

- RC:** Tomás, ¿podrías describir las distintas etapas o procesos que se hacen necesarios para la materialización de tu trabajo? ¿Qué grado de significación les atribuyes?
- TR:** Voy a ejemplificar con las obras murales, en las que justamente los procesos de elaboración se terminan convirtiendo en construcción de significado. La primera etapa de la realización de una obra mural es extraer la arquitectura representada en las pinturas de otros artistas que en lo personal me parecen relevantes. El modo para hacerlo es a través del dibujo, particularmente del calco, la copia y la interpretación. Este proceso de dibujo me parece interesante rescatarlo, porque extrae de la pintura un elemento muy particular, que es el fondo. No extraigo la temática de la pintura, sino que la arquitectura o la información espacial de la escena pictórica; un nivel quizás irrelevante o secundario. Luego, la imagen extraída se transforma en un dibujo arquitectónico hecho con un software (un arquitecto que me ayuda a construir las elevaciones en AutoCAD). Estos dibujos luego se deforman en relación a la imagen original, mediante operaciones que tienen que ver con el uso de la perspectiva y la anamorfosis, con el fin de reinterpretar esas imágenes, transformarlas, o ubicarlas en el espacio de manera específica. En el caso de las obras murales, todas tienen un estudio del emplazamiento específico para el lugar, operación que tiene que ver con la función del dibujo de representar las tres dimensiones en dos. Después viene la realización del mural, momento en el que los procesos de dibujo se transforman en procesos escultóricos. Por ejemplo, una línea en el mural se convierte en un corte, una marca o un color se convierten en una grieta o una cavidad, en un elemento con profundidad. La sombra que generalmente en el dibujo se representa con un achurado o con una degradación de un gris claro a un gris oscuro, en el mural se transforma en una sombra real o concreta. En ese punto, el proceso adquiere un significado potencial para la obra: transformar líneas del dibujo en algo físico y táctil. Así, el proceso de dibujo pasa de representar una textura a ser un relieve, avanza al ámbito tridimensional.
- RC:** Si tus murales están pensados para un lugar, me pregunto cómo se conecta la condición *in situ* que supuestamente tendrían, con la iconografía que utilizas. Dicho de otro modo, los referentes a los que recurres al redibujar esas pinturas ¿guardarían algún tipo de relación específica con el lugar en el cual estos trabajos se instalan?
- TR:** Es una buena pregunta, porque justamente una de las cosas que intento es no replicar los modelos *site specific*¹ setenteros: esa idea de que por el simple hecho de ubicar una obra relacionada a un espacio y que nazca de ese espacio particular, esté dotada de un sentido en sí misma. Esta operación no me resulta suficiente. Hoy, los trabajos *site specific* pasan a ser una escuela tan tradicional como la pintura de caballete, o sea, configuran otra academia, una un poco más contemporánea, pero no tienen mayor sentido que ése. Lo que sí tiene sentido para mí es generar una obra que, justamente, haga colapsar el espacio representado con el

1 Ver conversación entre Francisca Aninat y Rodrigo Galecio. [N. del E.]

espacio real. Dos ejemplos: el fresco *La Escuela de Atenas* (1510-11) de Rafael, referente usado para el mural *Decadencia y esplendor después de Rafael*, y los tres murales realizados en base a las pinturas que componen *La Ciudad Ideal* (siglo XV), atribuída a diferentes autores, y en las que se basan otros tres murales que llevan el mismo nombre. En las dos series existe un interés por generar contradicción entre el referente y el lugar. Por un lado, la pintura de Rafael *La Escuela de Atenas* es reinterpretada sin ninguna de sus figuras humanas, desprovista de todo el contenido narrativo, deformada y emplazada en una importante galería de Londres (Phillips de Pury). Por el otro, hablo de un ideal, de una utopía de ciudad renacentista pero ejecutada en un mall de Santiago. Ambas obras relacionan el espacio representacional de la pintura con el emplazamiento real del mural; ahí siento que se genera una contradicción con el lugar que me parece más interesante que un mero ejercicio sobre el sitio específico.

RC: Pero entonces estos murales no serían re-exhibibles en otros lugares. Siendo obediente al *site specific*, éste no permite que una obra sea re-exhibible en otras condiciones: se muestra sólo una vez y en un solo lugar.

TR: Por eso yo no llamo a mis obras *site specific*.

RC: O podríamos llamarlas "*site specific* no específico".

TR: No, no me parece relevante el término. Me parece academicista, como te decía antes. Es como el término "instalación"²: ni siquiera entrega un contenido. Entonces yo no lo uso ni lo siento atribuible. No adscribo a los dogmas del *site specific*.

RC: Entonces, más que un *site specific*, hablamos de una obra *in situ*.

TR: Una obra *in situ* que se realiza para un lugar. Un mural como *Decadencia y esplendor después de Rafael*, que fue realizado en dos ciudades distintas, en dos lugares distintos, se emplaza de una manera también distinta, basándose en diferentes especificidades. Entonces, cambia la deformación de esa imagen, se altera de manera diferente.

RC: Es una obra que se acomoda.

TR: Se acomoda, claro. Es totalmente acomodaticia, lo que me parece que revierte el dogma de lo específico, y eso hace bastante más rica la posibilidad de trabajar con un lugar.

RC: Por eso yo te hablaba de una especificidad no específica, en el sentido de que si bien se considera el lugar de exhibición a la hora de montar la obra, al mismo tiempo ésta tiene la libertad, luego, de re-exhibirse en condiciones distintas.

2 Una instalación es una ocupación de un espacio, frecuentemente cerrado, que conforma a la obra. Puede tener una inclinación *site-specific*, pero no es constitutiva de la instalación. Históricamente, se desprende de la práctica escultórica pero, de algún modo, cuestiona el tradicional carácter unitario y autónomo de su configuración, tomando fuerza como práctica desde las últimas tres décadas del siglo XX. [N. del E.]

TR: En ese caso yo usaría otro concepto que quizás es más amplio: *site responsive*³. Es un concepto que probablemente, después de un tiempo, se academizará, pero que aun así considero, ya que designa a una obra que responde a un lugar, que se genera como contrapartida a un lugar. Si hay un término que se le pueda atribuir a mi trabajo sería ése. No soy yo el indicado para hacerlo, tampoco tengo por qué adscribir a él, pero me parece más amplio y certero.

Bien, ahora me toca a mí, Rodrigo [risas]. Me gustaría hablar de las obras en las cuales usas materiales, por llamarlos de una manera, ordinarios o comunes, tales como polvo, escarcha, tiras de plástico, o esponja, por ejemplo. Tengo la impresión de que uno de los procesos que aplicas es el de la revalorización de estos elementos, o bien de la resignificación. Veo que trabajas con esos materiales de manera tan insistente, llegando quizás incluso a transformarlos. ¿A qué se debe ese gesto, o cuál es la filosofía detrás de ese gesto? ¿Hay realmente un interés de resignificación o de revalorización?

RC: Estoy de acuerdo contigo: efectivamente, siempre intento trabajar con materiales lo más comunes, ordinarios y pobres posibles. Parece ser una política de mi trabajo. Me fuerzo a trabajar con medios que tienden a escaparse de la convención de las artes visuales o las artes plásticas, si bien eso ya es muy difícil, pues la misma historia del arte está poblada de un sinfín de ellos. Aún así, trato de que ese esfuerzo sea muy consciente en mí. Es cierto que intento transformarlos, convertirlos, a pesar de su vulgaridad, en algo muy singular. Es uno de los gestos que creo hacer. El polvo doméstico, por ejemplo, es un material recurrente en mis trabajos que intento elevar o desplazar de su vulgaridad hacia el terreno del arte. Podría decirse que intento convertir en algo valioso lo que en realidad es un residuo. Ahora, respecto de cuál sería la filosofía detrás como dices, yo creo que el uso de esos materiales responde a una preocupación permanente de mi trabajo: remitir a lo local. Me es muy importante que los materiales apelen a un contexto local. Soy sumamente crítico respecto de aquellos artistas que desde un comienzo se proponen un arte, llámémoslo así, mundial, que veo es bien frecuente. Yo, al contrario, intento generar mi trabajo desde un contexto particular, por lo que creo que los materiales que utilizo, de alguna manera, en su pobreza, en su ordinariedad, guardan relación con ese lugar. Que luego ese trabajo tenga la posibilidad, y ojalá así sea, de adquirir un significado universal, bienvenido.

TR: Todos los materiales a los que hemos aludido, uno los puede encontrar en otros lados. No apelan directamente a lo local, o no cargan al menos con ese peso. Además, en tus afirmaciones yo veo otra contradicción: no puedes negar que tú sí intentas insertar tu trabajo en un circuito internacional, y que también eres muy consciente de lo que pasa en otros países en términos artísticos. ¿Entiendes a lo que me refiero?

3 La expresión inglesa refiere a la respuesta hacia un lugar como a una sensibilidad hacia él. La artista y curadora canadiense Gillian McIve, en distintos ensayos, ha ahondado en tal noción. [N. del E.]

RC: Es cierto, mis materiales están en todas partes, pero cuando digo que remiten a lo local, lo digo en un sentido metafórico. Me parece que son materiales que de alguna forma quieren significar un contexto muy concreto y precario: el chileno. Sin duda no son exclusivos de esta localidad; tengo la impresión de que en alguna medida hablan de hecho de una condición latinoamericana.

No escondo la pretensión de exhibir fuera de Chile, de hecho he expuesto afuera, por lo tanto no creo que haya una contradicción. Más bien lo que digo es que para mí es muy importante que, primero, mi trabajo tenga una base o punto de partida local y lo reconozca, y segundo, que eventualmente pueda tener una lectura articulada a partir de códigos más universales.

TR: Entonces tú dices que los procesos —tema con el que partimos hablando— y los materiales, hacen un eco de una especie de condición que tú llamas latinoamericana o chilena. Luego esas obras son digeridas por otro público, no sólo el nuestro. Frente a esa escena global, ¿cómo crees que son percibidas la pobreza y la carencia de tus materiales?

RC: No lo sé. Trato de evitar caer en ilustraciones de lo local a través de la anécdota. Debe haber necesariamente lecturas que lo excedan, pero insisto, mi primer paso, al cual yo me obligo, es que el trabajo se alimente fundamentalmente de lo local, desde el cómo está hecho, pasando por las formas, las técnicas, hasta la iconografía que empleo, por lo general de carácter popular. Respecto a la noción de globalidad que tú mencionas, yo soy bien escéptico con respecto a ese término: eso de que la globalización es sinónimo de que ya no existen límites ni fronteras es completamente falso. Hay muchos límites, tal vez cada vez más, incluso fuertes restricciones de ingreso a ciertos países. Creo que se confunde la globalización con *viajar* por Internet, y si bien ese medio nos permite ingresar a sitios lejanos, lo hace virtualmente.

TR: Estaba pensando lo siguiente: lo que yo sentía como una contradicción se traduce en algo más.

RC: En algo peor que una contradicción. [risas]

TR: Peor que una contradicción: una paradoja. Tú lo dijiste claramente: remite a lo local y excede a lo local, algo que habla sobre lo que quieres hablar y al mismo tiempo lo niega o lo supera.

RC: Sí, no lo niega, habla sobre lo local y a su vez cabe la posibilidad de que hable sobre otras localidades.

TR: Eso es paradójico, entonces...

- RC: Pero es interesante.
- TR: A mí me interesa.
- RC: Para mí esa paradoja que tú ves es una complejidad del trabajo, es decir, no cae en la simpleza o en la simplificación de tan sólo hablar de lo local, ni sólo de lo universal. Más bien intenta, como dije, referir primero a lo local y eventualmente hablar de otros contextos, de otras realidades, realidades que por lo demás nos atañen probablemente a todos.
- TR: O realidades que ya no se pueden esconder.
- RC: Exacto, realidades a las que estamos expuestos todos porque, bueno, la comunicación...
- TR: Porque existe Internet, básicamente.
- RC: O la televisión satelital. Entonces, bienvenida la paradoja.
- TR: Para mí, una de las grandes paradojas que presenta la escena nacional o la escena de las artes visuales en Chile, es nuestra formación como artistas. Una de las cosas que más me llama la atención es que la mayoría de los profesores que influyeron en nuestra formación, aunque estudiamos en universidades distintas, nos enseñaron cosas bastantes similares. Sin duda, estoy hablando de la *Escena de Avanzada*⁴ y de los artistas más jóvenes ligados a ella. Una forma de hacer arte distinta a la que el público en Chile acostumbraba a ver hasta los ochenta, ni mejor ni peor, solamente distinta. En base a esa formación surge la pregunta, y en base a las mañas que hemos ido aprendiendo o a la deformación que hemos ido aceptando, qué es lo que a ti te parece relevante o destacable de esos profesores. ¿Te parece pertinente aún la *Escena de Avanzada* como modelo o hay un cambio generacional importante?
- RC: Primero que todo, no creo mucho en la noción de formación artística.
- TR: Sin embargo la recibiste.
- RC: Sí, claro.
- TR: Háblame de eso.
- RC: Más bien pienso que existen ciertos profesores que a uno lo influyen, más que escuelas que formen; no creo en eso del sello de tal o cual escuela. En mi caso no tengo el recuerdo de haberme sentido marcado particularmente por algún profesor, menos por la escuela. Sí recuerdo que ciertos profesores me generaban un grado de admiración en términos académicos, en cómo realizaban su clase. Eduardo Vilches, por

4 La teórica franco-chilena Nelly Richard crea la denominación *Escena de Avanzada* hacia fines de la década del 70. Con ella se refiere a un grupo de escritores y, sobre todo, artistas visuales residentes en Chile que, conectados con tendencias internacionales de vanguardia de esa misma década, desarrollaban —en la mayoría de los casos— un “lenguaje” de denuncia hacia la dictadura pinochetista, aunque cifrado, en buena parte, por efectos de la persecución política. Artistas pertenecientes son Carlos Altamirano, Francisco Brugnoli, Juan Dávila, Gonzalo Díaz, Eugenio Dittborn, Carlos Leppe y el colectivo CADA; escritores vinculados son Diamela Eltit, Ronald Kay y Raúl Zurita. A su vez, el teórico Justo Pastor Mellado participó con dicha agrupación. [N. del E.]

ejemplo. Pero de ahí a que artísticamente me influyeran, no, no tengo recuerdos de ello. Tal vez, Cristián Abelli en un comienzo. Mis influencias probablemente las encontraba en la precaria biblioteca de aquel entonces. Tal vez recién cuando ingresé al Magíster en Artes Visuales en la Universidad de Chile recibí mi primera gran influencia: cuando fui alumno y luego asistente de Eugenio Dittborn⁵. Creo que Dittborn fue una figura que definitivamente me marcó, sobre todo en lo que respecta al uso de materiales poco ortodoxos y un despliegue de éstos altamente económico.

TR: Un nivel de consciencia sobre el material.

RC: Sí, una constante preocupación por aquello de lo que están hechos los trabajos de arte, tanto técnica como materialmente. Fue un aspecto que me resultó muy singular, así como también los mismos encargos que nos hacía como alumnos. Entonces, respecto de la formación artística en el contexto chileno, soy escéptico todo el tiempo. Tal vez tiene que ver sencillamente con el hecho, en mi caso, de que la formación universitaria que recibí (estoy hablando del año 93) fue variable, hasta cierto punto un tanto experimental, puesto que mi escuela en ese tiempo recién se creaba. Era una escuela muy nueva, yo pertencí a la primera generación, por lo tanto era un proyecto muy incipiente. Se podría decir que fui formado por un proyecto en formación, en ese sentido me considero un artista más bien autodidacta.

TR: ¿Qué escuela?

RC: La escuela de arte de la Universidad Finis Terrae. Proyecto que sospecho no era muy claro en ese tiempo. Hoy, esa falta de tradición y de certidumbre me resulta muy positiva y la valoro. Es algo que de alguna

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

manera debe haberme influido, de hecho puede que haya sido la única gran influencia: contar con poco.

TR: Si bien mi formación fue muy distinta, me hace eco tu respuesta. Estoy muy de acuerdo contigo. Es algo que no había pensado: en realidad no son las escuelas, así como tampoco es una filosofía de escuela lo importante. Uno tendría muchos problemas en distinguir las filosofías de las escuelas: está la Chile, la Católica, y en nuestros tiempos apareció la *Finis Terrae* y el *Arcis*, como otro polo. Difícilmente podríamos identificar cuáles son sus filosofías. Tienen un estilo relativamente marcado por algunos profesores más dominantes. Me identifico con lo que tú dices sobre la influencia de ciertos profesores, casi como una especie de taller renacentista en el que uno mirando, o bien observando formas de actuar, aprende mucho más que recibiendo la lección de la clase.

RC: Y Tomás, en tu caso, entonces, cómo...

TR: ...bueno, en mi caso —ya que tú me rebotas la pregunta— también me veo obligado a hablar un poco de los profesores, de los que siento que fueron influyentes. Mi formación fue en la Escuela de Arte de la Universidad Católica, cuando aún estaba en el campus Lo Contador. Coincidió con la entrada de un grupo de profesores jóvenes y de un director también bastante poco típico para esa universidad: Justo Pastor Mellado⁶. Como digo, esos profesores eran artistas jóvenes en ese tiempo, hoy día muchos conocidos por nosotros. En ese grupo estaba Cristián Silva, Mario Navarro y Mónica Bengoa, así como un satélite que siempre circuló alrededor de la Católica: Pablo Rivera. Siento yo que, más que cada uno de ellos en particular, fue una generación de artistas que marcó, en mi caso, una cierta ambición, una especie de bicho por hacer cosas, por estar sumamente informado de lo que estaba pasando, por no sólo tener una base teórica sólida y saber generarla, sino que además cultivarla, incentivando mucho la lectura, la escritura y la producción de obra. Otro rasgo que me llamó la atención fue la capacidad colaborativa que tenía ese grupo en la época. Tú podías reconocer un bloque de artistas, se reconocían a sí mismos y generaban una fuerza que era grupal, característica que a mí me influyó de manera muy importante. Ahora, en tu caso ¿sentiste que había un interés común en la escuela, entre tus compañeros, o lo sentiste y lo pudiste generar después?

RC: Como la gran mayoría de los estudiantes o egresados de arte, tuve taller con otros artistas.

TR: ¿Con quiénes?

RC: Ex-compañeros de generación. Fueron situaciones sumamente prácticas: necesitaba tener un taller y básicamente era eso, nunca se constituyó algún tipo de grupo cohesionado que generara proyectos. Bueno,

6 Justo Pastor Mellado (1949), curador y crítico de arte chileno, además de asumir la dirección por breve tiempo en la Escuela de Arte de la P. Universidad Católica de Chile, fundó en 1993 la sociedad Jemmy Button Inc., junto a los artistas chilenos Mónica Bengoa, Mario Navarro y Cristián Silva Soura. Se trataba, entre otras cosas, de un grupo de discusión sobre arte y producción de proyectos editoriales y artísticos. [N. del E.]

en realidad creo que en este sentido funcioné mucho tiempo solo. Transcurrió el tiempo y sorpresivamente apareció Gerardo Pulido que volvió de su postgrado en el extranjero. Nos encontramos accidentalmente y esos encuentros no planificados fueron generando una necesidad de juntarse. Apareciste tú, Rodrigo Galecio y Juan Pablo Díaz, y la Cata (Catalina Bauer), con quien estaba desde antes, y sin esperármelo, hoy me encuentro formando parte de BLOC⁷.

7 BLOC es un taller creado e integrado por los artistas chilenos Catalina Bauer, Rodrigo Canala, Rodrigo Galecio, Gerardo Pulido y Tomás Rivas. En términos generales, está dedicado no sólo a la producción artística, sino a la formación y difusión de las artes visuales. Lleva a cabo tutorías, conversaciones públicas, exposiciones, talleres abiertos, entre otras actividades. Fue creado en 2010 y tiene sede en dos salas de PAN. Mayor información en apéndices de este libro. [N. del E.]