





## Entrevista a Magdalena Atria

*Conversación con Raimundo Edwards*

Magdalena Atria nace en Santiago de Chile en 1967. Estudia Arte en la Universidad Católica y en los noventa viaja a Nueva York, producto de una beca *Fullbright*, a estudiar un máster en Bellas Artes en la Parsons School of Design. Actualmente vive y trabaja en la ciudad de Santiago y es profesora en la Escuela de Arte de la Pontificia Universidad Católica de Chile hace ya varios años.

Ha desarrollado su práctica artística mediante la articulación de experiencias y observaciones que recoge desde espacios que le ha tocado recorrer o habitar, desencadenando una serie de procesos donde establece relaciones materiales y simbólicas tanto en sus metodologías de trabajo como en sus materialidades muchas veces ajenas a la tradición de las artes visuales, materiales que conjuga con especial delicadeza, cromatismo y rigor en cada serie de trabajo, cruzando diversos medios como la pintura, escultura, cerámica, dibujo, gráfica, objetos encontrados y el video entre otros.

Su trabajo ha viajado y circulado en espacios de exposición a nivel nacional e internacional, tales como: Museo de Arte Contemporáneo (Chile), Matadero Madrid (España), M.O.C.A. Los Angeles (EE.UU.), Blanton Museum of Art (EE.UU.), Chateau de Tours (Francia), Phillips de Pury & Co (Inglaterra), Bienal de Mercosur (Brasil), Bienal de Cuenca (Ecuador), Templo Haeinsa (Corea del Sur), por nombrar algunos.

En casa de Magdalena durante 1h 10 min 5 s registramos el audio de esta conversación en diciembre del 2022.



Atria, M.  
(2018) *Serena y  
furiosamente,*  
detalle.

**Raimundo Edwards: Magdalena, ¿qué te parece que empecemos con algunas preguntas abiertas...? Lo primero, con respecto a tu formación. Tengo entendido que estudiaste en el extranjero. ¿Cómo fuiste desarrollando tu obra una vez que saliste de Chile, qué aspectos del cotidiano influyeron en tus procesos de obra, las decisiones que fuiste tomando, cómo aparecieron ciertos hallazgos materiales, y cómo esos hilos que vas descubriendo y que vas desarrollando son decisivos para entender tu producción desde esos años hasta hoy?**

Magdalena Atria: Mi primera formación artística fue en la especialidad de pintura en la Universidad Católica, que era una escuela bastante tradicional, aunque no tradicional en el sentido de la Universidad de Chile (del “Beaux Arts”), sino que en una línea quizá más parecida a la de la Bauhaus, bien formalista, muy centrada en las técnicas, en general, y en las disciplinas tradicionales de pintura, dibujo y grabado. Eso fue una base importante, sin duda, pero tal vez algo “provinciana” en relación al mundo que se me abrió cuando me fui a hacer el máster en Nueva York (1995-2000), donde me encontré en vivo y en directo no solo con todo el arte norteamericano de mediados y fines del siglo XX (que acá se conocía poco, más allá de los artistas y obras más emblemáticos, como Pollock, Warhol y muy poco más), sino, además, con todas las vanguardias artísticas de Europa e incluso con arte de Asia, África, Oceanía; incluso con arte latinoamericano que en Chile jamás habría visto en vivo.

Hubo un descubrimiento enorme, sobre todo en el sentido de enfrentarme a la libertad con que los artistas de allá (mis compañeros, colegas y profes) se movían de un medio a otro, pasando todos los límites entre disciplinas.

**RE: O sea, ¿ellos tenían una “actitud” distinta?**

MA: Sí, una actitud muy libre, muy exploradora, muy poco aferrada a prejuicios, prejuicios que acá tenían que ver, por ejemplo, con “el cuadro”, con la tradición del “óleo sobre tela”, asuntos que allá simplemente no eran tema. Había una libertad y un desparpajo y una variedad que para mí fueron muy impresionantes. Creo que igual fue bueno –mirando retrospectivamente– haber tenido esa base más formalista y más estructurada de acá, pero te diría que donde verdaderamente me formé como artista fue en ese contexto.

**RE: Claro, es otro mundo, tú venías de una formación que era más cerrada, o más bien enmarcada por categorías. En cambio, los cruces que generan estos artistas norteamericanos del siglo XX, no solo de Norteamérica sino todo el arte global que pudiste apreciar allá. En fin, entonces respecto a esas**

situaciones y pensando también en el tema de la presente convocatoria, ¿cómo crees que se podría vincular todo aquello con el concepto de incertidumbre, o de qué manera esta incertidumbre aparece o sigue apareciendo?

MA: Para mí en ese momento fue especialmente marcador el arte norteamericano, simplemente porque yo estaba ahí, entonces era lo que más se mostraba, en vivo, incluso pude conocer personalmente a muchos artistas de esas generaciones. Y siempre me parecía muy notable esa libertad y esa falta de prejuicio, la capacidad de jugar, y ese es un fenómeno que bien podría relacionarse con la incertidumbre, porque era una forma de enfrentar el arte mucho más abierta, ni siquiera con esa certeza de quien dice "Ok, soy pintora: pinto cuadros, eso ya lo sé y ahora solo tengo que preguntarme qué pinto y qué pongo adentro del cuadro". Por lo tanto, esa pregunta inicial ya estaría resuelta, pero la actitud con la que me encontré allá partía de una incertidumbre anterior que es: "voy a hacer arte, pero este arte puede ser cualquier cosa". Y esa incertidumbre me pareció muy liberadora (en relación con mi formación en la PUC de los ochenta), porque me permitía, entonces, trabajar desde esa pregunta, no solamente por el *qué voy a pintar* –porque yo venía de la pintura–, sino por el *qué voy a hacer?* Y la respuesta podía ser muy variada e inesperada. Ese fue un aprendizaje muy importante. Y a partir de ahí empecé de a poco a explorar cuestiones que iban más allá del cuadro que, de una manera u otra, siempre han seguido relacionadas con la pintura, pero no amarradas a ese formato, a ese objeto, a esa tradición que sentí, finalmente, tan restrictiva.

**RE: Entonces, en el fondo te fuiste desplazando desde esa primera norma histórica de la pintura, ¿sobre todo materialmente?**

MA: Materialmente pero también en términos de imagen, preguntándome cómo construir una imagen. La forma como yo había aprendido a hacerlo era siempre a partir de una especie de narrativa. Porque esa escuela de la Católica de los '80, en la especialidad de pintura que era la que yo seguí, tenía una tendencia muy figurativa. O sea, partía con ciertos principios derivados de la Bauhaus, pero decantaba finalmente en una especie de neo-surrealismo latinoamericano, o expresionismo soft, o no sé cómo definirlo.

**RE: Realismo mágico.**

MA: Claro, algo así, muy narrativo, entonces fue clave el abrirme a otras posibilidades de construir una imagen. También a otros materiales pero, sobre todo, a la idea de la imagen como algo mucho más amplio, más variado, más

sorprendente y más raro que esas narrativas un poco “preestablecidas” a las que estaba acostumbrada, viniendo de ese contexto chileno que además era muy cerrado, en una era anterior a Internet, entonces nuestro mundo visual era bastante limitado.

Y bueno, ese fue un primer aprendizaje y de ahí diría que empecé a trabajar a partir de preguntas o sensaciones que podían ser muy vagas o abiertas. No eran ideas tan discursivas, sino que muchas veces tenían que ver con encuentros casuales, con descubrir algo que me parecía evocador, sugerente, fascinante o misterioso y con los procesos que me sugería ese encuentro para llegar a otro lugar, tratar de hacerlo mío. Desde ahí mi trabajo ha tenido mucho que ver siempre con esa idea del encuentro. Cómo te encuentras con situaciones materiales o situaciones visuales para, a partir de eso, empezar a desarrollar otros caminos.

**RE:** A diferencia de ese “programa” que a ti te habían enseñado (esa lógica de lograr en una maqueta o en un boceto esa otra imagen, que es como el desarrollo de ese modelo previo que uno dispone), entiendo que la construcción de la imagen se gatillaba por estos encuentros y, a partir de ellos, ibas generando ciertas metodologías de trabajo y la imagen aparecía al final, sin contar con una “versión previa”.

**MA:** Exacto, entonces, como proceso hay, en general, puntos de partida muy específicos. Pero el punto de llegada no está tan claro. Ahí también volvemos a la incertidumbre, que también implica un sorprenderme a mí misma. ¿Cuál va a ser ese punto de llegada? Pueden pasar muchas cosas en el trayecto, por eso casi nunca trabajo con un boceto, con una idea previa, sino que a través de un proceso que es más de descubrimiento y de juego.

**RE:** Pero con ciertas reglas.

**MA:** Sí, porque es un juego que no es gratuito, que no es un hacer por hacer –algo a lo que no le veo mucho sentido–, sino que es un hacer que para mí está enraizado en situaciones vinculadas con el contexto, con referencias de todo tipo que pueden venir de la calle, del diseño, de la historia del arte, de la artesanía. Hay una variedad de fuentes y lugares de donde pueden surgir estas chispas que después voy trabajando. Pero siempre con ese potencial de descubrimiento. Y eso tiene que ver, no exclusivamente, pero en gran parte, con una idea que yo siempre había pensado en cuanto a mi relación con los materiales y con el arte, y que después se la leí muy claramente expresada a Byung-Chul Han, el

filósofo, que es la idea de la *resistencia* que opone el mundo material. Uno quiere hacer algo y entabla un diálogo –no un monólogo–, uno quiere hacer ciertas cosas, propone ciertas cosas, pero ahí está el mundo material que propone otras que, a veces, son contradictorias y se genera una pugna, es decir, hay una resistencia, hay un diálogo que es un ir y venir. Y ese proceso para mí es fundamental. Entonces, creo que a partir de ahí uno puede hacerse muchas preguntas, porque en el fondo está esa voluntad humana, que uno propone, pero que entra en conflicto con el mundo material/no humano. Algo muy distinto a lo que pasa en el mundo virtual, digital. Por ejemplo, a todos nos pasó con la pandemia que vivimos muchos meses encerrados, relacionándonos y viendo todo a través de una pantalla. Pero lo que más queríamos era poder juntarnos con otros y abrazarnos, o salir a la calle y encontrarnos con otras personas. Y apenas se pudo, todo el mundo volvió a abrazarse, a besarse y a tocarse. Entonces es evidente que, a pesar de toda la virtualidad y de todo lo que ha crecido ese mundo –porque es indudable que hay una enorme porción de nuestra vida cotidiana que hoy día se juega en ese terreno, sobre todo para generaciones más jóvenes–, seguimos teniendo un cuerpo que tiene necesidad del mundo material, sentir sabores, respirar, dormir, tocar, oler, de estar cerca físicamente, de un montón de asuntos que la virtualidad no puede suplir. Seguimos teniendo un cuerpo y eso determina ciertas necesidades sensoriales, ciertos deseos sensoriales.

**RE: Justamente te quería hacer una pregunta respecto a lo fenomenológico, o a lo sensorial, que yo percibo en tu trabajo igualmente. ¿De qué manera administras esa dimensión fenomenológica contenida en tu trabajo, o no la administras tan conscientemente? Porque cuando uno lo percibe, es háptico, táctil, otras veces es más cristalino, otras veces translúcido, otras veces es el color, tu trabajo es muy complejo en distintas dimensiones...**

MA: Creo que una de las cosas que descubrí en este proceso de aprendizaje y al enfrentar toda esta cantidad de arte tan variado, era el enorme potencial que había en incorporar el cuerpo (y uno podría decir que esa inspiración vino probablemente de las obras minimalistas y post minimalistas que pude ver allá), no solamente a través de la vista, sino del tacto, de la sensación corporal, del olfato... El cuerpo entero podía hacerse presente, en el espacio tridimensional, porque evidentemente la vista es el sentido predominante en nuestra cultura, pero no es el único. El tacto es algo que determina muchas cosas en mi trabajo, tanto el mío –cuando yo trabajo– como el tipo de materiales o de imágenes que me interesan, que apelan al tacto, tienen una resonancia táctil, aunque no se toquen, pero tienen que ver con eso, se dirigen a eso. Ese ha sido un tema que

1. Atria, M. (2000)  
sin título, plasticina,  
8 x 12 cm.



me ha interesado: cómo conectar lo visual con lo táctil, de manera que vayan de la mano, que se retroalimenten la sensación visual y la sensación táctil.

**RE: Que están conectadas, por supuesto...**

MA: Sí, y eso lo sentí muy claramente cuando empecé a ver pinturas en vivo, nuevamente, cuando salí de Chile. Al ver en vivo esas pinturas que ya conocía a través de pequeñas reproducciones en libros o en diapositivas y descubrir que, por ejemplo, algunas partes son opacas y otras son brillantes... Algo tan simple, pero que en ninguna reproducción puedes ver. Y eso agrega una dimensión que solo la presencia te puede dar, que es completamente distinta a la experiencia de la pintura en la foto, que se ve toda igual y pareja.

**RE: Claro, es mucho más icónica en la impresión, pierde un montón de capas.**

MA: Es estrictamente visual, y pierde la dimensión táctil, que tiene que ver con lo brillante, lo opaco, lo transparente, lo áspero, las texturas casi invisibles... ese fue un descubrimiento que me caló hondo.

**RE: Y respecto a cuando empiezas a ampliar tu escala, recuerdo las primeras obras que vi tuyas, estaban en la Galería Animal, eran como unos símbolos, chiquititos, yo las veía de lejos y parecían unas gomitas y me acerqué. A partir de ordenamientos lineales abordaban un espacio enorme, muy grande. Y luego pasaste a otros trabajos, también de plasticina, pero de dimensiones monumentales.**

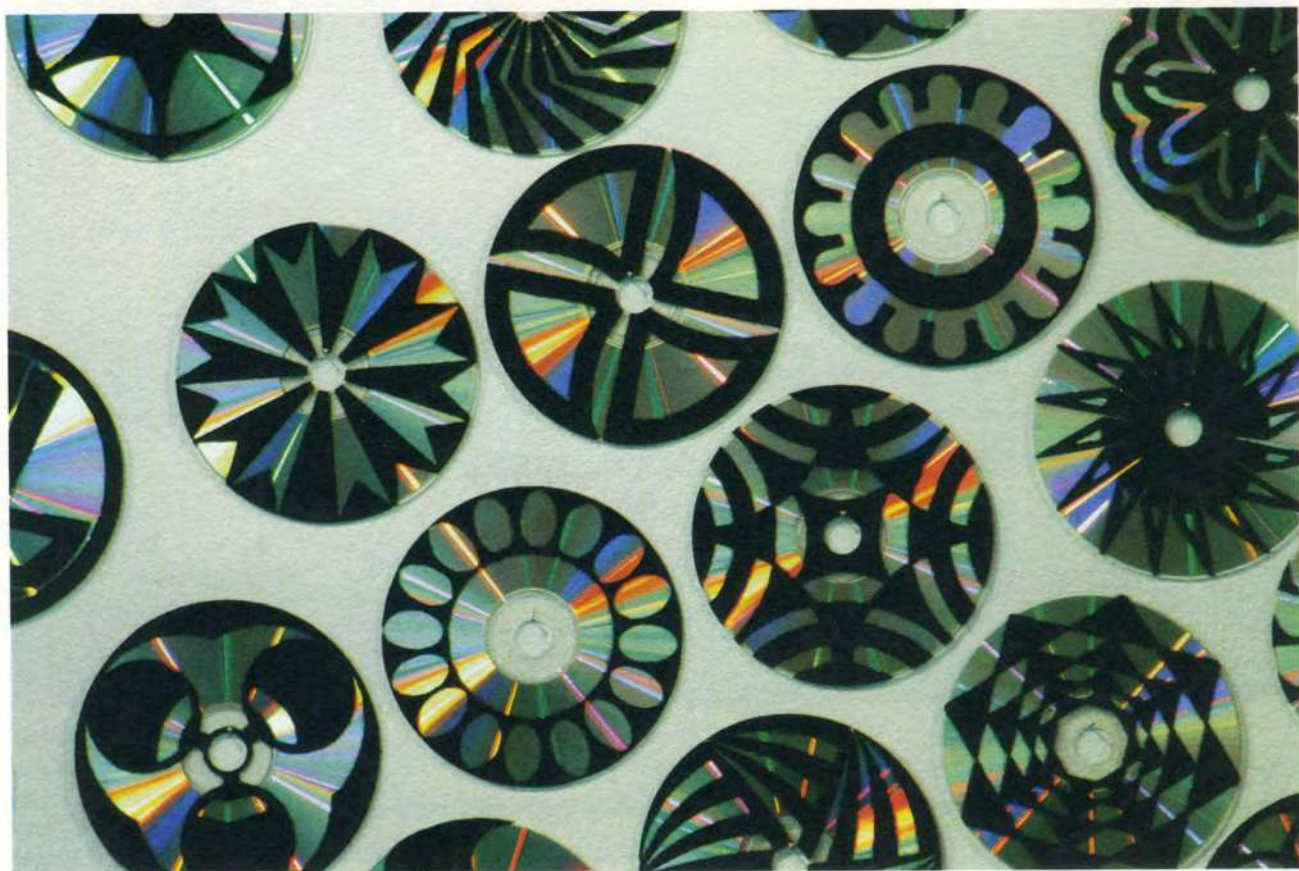
MA: En esos primeros trabajos que hice con plasticina, muy chiquititos –porque eran realmente pequeños experimentos (1)–, yo todavía estaba probando algo



2. Atria, M. (2018)  
*Serena y furiosamente*,  
plasticina sobre  
muro, 280 x 850 cm.  
Guatemala: XXI Bienal  
Paíz.

que no tenía ni idea dónde me iba a llevar, pero lo que sí tenía claro era que necesitaba salirme del cuadro; en el fondo, la plasticina era una posibilidad de hacer una pintura sin un soporte, sin partir de una tela, un papel, lo que fuera, que yo después simplemente rellenaba con cosas, con imágenes, con colores. Con la plasticina la imagen se construye al mismo tiempo que el objeto; la plasticina es, al mismo tiempo, el soporte y el pigmento, es todo. Entonces eso me permitía salir del cuadro, salir del rectángulo y hacerme también esta pregunta: ¿qué forma va a tener esta “pintura”? ya que no viene por defecto que va a ser un rectángulo. Aparece un nuevo espacio donde uno puede también tener esa libertad. Entonces, el primer impulso fue salirme del rectángulo y del mundo ortogonal cartesiano (algo que, por lo demás, yo veía como una imposición muy patriarcal, una construcción muy racionalista, tan omnipresente en nuestras vidas, en nuestras casas, en nuestras ciudades, que ya la consideramos “natural”). Entonces, salirme del rectángulo también era una posibilidad de explorar otras cosas, otras formas, otras interacciones. Empecé a hacer esos ejercicios que eran muy chiquitos y que, de a poco, fueron creciendo. Después apareció el tema de la escala, no en términos de que siempre lo más grande vaya a ser mejor, pero sí de llevar el material –que era plasticina, la misma que usan los niños– desde su escala habitual, que es la mano, a una dimensión más grande que el cuerpo, empezaba a involucrar también la arquitectura, el espacio, el suelo, en una relación físicamente más activa –a diferencia de un cuadro– con el espacio (2).





3. Atria, M. (2008) *Ahora todo es peor*, discos compactos, acrílico, fibras de rayón-detalle, 2008.

RE: Pero, además, era una especie de sistema: entre bacterias, mundo fungi, uno podría pensar en todo lo que pasa a nivel de suelo, como esos organismos que se desplazan y van creciendo y ocupando el espacio. A mí siempre me ha pasado desde la primera vez que vi esos trabajos, que los relacionaba con el ámbito de la biología y la ciencia.

MA: Sí, también puedo ver ese tipo de referencias, pero no es que yo estudie esos temas ni que sean temas que en particular me interesan. De hecho, no creo mucho en la tan manida relación arte-ciencia.

RE: Y esa imagen que tú logras, está siempre sujeta al juicio del que la está observando. O sea, yo proyecto algo, pero otra persona puede proyectar otra cosa.

MA: Claro, me interesa que se abra un espacio para que la imaginación empiece a funcionar, pero siempre a partir de una imagen que tenga un nivel de compromiso, desde la cual yo como artista propongo algo. Si ese algo específico gatilla distintas lecturas y distintos procesos imaginativos me parece genial, es

parte de lo que quiero conseguir, pero es a partir de algo que yo pongo ahí, no de una ambigüedad inicial total. Esa es la operación que me interesa, porque hay distintos tipos de ambigüedad, hay un tipo de ambigüedad que me parece productiva y otra que más bien surge de la falta de compromiso.

**RE: Y ¿cuándo empezaste a trabajar con otros materiales? Porque estuviste mucho rato generando las series con plasticina y en un minuto empezaste a investigar otras cosas. Me acuerdo de la muestra en la Sala Gasco, con estos logotipos, también los mondadientes, por ejemplo, que te servían para estructurar un volumen ingrávito. ¿Y esos trabajos surgen también a partir de situaciones de encuentro?**

MA: Así es, encuentros, descubrimientos, cosas que me parecían sugerentes. Algunos objetos, como los discos compactos, por ejemplo, que los usé como soporte y sobre ellos puse imágenes (3). Ese uso del CD tenía que ver con mi fascinación por ese objeto, que me parecía, me acuerdo la primera vez que vi un CD, que era como un objeto del futuro, un disco que no tenía surcos, tenía esos colores, esos reflejos, era una cosa increíble y que me parecía muy mágica. Entonces eso quedó ahí archivado en ese momento y muchos años más tarde dio origen a ese trabajo que mencionas. Después hice otro trabajo a partir de esas guirnaldas que se ponen en las fondas, hechas de papel volantín, que se abren y generan un volumen a partir de un plano. Me parecía un proceso muy simple pero muy efectivo para crear un volumen a partir de algo que es prácticamente nada, un papel volantín (4).

**RE: Claro, había un ejercicio que hacía Albers que era con solo un pliego de papel de diario generar volúmenes, también con lo mínimo, con una superficie totalmente ínfima, generar un rendimiento.**

MA: Y como esa hay una infinidad de soluciones materiales que existen en distintos contextos y que vienen de una relación específica con el mundo material, desde la gente que pone guirnaldas en la fonda, el señor que ponía los CD en su triciclo, o los volantines, porque también he hecho varios trabajos con volantines, con ciertos patrones “abstractos” que encuentro en ellos (5).

**RE: Y tu trabajo con los sólidos platónicos, que hiciste con la técnica de las sillas.**

MA: Eso lo hice con un artesano que hacía sillas de totora y vino de una idea que me quedó dando vueltas mucho tiempo, de estas figuras –los sólidos



4. Atria, M. (2009) *Bibliografía mínima*, libros, cinta adhesiva, 420 x 40 cm..



5. Atria, M. (2022)

*Cantidad y  
recurrencia, volantines  
y engrudo, izquierda:  
300 x 410 cm. derecha:  
350 x 400 cm.*

platónicos– que son los únicos cinco volúmenes que se pueden construir que tienen una regularidad total, o sea, todos sus lados son iguales, todos los ángulos son iguales, en todos los vértices se junta el mismo número de caras. Entonces tenía esa idea, esa fascinación dando vueltas en mi cabeza por años, hasta que me encontré con este señor que tejía sillas de totora en la calle. Y ahí se me hizo el cruce entre ese mundo ideal, platónico, perfecto de esos cinco volúmenes y la realidad accidentada, intuitiva y orgánica del tejido en totora. Ahí se armó ese trabajo, a partir de esas dos observaciones o encuentros muy distintos y distantes pero que, en un minuto, encontraron su lugar y su tiempo (6).

Eso es algo que no deja de intrigarme, cómo hay soluciones en el mundo a las que se ha llegado no porque haya un diseñador o un experto, sino que son como naturales. No en el sentido de que no sean hechas por el ser humano, sino de que se van dando en una interacción cotidiana con ciertos materiales y se va llegando a ciertas soluciones que después se van depurando. Entonces pasa con el tejido de las sillas, pasa con las guirnaldas dieciocheras, pasa con los volantines o con la cerámica, que es otro mundo en el que estoy metida y que también tiene esa tradición.



6. Atria, M. (2011)  
*Sólidos platónicos*,  
totoras, MDF,  
pintura acrílica, 140  
x 240 x 300 cm..

### RE: Ahí también hay toda una tradición milenaria

MA: Por supuesto, ahí hay una tradición que es más constituida, obviamente, pero que también me interesa subvertir, igual como me interesaba cuestionar el cuadro cuando estaba más relacionada con la pintura. En el caso de la cerámica me interesa poner en tela de juicio esa “nobleza” que tiene, muy venerada en el mundo de las y los ceramistas, donde hay mucha preocupación por la técnica. Y hay gente que es muy hábil técnicamente, a quienes respeto muchísimo. Pero a mí lo que me interesa es, desde la práctica, discutir al respecto, no quedarme pegada en la exquisitez técnica sino usarla con la libertad que es propia del arte, al mismo tiempo que abrazando toda la tradición y el conocimiento que hay en la cerámica, que es muy bonito: imagínate, en el fondo es un barro que tú lo transformas en otra cosa, permanente. Y también tiene esta relación con la mano, con lo táctil, tiene que ver con el contacto entre tu mano y un material que ofrece resistencia (7).

A propósito de la cerámica, después del estallido y antes de la pandemia, tuvimos un verano que fue un oasis –que no sabíamos en ese minuto que era eso–, el verano del 2020, cuando tuve la oportunidad de viajar por la zona de



7. Atria, M. (2020)  
*Guinevere*, cerámica  
gres, fibra acrílica  
matizada, rodaja de  
aromo, 85 x 72 x 90 cm.

la séptima región hacia la costa, visitando un montón de señoras ceramistas, en Quinchamalí y otros pueblitos por ahí. Ver sus talleres, estar con ellas y ver cómo sacaban la arcilla, cómo trabajaban, todos esos procesos tan, pero tan rudimentarios. Son señoras que van con la pala y una carretilla al cerro, sacan la tierra, después la pisan, la mezclan con agua.

**RE: Como otra época, otro tiempo.**

MA: ¡Sí! Es un mundo totalmente premoderno. Trabajan sin ninguna herramienta, nada, la pura mano, la bola de greda y ahí modelan la cosa, en la falda. Después hacen una pila de bosta en el patio, meten las cosas dentro y le prenden fuego, con las gallinas corriendo alrededor. Todo ese proceso me pareció increíblemente bello, inspirador: que hoy, en pleno siglo XXI, estas señoras sigan haciendo lo mismo que probablemente se hacía en el paleolítico. Y todavía está ahí el cerro del que obtienen la arcilla y está la bosta, la misma bosta. Y sentí una conexión con esa idea del mundo material y de los usos de ciertos materiales y ciertas tradiciones, y claro, esta es una tradición que puede venir del paleolítico pero, por otro lado, está la tradición del señor que pone los CD en la bicicleta. Son

distintas temporalidades, pero siempre son usos de gente que va resolviendo con lo que tiene y en la cerámica me pareció muy cautivante eso y se conectó con una idea que me ha dado vueltas hace mucho tiempo y que es la idea de relacionarse con ciertos impulsos “premodernos”. Obviamente, como artistas latinoamericanos, somos, de alguna manera, herederos de la modernidad y eso es algo que cargamos, está siempre ahí, y vienen las preguntas: ¿cómo superamos la modernidad, cómo nos salimos o cómo nos vinculamos con ella? De esta pregunta salió un trabajo que hice el año 2015, en la galería Espacio Hache, donde fabriqué unos murales con una cera para pisos que fabrican en Valparaíso –muy artesanalmente–, como una pasta que viene en cuatro colores, para los distintos tipos de piso (8). Entonces cubrí la pared con eso, con una diagonal en dos colores, y después hice como estos.

### **RE: Rasguños...**

MA: que vienen de esas imágenes de huellas de dedos que se han encontrado en muchas cavernas paleolíticas de todo el mundo –de Europa, de América– junto con los dibujos y símbolos más reconocibles. Ese gesto tan primario, casi animal, de rasguñar una superficie blanda dejando surcos con los dedos, me parecía intrigante porque, a pesar de pertenecer a una temporalidad tan remota, todavía podemos conectarnos con esa mano, con ese deseo, con esa huella. En ese trabajo empecé a pensar en eso, que es algo que me ha seguido dando vueltas, y así entiendo la cerámica, que es también una forma de conectarse con algo anterior y exterior a la modernidad. Porque también, volviendo a nuestro contexto latinoamericano, uno pensaría que en América Latina hay toda una producción de imágenes anterior a la conquista, que son un lenguaje abstracto mucho antes de la abstracción moderna. Entonces, ahí hay algo porque siempre la abstracción ha sido un tema que ha estado dando vueltas en mi trabajo y siempre uno lo ve, o lo vemos, como un legado modernista, porque obviamente desde el arte nuestra relación con eso es a través de la modernidad y la abstracción de comienzos del siglo XX y todo eso.

### **RE: Porque, además, la pone en valor y se resignifica en otro tiempo. Pensemos en Anni Albers, por ejemplo.**

MA: Sí, y muchos otros han pensado esto también, han descubierto o relevado estos vínculos, y la pregunta es cómo podemos conectarnos con esa tradición. No podemos ignorar la modernidad europea porque igual nos llega, pero quizás podemos ponerla entre paréntesis, ir a algo que es anterior y que sigue vivo,



8. Atria, M. (2015)  
*Materialismo*, cera  
de pisos sobre muros,  
dimensiones variables,  
2015.

sigue vivo en estas señoras alfareras, sigue vivo en esas tradiciones que quedan como baipaseadas por la modernidad. Ellas han seguido trabajando siempre, pero por el lado, entonces eso como de *pasar por el lado de la modernidad* es algo que me interesa pensar y darle algunas vueltas.

**RE:** En ese trabajo de *Espacio Hache* interviniste una casa que, además, era medio neoclásica, muy burguesa, con parqué, entonces la tensión era mayor todavía, hablando de la modernidad y de cierta época de la arquitectura y de la burguesía, ver esto que era como un mural que podría haber estado en Lascaux o Chauvet, pero con la diagonal modernista había dos, tres, cuatro capas en ese trabajo. Además, esa cera me acuerdo que la habías usado antes, poniéndola en unas ollas.

**MA:** Sí, la había usado antes, a partir de otra situación encontrada, que era un pequeño local en Valparaíso donde se vendía esta cera en esos cuatro colores para distintos tipos de piso... Una tecnología, la de "encerar el piso", que ya está casi obsoleta, pero que en ciertos lugares como Valparaíso todavía existe



–entonces venden cera a granel, de a poquito: puedes comprar una taza, o lo que necesites, la ponen en una bolsita y la pesan–. No viene empaquetada, entonces esa es otra forma de escapar de la modernidad, porque esta implica ir al supermercado y comprar todo envasado en formatos estandarizados, de un kilo. Esta lógica del “a granel” –y en Valparaíso se vende todo tipo de productos a granel– implica salirse de esos formatos que la modernidad impone en los usos domésticos, y ese tipo de dinámica me interesaba. Entonces, ese trabajo salió de ahí, poniendo la cera dentro de distintos recipientes de aluminio (9).

**RE: Y además eso estuvo instalado en el Museo de Artes Decorativas, que es un lugar que remite a toda esa tradición de la casa y sus objetos, de ahí que también se generaba una tensión con los objetos del lugar.**

MA: Que son objetos también domésticos, pero obviamente de alcurnia.

**RE: Claro, entonces también aparece ahí esa otra tensión entre baja y alta cultura. Me acuerdo de ese trabajo que hiciste con Livia Marín, que expusieron las dos al mismo tiempo. Al respecto, ¿ha habido proyectos en que hayas colaborado con otros artistas? O, cuando estás en el taller, ¿trabajas con otras personas, con ayudantes quizá, o trabajas más sola?**

MA: Mira, en general, hablando como de “modas” contemporáneas, está la moda de lo colaborativo que no me interesa para nada. Esto de que el artista tenga que transformarse en una especie de animador cultural o productor de eventos, o trabajador social, todas profesiones que son muy respetables pero que no son la mía, o sea, no soy buena para producir eventos ni para hacer trabajo social. Tampoco para tener mucha interacción social, yo soy más bien ermitaña, entonces pienso ¿por qué eso tiene que ser algo menos válido? Defiendo el trabajo solitario, no desde una postura egoísta ni arrogante; de hecho, he colaborado cuando lo he sentido necesario y muchas cosas que uso son encontradas, pero sí por una cuestión de cómo me funciona la cabeza. Los tiempos, el espacio de intimidad que necesito. Esa presión por que todo tenga que ser colaborativo y “social” a mí me genera bastante distancia; es como que hubiera un valor en sí mismo en el arte colaborativo, supuestamente solo por el hecho de que algo es colaborativo ya es inmediatamente mejor que algo que hizo una persona sola en su taller, y me parece que eso está muy equivocado, que puede haber muy buenas experiencias colaborativas y muy malas, y lo mismo del arte que hace una persona en su taller, que puede ser algo muy



valioso o algo que no aporta nada. Aún más, pienso que lo colaborativo muchas veces esconde una carencia de imaginación o de propuesta... como todos esos trabajos basados en encuestas.

Lo que yo espero de un artista –tanto de mí como de otros artistas– es que me proponga algo. Es como que alguien te invita a su casa a comer y te prepara una comida exquisita, y ella decide qué va a cocinar, cómo poner la mesa, qué mantel va a poner, qué flores va a poner, qué sabores combinar. Cuando tú llegas como invitado estás feliz de recibir todo eso y te vas con una experiencia, una emoción dentro tuyo que antes no estaba ahí. A mí me parece que el arte tiene que ver con eso, me interesa ser esa persona que prepara todo lo mejor posible para sus invitados, no la que espera que llegue el invitado y le dice: “Bueno, ¿qué quieres comer, qué mantel quieres que ponga, qué trajiste?”. Y como espectadora me encanta llegar y sorprenderme con lo que la persona que creó ese arte tiene para ofrecer.

9. Atria, M. (2015)  
*Granel*, cera de  
pisos, recipientes  
de aluminio,  
mesa, 140 x 180 cm  
(mesa).

**RE: Además, hay mucho más cariño ahí, hay afecto y compromiso.**

MA: Y cuando uno se compromete también se pone en la línea y se arriesga a recibir juicios y respuestas de todo tipo. Y eso me parece que tiene un valor, creo que el compromiso es parte importante de lo que pongo en mi trabajo y de lo que yo espero también como espectadora de arte. O lectora de libros –que leo mucho–, o con la música, lo que sea, espero encontrarme con alguien ahí y descubrir qué es lo que me va a ofrecer y cómo voy a responder yo y cómo empezamos entonces ese diálogo.

**RE: Totalmente de acuerdo, a mí me ha pasado, postulando a fondos, que me han bajado puntos porque me dicen que es demasiado autoral mi trabajo. ¿A qué se refieren con eso? ¿Cómo se entiende que algo “autoral” va a ser menos relevante o interesante?**

MA: Siempre he visto mucha relación en ese sentido entre el arte y la poesía, el artista es un poco como el poeta, que también trabaja solo, produce algo y lo lanza al mundo como un mensaje en una botella, que al que le llegue lo va a recibir. Sin buscar ni pretender esa otra cosa que también está muy de moda, que es el impacto, la masividad: ahora todo tiene que impactar y tiene que llegar a mucho público, cuantitativamente. Son todos asuntos que yo creo que tenemos que cuestionar: ¿Hasta qué punto eso es necesario? ¿Hasta qué punto es real? ¿Hasta qué punto es relevante?

**RE: Bueno, eso es fiel reflejo de todo lo que pasa con las redes sociales.**

MA: De las redes sociales y de un sistema neoliberal que necesita rendimiento, eficiencia, certezas; necesita mostrar que los recursos han sido bien invertidos, entonces todo se cuantifica y se certifica. Yo creo que ahí hay algo profundamente anti artístico y mi postura como artista es resistir a todo eso, no entrar en ese juego. Si los artistas no resistimos a eso, ¿entonces quién? Porque me parece que en la medida en que la vida se hace más cuantitativa, cuantificable, se va empobreciendo, y que nuestra misión como artistas, de alguna manera, es seguir aportando con algo que enriquezca la vida, no que la empobrezca.

**RE: Claro, porque además ahí lo que sucede es que se sistematiza todo de tal manera que hay un estancamiento permanente también del sentido, del resignificar, del generar otra lectura, está todo tan medido que uno ya sabe más o menos la respuesta, que es lo que pasa con la mayoría de los proyectos**

**de arte que son muy “proyectos” y todo está muy medido, muy calculado. Y uno ya sabe cuál es el resultado.**

MA: Volviendo a la idea inicial de la incertidumbre, esas serían situaciones donde no existe la incertidumbre, y justamente yo creo que el sistema en el que estamos y el neoliberalismo específicamente, es un sistema que le tiene pánico a la incertidumbre. Porque todo tiene que ver en definitiva con recursos, con dónde vas a invertir tus recursos y cuánto vas a sacar de retorno; por lo tanto, no los puedes invertir en algo incierto. Tiene que ser garantizado, seguro.

Finalmente, la incertidumbre, lo misterioso, lo inexplicable, lo que no se cierra totalmente, son cosas que para el sistema son muy incómodas, no sabe qué hacer con eso. Y creo que ese es precisamente el espacio del arte; entonces, cuando el arte se somete al sistema y empieza a entregar certezas y a entregar cifras, a entregar todo lo que el sistema le pide, creo que traiciona algo que para mí es esencial.

**RE: Volviendo a lo biográfico, ¿qué te pasa a ti como mujer artista, con una hija que también es artista?**

MA: Siempre me molesta un poco esa distinción de “artistas mujeres”, prefiero ser artista sin apellidos. Dicho eso, me parece que, a pesar de todo lo que hemos avanzado las mujeres en nuestros derechos, todavía en el mundo del arte no se nos toma en serio igual que a los hombres. Eso lo he sentido no solo con respecto a mí sino también al trabajo de otras artistas.

Es una cuestión muy arraigada y muy subliminal, o sea, te aseguro que hay gente que de la boca para afuera son muy progresistas, pero que igual tienen ese sesgo sin ni siquiera darse cuenta. A la hora de los quiubos, toman más en serio a un artista hombre que a una artista mujer. Ahí yo siento que hay algo que todavía está al debe. Y en mi entorno familiar, bueno, sí, mi hija es artista y eso me parece genial. Estudió arte en la escuela donde yo hago clases, de la Universidad Católica, pero no le hice clases.

**RE: ¿Hubo un acuerdo tácito de no entrar en tus cursos?**

MA: Sí, porque yo creo que en los talleres de creación de obra en la escuela de arte, que son los que yo hago, parte del proceso implica desestabilizar un poco al estudiante, cuestionar ciertas ideas con las que llegan, ideas que tienen que ver muchas veces con lo que han aprendido en sus familias o en los contextos en los que viven, entonces obviamente que con mi propia hija no podía. Pero ya

que llegamos al tema de la educación, que siempre ha sido parte de mi práctica, ese es otro espacio donde se nota cada vez más el imperativo neoliberal del rendimiento, de lo cuantitativo, de los resultados medibles, mostrables. Creo que ha sido una influencia bastante negativa en las escuelas de arte. Algunos tratamos de resistir, pero es difícil, porque es algo que está tan metido en el ADN de la gente que se ha educado en este sistema, que les cuesta salir, enfrentarse a la incertidumbre, a la subjetividad. Y el arte es subjetivo.

**RE: También hago clases y uno ve que en primer año ya los estudiantes vienen desde del colegio formados con eso, entonces están siempre esperando el check, es una cuestión medio paranoica y que se ha incrementado muchísimo en los últimos cinco o diez años. Entonces, eso hace que sea mucho más difícil, incluso, que al interpelarlos, al proponerles otras cosas se abran a esto otro que ellos tienen que descubrir por sí mismos, y en algún momento tendrán que administrar, entonces es como un doble obstáculo en ese sentido.**

MA: Sí, porque por otro lado también está la institución, la universidad, que en los últimos diez, quince años, se ha ido plegando cada vez más al modelo y todo funciona en base a indicadores, porque la acreditación depende de eso y lo que no se puede medir no existe. Y miden el arte con la misma vara que la ciencia, por ejemplo con el tema de la "investigación". Te piden indicadores, te piden que rindas con esos parámetros y creo que todo eso va matando, finalmente, algo que es muy esencial al arte. Y bueno, yo doy la batalla, pero creo que hay cada vez menos espacio en el mundo académico para procesos abiertos, genuinamente experimentales, inciertos, subjetivos. El arte está cada vez más ahogado y es difícil que salga de ahí un arte genuinamente vital, libre, propositivo y descolocador. Cada vez es más difícil, así es que soy un poco pesimista.

Y claro, mi hija estudió arte, pero obviamente ella aprendió también muchas cosas en la casa, siempre tuve el taller en la casa y ella creció entrando y saliendo del taller todo el rato.

**RE: ¿Y ella estudió inmediatamente arte o estudió otra carrera antes?**

MA: También resistió primero y estudió Derecho un año y medio, porque yo creo que, aunque ya tenía la inquietud de estudiar arte, le costaba parecer como que seguía tan acríticamente los pasos de la mamá, entonces por lo menos tenía que darse una vuelta y explorar otras áreas. Y me parece que fue bueno que pasara por esa otra escuela, tuvo una ganancia y de todas maneras

un aprendizaje. Porque acá en el fondo estaba conmigo y el arte era parte de la vida, pero ahí estuvo en un contexto en que existían otras preocupaciones, otra forma de ver el mundo, y conocer eso le sirvió para ampliar su mirada y reafirmar su opción. Ya terminó de estudiar y se las ha arreglado bastante bien, hace su trabajo, ha hecho exposiciones, ha ganado algunos concursos, tiene su grupo de referencia, de pares, algo que yo creo que es muy importante cuando uno empieza en esto, no estar solo.

**RE: Ahí lo colectivo, en ese sentido, es muy bueno**

MA: Claro, hay un sentido de comunidad que yo creo que es importante. La comunidad que uno puede construir con colegas, sentir que uno es parte de algo. Eso me parece muy importante, así también lo vivo, lo necesito y lo fomento, o sea, voy a las exposiciones de mis colegas y los invito a las mías y les comento su trabajo, abro mi espacio de taller para hacer exposiciones con ellos. ¡Que es distinto a hacer proyectos colaborativos!

**RE: ¿Y la música...?**

MA: Mi hijo músico. Bueno, ahí me ha tocado aprender mucho, porque nunca tuve formación musical, solamente el interés de escuchar. Él es muy talentoso, estudió composición pero, además, toca varios instrumentos y tiene muchos proyectos de distintos tipos de música, entonces con él he aprendido mucho, he conocido cosas a las que jamás hubiera llegado por mis medios, y eso me parece precioso. Ha sido un gran maestro.