

FA: El homenaje es un recurso bastante utilizado en el arte. Puede que implique un inevitable vacío o una pérdida de identidad, como si el ejercicio creativo dependiera en alto grado de un tercero. ¿Por qué tú no intentas acercarte a lo que se podría denominar el punto cero, aun cuando éste obviamente no existe?

RG: Efectivamente no existe. Por lo mismo, lo que hago es simplemente reconocer cuál es el mundo referencial al que pertenece mi trabajo. Para mí es muy difícil desligarme de ese mundo. Cada vez que pienso una serie o imagino hacer un trabajo, siempre lo estoy haciendo en relación a algo. Siento que mi trabajo es una forma de dialogar con otros artistas y con otros procesos de obra que están ligados a mi sensibilidad. Por otro lado, también tiene que ver con mi formación.

Mi trabajo tiene sus raíces en el arte abstracto, geométrico y de borde duro¹. Yo me formé en una escuela de arquitectura. Mis primeros dos años de universidad fueron en esa carrera; fue después que me cambié a la escuela de arte. En ella, el curso que más me interesó fue el de color, por su metodología y sus contenidos. No es casualidad, ya que ese curso lo desarrolló Josef Albers y nació en la Bauhaus², así como los cursos que yo estudié en arquitectura, que también tenían sus precedentes ahí.

FA: Me queda dando vueltas el contexto: podría hablarse de una herencia modernista chilena. ¿Crees que tu relación con un contexto determinado va a depender del lugar en donde estés viviendo, o más bien de un precedente en tu formación académica, tal como lo estás planteando ahora? ¿Ves otro referente como posible punto de inflexión para futuros trabajos?

RG: Bueno, para mí el contexto ha sido algo importante en mi obra y también en mi formación. Uno de los primeros planteamientos que te hacen en una escuela de arquitectura, cuando tienes que solucionar un proyecto, es pensar el lugar en que se va a situar. En ese sentido, nunca he podido cambiar demasiado la lógica de mi trabajo que, intuitivamente, aunque se trate de una pintura, siempre introduce el espacio, arquitectónico o no. Por ejemplo, el trabajo *Zabriskie Point* (2007), que realicé a propósito del monumento al General Schneider, se hace dependiente de la galería (en tanto volumen) y se sitúa también en el sitio del monumento al que interpela, al menos dentro de la fotografía. Por otra parte, algunas de mis pinturas deben su diseño al canto del bastidor.

1 Una de las vertientes del llamado *arte abstracto* del siglo XX fue la pintura geométrica, así como la *Hard-edge painting* (“pintura de borde duro”). Ésta última es una pintura de planos, usualmente de contrastes abruptos, que por la década de los sesenta empezó a florecer en la costa oeste de los Estados Unidos. A su vez, el “arte de borde duro” hundía sus raíces en la obra de generaciones europeas anteriores, vinculadas a escuelas y/o agrupaciones como De Stijl, Bauhaus y Vkhoutemas. [N. del E.]

2 Bauhaus (1919-1933) fue una escuela alemana de arquitectura y artes aplicadas fundada por Walter Gropius en Weimar, Alemania. La Bauhaus se propuso, entre otras cosas, destruir la barrera entre artista y artesano, abierta en el siglo XIX, así como también sustituir la experimentación individual por el trabajo en equipo, con la búsqueda de un lenguaje común que unificara la teoría con la práctica mediante el estudio de las nuevas tecnologías y de las necesidades del individuo. [N. del E.]

- FA:** Eso queda bien evidente, pero me surge la duda de qué hacías antes de los homenajes.
- RG:** La idea de hacer homenajes partió con *R.A.M.* (2002-2008), cuya sigla puede traducirse como "Requiem a Mondrian". Es la primera obra en la que me planteo un problema que tiene que ver, no sé si con homenajear, pero al menos sí con reconocer la influencia de una escuela en mi trabajo. En todo caso, en esta serie me concentré en la interacción del color como un eje fundamental. Antes hacía trabajos en los que ponía el énfasis en el problema del espacio. Cuando cursaba Taller de Grado, trabajé un año entero con Eduardo Vilches problemas que tienen que ver fundamentalmente con el desplazamiento de un trabajo, quizás de un dibujo, hacia el espacio. De ahí pasé a una obra en la que resolvía problemas de contexto: el contexto de la escuela de arte, cómo se forma uno como artista, por ejemplo. En cualquier caso, mi obra era abstracta y geométrica, o al menos tendiente a la geometría.
- FA:** Yendo a otro punto, me parece que existe en tu obra toda una sensualidad en torno a la pintura y al objeto mismo. También parece haber un proceso absolutamente controlado, una especie de miedo al desborde, al azar, a salirse del referente, del homenaje. ¿Cómo visualizas este proceso mientras realizas la obra? ¿Cómo funciona este diálogo entre la sensualidad de la materia, versus lo controlado de la operación?
- RG:** Nuevamente aparece mi formación. En la escuela de arte yo me formé más bien como grabador, no como pintor. Todos los cursos que tomé, y que me llevaron finalmente a Taller de Grado con Eduardo Vilches, remitían al grabado. Cursos de serigrafía, por ejemplo, donde me acostumbré a usar máscaras. Particularmente, siempre me interesó la forma como Eduardo *corregía* mi trabajo; había una empatía. En suma, soy un pintor que trabaja pensando en términos de color, pero también cuando compongo una imagen y pienso en su terminación, inevitablemente lo hago como un grabador. Entonces soy una mezcla entre un pintor y un grabador. Un híbrido.
- FA:** Me gusta el borde de *R.A.M.*, que hace que todo sea un objeto. Cuando expones esa obra en *Die Ecke* (2006), generas un cubo aislado. Así como un pintor pinta por capas, tú fuiste pintando de modo que finalmente pudieras disponer un objeto sobre otro, en vez de una pincelada sobre otra.
- RG:** Es una capa sobre otra, pero no es un problema que tenga que ver con las manchas. En esa obra se hace una mancha al punto de que no se vea, que se entienda que la pintura no es mancha sino más bien color. Es un poco lo que pasa con las pinturas de los minimalistas³, con las pinturas

3 El calificativo "minimalismo" agrupó a artistas muy disímiles, europeos pero principalmente estadounidenses, en la década de 1960. Pintura minimalista es la de Ad Reinhardt; o al menos así lo consideró el intelectual Richard Wollheim, quien ocupa por primera vez la palabra *minimal* para describirla. Esto propicia el uso del término en otros trabajos del momento, caracterizados por una simplificación geométrica extrema de las formas, rechazando o atenuando la manufactura, recurriendo usualmente a la serialización y a materiales metálicos, madera, bombillas eléctricas, entre otros. [N. del E.]

de Sol LeWitt en algunos casos: la cuestión se lleva al extremo, pues la lisura de la superficie y la obsesión por la terminación del borde es una sensibilidad mucho más parecida a la de un serígrafo que a la de un pintor.

FA: Volviendo a mirar *Zabriskie Point*, tu fotografía muestra al lado izquierdo la escultura hecha por Carlos Ortúzar para el general Schneider, coronando la circunvalación, con la verticalidad y el resplandor de la luz del día. Junto a ella tu intervención, donde la verticalidad se ha caído, yace como un cuerpo muerto y de colorido rojo, de cartón. Quizás la estructura no es lo suficientemente noble para levantar al monumento. Quizás hay un diálogo nostálgico: lo vertical versus lo horizontal; el material noble de aluminio, versus la fragilidad del cartón; el resplandor, versus la monocromía del rojo. Lo modular de Ortúzar parece más bien traducirse a lo fragmentado en tu intervención. Todo parece aludir a la pérdida, a lo despojado. ¿Lo ves así?

RG: Para mí una de las cosas importantes era hacer un trabajo en el que se opusieran críticamente dos escalas: la posibilidad económica que tiene el Estado de producir o financiar un trabajo de arte, y mi escala más bien doméstica. Pienso que el arte es un problema económico y, por ende, inevitablemente político. Siempre me ha llamado la atención que la gente, en general, piense que el arte abstracto no tiene connotaciones políticas. Una de las cosas que quería yo abordar en *Zabriskie Point* de una manera directa, quizás más que en otros trabajos míos, es cuán político puede llegar a ser un trabajo abstracto, tan abstracto como el Monumento al General René Schneider y el que hice apelando a esa estructura.

Lo político se puede llevar a diferentes niveles de evidencia. Pienso que hay trabajos que son tan explícitos al respecto que se vuelven una ilustración del problema. El arte no debiera ser una ilustración, sino más bien una metáfora que aluda a esos contenidos de un modo más implícito. Eso es algo que me interesa de la abstracción, pues lo posibilita.

FA: Te permite hablar desde el arte mismo.

RG: Desde la especificidad del lenguaje del arte y de una manera mucho más discreta, abriendo posibilidades, sugiriendo cosas, más que imponiendo significados.

FA: Carlos Ortúzar levanta su homenaje a Schneider en aluminio en Avenida Kennedy, y tú haces homenajes en papel milimetrado y en una fotografía en *Zabriskie Point*. ¿Por qué reducir unos monumentos públicos a una fragilidad material? Y una segunda pregunta: ¿por qué trabajar o exponer en un espacio privado, y no estar inmerso en la ciudad?

RG: Hoy, inevitablemente, sea cual sea el arte, se hace público a través de un registro. Creo que mucho del arte contextual⁴ fantasea con la idea del “ahora mismo”, del *hic et nunc*, del momento, de la inmediatez, y finalmente las formas a través de las cuales circula es a través de registros, de libros, de textos que van acompañados de fotos. Finalmente, cualquier manifestación artística termina siendo reducida a un punto de vista, por eso también el título *Zabriskie Point*: se hace alusión a un mirador, a un punto geográfico. En un libro llamado *Revisión Técnica* (Santiago: Ocho Libros, 2010) se publicaron fotos de esa obra en las que el lector no verá el objeto fotografiado que pocos vieron en la galería, sino el registro: una documentación de algo que sucedió y aconteció en un espacio particular. Yo quiero reconocer eso, que parte importante del significado del trabajo ocurre en el registro. Por ello, no quiero fantasear con la idea de que el trabajo va a desaparecer (es decir, sensibilizar el hecho evidente de que es efímero), porque al final ese es el destino de todo.

RG: Quería preguntarte qué o quién influyó en tu formación artística, o en lo que tú haces.

FA: Yo estudié en la Universidad Católica, en la Escuela de Arte. Luego me fui a Estados Unidos y estudié historia del arte. Mirando retrospectivamente, creo que mi inquietud por estudiar historia del arte no surgió de querer dedicarme a ser historiadora. Tiene que ver con la necesidad de solventar mi formación respecto de la historia, de lo que ha sucedido y sobre cuáles son los problemas y miradas que se han planteado a través del arte. Era una necesidad de poder tener un mayor bagaje cultural, desde donde poder ejercer tanto como artista, como profesora.

RG: ¿Cómo influye haber estudiado historia del arte en Estados Unidos?

FA: Quizás Estados Unidos fue una oportunidad. En lo que respecta a la carrera de arte en la UC, el curso de Color que fue muy significativo para mi trabajo, porque siempre parto trabajando desde la pintura, la reduzco muchas veces a un juego de color, a una interacción de color. También el curso de Memoria y Taller de Grado, porque se trataba de una investigación en torno a mi trabajo. Luego hice un magíster fuera de Chile, en Londres, y ahí los estudios estuvieron mucho más marcados por personas, por los tutores que tuve, como Sonia Boyce, quien fue muy influyente, al igual que Joanna Greenhill. Ambas me marcaron y fueron abriendo mi trabajo a distintas posibilidades, a re-mirar todo lo que había sucedido en Latinoamérica. Irónicamente, ahí empecé a estudiar el neoconcretismo, y junto con ello muchas de las escuelas latinoamericanas.

4 Rodrigo Galecio se refiere a un tipo de arte derivado de las vanguardias artísticas del siglo XX, que acentúa el contexto donde se inscribe, y muestra la relación de la obra con él, ya sea trate arquitectura, espacio urbano, paisaje natural, u otro soporte. Para ahondar en el tema, se recomienda: Ardenne, P. (2002), *Un Arte Contextual*, Murcia, España: Cendeac. [N. del E.]

Otro lado de mi formación, uno mucho más personal y que tomo de una forma bastante más intuitiva, ha sido la literatura. Siempre me ha gustado leer y siento que la literatura ha sido un referente fuerte en mi obra, aunque no explícito. Podría decirse que es un *hobby*, pero que de alguna forma tiene cierta presencia.

RG: ¿En el sentido de que te nutre?

FA: Sí. La tesis que hice para el magíster en Londres, por ejemplo, estaba basada en una novela que se llama *La música del azar* de Paul Auster. Desde ahí, desde una novela que nace de lo cotidiano pero con un grado de extrañeza, hice un análisis de mi obra, estableciendo comparaciones. La literatura me facilita sentir que mi trabajo es libre, abre un imaginario nuevo en el cual visualizar lo que yo hago.

RG: Una cosa que me llama la atención es la materialidad de tu obra. Puede tener varias lecturas, pero una que no puede evitar un espectador pasa por los materiales que empleas. Muchas veces son materiales residuales, fragmentos de algo que formaron alguna vez parte de otra cosa, como pedazos de tela, cartón, trozos de metal, etcétera.

FA: Para mí es crucial la materialidad. Desde ella nace el trabajo. Tal vez una visualización rápida para explicarme es la visión de Eva Hesse⁵: la idea de establecer un diálogo con la materia. Me interesa que los materiales condicionen el objeto en formación, más que imponer yo cosas sobre ellos. Por ejemplo, si ocupo cartón y doblo el cartón, la forma que tiene ese doblado se debe a la naturaleza misma del material. Ahora, la elección de los materiales sí representa un cierto significado, el por qué ocupo cartón, diario, retazos de tela. En ellos está la cercanía con el espectador, la localización desde dónde fueron recogidos, y la potencial transformación de la materia que desde siempre en mi trabajo está vinculada a la mirada de un pintor. El *collage* es generalmente la operación con que trabajo, ya que creo que mediante acciones cotidianas como doblar, pegar, juntar, reunir, corchetear, se pueden generar cambios sustanciales entre una cosa y otra. Se trata de la simple —pero al mismo tiempo magnífica— acción de juntar un material con otro.

RG: A lo que tú vas es que una acción que no es tan compleja puede volverse un problema técnico que significa.

FA: Frente a mi obra ves cómo está hecha y, tal vez, piensas que tú también podrías hacerla. Tiene, de alguna manera, un componente colectivo que pongo al descubierto. También hay algo nostálgico en el uso del material, en la utilización de restos de cosas, pues me interesa mucho el paso del tiempo, revelar cómo las cosas van siguiendo su curso natural, y al mismo tiempo van adquiriendo nuevos significados.

5 Eva Hesse (1936-1970) fue una artista estadounidense de origen alemán que cultivó un "minimalismo cálido", de formas usualmente orgánicas y flácidas, y materiales delicados y/o poco probados —en ese momento— por sus colegas: fibra de vidrio y derivados del plástico. Estudió en la Universidad de Yale, en donde fue alumna del artista, proveniente de la Bauhaus, Josef Albers, referido por Rodrigo Galecio en la presente entrevista. [N. del E.]

Si bien notas un fragmento de periódico, lo que permito más que nada es una lectura entre líneas que supone una pérdida de la urgencia de lo noticioso. Como en la obra de On Kawara⁶, quien hace del registro el protagonista de su obra, anotando la fecha y lugar donde él estuvo al momento de hacerla, los fragmentos me permiten enmarcar la obra en un contexto. Es una idea de localización, más bien una estrategia política, de cómo las obras pueden exhibirse en un contexto local o internacional y llevar siempre presente su ejecución, el lugar y el momento en el que fueron realizadas y cómo se denota en ellas el inevitable paso del tiempo.

RG: Tu trabajo es muy distante de, por ejemplo, el mío, de toda aquella estética relacionada a la limpieza y la obsesión por una factura “impecable”, muy representada por el minimalismo. Dentro de la historia del arte, si hay una tendencia con la cual pudiera establecerse una relación con tu obra es con el Arte Povera⁷. ¿Lo ves así?

FA: Sí, totalmente, por este diálogo con la materia, por la idea de abrir un trabajo a distintas posibilidades, tales como la manera en que una obra se termina por sí sola debido a su propia naturaleza, tal como sucede cuando la gravedad determina cómo va a caer. En el fondo, nada queda tan cerrado, distinto del minimalismo en que todo lo era, al menos formalmente hablando.

RG: Ideológicamente, porque en realidad no...

FA: ...reconozco que siempre el povera ha sido una referencia sustancial, también el arte neoconcreto, como la idea de ocupar el material y lograr extremar sus posibilidades. En general, creo que mi mayor interés es establecer un diálogo con el espectador desde los trabajos, el cómo están hechos, el que se puedan tocar, que generen ganas de acostarse sobre ellos, ganas de tomarlos. Se trata de un trabajo donde opera lo táctil, instaurándose como un puente entre el espectador y el artista.

RG: La textura es súper fuerte, e inevitablemente a uno lo sensibiliza como espectador. Pero con respecto a la técnica, la sutura o el despunte es particularmente interesante. Es un medio con el que tú construyes. ¿Qué hay con esta técnica?

FA: Yo creo que lo esencial de cómo surgió mi trabajo tiene que ver con una experiencia que tuve siendo alumna de pintura en la UC: tomé la tela que había pintado y casi como un acto visceral la rajé y comencé a visualizar sus fragmentos para ver que hacía con ellos. Estaba siempre esta sensación de inconformidad frente a la pintura, de asumir todo el peso de la tradición que conlleva. Luego que hiciera los cortes, surgió la idea

6 On Kawara (1933) es un artista conceptual japonés, que vive y trabaja desde 1965 en Nueva York. [N. del E.]

7 El Arte Povera (“arte pobre”) es una denominación de fines de la década de 1970 que designó la obra principalmente de italianos que dieron un importante valor, en términos simbólicos y sensoriales, a los materiales que utilizaban en sus obras. Se valían de barro, vidrio, cuero, ropa, hojas, madera y otros materiales “innobles” para las bellas artes. [N. del E.]

de coser los fragmentos, de unir unos con otros y estudiar la posibilidad de reconstruir algo, de crearlo para poder rehacerlo. Este diálogo es el proceso formativo de mi obra o el proceso de creación que generalmente utilizo. Todas las operaciones que hago, cortar, rajar, hilvanar, corchetear, son una multiplicidad de acción; sugieren un trabajo que procesualmente está abierto, que opera mucho desde la repetición. En el caso específico de la costura, que fue algo que trabajé muchos años y sigo manteniendo, me interesa la idea del hilván porque es lo que más tiene que ver con la tela y la pintura. En el fondo, para hacer una pintura de retazos lo más familiar que hay es la costura. Sin embargo yo no sé coser, no manejo la técnica, sino que utilizo la costura para unir. Podría ser un pegamento, podría ser un corchete. Se aleja por ende de una lectura feminista, o de ciertas ideas que ha habido en torno a la costura en su historia.

RG: Sí, se ha tendido a hacer una lectura en la que, más o menos, todo lo que se teje y todo lo que se cose debiera estar ligado al mundo de lo femenino, pero eso es un mito.

FA: Pero en mi trabajo no ha salido a flote.

RG: Los pescadores al arreglar sus redes lo que están haciendo es suturar, tejer y todo eso. Yo estoy de acuerdo que una técnica como coser no es exclusiva de un género, eso sería absurdo.

FA: Yo pienso que mi obra, así como se aleja de ideas feministas, se aleja también del reciclaje. Si bien hay retazos de pinturas que envuelven cartones, eso no es un reciclaje, es otro tipo de objeto finalmente.

RG: Yo entiendo que la lectura más fácil por la que uno podría entrar a tu obra sería caracterizándola como feminista y de reciclaje, pero sería reducir las cosas al punto mínimo de expresión y de posibilidad de significación. Algo importante a mi juicio es cómo piensas el lugar en donde se percibe tu trabajo.

FA: Yo no manejo solamente el espacio en el que voy a poner la obra, la que muchas veces es *site specific*⁸. También manejo la mirada del espectador.

8 *Site specific* ("sitio específico") describe un tipo de obra fuertemente dependiente del lugar donde se emplaza. La expresión se acuña primeramente a mediados de 1970 para referir a propuestas procedentes del ámbito de la escultura, cuyo contexto urbano o arquitectónico era considerado en las etapas iniciales de su producción. En buena parte, surge de la noción *specific objects* ("objetos específicos") que Donald Judd, artista relacionado con el minimalismo, desarrolla en un ensayo emblemático de 1965. [N. del E.]

Hago una pequeña manipulación sobre lo que va a suceder: el espectador entrará por este lado, saldrá por este otro, girará por acá... Quizás se vincula al uso del borde en tus pinturas, pues en el fondo yo también fuerzo al espectador a que amplíe su recorrido. Muchas veces las instalaciones o los objetos que hago parten desde la pintura, pero es una pintura un tanto intrusa, porque obliga a mirar hacia el lado. En *Corte Leve* (Galería Florencia Loewenthal, 2010), una exposición que hice acá en Santiago, generaba un forzamiento a entrar, caminar, e inevitablemente a pisar la obra. Esto cada vez ha tenido más relevancia en mi trabajo. En la última exposición que hice en Santa Cruz de la Sierra (*Horas blancas, tierra negra*, Galería Kiosko, 2010) había cuatro videos, dos proyecciones paralelas, y en el medio una instalación en la que había que sentarse. El cuerpo estaba inmerso en la obra y el trabajo apuntaba justamente a eso: a sentir la propia presencia inmersa ahí. Yo creo que al final trato fundamentalmente de crear experiencias.

RG: ¿Qué tan importante es la arquitectura para tu trabajo?

FA: Yo diría que se ha vuelto cada vez más importante. La arquitectura la intervengo para generar dicha experiencia, no me es ajena, nunca pienso en el cubo blanco donde yo voy a colgar el cuadro y OK. La arquitectura se entromete cuando armo la obra, al querer generar un recorrido visual, la experiencia en el espectador. Muchas veces las obras que hago, las instalaciones sobre todo, se cierran con la arquitectura misma. Lo más interesante para mí es que se apoyen en ella, en el espacio, en el muro.

RG: La arquitectura les da la estructura. El trabajo tiene una, pero depende de la estructura de la arquitectura para poder sostenerse.

FA: Varios de los trabajos que he hecho últimamente se apoyan en las esquinas de las salas. Me ha interesado ese lugar. Al principio porque es medio perdido; generalmente no hay mucho que se ponga en la esquina, aun cuando han existido varios artistas que han trabajado con ellas. Para mí, formalmente, el apoyarse en ese lugar genera la idea de un libro abierto, de que se puede entrar en la obra, ver cómo fue hecha: aquí está pegado, aquí hay corchetes, la materia está ahí, es evidente, el proceso también.

RG: Si te parece, podríamos hablar de cuán importante es el taller mismo, o sea la instancia del taller.

FA: En mi caso, la instancia del taller es muy relevante. Hay un texto de una artista inglesa que se llama Phyllida Barlow que ocupé para mi tesis, y que tenía que ver justamente con estar en el taller, con la manera en que los tiempos muertos transforman el trabajo, lo que en mi obra es bastante importante. El taller es el lugar en el que estoy con las manos en la masa. La cocinería está ahí, en el espacio, en las horas de permanencia en el taller, y muchas veces en los tiempos muertos donde simplemente estoy cosiendo una tela con otra, un fragmento de pintura con otro, y eso queda registrado, hay una permanencia mía en el taller que pasa a visualizarse en las obras.

RG: Yo pienso igual que tú, creo que el tiempo de trabajo es algo que marca una obra. En mi caso, por ejemplo, llegué al límite en que el taller era mi casa, en que el único espacio doméstico era la cocina y mi dormitorio: el living comedor y las otras piezas eran taller.

FA: A mí me gusta el taller fuera de la casa, por el tema de la concentración. Acá, en PAN, hay un espacio de alguna manera más permeable a concentrarme en el objeto mismo que estoy realizando. La idea del silencio me fascina para trabajar, parece crear un espacio donde uno abre las puertas y te encuentras con cosas. Siempre tengo trabajos simultáneos que estoy haciendo, que los vuelvo a mirar casi como un acto de jardinería, de poda, de cuidado, de tiempo y de todo lo que ello implica. Muchas veces un trabajo pasa a formar parte de otro. También está ese diálogo que permite un taller, de tener muchas cosas colgadas donde yo misma empiezo a establecer conexiones entre ellas para poder emprender un reciclaje visual.