

PD: Catalina, tú me habías dicho en otra conversación que querías abandonar el resultado orgánico de tu obra.

CB: No necesariamente abandonar lo orgánico como un posible recurso. Me estaba aburriendo un poco de obtener el mismo resultado siempre, a pesar de cambiar el material, que las cosas tendieran a verse como cueros o como tripas. En este momento me interesa darle un cuerpo más constructivo al trabajo, un volumen más armado. Ya he estado un buen rato pegada con los tejidos, como con la cosa media manta, paños, y ahora quisiera hacer algo más rígido. Por eso te decía que estaba buscando otros resultados, con los mismos materiales que he estado trabajando, pero viendo qué les puedo agregar para que los endurezca y le den otra superficie.

En general, trato de ir siempre pasando a otra cosa, no repetir el mismo efecto, trato de pasar de algo abstracto, geométrico a una cuestión quizás más orgánica o figurativa, de lo reconocible a lo irreconocible.

PD: Me sorprendieron las fotos de la exposición que hicieron en São Paulo.

CB: En el MAC de São Paulo con Die Ecke: *Contaminaciones Contemporáneas*.

PD: Y que tu trabajo partiera de una caja... Yo encuentro que es de los mejores trabajos que tienes: era una cajita, mientras yo tengo que pagar montones de plata para el envío de mis trabajos... Entonces sí hay una cosa económica o eficiente creo yo. O lo que hiciste en México con los vidrios y que quedó tan bien, que era un material que me dijiste que te había salido así como...

CB: ...alrededor de 500 pesos, el chapopote o alquitrán.

Sí, a mí me preocupa mucho la economía en el trabajo, o sea hay una mezcla: casualmente me han interesado materiales que son económicos pero también están en un universo de cosas que para mí simbolizan cuestiones de las que me importa hablar. Hay eficiencia respecto de la finalidad con las que han sido creadas ciertas cosas, pero están confeccionadas con lo mínimo necesario para resistir y cumplir; entonces, están exigidas al máximo y ese estado es el que me gusta poner sobre la mesa. Yo siento que la vida es eso. Creo que mi trabajo comenta esa sensación de la vida, de que al final te ves en la circunstancia de tener que responder de la mejor forma posible con lo que tienes y eres. Esta es un poco la realidad, la mía al menos, quizás cuando sea famosa y venda muy cara mi obra voy a tener otra mirada de la vida... [risas]

Encuentro una belleza infinita en esa cuestión. Me conmueve profundamente el esfuerzo humano y es lo que me motiva a hacer mi trabajo. Y, por otro lado, me parece que es un desafío interesante encontrar tal ecuación, es como una economía de guerra o sacar fuerzas de flaqueza. Esta transformación es, para mí, algo mágico en el arte.

Ahora, se hace importante decir que no economizo en los tiempos de trabajo, pero al mismo tiempo es una labor súper a escala humana. Incluso al producir un tejido enorme como el de *Chacra* (2009) tuve

ayuda de otras personas y al final era un agrado porque nos juntábamos a tejer y a conversar. Todo lo que se fue produciendo en torno a esa excusa específica del proyecto, de hacer un tejido grande, son ganancias que al final lo hacen llevadero. Ponte tú, mi trabajo *Lapso (contaminaciones)* (2010), el que expuse en São Paulo, es bien astuto en ese sentido porque viaja chiquitito, no pesa casi nada, y su instalación es bien simple, cualquiera puede hacerlo. Lo que me gusta es que el trabajo se despliega... tiene algo de aeropostal, a lo Eugenio Dittborn¹: se perfora el muro para anclar las cuelgas de lapicitos y luego cada uno de esos lápices sirven para trazar un círculo y en la medida que se van sumando líneas se va dibujando o pintando una figura concéntrica que ocupa una buena superficie del muro.

PD: Y también la obra se despliega del centro hacia afuera como en el tejido.

CB: Tiene esa cosa del centro y la periferia, o de una onda expansiva. Es la imagen geométrica que aparece en hartos trabajos míos: el círculo concéntrico. En verdad, el tejido siempre lo he hecho así, más que lineal y rectangular, siempre ha sido en espiral desde adentro hacia afuera y casualmente cuando hice este trabajo de los lapicitos, se repitió el patrón. Creo que son cosas que resultan, que coinciden, pero por algo, se trata como de una ley natural, que se ve en la corteza de los árboles y otras cosas. A mí se me hacía mucho la idea de ciudad, de crecimiento urbano.

PD: Los círculos del caparazón de las tortugas también tienen eso, pero en aros; uno le cuenta los aros y esos son los años.

CB: Que crece por todos lados finalmente.

PD: O los sismos, porque tienes el mapa y tienes estos círculos; los sismos también se grafican así, como una onda expansiva.

CB: Por un tiempo pensaba que mi trabajo tenía que ver esencialmente con el crecimiento, pero ahora creo que tiene más que ver con el amor: una energía que es expansiva y súper productiva finalmente. Sé que es amplio lo que digo, no excluye casi nada, pero al final me he visto conducida hacia allá.

Volviendo a los materiales que ocupó, ellos siempre han estado cerca de mi vida. De repente empiezo a manipularlos y probarlos y van pasando cosas. Es muy importante que sean manipulables o que yo pueda inyectarles una posible técnica y con todo esto armar algo, lo que no ocurre de forma inmediata.

PD: Pero tiene que haber una técnica que sea ajena a los usos habituales de un material, porque de lo contrario estarías haciendo tejidos con lana o anudando cosas con elástico y no es eso lo que haces.

1 El artista chileno Eugenio Dittborn (1943) emprende desde la década de 1980 una serie de obras que llama *Pinturas Aeropostales*. Entre otras cosas, se caracterizan por convertir un cuadro en carta a través del plegado de la tela (sin bastidor) que, introducida en un sobre de tamaño oficio (aproximadamente), es enviada desde Santiago hacia el extranjero. En el destino, las obras pueden desplegarse y ser colgadas en el muro, como habitualmente el artista las exhibe en museos y galerías. [N. del E.]

- CB:** Sí, es como una vuelta de tuerca en el uso, pero tampoco es algo tan raro o distinto a él. La suma de las dos cosas, las posibles manipulaciones que se le puedan dar al material y la relación que ese material tiene con los intereses que están rondándome no se disocian. De hecho, esto se vincula a lo que te pensaba preguntar a ti: ¿en qué se basa la elección de las imágenes para representar en tus “pinturas”, y cómo te vinculas a ellas?
- PD:** Esto ha sido un gran tema, porque he trabajado con imágenes que simplemente me gustan, supongo. Pienso que desde el momento que las descontextualizo y pasan a ser traspasadas con este método con el que trabajo las plasticinas, en realidad están alejadas del resto de las imágenes que forman la secuencia cinematográfica. No quiero hacer un comentario sobre tal o cual película, o sobre “equis” obra del director, o sobre ese actor particular, sino que quiero que mi trabajo —si bien se base en tal o cual imagen— hable de otra cosa. Entonces, al final, me gusta mucho una escena de una película, pero ni siquiera represento una escena, porque es una imagen, un fragmento. A veces la referencia a la escena no se ve, ni siquiera la alusión a la película. Cuando empiezo a revisar una película pasan a ser otras imágenes las que me llaman la atención, a veces de personajes que son secundarios, o extras, o escenas que no son tan emblemáticas; incluso me fijo en películas que me cargan como *Mujer Bonita*. Yo creo que, te contaba la otra vez, cometí un error cuando hice unas obras de plasticina en base a *Blow Up*, porque ahí las cosas eran demasiado evidentes, porque ya había en mi trabajo algo con estirar la imagen y *Blow Up* trata sobre explotar el grano. Traté que la elección de la película cuadrara, como en los trabajos que uno hace para la escuela de arte: todo tiene que estar justificado, por lo menos conmigo era así.
- CB:** A mí me queda la duda... Tengo la sospecha de que en el fondo hay algo que te liga mucho más íntimamente con el trabajo que la elección de escenas de películas.
- PD:** El hacer dices tú.
- CB:** Claro, no entiendo bien de qué manera eso se filtra o dónde lo ves tú en el resultado final. Obviamente que el hacer está contenido en el resultado porque cuando uno ve tus pinturas se da cuenta de la tremenda pega, eso está claro. Pero también hay algo más: tengo la sospecha de que existen otras cosas que quizás tú ves en esas escenas y que tienen que ver con algo que te identifica de ellas. Puede ser también la afición por la pintura, esta fascinación por el color y cómo ese color se materializa en la plasticina. En la exposición *Masa Media* (2009) que realizaste en la Galería Animal, a mí me pasó que me sorprendí cuando me di cuenta que había una nueva manera de generar capas de transparencia o de color, veladuras por decirlo así, que era el uso de este bordecito de color negro.
- PD:** Nunca me ha gustado trabajar la pintura al óleo, me gusta mucho el resultado, me encanta la pintura, obviamente, y admiro mucho a la gente que tiene facilidades, pero me inquieta no poder retroceder, que una vez

que haces algo no puedas deshacerlo. La plasticina la aplico y si me equivoco la saco. En la pintura al óleo todo me parece más accidental.

CB: En el tejido corriges en el minuto lo que está mal. Es similar.

PD: Me echaban tallas cuando estudiaba en la universidad de que era como Penélope, porque avanzaba tan lento, como que deshiciera de noche y lo volviera a hacer de día. Pero siempre me ha gustado la greda o los materiales escultóricos, me llaman mucho más la atención. Al principio mis módulos eran lulitos, después pasaron a ser triangulitos, y me pareció también —quizás es una justificación— que hay algo del grabado aquí porque tengo una matriz con la que hago los triangulitos, como que son...

CB: ...procedimientos más de cocina.

PD: Hay algo más controlable que la pintura con pincel, además que me cargan los olores, me carga el aceite, los diluyentes, es una cuestión de piel. Por otro lado, el uso de la plasticina me da el volumen que yo quiero que tenga el trabajo y me encanta que no endurezca nunca, que esté siempre ahí; hay una cosa como que saca pica.

CB: Que está siempre expuesto a poder modelarse nuevamente y volver a cambiar.

PD: Claro, cualquiera puede ir, arañar la obra y cambiarla.

CB: No sé si cuando tú estás haciendo la "pintura", todos estos procesos de mediación, de que recortas la imagen de la película, la fotografías, pasas a pixelitos para poder representarlos, vas velando toda la información y la vas dejando en un estado raro. Enrareces la imagen. Me pregunto qué es lo que quisieras que quedara latente cuando ves tu trabajo terminado.

PD: Yo creo que es raro lo que sucede porque hay un resultado que se revela pero también que se oculta. Creo que he alcanzado cierto manejo reproduciendo estas imágenes y al final es fácilmente identificable de qué imagen se trata; quizás no exactamente de qué película, pero una oreja es una oreja, el pelo es el pelo. Al mismo tiempo, hay otra cosa que se está señalando, que es el procedimiento. Entonces te encuentras con un signo evasivo, como el signo de la flecha: tú ves un palo y un triángulo y te está desviando hacia otra cosa. Es esa desviación lo que me interesa.

Por otro lado, lo que se está representando es una trama particular y esa trama particular pertenece al monitor televisivo que es de donde proviene la imagen. Es como representar, en lugar de lo que veo a través de la ventana, solamente el vidrio, o por lo menos esa es mi intención. De hecho, insistí en una época en incluir los subtítulos o sólo la parte de abajo de la pantalla. Además están esas distorsiones en la imagen, esos halos blancos: colores que no existen o que no debieran estar ahí.

Walter Benjamin dice que el primer plano es como la última trinchera de la fotografía en relación al cine. El primer plano es algo muy particular del cine; en el teatro no tienes primeros planos. En mi obra quiero que se destaque que la imagen proviene de una película y no de otra cosa, de otros medios. Por lo mismo, trato de usar imágenes que no

roben notoriedad, como podría ser un beso o un asesinato, o imágenes de autor, demasiado importantes o características: un encuadre bacán de Raúl Ruiz o de Peter Greenaway, que es prácticamente un pintor. Supongo que busco cosas un poco más...

CB: ...secundarias.

PD: O anónimas.

CB: ¿Desde siempre hiciste este tipo de trabajo?

PD: Con variaciones, pero dentro de lo mismo. Como es lento y siempre he trabajado en otras cosas, me ha tomado todo este tiempo desarrollarlo a cabalidad.

CB: El triangulito me explicabas la otra vez que era para...

PD: Produce una sombra, claro. En el fondo si uno se acerca al televisor hay una línea de luz de diferentes tonalidades, la cual solía representar con una línea clara, una línea oscura, una línea clara, una línea oscura, y no me convencía mucho. Mis primeros trabajos los hice así, entonces decidí que la segunda línea no iba a ser una línea de plasticina sino que...

CB: ...un cambio de plano.

PD: Claro. Si lo que realmente quería era esos mismos tonos pero más oscurecidos, qué mejor que la sombra, si al final eso es lo que produce: un efecto. Para una exposición en la que participé, la primera espectadora que llegó dijo "pero estas son unas ampliaciones a una foto tomada a la tele". Me gustaba que el trabajo diera el efecto de una tele en blanco y negro que funciona mal. También, cuando uno le saca una foto a la obra, es muy extraño, porque la cámara digital se vuelve loca, al igual que cuando uno le saca una foto al televisor. Entonces encontraba que estaba engañando a la misma tecnología. Tener la posibilidad de engañar al ojo humano pero además al ojo de la cámara lo encontraba increíble.

Hay algo con los sentidos que también puede ser bastante general. En mi trabajo me gusta que haya algo no solamente óptico, sino también una atracción táctil, háptica. Y siempre estoy tratando de hacer conexiones que no sean estrictamente visuales, pero tampoco exclusivamente mentales. Que se apele a otras maneras de percibir, o que sean otros sentidos los que se sientan interpelados, como en las novelas cuando se habla de obras de arte, o como en los poemas que hablan sobre pintura. Se apela a la capacidad del lector de evocar imágenes visuales a través del lenguaje verbal. Me gustan estas relaciones.

Ah, esta es una pregunta interesante: Catalina ¿sientes filiación con el trabajo de otros artistas?

CB: ¡Chuta! Con muchos y con ninguno. Depende de qué aspecto del trabajo se trate. Por ejemplo, como en tu caso, en mi obra generalmente está presente la ocupación de un módulo como sistema de construcción, que creo responde a una necesidad de ir haciendo con poquitito algo más grande. En esa línea se me ocurren los murales de Mónica Bengoa y las pinturas de Eugenio Dittborn, con su estrategia de obra transportable y desplegable. Pero también es un mecanismo propio de la construcción

textil, y ese creo que fue mi punto de partida; la suma de puntos hace una manta, un chaleco, en fin. Lo que no significa necesariamente que el tejido sea una expresión constructiva únicamente femenina, ya que también lo asocio a la construcción de un muro de ladrillos. Entonces, aunque no me preocupa mayormente mientras estoy trabajando, trato de evitar identificarme mucho con artistas o con corrientes artísticas, y sobre todo con eso que hasta ahora está como de moda, que es el *arte femenino*.

PD: No quieres que eso suceda.

CB: No quisiera, pero no lo puedo controlar. El asunto es que lo textil y femenino no son mi único interés. La verdad, para mí son recursos técnicos y simbólicos, los aprecio, pero no pretendo serles fiel. Volviendo a tu pregunta: me pasa que en general me gustan trabajos de otros artistas en los que no identifico mucho mi quehacer, pero que me prenden, que me dan ganas de hacerlos también.

PD: Hay trabajos muy distintos al personal pero que yo siento que se asemejan mucho en intención. Me acuerdo que Natalia Babarovic estaba hablando de sus pinturas de paisaje, que me gustan mucho; paisajes que parecen ser vistos como desde la ventana de un tren. Ella le daba mucha importancia al tema del tren y me acuerdo que decía que en el fondo son pocas las pinturas cuya modernidad no está dada por el tema sino por el método, como que en el fondo no basta con pintar una ciudad o algún momento histórico, o la gente asistiendo a la ópera en el siglo XIX. Eso ya estaría dado por el tema. Son pocas esas obras cuyo método es lo moderno, y ella consideraba que sus pinturas sí lo eran en cierto sentido; sus paisajes al menos, justamente por estar pintados como si fueran vistos desde un tren en movimiento. Eso me calzó perfectamente con lo que yo estaba haciendo cuando la escuché, estaba en eso. Yo pinto como una tele, cosa que no se pudo haber hecho, evidentemente, antes de la invención de la televisión.

De la pintura en particular, más que del arte en general, siempre me ha fascinado mucho la simulación. Suena tan pretencioso ahora que todo el mundo habla de simulación. Una amiga tenía una pareja que era pescador, quien se puso a hablar apasionadamente de los anzuelos; le encantaba hacerlos. Yo encontré que estaba hablando de pintura. Explicaba que tú haces el anzuelo pensando en el tipo de pescado que quieres cazar, porque no todos los peces ven de la misma manera. Entonces, te pones en el lugar del espectador. ¡Eso de pescar un espectador es increíble! Si a ese pez en particular le gustan las moscas y no los gusanos, tienes que crear un anzuelo que se asemeje a lo que come, pero no basta con agarrar una mosca de plástico y ponerla, ya que ese pez no percibe la mosca tal como la percibes tú. Por otro lado, para hacer los anzuelos no se buscan elementos caros ni nobles, porque es un desperdicio (más que mal, se lo come un pescado). Mejor te compras el pescado en el supermercado.

CB: Una verdadera lección de arte.

PD: Es la media lección de arte. De repente, el tipo hacía los anzuelos con algunas lentejuelas o pedacitos de tela. Encontraba cositas todo el tiempo.

Hablaba contigo, miraba hacia otro lado, y decía “ah, esto puede ser la colita”. Tenía una caja llena de porquerías. Hacía unos anzuelos espectaculares y pescaba peces alucinantes. Vivía en Valparaíso. Lo que hacía era una expresión de arte y el tipo no tenía idea. Coleccionaba revistas especializadas en el tema. La verdad es que se trata de una tribu, se intercambian por internet fotos de sus respectivos anzuelos, los muestran... Ese tipo de códigos me encantan.