

PdS: ¿Cuáles fueron las primeras obras que realizaste?

AP: Hay tres trabajos que hice durante el tercer año de la Licenciatura en Arte en la Universidad Católica. Dos de ellos eran para el curso de pintura que hacía Alejandra Wolff. En uno había que pintar una Venus, por lo que trabajé con la nana del campo de mi familia que se había quebrado la pierna. El otro encargo era un autorretrato que tenía que ser de cuerpo entero, pilucha. Me pinté sin ropa y con patines, porque me acuerdo que me daba demasiado pudor hacerme sin ropa y muy seria; me resultó más *liviano* así. Y el tercer trabajo fue el iglú de cubos de azúcar.

Con el tiempo me di cuenta que ahí estaban tres cosas que me interesan y que en ese minuto salieron de forma espontánea: uno, el contexto del campo, donde trabajo ahora y quiero hacer una película; dos, el humor que en el minuto sale espontáneo pero después le vas encontrando más sentido; y tres, el iglú de azúcar, donde mezclo cosas diferentes que me llaman la atención porque son parecidas en su formas, pero que en su lectura son distintas como el azúcar y el hielo.

PdS: Hay un escritor francés, Raymond Roussel, que vivió en la misma época de Marcel Duchamp¹, quien lo admiraba mucho. Se murió jovencísimo. Era un aristócrata delirante, que escribía libros donde las historias se hacían a partir de la proximidad fonética de las palabras. En el prólogo de su obra *Impresiones de África* (1910) cuenta cómo escribía las historias de acuerdo a lo que dices tú, a esa superposición no perfecta de dos cosas que tienen que ver. Me preguntaba sobre tu iglú, por qué un iglú, y puede que sean elementos que simplemente se superponen y en esa combinación extraña surge la obra. Hay cosas que tienen demasiada explicación y otras que no, pero que con el tiempo sí la obtienen, por eso me interesaba saber cuáles habían sido tus primeros trabajos. En mi caso, guardo un recuerdo muy distinto.

AP: Esa es una pregunta para ti también: ¿cuáles fueron tus primeros trabajos?

PdS: Todavía tengo el primero: se trata de siluetas de una vasija griega hecha en dos partes: una de arcilla y la otra de yeso. El yeso, que es el molde por excelencia, tiene en la parte de arriba un papel de cerámica esmaltado con la imagen grabada por efecto del calor, de la vasija, y la parte de abajo es un volúmen en bajorrelieve de yeso y que es el molde para la otra pieza que es sobrerrelieve de la base de la vasija. De modo que resulta una pareja, como un tú y un yo. Para mí ese trabajo es súper emblemático, pues de alguna manera tiene que ver con todo el resto: con el acople del que hablábamos recién con respecto a las palabras, con el positivo y el negativo, el molde y la copia, la presión y la impresión. Pienso mucho en una frase de Jacques Derrida que habla de un momento imposible,

1 Duchamp (1887-1968) es, probablemente, el artista más influyente para el arte realizado desde la segunda mitad del siglo XX. Francés, radicado en 1915 en Nueva York, su actitud cuestionadora configura una obra poco numerosa, heterogénea en sus medios, de un alto componente conceptual, humorístico y sexual. [N. del E.]

ese antes de la separación entre lo impreso y el impresor, de ese molde y esa copia, ese momento que no es la huella ni tampoco es el momento previo. En mi caso, está el presente (o el acontecimiento) y su registro, además de la imposibilidad de algo de ser otra cosa, porque en el momento de dicha separación, esto deja de ser lo otro y quedan separados para siempre.

AP: En la escuela de arte uno miraba feo al surrealismo, lo miraba como adolescente. Pero me he ido dando cuenta de que las cosas que yo hago están más cercanas al surrealismo que a otro movimiento... Cuando realizaba mis primeras obras, estaba en el taller de Eugenio Dittborn² haciendo maquetitas a las que ponía cosas con comida hasta que, por economía de guerra, había que decidirse por un material. Fue una gran escuela la de concentrarse en una sola cosa, porque ayuda a sacarle el máximo partido. Ahí me quedé un buen rato con la comida. Al carbón llegué sin mucha épica: se me ocurrió porque necesitaba algún material negro para los trabajos con comida, pero que se entendiera qué era exactamente (no me servía la alga negra del sushi). Luego hice una maqueta a la que le tiré carbón de parrilla y me di cuenta que no funcionaba. Uno podía sacarle más cuento al carbón y por eso me fui a Lota³ a buscar carbón mineral.

PdS: No quiero ser despectiva, pero yo creo que es súper fácil armar un discurso cuando uno encuentra un material como el carbón y ponerle un cuento más político, sobre todo aquí en Chile, por la importancia de la mina de carbón de Lota para la historia económica y social del país. Sin embargo, cuando hablabas de los surrealistas, pensaba en lo importante de dejar que ciertas cosas pasen. Se trata de permitir que las lecturas vengan del espectador más que de uno mismo o de metérselas al trabajo. Después uno obviamente empieza a darle vueltas a las cosas y a encontrarle significado, pero para mí es un arma de doble filo: cuando empiezas a significar demasiado la cuestión, se empieza a poner rígida y tan al servicio del significado, que el significante pierde su autonomía y su valor.

AP: Se empieza como a fosilizar.

Cuando empecé a trabajar con carbón mucha gente me decía que tuviera cuidado porque es un material muy fuerte. Me empezó a asustar, pero por otro lado pensaba que tenía que ser honesta y confiar en cómo fue mi acercamiento. De verdad, nunca fue algo oportunista, lo de los mineros de Lota había pasado de moda. No hice esos cálculos, entonces por qué tengo que justificarme por ellos si no los he hecho.

PdS: Aquí entramos en otro punto que a mí me parece súper interesante: arte y contingencia. Me acuerdo que a principios de año, en clases, muchos de mis alumnos estaban haciendo cosas con el terremoto al interior de la

2 Ver conversación entre Catalina Bauer y Paula Dittborn. [N. del E.]

3 Lota es una comuna costera ubicada en la VIII Región del Biobío, en Chile. Conocida, entre otras cosas, por sus grandes yacimientos carboníferos, muy ligados al desarrollo económico del país. [N. del E.]

sala de clases y dibujando sobre las ruinas. Considero súper delicada la relación del arte con la contingencia porque son dos esferas distintas. La contingencia o lo que está siendo debe tener una distancia con lo que se muestra en una sala de exposición, y así ha sido entendido desde los años 60 en las diversas definiciones y nombres para el trabajo *site-specific*, *site-oriented*, *site-related*, etc⁴.

AP: Este asunto es algo que a mí me importa mucho, el aprovechamiento de ciertos temas complejos para sacar dividendos, para sacarle plusvalía a la obra. Una de las consecuencias que tiene hacer cosas de lujo en mis trabajos es dejar en evidencia esto. A la larga, yo veo que el arte objetual, estando en una galería, museo o fundación, está ligado a una lógica de mercado. O sea, el arte contemporáneo es un lujo inteligente, y si en algún minuto tengo que hablar sobre esa relación es aceptando que hay una plusvalía con la cosa social. Imagínate que en un minuto yo pongo un plinto con un pañuelo de carbón en una galería de Nueva York y empiezo a hablar de lo que sea, pero sin nombrar que está en Nueva York, que está en un plinto, que se pueda llegar a vender, etc. Esta situación de la obra, para mí, es tan real como eran las precarias condiciones de trabajo en las minas de Lota. En este sentido, me molestan mucho los trabajos objetuales (me refiero a obras que eventualmente se transan en el mercado) que hablan de tragedias sociales omitiendo en el discurso la parte en que se van a vender y caro. Qué circulación tienen tus objetos lo encuentro igual de importante que la técnica y todo lo demás. Al final, este problema podría calzar en la famosa relación entre arte y vida.

Bueno, no quiero explayarme más de lo necesario, pero aprovechando que menciono la relación de la obra con la realidad, el archivo de tu memoria cotidiana está en varias obras...

PdS: Es un lugar común que subyace en todo el trabajo, que tiene que ver con la memoria, con el archivo, con tratar de hacerse de lo efímero, del acontecimiento o del presente. Reconozco que no es el propósito, pero sí el motor inicial para todo lo que hago en el taller, en la universidad, o en mi casa. Para mí, la educación de los niños es lo mismo que trabajar con papelitos de colores, fotos, o arcilla; finalmente estás inscribiendo en alguien o algo. En ese aspecto, la arcilla es súper significativa para mí como primer material con el cual trabajo y que articula todos estos mundos: el doméstico, el educativo, el social, el artístico.

Se dice por ahí que el control del excremento, el hacer que los niños aprendan a ir al baño, es la manera en que se sociabiliza; hay un antes y un después, una acción y una consecuencia, la manera en que pasas de la naturaleza a la cultura, con moderación y orden. Por otro lado, lo que siempre queda en mi trabajo es la acción del fuego, ese paso de lo crudo a lo cocido, una suerte de marca en el momento que pretende detención permanente, esa es mi idea de archivo y para poder visualizarlo uso

4 Ver conversación entre Francisca Aninat y Rodrigo Galecio y conversación entre Rodrigo Canala y Tomás Rivas. [N. del E.]

harto la figura de Claude Lévi-Strauss⁵ del triángulo culinario que él inventa para poder explicar los mitos.

AP: Crudo, cocido, podrido ¿no es cierto?

PdS: Sí. Lévi-Strauss dice que el hombre pasa de la naturaleza a la cultura a través del fuego y que puede controlar así a la naturaleza, al alimento. El que no pase directamente de lo crudo a lo podrido, sino que tenga esta transición por lo cocido, que fija, que detiene, que regula, que educa. Yo creo que las cosas que yo hago en términos productivos son consecuencia de la forma en que vivo, se trate de mis hijos, de alguna comida que cociné, de un cojín bordado, de la práctica de yoga, de un trabajo de arte que termina en una galería; todas provienen de la misma energía original que de algún modo es luego mediada por el fuego. Mi actividad cotidiana no es una materia prima, es la forma que entiendo hacer arte, comprendiendo el lugar del arte como una cuestión espacio-política. Cuando empecé a tomar conciencia de esto, empecé a leer a Rirkrit Tiravanija⁶, dada la coincidencia en el trabajo con la comida, conociendo toda esa onda de la vida como arte de los años setenta, aunque yo sinceramente creo que lo mío no se puede clasificar dentro de esa categoría.

AP: Yo lo veo mucho más concreto, en el sentido del archivo, o sea, cosas que efectivamente fuiste a buscar al colegio y la acción la marcaste en un mapa, sacaste fotos y después ampliaste una imagen para que quede de un color. A esto me refiero, a que tus propias rutinas entran a ser parte de la obra.

PdS: Sí y aparentemente podría pasar por un inocente gesto de duplicación, pero entremedio siempre se filtra mi angustia, que tiene que ver con la imposibilidad de lo impreso, del doble, del mapa. Pasan juntos los dos, pero tú sacas una foto hoy de nosotras dos conversando y si me acerco mucho finalmente la imagen desaparece y lo que queda es color, algo medio borroso, entonces finalmente nada está.

AP: Bueno, se puede hacer otra relación de ese trabajo tuyo *In Absentia* que se exhibe por primera vez el 2005 en el Museo del Barro. Ahí hay algo con lo de la Matilde Pérez, por ejemplo, que es quizás su error manual, no exactamente error, pero dejar ver una manualidad que le da una cierta tibieza emocional a la obra. Tú sabes que ese color crema es la piel de tu hijo o de tu hija.

5 Lévi-Strauss (1908-2009) fue un antropólogo belga, fundador de la antropología estructural, e introductor en las ciencias sociales del enfoque estructuralista, basado en la lingüística estructural de Ferdinand de Saussure. Es considerado uno de los intelectuales más influyentes del siglo XX.

6 Tiravanija (1965) es una artista contemporáneo de origen argentino radicado en Estados Unidos, cuya obra suele ser interactiva con el cuerpo del espectador, generando habitáculos-instalaciones con comida y videos, por ejemplo. Suele vincularse con el llamado *arte relacional*, noción promovida por el curador y crítico de arte francés Nicolas Bourriaud. [N. del E.]

PdS: Lo que es bonito, porque esas son las reservas que uno se deja finalmente, porque el discurso no se va a montar sobre el hecho de que sean mis niños, sino que en ese cómo, en las fotos en que están las palabras troqueladas.

A mí toda la dimensión del lenguaje, que vendría siendo el entremedio, la entrelínea que da forma al archivo y que tú señalas como ese *error*, esa es la dimensión sobre la cual me interesa hablar. Lo otro es lo que hago, y este residuo o resultado imperfecto que queda muestra lo complejo que pienso que es el lenguaje, las maneras de ver y hacer. El archivo genera relatos, formas de construir historia de los acontecimientos, pero a mí lo que más me gusta es notar su forma, lo que queda dentro y como resto, por eso es que mi vida puede tener también una dimensión performativa en la medida en que en sí misma nombra o se convierte en acción que da forma. Derrida cuenta en *De la Gramatología* que la existencia de la escritura se podría explicar desde el momento en que se “tacha el nombre dentro de un sistema”.

AP: ¿Cómo crees que incide una cosa que haces en otro que hacer, o crees que hay una estructura común? ¿Cómo se vinculan todos tus quehaceres? ¿Te importa que se relacionen ser mamá, profesora, trotadora, empresaria?

PdS: Me importa que eso sí suceda, porque creo que es un poco lo mismo que mencionaba antes, la atención en uno antes que en las cosas que se hacen permite reconocer impulsos más o menos parecidos en todo, y tal vez ese impulso tiene que ver fuertemente con una esencia educadora, porque esto de la *visual data*⁷ —como se podría decir en relación a mis trabajos— pone la atención en el vínculo entre educación y lenguaje. Cuando nos toca hacer trabajos para el colegio con mis hijos creo que lo miro de la misma forma. Por otro lado, pienso que la dimensión empresarial ha funcionado por lo mismo...

AP: Específicamente, ¿cuál es esa dimensión?

PdS: Desde hace mucho tiempo que trabajo como una suerte de proveedora de servicios artísticos y culturales. Primero lo hice de manera particular, trabajando con autores, artistas, o con artesanos que diseñan objetos que luego se fabrican en un volumen mayor. Los diseños se trabajan en colaboración: a veces se me ocurren cosas, otras veces dejo que ellos me propongan. La idea es poner en valor la obra de autores, de modo que los objetos siempre van con la biografía del artista y con la explicación de qué es, dónde se hizo, cómo se hizo. Ahora último me he metido en el tema de las publicaciones. Transversalmente siempre he hecho gestión de proyectos que vinculan el mundo de las artes con el mundo empresarial. Hace algunos años comencé a trabajar en lo mismo desde la universidad. Creo que de algún modo todo esto que hago me permite

7 *Visual Data*: representación visual de datos, donde la información se abstrae en una forma esquemática con el fin de facilitar la visualización de ellos. [N. del E.]

reconfigurar mi rol como artista y mi forma de participar en la sociedad, y por eso es que me importa que se trame todo lo que hago.

AP: Y de hecho queda muy claro en los trabajos que haces, sobre todo en los que tú llamas de *visual data*, en los que produces artísticamente tu quehacer diario. En el resultado están muy claras las relaciones.

PdS: Cuando decidí ser artista pensé que no podría hacer tales relaciones, pensando que uno tenía que asumir una definición *a priori*. Pero al cabo de un tiempo me di cuenta que no era así, porque ser artista antecede a cualquier producto; es una manera de mirar el mundo, una manera de comprenderlo, una manera de analizarlo. Y me he encontrado con mucha gente bien receptiva y dispuestos a ver, escuchar y encontrar. Por lo mismo, estoy buscando nuevas formas de poder hacer mi trabajo, porque voy a encontrar más receptores, públicos diversos, nuevas relaciones.

AP: Uno podría hacer la misma pregunta pero de otra manera: ¿cuáles son los límites del público?, ¿quién podría ser público?

PdS: El público muchas veces piensa que lo es en la medida en que va al lugar y comprende cabalmente. Lo que más le atemoriza es justamente el lenguaje del arte contemporáneo, y por eso se queda afuera, entonces va mucho más al cine, o al teatro, o a un concierto donde quizás sienta más familiaridad. Yo creo que el público está más cerca de lo que ellos mismos piensan y equivocadamente han relegado el rol del arte contemporáneo a un lugar acotado y, por qué no decirlo, mucho menos relevante. Y por otro lado, el artista podría tener un rol más activo en la esfera pública, pues ha desarrollado una forma de ver que le permite comprender el mundo de una manera muy fina. El artista puede ser mucho más influyente socialmente en la medida en que diversifica su campo de acción.

Al mismo tiempo, el artista tiene bastante que aprender de las ocupaciones de la gente. En el caso puntual de los objetos que vendo como gestora, una cuestión genial es que empiezas a conocer un montón de otras maneras de hacer las cosas: tienes al tipo que trabaja impecable el corte láser en aluminio, el tipo de la maestranza, el señor de la fundición, cosas que no sabías. Por ejemplo, hay un *input* técnico que vas teniendo *a posteriori*, algo muy positivo.

A propósito de eso, quería preguntarte de dónde sacas el carbón.

AP: Lo saco de Curanilahue. Compré una vez carbón y me hicieron tonta: me lo vendieron muy caro y de pésima calidad. Empecé a dar me cuenta de que era tan específico mi uso del material, que me vi obligada a estudiar más. Después conocí a un artesano que me dijo cuál era el mejor carbón, el que me servía: era como tocar melones, el que me servía y el que no. Me enseñó también cuáles eran las herramientas más adecuadas para trabajarlo: una especie de hacha que se fabrica especialmente. Todo este aprendizaje me ha tomado como un año y medio.

El artesano hacía unos ceniceros o figuras humanas. Hay todo un mundo de artesanía en carbón. Por otro lado me empezó también a importar la relación entre el trabajo del carbón y la explotación, problema que ocurre no sólo en Chile, sino también en China, en Rusia, en muchos

lugares. Invité dos meses a trabajar al campo al artesano para hacer un iglú. Traté de contribuir a *solucionar* este problema de explotación, pues cuando tú empiezas a leer y te afecta su realidad social, temes haber cometido un error. Lamentablemente, notas después que esta persona quiso aprovechar esa horizontalidad y finalmente sacar ventaja. La relación funcionaba mejor cuando yo lo mandoneaba, a la antigua. En este tipo de cosas uno choca con la realidad, uno vuelve a cero. Mi ayudante ahora es una persona que conozco más y que valora la horizontalidad, así como también lo que yo podría enseñarle, o cualquier otra ayuda que podría yo darle como estudiante o discípulo. Por otro lado, hoy el proveedor no es un *equis* que me puede vender carbón malo, sino que es alguien de confianza. Así se vuelve a crear aquello que siempre criticamos: las redes. Uno vuelve a caer en eso, después de comprobar que si no recurres a ellas, te pueden perjudicar.

PdS: Hay una cuestión que yo me he dado cuenta que pasa en estas dinámicas entre el hacer manual versus la industrialización, y que una lo nota en el arte contemporáneo y lo ha estudiado con Walter Benjamin. Me ha pasado con varios artesanos que no tienen interés en hacer una producción en serie y prefieren vender de vez en cuando pocas unidades. Uno se pregunta cómo, por qué, si durante un año van a estar ganando una plata, pero lo de ellos es otro sistema de pensamiento. Por otra parte, pensaba el tema de las relaciones, cómo uno establece o cómo uno desearía establecer nuevas relaciones con las personas y sus quehaceres. Algo vale mucho, pero a lo mejor nadie lo ha visto, entonces yo voy donde otra persona y hago visible ese valor, esa puesta en valor de la que hablaba antes, y se crean nuevas relaciones basadas en la apreciación mutua. Velar por una relación justa sin duda es complicado, pero es súper necesario: si aprendes a situarte en el lugar del artesano y conocer cómo ha sido su historia, qué necesita para vivir, finalmente puedes llegar a comprender esa cosmovisión, respetar eso y admirarlo también.

AP: A propósito del *fair trade*, la otra vez vi un video de Slavoj Žižek que mostraba el ejemplo del negocio *Starbucks* que ha adoptado esto del precio justo, que le paga bien a los que hacen el café. Hay que investigar más, pero decía que eso también era ultra capitalista pues hay un valor agregado que hace subir el producto.

PdS: Por otro lado, hay una imagen súper paradigmática de un video de Juan Downey⁸, entre la cámara y la cerbatana, en donde quien mira es mirado, produciéndose un juego de observadores, algo que uno siempre debiera recordar cuando va a establecer una relación con alguien, ya sea laboral o de otro tipo. Si yo tengo una mirada sobre el mundo, tú también tienes otra, y si yo logro esa empatía de poder mirar, es la manera en que

8 Juan Downey (1940-1993) fue un artista chileno radicado por décadas en Estados Unidos, que incursionó en el video-arte, haciéndose un pionero de él y brindándole indudables aportes. Habitualmente fundía biografía, antropología, historia del arte, documentalismo, video clip, con consideraciones científicas y sociológicas en sus grabaciones. Durante 1976-77 se traslada a la selva amazónica a convivir con indígenas, especialmente con los Yanomami, realizando, a partir de la experiencia, diversos videos y varias obras gráficas (fotografías, dibujos). [N. del E.]

se pueden ir construyendo nuevas relaciones o relaciones vivas todo el tiempo, como una especie de rizoma.

AP: Es como cuando riegan en el campo: viene el agua del canal y uno pone una piedra y se va a otro lado. Es como conocer de dónde viene el flujo económico, el flujo de las formas, y ponerle piedras a ese camino y que se vaya hacia otro riego. Ese otro riego podría tener en común esto con el contexto del quehacer artístico.

PdS: En la medida que uno no aísla las cosas que hace sino que las convierte todas en parte de un mismo mundo, ir caminando a buscar a mi hijo al colegio puede ser un momento en que encuentre algo que luego sirva para mis clases, o que de ellas venga algo para el taller, del taller se vaya algo para la casa, y de la casa se vaya algo a la gestión con alguna empresa. Entonces no solamente habría que reconocer que todo tiene su origen en un mismo núcleo energético, sino que además ese reconocimiento te permite estar siempre atenta para que sea mucho más eficiente —en el más noble sentido de la palabra— lo que uno hace.