis Joplin, to say nothing of her adored Will Oldham: with his soft crooning, occasional cries, almost always painful but never pitiful, Oldham creates music that might be classified as sharp, sophisticated, arch melancholy, a kind of humorous, generous sadness: music that is tender, but with a tenderness that is also sharp and corrosive.

Of her university years, Magdalena most clearly remembers her mountaineering classes with Claudio Lucero: the punishing physical preparation; the feelings of wonder, responsibility, humility and respect that emerge in the relationship with nature; the fortitude required to face challenges. Just as in her work, the connection between her body and the mountain situates her in a place of equilibrium between contemplation and action, the very best version of herself.

"The shades of silence and the roots of your world give origin to my world."

Franco Simone

One night, in the mid-1980s, Magdalena was in a car driving through the neighborhood of Las Rejas, in Santiago. Suddenly, while stopped at a red light, a massive bulk of something slammed into her at breakneck

speed. This was immediately followed by a deafening noise, tremors, broken glass and a thundering crash against the roof of the vehicle: the car she was riding in had been rammed in the side by a runaway pack horse, still dragging its cart. The animal crashed into the door with its chest while instinctively attempting to clear the top of the vehicle with its front legs.

Had she not become a visual artist, Magdalena Atria would have loved to be a carpenter, a long-distance freight truck driver, or Theremin player. In that order.

Beyond the transformations her work has gone through over time (I have known her for over 25 years), I have been fortunate to witness, from the very beginning, a *constant element* in her work. This constant element is extremely valuable and, inexplicably, overlooked by most artists: it is the conviction that the work must always be *necessary*, indispensable to the artist. In other words, at the risk of sounding repetitive, each and every work by Magdalena Atria is the bearer of a tangible message: the message that, for her, these pieces had to be created, they had to exist. Magdalena only works on her art when she has the need to contribute something, only when she feels that urgency. When she has nothing to say, she simply does not make art. Fortunately, for her, that feeling of void is not common.

"All art is a struggle to be, in a particular sort of way, virtuous."

Iris Murdoch

The Chilean artistic context, deeply undermined by four intense decades in the neoliberal model, has been characterized by two main orientations promoted by the local visual arts officialdom: on the one hand, an ornamental (obliging, hedonistic, superfluous, commercial, glamorous) kind of art, and on the other hand a kind of art aimed at protest: discursive, contingent, strategic, frontal, anti-systemic, testimonial. Magdalena Atria's work, in a natural and almost unwitting fashion, has emerged as one of the most

interesting alternatives to this asphyxiating, bipolar art scene, circulating through parallel circuits and contributing as a true oasis of imagination and freedom to this poetically impoverished landscape.

In other words, one might say that the work of Magdalena Atria, from a place of observation and vitality, has managed to exist at a certain angle from the historical moment in which she, as an artist, has had to live and work. She ably negotiates with the most universal notions of beauty, defying the conventions of art in ways that reveal her intelligence and sensitivity.

With regard to the aforementioned local context, much has been said and a fair amount has been written about the Chilean idiosyncrasy, and it is clear that this is not a recent phenomenon. No: many aspects of this idiosyncrasy have been evolving for at least a couple of centuries. Historically, local observers have agreed that the Chilean temperament is quite a singular and contradictory phenomenon: a jumbled maze of conservative, inhibited, sulky, sparing, cunning, slapdash, and violent.

A certain opaqueness of character and ambivalence for norms was what the writer Joaquín Edwards Bello always pointed out, considering the Chilean to be *apequenado*,¹ "docile and anxious to find discipline," or else "a silent Indian with a hook under his poncho." On the other hand, when asked what he would do to make Chileans happier, Benjamin Subercaseaux, also a writer and social observer, once responded: "the same thing done to children born with Rh negative blood: a total blood transfusion." Without a doubt, the soul of Chile was also quite insightfully observed by Violeta Parra: through her poetry, music and songs she penetrated and explored the intricacies of our very complex collective personality, ascribing, for example, great relevance to matters such as repression (of both joy and sorrow), the curious combination of delicate and coarse that one finds embodied in Chilean mothers, and of course the *criollo's* profound fear of death.

1

In Chile's central zone, "pequén" is the term used for a small, dun-colored owl of daytime habits; it is also the word used to denominate a small, popular form of empanada filled with onion.

In 1960 Allen Ginsberg spent several weeks in Chile. After traveling through the north, center and south of the country, and stopping to talk with all sorts of people, he arrived at the conclusion that it was urgently necessary to import several kilos of marihuana for Chilean writers, to rouse their sleepy perceptions.

Magdalena Atria was raised in an intellectual environment, the second girl of seven siblings. Having spent her first years of life in the United States—because of her father's graduate work—her childhood and youth were as tranquil as one might imagine they could be for a young girl growing up in a stable middle class home in Santiago in the 1970s and 1980s. Even so, as a child, she always fantasized about leaving home and going off to live on her own. She was absolutely unafraid to leave the comfort and affections of home—not because she was unhappy or because of a conflict, but because she felt that autonomy and freedom were values that were worth a sacrifice.

"People come to art for something that they don't understand, that's not in their life already."

Gilbert & George

In the Chinese zodiac, Magdalena is the fire horse. In the Aztec calendar, a flower. For both signs, freedom, exuberance and tranquility are key elements. On the other hand, in the Enneagram, her personal qualities link her primarily to Enneatype 5: predominantly rational, Magdalena feels quite at home in a context of ideas, and her natural tendency is to study, to examine, to scrutinize—persistently, but without rushing—everything in her midst.

Magdalena Atria attended a traditional convent school, in which she always stood out for her excellent conduct and performance: year after year, she was always first in the class. Throughout her childhood and adolescence, rather than play with her classmates at recess she would spend much of her time voluntarily holed up in the school library, voraciously reading or drawing, as meticulously as possible, the embalmed birds that were exhibited on the bookshelves. Of

the most important books she read during those years, two remain etched in her memory: *Memoirs of a Dutiful Daughter*, by Simone de Beauvoir and *My Life*, by Isadora Duncan. Both women, one a philosopher and the other an artist, would become defining role models for her.

One morning during those years, in the same library, she came across a red book with an intriguing title emblazoned across the front cover: *From Marx to Christ*. When she asked to borrow it, the librarian examined the book from top to bottom and back to front, and after some hesitation, drily told her that it was not available for lending. When she got home, Magdalena told her parents about what had happened, and the very next day walked into the library and handed the librarian a letter from her mother, defending her daughter's right to think for herself and demanding that Magdalena be given access to the book. The letter worked, but the book itself turned out to be something of a letdown: contrary to what Magdalena and the librarian had imagined (some kind of revolutionary manifesto), the volume contained the regretful testimony of a former Communist militant who had abandoned his political ideology in order to take his vows as a priest.

At age 15, after several years working as a babysitter and at other jobs, Magdalena saved enough money to buy herself a upright piano. Her paternal grandmother accompanied and advised her in her quest for the ideal piano, laying down two essential conditions: it had to be German and it had to have a bronze plate.

In November 1992 Magdalena was dealt the most violent blow of her life: the small airplane carrying her older sister Consuelo from Chaitén to Santiago never reached its destination, crashing into a hill in the zone of Contao.

Despite the fact that her work is governed by an eminently non-narrative spirit, Magdalena Atria possesses a most unusual talent for recounting stories, tales, movies or novels; she knows exactly when and how to quote dialogue, describe scenes, create ambience, build suspense and add details that, together,

help faithfully reproduce the comedy, tragedy, or science-fiction tale that she wishes to share. Unlike most people, Magdalena is seduced far more by narrations of fiction than stories of real life. In other words, a novel or movie that claims to be based on fact, or involves documentary elements, is not terrifically intriguing for her. Art, on the other hand, continues to be her main reference point for reality, and she always appears moved when it seems that life has imitated art. Her night-table is typically buried under a tower of books, the majority of them works of fiction by writers like Auster, Murdoch, Coetzee, Bolaño, and others.

With regard to film: almost all the films she watched as a child, primarily of either the mystery or terror genre, left a great impression on her. Some of the most memorable were "Marabunta", "The Thing That Couldn't Die" and "The Blob", which in Chile were translated as "La cabeza maléfica" (The evil head) and "La mancha voraz" (The insatiable stain). "The Blob" is, in fact, about an insatiable, inescapable mass that goes around swallowing people. "It crawls, it creeps, it eats you alive... There's no stopping The Blob as it spreads from town to town... It's indestructible, it's indescribable, nothing can stop it..." announced its spooky trailer. Magdalena watched all of this, of course, on a tiny black-and-white television set during the mid 1970s, the darkest years of the dictatorships in Latin America.

"Every artist is an unhappy lover. And unhappy lovers want to tell their story."

Iris Murdoch

One idea that has captured Magdalena's interest for some time is the relationship between certain mysterious natural phenomena and the meaning we ascribe to them. Japanese viewing stones, *suiseki*, or the ruin marbles that Roger Caillois describes as "nature sports" are some obvious examples of this,² as are "jumping beans," the Mexican seeds that, mysteriously and spasmodically, bounce up and down of their own accord. In fact, it was on account of these jumping beans that Caillois got involved in a heated

debate in 1934 with André Breton, his friend and ally in Surrealism, until then. To learn the reason why the beans moved as they did (Caillois suspected that it had to do with an insect larva living inside the seed) he proposed to dissect and observe them, while Breton maintained that such a positivist approach was an unacceptable assault on the mystical, the marvelous and the magical. This difference of opinion—Caillois saw no contradiction between research and poetry—would mark, at that moment, his definitive split from the Surrealists.

Under very specific circumstances it is possible to make out, in the sky, an unusual atmospheric anomaly known as Parhelion ("false suns"), produced essentially by the refraction of sunlight through tiny ice crystals in clouds. Sometimes it is possible to see the sun high up, in the middle of the sky, and just a bit lower down, two tiny suns, each decorating one end of a rainbow. According to the wise men of the North Chilean high plains, the spectrum is a harbinger of an imminent snowstorm.

In 1984, during her first year as an art student at Universidad Católica, for her class in Latin American Art, Magdalena had to pick one of a handful of historical themes and research the topic. Without much idea about what she was getting herself into, she chose to research the textiles of the Paracas culture. The experience was as surprising as it was dazzling... In our context we are inculcated with the notion that everything admirable and worthwhile comes from the northern hemisphere. And so, it was an unforgettable lesson for Magdalena to suddenly find herself facing such majestic refinement, beauty, complexity, and sensibility in pre-Hispanic creations, and the repercussions of this discovery would last for a long time to come, even to the present day.

Magdalena lived in New York from 1995 to 1998. There, in addition to studying for a Master's Degree in visual arts, she raised her two small children. During this time she worked as assistant to the Italian artist Lucretia Moroni. In Moroni's studio, through the everyday practice of silkscreening and

decorative mural painting, she learned important lessons about the essence of the sumptuous patterns, textiles and mosaics of Italian, Islamic and Indian cultures. All of this has recently re-emerged in her latest work: notions of rhythm, sequence, mismatch, calculation and chance, along with a kind of unpredictability and extravagance in the use of color, have transformed her current work into a kind of crucible of cultures, civilizations, and systems, allowing her to move from one imaginary world to another, indistinctly and easily passing from the *huichol* to the Arabic, from the architectural to the botanical, from the organic to the geometric, from the ancient to the futuristic.

Independent of the medium she happens to be working in, Magdalena Atria essentially defines herself as a painter, her main tools being gradation and contrast of color. She has spoken of inspiration as "the moment at which a jumble of ideas come together, almost by magic, in such a simple, convincing way that it seems incredible not to have thought of it sooner."

In each of her works, Magdalena Atria strikes a startling balance between matters as contradictory as chaos and control, austerity and eccentricity, elegance and vulgarity, delirium and reason, seriousness and levity. In order to achieve this, both her remarkable work ethic—constant, disciplined, and relentless—and her tremendous capacity for concentration are key. Magdalena activates the flow of energy between her inner world and the world around her by turning on the radio in her studio and immersing herself, as she works, in a succession of talk radio shows, almost always on Radio Universidad de Chile. And this is how all the topics floating in the ether find their way into her work: national and international current events as well as her own emotions and reflections are metabolized through pure visuality (lines, shapes, colors, textures, volumes). Because of this, it is no exaggeration to apply to Magdalena's work something that Roberta Smith once said about the work of Joyce Robin: "the more you look, the more you see."

2

Roger Caillois, *The Writing of Stones*, 1970.

The battle between Heracles and Antaeus is a classic motif that many artists, from Greek antiquity to the Renaissance, have masterfully depicted. Antaeus was a giant who usually defeated his rivals because he was protected by the goddess Gaia, who gave him her power every time he touched the earth. Heracles, however, managed to defeat him when he picked him up off the ground, separating him from his energy source. The scene eloquently captures what may well be another constant in the work of Magdalena Atria: the struggle between nature and culture or, to put it in Heideggerian³ terms, between Earth and World. This image, represented by Polloiuolo, Cranach and many others, reveals the precise moment when the two bodies become intertwined in an amalgam of heads, torsos, legs and arms in a single figure, the contemporary version of which may be found in the photographs of football players that Atria manipulated in her series entitled *Fantasmas* (Ghosts; p.98-99).

"We all find ourselves obliged to cultivate a number of minor madnesses, to make reality a bit more tolerable."

Marcel Proust

Magdalena Atria's *in situ* work manages, quite impressively, to engage in an insightful and articulate dialogue with its surroundings, all the while retaining its identity and idiosyncrasy. It draws from and becomes part of its immediate context, whether in Quito (Ecuador), Haeinsa (Korea), Tours (France), Córdoba (Spain), Porto Alegre (Brazil), Austin (U.S.A.), or any other place where she has been fortunate enough to work.

With respect to traveling: two of Magdalena's favorite places in the world are The Museum of Jurassic Technology, in Los Angeles, and Sir John Soane's Museum, in London. Both are inspired by the ambition and extremely singular vision of their founders, and offer the visitor a flirtation with and perhaps even a slight rejection of traditional science, while elevating the whims of their creators to the level of science. Though they function within the typically disperse logic of the

cabinet of curiosities, they are validated by the connecting thread of a bizarre personal poetic vision that is unique and distinctive, and that is ultimately much more than the arbitrary sum of a series of eccentricities.

Magdalena Atria is a formidable cook. She is hardworking and tireless, strict when following a recipe, but incredibly imaginative when inventing something new. In this sense, there is an undeniable link between the kitchen and the way in which Magdalena approaches plasticine in her work; the children's cooking sets of Play-doh fruit (pasta, cheese, sweets, etc); and of course the relationship with bread, a living mass that must be set aside to rest and grow, and that almost miraculously begins to fill up with air, form and texture. These are some of many different aspects that come to mind when contemplating Atria's oeuvre. In synaesthetic terms, one might say that in her work we find the entire spectrum of "visual palatability:" the acid, bitter, sweet, salty, and of course the taste known as *umami*, present in breast milk, Iberian ham, soy sauce, seaweed, and sardines.

"If you want new emotions, new big emotions, you need new techniques."

Ferrán Adriá

Beyond the venerable references of her youth (Uccello, Botticelli, Bosch, Chardin, and others), during her time in New York Magdalena came face to face with the work of countless contemporary visual artists that left a real impression on her and her work. This gallery of "heroes" includes Robert Ryman, Lynda Benglis, Richard Tuttle, Jessica Stockholder, Mary Heilman and Jim Lambie, some of whom Magdalena had the good fortune to meet personally. She was surprised, for example, by Mary Heilman's friendliness, sparkling humor, and self-confidence. Of Ryman, she recalls that, upon confessing to him the doubts and insecurities she felt about her work, he said something to the effect of "the day will arrive when you will simply feel absolutely certain that what you are doing is all right..."

In 1996 Magdalena went to James Siena's first major solo exhibition, in Brooklyn, of paintings based on mathematical algorithms. She was dazzled by the discovery that, despite starting from a methodical, rational place, the pieces were warm, tactile, almost affectionate. Gazing at these small, compact pieces, close up, she suddenly felt the confirmation of something that she had long suspected: that painting can extend far beyond its mere existence as image, that there is another rich dimension comprised of the resonances of the physical presence of the pictorial object and its surface. Some months before the show, reflecting on his own artistic practice and process, Siena himself explained that the forms and the materials had a way of coming to life of their own, allowing the works to begin to think for themselves.

The Japanese term *wabi-sabi* could easily describe many of the most indefinable aspects of Magdalena Atria's work. It basically refers to the value of the authentic, represented by a veneration of transience, impermanence, irregularity and, most of all, imperfection.

A most honorable defeat: in November 2001, following the closure of an exhibition of her work in a New York art space, Magdalena carefully, meticulously took apart a large piece made entirely of plasticine, which she hadn't sold, and which the gallery was unable to store. With great precision she subdivided it into different parts, packed it with the materials best suited for its preservation, placed all the pieces onto an improvised freight cart, said goodbye to the gallery owner and went out onto the street...only to realize, at that moment, that she really had no idea where she would store it. She didn't even have the money to rent a storage space. Troubled, walking in the misty rain, she resigned herself to reality, and placed it in the first dumpster she found as she turned the corner.

3

Martin Heidegger, *The origin of the work of art*, 1935-1960.

2
A granel (detalle) | **By bulk** (detail). 2015
Cera de pisos, recipientes de aluminio, mesa | Floor wax, aluminium containers, table
152 x 244 cm (mesa) | 60 X 96 in (table)
140 x 180 cm (mesa) | 55 x 70 ¾ in (table)

4
Sin título | Untitled. 1996
Oleo y cera de abejas sobre tela | Oil and beeswax on canvas
17 x 21 cm | 8 x 7 in
Colección particular | Private collection, New York

6
Sin título | Untitled. 1997
Plástico de burbujas, agua, acuarela | Bubbe wrap, water, watercolor
56 x 70 cm | 22 x 30 in

7
Campos magnéticos | Magnetic fields. 1997
Oleo y lápiz grafito sobre tela | Oil and pencil on canvas
92 x 92 cm | 36 x 36 in

8 y 9
Sin título | Untitled. 1998
Oleo sobre tela | Oil on canvas
137 x 191 cm | 54 x 75 in

10
Cualquiera puede hacer esto | Anyone can do this. 2000
Lápiz grafito sobre muro | Pencil on wall
280 x 500 cm | 110 x 197 in
Galería Bech, Santiago.

11
Dios no existe | God does not exist. 1999
Cera de abejas y lápiz grafito sobre muro de madera | Beeswax and pencil on wooden wall
70 x 100 cm (izquierda), 40 x 4 cm (derecha) | 28 x 40 in (left), 16 x 16 in (right)
"Salón de Primavera" Hoffmann's House, Santiago.

12 y 13
A veces | Sometimes. 2000
Plastilina sobre muro | Plasticine on wall
23 x 31 cm | 9 x 12 ¼ in

14 y 15
Sin Título | Untitled. 2001
Plastilina sobre muro | Plasticine on wall
90 cm diámetro | 35 ½ in diameter
"Las cosas en su lugar" Balmaceda 1215, Santiago.

16
Sin título | Untitled. 2002
Plastilina, mesa | Plasticine, table
152 x 244 cm (mesa) | 60 X 96 in (table)
"Update 4" Matucana 100, Santiago.

17
Sin título | Untitled. 2002
Plastilina sobre suelo | Plasticine on floor
152 x 183 cm | 60 x 72 in
"Update 4" Matucana 100, Santiago.

18 y 19
Sin título | Untitled. 2002
Plastilina, mesa | Plasticine, table
152 x 244 cm (mesa) | 60 X 96 in (table)
"Update 4" Matucana 100, Santiago.

De izquierda a derecha y de arriba a abajo | From left to right and top to bottom:
1. 23 x 25 cm | 9 x 10 in
2. 30 x 30 cm | 12 x 12 in
3. 8 x 13 cm | 3 x 5 in
4. 13 x 28 cm | 5 x 11 in
5. 14 x 16 cm | 5 ½ x 6 ¼ in
6. 35 cm diámetro | 13 ¾ in diameter
7. 25 x 25 cm | 10 x 10 in
8. 20 x 40 cm | 8 x 16 in
9. 12 x 14 cm | 4 ¾ x 5 ½ in
10. 25 x 30 cm | 10 x 12 in
11. 12 x 24 cm | 4 ¾ x 9 ½ in
12. 20 x 23 cm | 8 x 9 in
13. 25 x 25 cm | 10 x 10 in
14. 9,5 x 11,5 cm | 3 ¾ x 4 ½ in
15. 18 x 19 cm | 7 x 7 ½ in
16. 14 x 16 cm | 5 ½ x 6 ¼ in
17. 23 cm diámetro | 9 in diameter

20 y 21
Cuando no tienes a nadie, nadie puede hacerte daño | When you have no one. no one can hurt you. 2002
Plastilina sobre muro | Plasticine on wall
250 x 480 cm | 98 ½ x 189 in
"Extremo Centro" Museo de Arte Contemporáneo, Santiago
Colección | Collection Galería Gabriela Mistral (fragmento), Santiago.
Fotografía: Juan José Valverde

22 y 23
"Tensión superficial", vista de la exposición | **"Surface tension",** exhibition view. 2003
Museo de Arte Contemporáneo, Santiago
Fotografía: Sergio Vera

24
El ruido de mis huesos | The sound of my bones. 2003
Plastilina sobre muro | Plasticine on wall
245 x 180 cm | 96 ½ x 70 ¾ in
Fotografía: Sergio Vera

25
No conozco a mis vecinos | I don't know my neighbors. 2003
Plastilina sobre muro | Plasticine on wall
200 cm diámetro | 78 ¾ in diameter
Fotografía: Sergio Vera

26 y 27
Arriba | Top:
Distancia distante | Distant distance. 2004
Plastilina sobre muro | Plasticine on wall
285 x 588 cm | 112 x 231 ½ in
"Contra la Naturaleza" Galería Animal, Santiago
Colección | Collection Jack S. Blanton Museum of Art, Austin, Texas.
Fotografía: Vinka Quintana

Abajo | Bottom:
Desde niño ya engañaba a sus amigos | Since childhood he deceived his friends. 2004
Plastilina sobre muro | Plasticine on wall
400 cm diámetro | 158 in diameter
"Contra la Naturaleza" Galería Animal, Santiago
Fotografía: Vinka Quintana

28
Sin título | Untitled. 2008
Plastilina sobre MDF | Plasticine on board
100 x 100 cm | 39 ½ x 39 ½ cm

30
El árbol no te cubre (detalle) | **The tree doesn't cover you** (detail). 2007
Plastilina sobre suelo | Plasticine on floor
300 x 400 cm (total) | 118 x 157 in (overall)
"Sur Scène", Castillo de Tours, Francia
Colección particular | Private collection, Santiago

33
A granel (detalle) | **By bulk** (detail). 2015
Cera de pisos, paila de aluminio | Floor wax, aluminium pan
20 cm diámetro | 8 in diameter

34
Una vez. cada vez. todas las veces II | One time. each time. every time II. 2007
Plastilina sobre muro | Plasticine on wall
185 x 1000 cm | 73 x 392 in
VI Bienal de Mercosur, Porto Alegre

36 y 37
Hace un año que no salgo de mi casa | I haven't left my house for a year. 2005
Plastilina sobre muro pintado | Plasticine on painted wall
15 mts de largo, altura variable | 49 ft long, variable height
"Estudio Abierto", Apostadero Naval, Buenos Aires

38 y 39
Una vez. cada vez. todas las veces | One time. each time. everytime. 2006
Plastilina sobre muro | Plasticine on wall
300 x 400 cm | 118 x 157 in
"Del otro lado", Centro Cultural Palacio La Moneda, Santiago
Fotografía: Vinka Quintana

40
Arriba | Top:
Sonriendo desesperadamente I | Smiling desperately I (detalle) | **Smiling desperately I** (detail). 2004

Abajo | Bottom:
Sonriendo desesperadamente II | Smiling desperately II (detalle) | **Smiling desperately II** (detail). 2004-2007
Fotografía: Vinka Quintana

41
Primer plano | Front:
Sonriendo desesperadamente I | Smiling desperately I. 2004
Mondadientes, pasta de modelar | Toothpicks, modeling paste
160 x 150 x 150 cm | 63 x 59 x 59 in
"Poetics of the Handmade", Museum of Contemporary Art, Los Angeles.
Colección particular | Private collection, Santiago
Fotografía: Brian Forrest

En el muro | On wall:
Sonriendo desesperadamente II | Smiling desperately II. 2004-2007
Plastilina sobre muro | Plasticine on wall
10 x 2000 cm | 4 x 787 ½ in
"Poetics of the Handmade", Museum of Contemporary Art, Los Angeles.
Colección particular | Private collection, Buenos Aires
Fotografía: Brian Forrest

42
De izquierda a derecha y de arriba a abajo | From left to right and top to bottom:
Dibujo instrumental # 3. 4. 5 y 2 | Instrumental drawing # 3. 4. 5 y 2. 2003
Témpera sobre papel | Gouache on paper
24 x 32 cm c/u | 9 ½ x 11 ½ in ea.
Fotografía: Sergio Vera

43
Dibujo instrumental #1. 2003
Acuarela sobre papel | Watercolor on paper
24 x 32 cm | 9 ½ x 11 ½ in
Colección particular | Private collection, Buenos Aires
Fotografía: Sergio Vera

44 y 45
Ahora todo es peor | Now everything is worse. 2008
Discos compactos, acrílico, fibras de rayon | Compact discs, acrylic, flocking
120 x 600 cm | 47 x 236 in
"Ahora todo es peor" Galería Moro, Santiago
Colección particular | Private collection, Santiago
Fotografía: Vinka Quintana

46 y 47
Cazar y recolectar (detalle) | **Hunting and gathering** (detail). 2009
Fotografía: Vinka Quintana

48 y 49
Cazar y recolectar | Hunting and gathering. 2009
Acrílico y fibras de rayon sobre muro | Acrylic and flocking on wall
270 x 1180 cm | 9 x 39 ft
"El lugar de lo invisible", Sala Gasco, Santiago
Fotografía: Vinka Quintana

50
Sin título | Untitled. 2006
Páginas de revistas pornográficas, cinta adhesiva | Pages from pornographic magazines, adhesive tape
30 x 40 cm | 12 x 16 in
"Multiplication", Museo de Arte Contemporáneo, Santiago
Fotografía: Javier Lewin

51
Bibliografía mínima | Minimal bibliography. 2009
Libros, cinta adhesiva | Books, adhesive tape
420 x 40 cm | 165 x 15 ¾ in
"Arte Contemporáneo Hoy" Museo de Arte Contemporáneo de Valdivia
Colección particular | Private collection, Buenos Aires

52
Sin título #1 | Untitled# 1. 2010
Plastilina sobre MDF | Plasticine on board
100 x 100 cm | 39 x 39 in

53
Sin título #2 | Untitled #2. 2010
Plastilina sobre MDF | Plasticine on board
100 x 100 cm | 39 ½ x 39 ½
Colección particular | Private collection, Miami

54
Justicia | Justice. 2011
Plastilina sobre muro | Plasticine on wall
110 x 80 cm | 43 x 31 ½ in
XI Bienal de Cuenca, Ecuador
Colección particular | Private collection, Santiago

55
Libertad | Freedom. 2011
Plastilina sobre muro | Plasticine on wall
100 x 100cm | 39 ½ x 39 ½
XI Bienal de Cuenca, Ecuador
Colección particular | Private collection, Santiago

56
Trabajo | Work. 2011
Plastilina sobre muro | Plasticine on wall
100 x 120 cm | 39 ½ x 47 in
XI Bienal de Cuenca, Ecuador
Colección particular | Private collection , Santiago

57
Pan | Bread. 2011
Plastilina sobre muro | Plasticine on wall
100 x 100 cm | 39 ½ x 39 ½ in
XI Bienal de Cuenca, Ecuador
Colección particular | Private collection , Santiago

58
El espejo de tinta (detalle) | **The ink mirror** (detail). 2009

60
El espejo de tinta (detalles) | **The ink mirror** (details). 2009

62 y 63
El espejo de tinta | The ink mirror. 2009
Plastilina | Plasticine
Vista de la instalación | Installation view
"El Patio de mi Casa", Patio de la calle San Basilio 50, Córdoba, España

64
No te veré morir | I won't see you die. 2010
Plastilina | Plasticine
Vista de la instalación | Installation view
"Arte Contemporáneo y Patios de Quito", Casa Museo de Sucre, Quito, Ecuador

66 y 67
No te veré morir (detalles) | **I won't see you die** (details). 2010

68
Kalchakura (detalle | detail). 2011

70 y 71
Kalchakura. 2011
Plastilina | Plasticine
Vista de la instalación | Installation view
"Tong", Templo Haeinsa, Corea del Sur.

72 y 73
Kalchakura (detalle | detail). 2011

74 y 75
Monstrous Moonshine. 2010
Plastilina sobre muro | Plasticine on wall
200 x 600 cm | 79 x 236 in
Colección particular | Private collection, Miami

76 y 77
Ni contigo ni sin ti | Not with you. not without you. 2011
Volantines (papel de seda) y engrudo sobre muro | Kites (tissue paper) and wheat paste on wall
201 x 350 cm | 79 x 138 in
"La oscura vida radiante", Centro de Arte Contemporáneo Las Condes, Santiago

78 y 79
Voy en camino | I am on my way. 2013
Volantines (papel de seda) y engrudo sobre muro | Kites (tissue paper) and wheat paste on wall
245 x 450 cm | 96 x 177 in
"Love and Space", Museo de Artes Visuales, Santiago
Fotografía: Jorge Brantmayer

80
Un año de pájaros | A year of birds. 2013
Volantines (papel de seda) y engrudo sobre muro | Kites (tissue paper) and wheat paste on wall
345 x 230 cm | 136 x 90 ½ in
"Efemérides", Museo Histórico Nacional, Santiago

81
Investidura | Investiture. 2013
Fibra acrílica sobre columna de piedra colonial | Acrylic yarn on colonial stone column
257 x 44 cm | 101 x 17 ¼ in
"Efemérides", Museo Histórico Nacional, Santiago

82
Abalorios (detalle) | ***Slave Beads*** (detail). 2013
Plastilina sobre pasta cerámica | Plasticine on clay
12 x 18 x 12 cm | 4 ¾ x 7 in

84
Sidereus nuncio. 2010
Pintura para pizarrón sobre papel de aluminio | Chackboard paint on aluminium foil
40 x 40 cm c|u | 15 ¾ x 15 ¾ in ea

85
Manto funerario de la cultura Paracas (detalle). 100 a. C. – 200 d. C.
Fibra de camélido
Paracas culture funerary mantle (detail). 100 BC – 200 AD.
Camelid fiber

86 y 87
Rabdomantes | Dowsing rods. 2012
Vista de la instalación | Installation view
"Memorias desde la bruma", Museo de la Solidaridad Salvador Allende, Santiago.

Izquierda | Left:
Rabdomante #2 | Dowsing rod #2. 2012
Rama de árbol tallada | Carved tree branch
125 x 54 cm | 49 x 21 in
Colección particular | Private collection, Buenos Aires

Derecha | Right:
Rabdomante #4 | Dowsing rod #4. 2012
Rama de árbol, fibra acrílica | Tree branch, acrylic yarn
115 x 63 cm | 45 x 24 in

88 y 89
Rabdomante #1 | Dowsing rod #1. 2012
Rama de árbol, plastilina | Tree branch, plasticine
160 x 45 cm | 63 x 18 in
Colección particular | Private collection, Buenos Aires

90 y 91
Niklitschek. 2013
Rama de árbol tallada | Carved tree branch
195 x 80 cm | 76 ¾ x 31 ½ in
Fotografía: Jorge Brantmayer

92 y 93
Love and Space (detalle |detail). 2013
Plastilina sobre suelo | Plasticine on floor

94 y 95
En el suelo | On floor:
Love and Space,
Acrílico y ténpera sobre suelo | Plasticine on floor
300 x 300 cm aprox. | 118 x 118 in approx.

En el muro, de izquierda a derecha | On the wall, from left to right:

Cinco elementos: Tierra | Five Elements: Earth
Pintura poliuretano camaleón sobre aluminio compuesto | Polyurethane chameleon paint on aluminium board
140 x 210 cm | 55 x 82 in

Cinco elementos: Eter | Five Elements: Eter
Pintura poliuretano camaleón sobre aluminio compuesto | Polyurethane chameleon paint on aluminium board
145 x 195cm | 57 x 77 in

Cinco elementos: Fuego | Five Elements: Fire
Pintura poliuretano camaleón sobre aluminio compuesto | Polyurethane chameleon paint on aluminium board
140 x 200 cm | 55 x 79 in

Sin título | Untitled
Dibujos, técnica mixta | Drawings, mixed media
Dimensiones variables | Dimensions variable

Cinco elementos: Agua | Five Elements: Water
Pintura poliuretano camaleón sobre aluminio compuesto | Polyurethane chameleon paint on aluminium board
148 x 186 cm | 58 x 73 in

Vista de la instalación | Installation view
"Love and Space", Museo de Artes Visuales, Santiago
Fotografía: Jorge Brantmayer
96 y 97

Cinco elementos: Agua | Five Elements: Water. 2013
Pintura poliuretano camaleón sobre aluminio compuesto | Poliurethane chameleon paint on aluminium board
186 x 148 cm | 73 x 58 in
Fotografía Jorge Brantmayer

98 y 99
Fantasma #1.# 2.# 3.#5 | Ghost #1. #2. #3. #5. 2013
Serigrafía sobre papel | Silkscreen on paper
48,5 x 33 cm c/u | 19 x 13 in ea.
Edición de 10 | Edition of 10

100
Crazy for you. 2013
Recorte de diario, tinta | Newspaper clipping, ink
11 x 8 cm | 4 x 3 in

101
Arriba | Top:
Magmar. 2012
Acrílico y ténpera sobre papel | Acrylic and gouache on paper
23 x 31 cm | 9 x 12 in
Colección particular | Private collection, Santiago

Abajo | Bottom:
Charmander. 2013
Ténpera sobre papel | Gouache on paper
23 x 31 cm | 9 x 12 in
Colección particular | Private collection, Santiago

102
Arriba | Top:
Metapod. 2013
Acrílico y ténpera sobre papel
23 x 31 cm | 9 x 12 in

Abajo | Bottom:
Cierta edad | A certain age. 2013
Esporas sobre papel | Spores on paper
23 x 31 cm | 9 x 12 in

103
Cal. hierro. arena | Lime. iron. sand. 2013
Ténpera sobre página de revista | Gouache on magazine page
27 x 21 cm | 10 ½ x 8 ¼ in
Colección particular | Private collection, Santiago

104 y 105
Sólidos platónicos | Platonic solids. 2011
Totora, MDF, pintura acrílica | Straw, MDF, acrylic paint
1,30 x 2,40 x 3,00 mts | 51 x 94 x 118 in
Galería YONO, Santiago
Colección particular | Private collection, Santiago

106 y 107
Sin título (Pan. trabajo. justicia. libertad) | Untitled (Bread. work. justice. freedom). 2011
Acrílico y ténpera sobre papel | Acrylic and gouache on paper
24 x 32 cm c/u | 9 ½ x 12 ½ in ea.

108
La línea de sombra: Santa Elena | The shadow line: Santa Elena. 2011
Gesso y acrílico sobre madera terciada | Gesso and acrylic on plywood
35 x 60 cm | 14 x 23 ½ in
Colección particular | Private collection, Buenos Aires

109
Arriba | Top:
La línea de sombra: Santa María | The shadow line: Santa María. 2011
Gesso sobre madera terciada | Gesso on plywood
51 x 102 cm | 20 x 40 in

Abajo | Bottom:
La línea de sombra: Carmen | The shadow line: Carmen. 2011
Gesso sobre madera terciada| Gesso on plywood
51 x 67 cm | 20 x 26 ½ in

110 y 111
Geometría popular | Popular geometry. 2008-2010
Impresiones Lambda caladas | Hand cut Lambda prints
Colección particular | Private collection

De izquierda a derecha y de arriba abajo | Left to right and top to bottom:

Santa Elena1348 44 x 38 cm | 17 x 15 in
Santa María 0706 31 x 44 cm | 12 x 17 in
Porvenir 1024 36 x 44 cm | 14 x 17 in
Carmen 1760 38 x 44 cm | 15 x 17 in
Santa Isabel 0530 34 x 44 cm |13 ½ x 17 in
San Nicolás 1263 44 x 40 cm | 17 x 16 in
Esperanza 345 37 x 44 cm | 14 ½ x 17 in
Ñuble 496 38 x 44 cm | 15 x 17 in

112
Septaria I. 2014
Plastilina sobre MDF | Plasticine on board
80 x 100 cm | 31 ½ x 39 ½ in
Colección particular | Private collection, Los Angeles
Fotografía: Jorge Brantmayer

114
Tal vez sí | Maybe.yes. 2013
Impresión digital | Digital print
53 x 75 cm | 21 x 30 in

116 y 117
A granel | By bulk. 2015
Cera de pisos, recipientes de aluminio, mesa | Floor wax, aluminium containers, table
140 x 180 cm (mesa) | 55 x 70 ¾ in (table)

118
Arriba | Top:
El castillo de arena | The sand castle. 2012
Tinta sobre papel
18 x 25 cm | 7 x 10 in

Abajo | Bottom:
La montaña movediza | The moving mountain. 2012
Ténpera y tinta sobre papel
18 x 25 cm | 7 x 10 in

120
Eter. 2013
Impresión digital | Digital print
53 x 75 cm | 21 x 30 in

123
Materialismo | Materialism. 2015
Cera de pisos sobre muro | Floor wax on wall
280 x 400 cm | 110 x 157 ½ in
Vista de la instalación | Installation view
Espacio Hache, Santiago

124 y 125
Materialismo | Materialism. 2015
Cera de pisos sobre muro | Floor wax on wall
280 x 400 cm | 110 x 157 ½ in
Espacio Hache, Santiago

126 y 127
Etidorhpa (detalles | details), 2015
Fotografía: Sebastián Mejía

128
Etidorhpa. 2015
Fibra acrílica, muebles encontrados | Acrylic yarn, found furniture
Vista de la instalación | Installation view
Galería Tajamar, Santiago
Fotografía: Sebastián Mejía

129
Glifos (detalle) | ***Glyphs*** (detail), 2014
Fotografía: Jorge Brantmayer

130 y 131
Glifos | Glyphs. 2014
Fibra acrílica, clavos | Acrylic yarn, nails
Dimensiones variables
"La Montaña Movediza", Galería XS, Santiago
Fotografía: Jorge Brantmayer

132
"La montaña movediza" | " The movie mountain"
Vista de la instalación | Installation view
Galería XS, Santiago

133
Arriba | Top:
Meteorito #15 | Meteorite #15. 2015

Pasta cerámica, esmalte, fibras de rayon | Ceramic, glaze, flocking
35 x 45 x 55 cm | 14 x 18 x 22 in
Colección particular | Private collection, New York

Abajo | Bottom:
Meteorito #14 | Meteorite #14. 2014
Pasta cerámica, óxidos, esmalte | Ceramic, oxides, glaze
24 x 31 x 22 cm | 10 x 12 x 10 in
Fotografía: Jorge Brantmayer

134
Meteorito #8 | Meteorite #8. 2014
Pasta cerámica, plinto de MDF pintado | Ceramic, painted MDF plinth
30 x 47 x 30 cm | 12 x 18 ½ x 12 in
Fotografía: Jorge Brantmayer

135
Meteorito #9 | Meteorite #9. 2014
Pasta cerámica, óxidos, esmalte, plinto de MDF pintado | Ceramic, oxides, glaze, painted MDF plinth
27 x 50 x 32 cm | 10 ½ x 20 x 12 ½ in
Fotografía: Jorge Brantmayer

136 y 137
Meteoritos | Meteorites. 2014
Cerámica, esmaltes, óxidos, fibras de rayon, semillas, pintura aerosol, plintos de maderas aglomeradas | Ceramic, glazes, oxides, flocking, seeds, spray paint, composite woods plinths
Vista de la instalación | Installation view
"La Montaña Movediza", Galería XS, Santiago
Fotografía: Jorge Brantmayer

138
Abalorios (detalles) | ***Slave beads*** (details). 2013
Plastilina, pasta cerámica | Plasticine, clay
Fotografía: Jorge Brantmayer

139
Abalorios | Slave beads. 2013
Plastilina, pasta cerámica | Plasticine, clay
Vista de la instalación | Installation view
Museo Arqueológico de Santiago
Fotografía: Jorge Brantmayer

140 y 141
Abalorios | Slave beads. 2013
Plastilina, pasta cerámica | Plasticine, clay
Vista de la instalación | Installation view
Museo Arqueológico de Santiago
Fotografía: Jorge Brantmayer

142 y 143
Encuentros casuales | Casual encounters. 2013
Piedras, acrílico, fibras de rayon | Stones, acrylic, flocking
Vista de la instalación | Installation view
Museo de Artes Visuales, Santiago.
Fotografía: Jorge Brantmayer

144 y 145
Encuentros casuales (detalle) | ***Casual encounters*** (detail). 2013
Fotografía: Jorge Brantmayer

146
Imago. 2013
Retazos de camisetas elasticadas sobre fragmento de escudo de piedra | Pieces of elastic shirts on fragment of a stone shield
79 x 31 x 42 cm | 31 x 12 ¼ x 16 ½ in
"Efemérides", Museo Histórico Nacional, Santiago

147
Pupa. 2013
Retazos de ropa usada, algodón sintético, sarcófago de piedra | Used clothing, synthetic filling, stone sarcophagus
35 x 35 x 120 cm | 13 ¾ x 13 ¾ x 47 ¾ in
Vista de la instalación | Installation view
"Efemérides", Museo Histórico Nacional, Santiago

148 y 149
Ofrenda | Offering. 2013
Plastilina sobre rocas | Plasticine on rocks
Vista de la instalación | Installation view
"Trapananda", Escuela Agrícola de Aysén, Coyhaique.

150 y 151
Ofrenda (detalles) | ***Offering*** (details). 2013

152 a 155
Cenotes. 2013
Plastilina sobre suelo | Plasticine on floor
Vistas de la instalación | Installation views
Matadero Madrid, España

156
Septaria IX. 2016
Plastilina sobre MDF | Plasticine on board
80 x 100 cm | 31 ½ x 39 ½ in

157
Septaria X. 2016
Plastilina sobre MDF | Plasticine on board
80 x 100 cm | 31 ½ x 39 ½ in

158 y 159
Septaria IV. 2015
Plastilina sobre MDF | Plasticine on board
80 x 100 cm | 31 ½ x 39 ½ in
Colección particular | Private collection, Los Angeles
Fotografía: Jorge Brantmayer

160
Sin título | Untitled. 2000
Oleo sobre tela | Oil on canvas
107 x 107 cm | 42 x 42 in

Magdalena Atria

- 1966 Nació en Santiago de Chile, donde vive y trabaja. |
Born in Santiago, Chile, where she lives and works.
- 1989 Licenciatura en Arte / BFA, Pontificia Universidad Católica de Chile.
- 1997 Master of Fine Arts, Parsons School of Design.
- Desde 2006 | Since 2006 Profesora de la Escuela de Arte de la Pontificia Universidad Católica de Chile. |
Teaches at Pontificia Universidad Católica de Chile School of Art.

Exposiciones individuales y bipersonales

Solo and two-person exhibitions

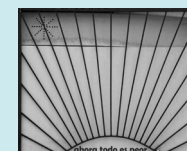
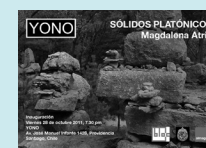
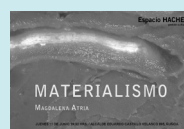
- 2015 *Etidorhpa*, Galería Tajamar, Santiago.
Materialismo, Espacio Hache, Santiago.
- 2014 *La Montaña Movediza*, Galería XS, Santiago.
- 2013 *Cenotes*, Abierto x Obras, Matadero Madrid, Madrid, España.
Love and Space, Museo de Artes Visuales (MAVI), Santiago.
- 2011 *Sólidos Platónicos*, Galería YONO, Santiago.
Galería Zavaleta Lab, Buenos Aires, Argentina.
- 2010 *Monstrous Moonshine*, Alejandra Von Hartz Gallery, Miami, EEUU.
- 2009 *El lugar de lo invisible*, Sala Gasco, Santiago.
Estados de cosas, Biblioteca Viva, Santiago.
- 2008 *Ahora todo es peor*, Galería Moro, Santiago.
- 2004 *Contra la naturaleza*, Galería Animal, Santiago.
Transformaciones de lo mismo, Galería Gabriela Mistral, Santiago.
- 2002 *Extremo centro, 7 espacios de arte contemporáneo*, Museo de Arte Contemporáneo, Santiago.
- 2001 *George Billis Gallery*, Nueva York.
- 2000 *cualquiera puede hacer esto*, Galería Bech, Santiago.
- 1999 *George Billis Gallery*, Nueva York.

Exposiciones Colectivas Seleccionadas

Selected Group Exhibitions

- 2016 *Mestizo*, Centro de Arte Contemporáneo Las Condes, Santiago.
- 2015 *Nosotras. De las sin razón venidas*. MAVI, Santiago.
Multifarious Abstraction, Fabien Castanier Gallery, Los Angeles, California, USA.
Grado Cero, 10 años de Arte contemporáneo Chileno, CA660, Santiago.
Miradas a Valparaíso, Fac. Arquitectura, Diseño y Estudios Urbanos, U. Católica de Chile.
- 2014 *Ocupaciones Raras*, Galería Gabriela Mistral, Santiago.
Salón de Otoño, Galería XS, Santiago.
Condorazos, Espacio G, Valparaíso, Chile.
Geografías, Sala de Arte CCU, Santiago.
- 2013 *Efemérides: fragmentos selectos de la historia reciente de Chile*, Museo Histórico Nacional, Santiago.
Trapananda, Sociedad Industrial de Aysén, Coyhaique, Chile.
Colección Juan Yarur: un retrato personal, MAC, Santiago.

- 2012 *Memorias desde la bruma*, Museo de la Solidaridad Salvador Allende, Santiago.
Trial de Chile 2: La perla sin mercader, Galería Metropolitana, Santiago.
Canciones de amor y otras pasiones de origen romántico, Vol.III, Galería Loewenthal, Santiago.
Accomplished, The George Gallery, Los Angeles, California, USA.
Corazón de Alcachofa, Local Arte Contemporáneo, Santiago.
Link, Centro de Arte Contemporáneo, Quito, Ecuador.
- 2011 *Tong: Haein Art Project*, Templo Haeinsa, Corea del Sur.
XI Bienal de Cuenca, Cuenca, Ecuador.
La Oscura Vida Radiante, Centro de Arte Contemporáneo Las Condes, Santiago.
Tectonic Shift: Contemporary Art from Chile, Saatchi Gallery-Phillips de Pury & Company, Londres, UK.
Arte Contemporáneo Hoy, Museo de Arte Contemporáneo de Valdivia, Valdivia.
Overture, Jack S. Blanton Museum of Art, Austin, Texas, USA.
- 2010 *Arte Contemporáneo y Patios de Quito*, Museo Casa de Sucre, Quito, Ecuador.
2, 1, 20, Galería Moro, Santiago.
El País geométrico, Instituto Cultural de Las Condes, Santiago.
Mes geométrico, Galería Isabel Aninat, Santiago.
El obtuso objeto del conocimiento: Colección del Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, Museo de Arte Contemporáneo, Santiago.
- 2009 *El patio de mi casa | The Sky Within My House*, Patios de Córdoba, España.
El país geométrico, Pinacoteca Universidad de Concepción, Concepción.
Sin título, por ahora, Centro Cultural Matucana 100, Santiago.
- 2008 *Selección VI Bienal de Mercosur*, Instituto Tomie Ohtake, Sao Paulo, Brasil.
- 2007 *VI Bienal de Mercosur*, Porto Alegre, Brasil.
Sur Scène, Chateau de Tours, Tours, Francia.
Poetics of the Handmade, MOCA- Museum of Contemporary Art, Los Angeles, USA.
- 2006 *Del otro lado*, Centro Cultural Palacio La Moneda, Santiago.
Multiplication, Museo de Arte Contemporáneo, Santiago.
Alejandra Von Hartz Gallery, Miami, Florida.
- 2005 *Marking Time*, Jack S. Blanton Museum of Art, Austin, Texas.
Estudio abierto, Buenos Aires, Argentina.
- 2004 *Frontal*, Fundación Bank Boston, Santiago.
Sin miedo ni esperanza, Museo Regional, Ancud, Chile.
- 2003 *Tensión superficial*, Museo de Arte Contemporáneo, Santiago.
Round, George Billis Gallery, Nueva York.
- 2002 *Extremo centro*, Museo de Arte Contemporáneo, Santiago
Sub Sole, Galería Arena México, Guadalajara, México.
Update 4, Matucana 100, Santiago.
- 2001 *Laboratorio 2: Las cosas en su lugar*, Balmaceda 1215, Santiago.
Personal / Impersonal, Galería Animal, Santiago.
- 2000 *Espacio-Tiempo*, Galería Gabriela Mistral, Santiago.
- 1999 *Salón de Primavera*, Hoffmann's House, Santiago.
Additives on Paper, George Billis Gallery, New York.
- 1998 *Color in Motion*, George Billis Gallery, New York.
- 1997 *Generations*, A.I.R. Gallery, New York.
Huellas, Museo de Arte Contemporáneo, Santiago.



Curadurías | Curating

2016	<i>Cogollo de toronjil</i> , Galería XS, Santiago
2013	<i>Voluntad y representación</i> , Sala Egenau, DAV, U. de Chile, Santiago
2011	<i>La oscura vida radiante</i> , Centro de Arte Contemporáneo Las Condes, Santiago
2007	<i>Textualidades</i> , Fundación Bank Boston, Santiago

Becas | Grants

2015, 2008, 2005, 2003, 2002	Fondo de Desarrollo de las Artes y la Cultura, FONDART
2013, 2011	Fondo Creación y Cultura Artística Universidad Católica de Chile
2005	Beca Fundación Andes
1995-1997	Beca Fulbright
1995-1997	Beca Presidente de la República

Bibliografía | Bibliography

VVAA: Pintura Chilena Contemporánea: práctica y desplazamientos disciplinares. Santiago: Eds. Universidad Católica de Chile, 2015.

Richard, Nelly et al.: Escuelas de Arte, Campo Universitario y Formación Artística. Santiago: DAV U. de Chile, 2015.

Crivelli, Jacopo: Grado Cero: Diez años de Arte Contemporáneo Chileno, catálogo de la exposición del mismo nombre, CA660, Santiago, Chile, 2014.

Kim, Yu Yeon: Tong: Haein Art Project, catálogo de la exposición del mismo nombre, Haeinsa, Corea del Sur, 2011.

Mosquera, Gerardo: Arte Contemporáneo y Patios de Quito, catálogo de la exposición del mismo nombre, Quito, Ecuador, 2011.

Brunson, Cecilia: Tectonic Shift, Contemporary Art from Chile from the Juan Yarur Collection, catálogo de la exposición del mismo nombre, Phillips de Pury & Company, Londres, UK, 2011.

Mosquera, Gerardo: El Patio de mi casa, catálogo de la exposición del mismo nombre, Córdoba, España, 2010.

González-Lohse, Jorge: Revisión Técnica, Pintura en Chile; Ocho libros editores, Santiago, 2010.

Ruiz, Alma: El lugar de lo invisible, catálogo de la exposición del mismo nombre, Sala Gasco, Santiago, 2009.

Pérez-Barreiro, Gabriel: Catálogo VI Bienal de Mercosur, Porto Alegre, Brasil, 2007.

Ruiz, Alma: Poetics of the Handmade, catálogo de la exposición del mismo nombre, The Museum of Contemporary Art, Los Angeles, 2007.

Mosquera, Gerardo (Ed.): Copiar el edén, arte reciente en Chile. Santiago: Ediciones Puro Chile, 2006.

Valdés, Cecilia et al.: Pintura en Chile 1950-2005. Santiago: Universidad Finis Terrae, 2005.

Rivera, Pablo: “Sea objetivo, produzca subjetividad”, texto publicado en el catálogo de la exposición Transformaciones de lo Mismo. Santiago: Galería Gabriela Mistral, 2004.

Accatino, Sandra: “Tensión Superficial”, texto publicado en el catálogo de la exposición Tensión Superficial. Santiago: Museo de Arte Contemporáneo, 2003.

Hoffmann’s House: Memoria de Exposiciones (2000-2003), Santiago, 2004.

Sobre los autores

Rodrigo Canala

Artista.
Trabaja y expone desde 1998.
Co-fundador e integrante de Taller BLOC.
Profesor de taller en distintas escuelas de arte.
www.canala.cl

Cecilia Fajardo-Hill

Historiadora del arte y curadora de arte moderno y contemporáneo especializada en arte latinoamericano, basada en el sur de California. Realizó un doctorado en historia del arte en la Universidad de Essex, Inglaterra y una maestría en historia del arte del siglo XX en el Courtauld Institute of Art, Londres. Actualmente es curadora invitada del Hammer Museum de Los Angeles donde está co-curando junto a Andrea Giunta, la exhibición Mujeres radicales en América Latina 1960-1985 para la iniciativa PST LA/LA y es curadora en jefe de la SPACE Collection y la iniciativa Abstraction in Action en Irvine, California. Fue curadora en jefe del Museo de Arte Latinoamericano de Long Beach, California; directora y curadora en jefe de la Cisneros Fontanals Arts Foundation (CIFO), Miami, y directora general de la Sala Mendoza, Caracas, Venezuela.

Ricardo Loebell

Ingeniero en Cibernética, Universidad Técnica de Dortmund. M.A. y PhD en Filosofía, Filología, Cine y Teatro, Universidad J.W. Goethe, Frankfurt. Counseling Psychologist, U. de Freiburg. Ha publicado poesía y ensayo en revistas especializadas, compilaciones y exposiciones temáticas. Ha realizado proyectos de curatoría y museografía e imparte clases de filosofía, teoría del arte contemporáneo, literatura y estética en pregrado y posgrado en la Universidad de Chile, UPLA y USM. Curador de la II Bienal de Arte, Museo Nacional de Bellas Artes, Santiago. Profesor invitado en la U. Mesoamericana de Oaxaca y en la U. de Konstanz. Ha sido integrante del CNCA y de la comisión de Expertos del Museo Histórico Nacional. Ha recibido el premio del Círculo de Críticos de Arte de Valparaíso (2005), y el premio a curador extranjero por el Ministerio de Educación y Cultura de Uruguay (2013). Es director de la Galería de Arte Departamento 44.

Gerardo Mosquera

Crítico y curador independiente. Asesor de la Academia de Bellas Artes del Estado de Holanda, el MUAC, México DF, y otras instituciones. Miembro de los consejos de varias revistas y centros de arte internacionales. Co-fundador de la Bienal de La Habana, ha sido curador del New Museum of Contemporary Art, Nueva York, director artístico de PhotoEspaña, Madrid, y organizado numerosas exposiciones y bienales internacionales. Ha publicado varios libros y más de 600 textos en publicaciones de muchos países. Ha organizado y participado en múltiples simposios internacionales, y dictado conferencias y seminarios en universidades y otras instituciones en todos los continentes. Recibió la Beca Guggenheim.

Cristián Silva

Artista visual, profesor y curador independiente.
Vive y trabaja en Santiago de Chile.

About the authors

Rodrigo Canala

Artist.
Works and exhibits since 1998.
Co-founder and member of Taller BLOC.
Studio teacher in several art schools.
www.canala.cl

Cecilia Fajardo-Hill

Art historian and curator of modern and contemporary art, specialized in Latin American art. Based in southern California. She holds a PhD in Art History from Essex University, UK; and a Master in Art History from the Courtauld Institute of Art, London. Currently a guest curator at the Hammer Museum in Los Angeles where she is co-curating, with Andrea Giunta, the exhibition Radical Women in Latin America 1960-1985 for the PST LA/LA initiative. Chief curator of SPACE Collection and the Abstraction in Action initiative in Irvine, California. She was chief curator at the Museum of Latin American Art of Long Beach, California; director and chief curator of the Cisneros Fontanals Arts Foundation (CIFO), Miami; and main director of the Sala Mendoza, Caracas, Venezuela.

Ricardo Loebell

Cybernetics engineer, Dortmund Technical University M.A. y PhD in Philosophy, Philology, Film and Drama, J.W. Goethe University, Frankfurt. Counseling Psychologist, Freiburg University. He has published poetry and essays in specialized journals, compilations and thematic exhibitions. He has curated and designed exhibitions, and teaches philosophy, contemporary art theory, literature and esthetics at the undergraduate and graduate levels at Universidad de Chile, Universidad de Playa Ancha and Universidad Federico Santa María. Curator of the II Biennial of Art at the Museo Nacional de Bellas Artes, Santiago. Guest professor at the Universidad Mesoamericana de Oaxaca and Konstanz University. He has been a member of the Chilean National Council for the Arts and Culture and of the advisory committee of the Museo Histórico Nacional. He has won awards by the Círculo de Críticos de Arte de Valparaíso and the Ministerio de Educación y Cultura de Uruguay. He is director of the art gallery Departamento 44 in Santiago.

Gerardo Mosquera

Art critic and independent curator. Advisor of the Fine Arts Academy of the Netherlands; the MUAC, México; and other institutions. Board member of several journals and international art centers. Co-founder of the Havana Biennial, has been chief curator at the New Museum of Contemporary Art, New York; artistic director of PhotoEspaña, Madrid, and has curated several international exhibitions and biennials. He has written several books and more than 600 essays for publications in many countries. He has organized and participated in many international panels and given conferences and seminars in universities and other institutions in all continents. He is a recipient of the Guggenheim Fellowship.

Cristián Silva

Artist, teacher and independent curator.
Lives and works in Santiago, Chile.

Agradecimientos

Raul Atria, María José Lemaitre, Amanda Hansen, Vicente Hansen, Paulina Valdés, Ana Jorquiera, Rodrigo Canala, Cecilia Fajardo Hill, Gerardo Mosquera, Ricardo Loebell, Carolina Hoemann, Jocelyn Giese, Jorge Gronemeyer, Cristián Silva, Alejandra Von Hartz, Escuela de Arte PUC.

Traducción: Miriam Heard, Kristina Cordero.

Diseño: Paulina Valdés

Imprenta: Ograma Impresores

Proyecto financiado por FONDART, convocatoria 2015

Proyecto financiado con aportes de la Dirección de Artes y Cultura UC

© De las obras Magdalena Atria

© De los textos sus autores

Todos los derechos reservados.

Ninguna parte de esta publicación puede ser reproducida sin la autorización de sus autores.

ISBN: 978-956-362-946-0

Portada:

Encuentros casuales | Casual encounters. 2013

Piedras, acrílico, fibras de rayon | Stones, acrylic, flocking

Vista de la instalación | Installation view

Museo de Artes Visuales, Santiago.

Fotografía: Jorge Brantmayer



PONTIFICIA
UNIVERSIDAD
CATÓLICA
DE CHILE

GALERIAXS