

Magdalena Atria Livia Marin

TRANSFORMACIONES DE LO MISMO



Ministro Presidente
Consejo Nacional de la Cultura y las Artes
José Weinstein Cayuela

Jefe Departamento de Creación y Difusión Artística
Ignacio Aliaga Riquelme

Directora Galería Gabriela Mistral
Claudia Zaldívar Hurtado

Encargada Proyectos Galería Gabriela Mistral
María José Rojas Bollo

Asistente Montaje Galería Gabriela Mistral
Alonso Duarte Montiel

TRANSFORMACIONES DE LO MISMO

Magdalena Atria / Livia Marin

19 de mayo al 3 julio de 2004

Diseño
Francisca Yáñez

Fotografía
Vinka Quintana

Traducción
Paul Beuchat

Agradecimientos

Jose Joaquín Atria, Maximiano Atria, Javiera Del Campo, Jorge García, Nancy Maturana, Patricia Miranda, Aurora Muñoz, Livia Firmani, Loretta Firmani, Gerónimo Marin Firmani, Gladys Schöler, Eugenio Palma, Evelyn Plasser, Paloma Villalobos, Francisca Villela.

Esta es una publicación de Galería Gabriela Mistral, Área de Artes Visuales, Consejo Nacional de la Cultura y las Artes. Los textos contenidos en el presente catálogo no representan necesariamente la opinión de esta institución.

Santiago de Chile, mayo de 2004

Sea objetivo, produzca subjetividad

BE OBJECTIVE, PRODUCE SUBJECTIVITY

Más allá de las razones puramente estratégicas, exponer obras en conjunto coloca en escena un diálogo y, por tanto, algo así como un temario o territorio de conversación. Magdalena Atria y Livia Marin parten de varias premisas para colocar en relación ambas obras en la Galería Gabriela Mistral.

Primero, está el hecho de que sus proyectos encuentran cuerpo desde una apelación al género: pintura y escultura respectivamente. Esta relación supuestamente referencial contextualiza sus operaciones en el sentido de proponer y promover la apertura de espacios para el lenguaje en un ambiente hostil a este tipo de afirmaciones. Aun así –a pesar de la fluctuante y rebotante caída en descrédito de los géneros– ellas afirman una política de obra que se inscribe desde la pintura o la escultura, a sabiendas que en este *desde* sus rendimientos constituyen una vuelta de tuerca, una proposición de lugar hermenéutico para el sentido de sus propuestas.

Segundo, ambas tienen una aproximación programática que se potencia en la medida que surge como un marco objetivo y restrictivo para la formulación de un proyecto de obra (aquí no hay mancha ni lulo inspiracional sino un ideario preciso que recorrer: objetivos, planes de producción, trabajos rutinarios, tediosos episodios mecánicos, dimensiones heroicas, etc.). Como el compositor limitado a un sistema de anotación musical, Atria y Marin escogen un número determinado de operaciones, tanto físicas como conceptuales, para limitar su estrategia de producción y con ello

Beyond purely strategic reasons, exhibiting work in groups involves the staging of a dialogue and, therefore, also something like an agenda or a territory of conversation. Magdalena Atria and Livia Marin work from several propositions in order to establish a dialogue between their works at Gabriela Mistral Gallery.

First, there is in their projects an appeal to genre –painting and sculpture respectively. This supposedly referential relationship contextualizes their operations in the sense of proposing and promoting an opening up of spaces for language in an environment that is hostile to such statements. Even so –in spite of the fluctuating and rebounding ‘fall from grace’ of the genres– they state a work program *from* painting or sculpture, being fully aware that in this *from* standpoint, their work becomes a ‘turn of the screw’ or a proposed hermeneutic place for the construction of meaning in their proposals.

Second, both artists have a programmatic approach that becomes stronger inasmuch as it arises as an objective and restrictive frame for the formulation of a work project (there is no inspirational stain here, but a precise program to be followed: with objectives, production plans, routine tasks, tedious mechanical episodes, heroic dimensions, etc.). Just like the composer is limited by a system of musical notation, Atria and Marin have chosen a certain number of operations, both physical and conceptual, to limit their production strategy and thus control the genesis of form in their work.

Third, it is clear that the material aspect of Atria

controlar la morfogénesis de sus trabajos.

Tercero, es evidente que las materialidades presentes en los proyectos de Atria y Marin apelan a una cierta familiaridad. Estas materialidades forman parte de nuestra cultura cotidiana, corriente, vulgar si se quiere; son materiales precarios, de bajo pelo, comunes al resto de los mortales y, por tanto, conforman una distancia psicológica premeditada respecto del cuerpo que los manipula o espera. Esta 'clase media' de los objetos y materiales –como Marin lo define– es por tanto inseparable de los procesos que los vehicular dentro del imaginario colectivo. Atria y Marin saben de esto y por tanto manipulan su capital afectivo y/o simbólico para potenciar sus propios discursos.

Cuarto, la mano de obra. Las técnicas utilizadas por ambas son simples y tediosas, sin embargo el espectador percibe las obras como cuerpos complejos, neuróticamente exactos, precisamente combinados. Es aquí, en el proceso de manufactura de las obras donde las autoras plantean un umbral de ingreso a su interpretación. Los procesos tienen en común una cierta referencialidad: amasar la plasticina, utilizar un lápiz labial –nos hace sentido que en contacto con el cuerpo estas materialidades modifiquen su estructura, cedan su forma al desgaste y a insólitas deformaciones. El cuerpo lee. Sin embargo, lo que aquí vemos no lo habíamos siquiera sospechado y esto nos obliga a pensar en cómo fueron construidas, en el sentido que se aloja en ello. En estos procesos, mecánicos en su mayoría, la mano del artista desaparece como autoría, no hay talento manual, sino una aguda observación encadenada a una manualidad que puede ejecutar un demócrata cualquiera. Y aunque la mano del artista está detrás de lo que vemos, el

and Marin's work appeals to a certain familiarity. These materials are part of our everyday culture, ordinary, even vulgar, if you like. These are precarious, low-grade materials, common to the rest of mortals and, as such, they set a premeditated psychological distance from the body that manipulates them or gazes at them. This 'middle class' of objects and materials –as Marin defines it– is therefore inextricable from the processes that bear them within the collective imaginary. Atria and Marin are aware of this and therefore they manipulate their affective and/or symbolic capital to empower their own discourses.

Fourth, the hand-made. The techniques used by both artists are simple and tedious, yet the viewer perceives the works as complex bodies, neurotically exact, precisely combined. It is here, in the process of manufacturing the works that the authors propose a threshold of access to their interpretation. Their processes have in common a certain referential character: kneading the Plasticine, applying lipstick –we understand that upon coming into contact with the human body, these materials modify their structure, surrendering their shape to a process of wearing down and to unusual deformations. The body reads. However, we never even suspected before what we see here, and this forces us to think about how these pieces were constructed, about the meaning that lies within them. In these mostly mechanical processes, the hand of the artist disappears as a sign of authorship, there is no craftsmanship talent but rather an act of acute observation linked to a manual operation that can be carried out by anyone. And even though the hand of the artist is behind what we see, the artist disappears, allowing for the emergence of the work itself, with all its questions.

artista desaparece, dejando aparecer en cambio a la obra misma con todas sus preguntas.

Quinto, lo simple y lo complejo; lo discreto y lo continuo; lo industrial y lo personal; la serie y el único; lo objetivo y lo subjetivo. Así, a grandes rasgos, he aquí un racimo de coordenadas para aproximarse al trabajo de Atria y Marin. Ellas trabajan desde un lado de la cuerda para obtener sus rendimientos en el otro extremo. Atria apuesta por una dinámica de procesos que derivan en complejos resultados visuales, producto de la ejecución reiterada y obsesiva de una serie de simples operaciones, tales como cortar, plegar y pegar. Su obra nos remite a una lectura corporal, en la cual debemos reinterpretar una cierta familiaridad contaminada ahora de lo complejo y lo inesperado. Marin por su parte, monta una ficción en la cual contamina un sistema serial a partir de gestos y marcas diferenciadoras que transmutan su sentido industrial (semejanza) en algo intensamente personal (diferencia). Es el uso, la degradación física y anómala, la última posibilidad de identidad para el objeto.

Sexto, el espectador común y silvestre es para ambas un elemento de cierre en la interpretación que no debe subestimarse. Sus elecciones materiales y procesuales se deben en gran parte a él, ya que sin él no hay lectura socialmente inscrita.

Séptimo, lo que me parece más relevante de estos proyectos es cómo, desde la simpleza de sus programas y el tratamiento obsesivo y objetivo de sus estrategias, estas artistas se las arreglan para hacer realidad obras que producen una inquietante subjetividad y una multiplicidad de interpretaciones.

Pablo Rivera, Artista visual

Fifth, the simple and the complex: the discrete and the continuous; the industrial and the personal; the serial and the unique; the objective and the subjective. Broadly speaking, we have here a set of coordinates that can be used to approach the work of Atria and Marin. They work on one side of the rope in order to obtain their results on the other end of it. Atria proposes a dynamics of processes that derive in complex visual results, as a consequence of the repeated and obsessive reiteration of a series of simple operations such as cutting, folding and pasting. Her work remits us to a bodily reading in which we must reinterpret a certain familiarity that has now been contaminated by the complex and the unexpected. Marin, for her part, stages a fiction in which she contaminates a serial system using differentiating gestures and marks that transmute their industrial sense (sameness) into something intensely personal (difference). The use, the physical and anomalous degradation, becomes the last chance of identity for the object.

Sixth, the ordinary viewer provides for both artists an element of closure in the interpretation that should not be underestimated. Their choice of materials and processes depends to a large extent on this viewer, as without him there is no socially inscribed reading.

Seventh, what seems to me the most relevant aspect of these projects is how, from the simplicity of their programs and the obsessive and objective treatment of their strategies, these artists manage to give real form and existence to works that generate a disquieting subjectivity and a multiplicity of interpretations.

Pablo Rivera, Visual Artist

Conversaciones de taller

STUDIO CONVERSATIONS

Livia Marin: Tengo curiosidad por algunos títulos de tus trabajos, como el de ahora: *Sonriendo desesperadamente*, ¿es un título que apunta a desorientar al espectador o se relaciona con la lenta y mecánica construcción de tu objeto: quién podría sonreír organizando más de treinta mil mondadientes?

Magdalena Atria: Para mí se ha hecho importante desde hace algún tiempo darle un título a mis trabajos. Primero que nada porque el Sin título me parece tremendamente aburrido y poco práctico, pero además lo tomo como una oportunidad de darle un cierto 'clima' emocional a la obra. Y aunque mis trabajos son en su mayoría abstractos y 'formales' los títulos que elijo sugieren pequeñas narrativas o ciertos estados emocionales que me interesa oponer a ese formalismo. Intento aludir en cierto modo a una relación incómoda con el mundo y al trabajo como fruto de esa relación. En el caso de esta obra, *Sonriendo desesperadamente*, el título sugiere una situación emocional imposible, o complicada, porque existe una clara contradicción entre esos dos estados, y eso además se relaciona con la contradicción que existe en este trabajo entre la simplicidad y la 'livianidad' que tiene y el enorme esfuerzo – repetitivo y tedioso– que implica construirlo.

L.M.: Yo creo que esa incomodidad de la que hablas se traduce en tu trabajo como una inquietud que atrae pero no por medio del

Livia Marin: I am curious about some of the titles you give to your works, such as this one: *Sonriendo desesperadamente* (Smiling Desperately). Does this title seek to disorient the viewer or is it related to the slow, mechanical construction of your work? After all, who could smile faced with the task of organizing over thirty thousand toothpicks?

Magdalena Atria: It has become important for me in the last few years to give my works a title. First of all, because Untitled seems to me really boring and impractical but also because I use this as an opportunity to give a certain emotional atmosphere to the work. And although my works are for the most part abstract and 'formal', the titles I give to them suggest small narratives or certain emotional states that I am interested in opposing to their formalism. In a sense, they allude to an uncomfortable relationship with the world and to the work as the fruit of this relationship. In the particular case of *Sonriendo desesperadamente*, the title suggests an impossible –or at least complicated– emotional situation because there is a clear contradiction between the simplicity and 'lightness' of the work and the tedious and repetitive effort involved in its construction.

L.M.: I believe that in your work this discomfort translates into a feeling of disquiet that is attractive, not unpleasant at all. This has to do with that formal quality you are referring to, which I believe is somehow linked to the use of symmetry, isn't it?

desagrado sino que más bien al contrario. Esto se junta con la cualidad formal a la que te referías, que creo está en relación con el uso de la simetría, o no?

M.A.: Sí, en particular me ha interesado trabajar con la simetría porque elimina la posibilidad del azar. Una forma simétrica lleva implícita una intencionalidad, no parece ser casual, y no lo es. Cualquier estructura simétrica, como lo son todos los organismos vivos, sugiere una causalidad, y como espectadores tendemos entonces a buscarle un sentido, no la leemos como una forma arbitraria y azarosa sino como un 'algo', aunque ignoremos qué es ese algo. Es el mismo principio que se encuentra detrás del test de Roscharch. Me interesa gatillar esa búsqueda de sentido en el espectador, desencadenar un proceso perceptual e interpretativo que pone énfasis en el mismo acto de percibir o 'experimentar' la obra. Al tener esa simetría las imágenes son por lo tanto muy específicas, y esta idea de la aparente 'perfección' –una imagen 'perfectamente simétrica'– encarnada en un material tan torpe como la plastilina es parte del giro que intento darle al material, aunque lograrlo sea técnicamente muy simple.

L.M.: Tal vez sea muy simple, pero lo interesante es que si bien la imagen resulta muy familiar transmite un cuidado supremo en la combinación, como si fuese una técnica compleja, delicada y muy medida. Lo que pasa en tu trabajo con los colores de la plastilina y la articulación de fragmentos me parece análogo a lo que sucede con el mío en relación a la cantidad y a las pequeñas variaciones entre las piezas; hay un tiempo y una técnica específica contenidos en el trabajo. Creo que eso puede ser interesante en esta muestra.

M.A.: Right...specifically, I have been interested in the notion of symmetry because it eliminates the possibility of chance. A symmetric shape implies intentionality, it does not come across as random, because it is not. Any symmetric structure, such as all living organisms, suggests a certain causality. As viewers, we tend to attribute a meaning to it, we don't read it as arbitrary or random but rather as 'something,' even though we may not know what that something is. It is the same principle that lies behind the Roscharch test. I want to trigger that search for meaning in the viewer, unchaining a process of perception and interpretation that emphasizes the very act of perceiving or 'experiencing' the work. By having this symmetry, the images are very specific and this idea of apparent 'perfection' –a *perfectly symmetrical* image– embodied in a material as clumsy as Plasticine (non-hardening modeling clay) is part of the twist I want to give the material, even though achieving this is technically very simple.

L.M.: That may well be, but what is interesting is that even though the image is very familiar, it comes across as an extremely careful combinatory, a very complex, delicate and controlled technique. What happens in your work with the colors of Plasticine and the articulation of fragments seems to me analogous to what happens in mine in relation to quantities and the small variations there are between the individual parts of a piece. There is a specific time and a specific technique involved in the work. I think this may be an interesting issue in this exhibition.

M.A.: Yes, because in the relationship that gets established between the works new information appears that you had not thought of before; things that may surprise even yourself as their maker. This



Magdalena Atria. *A veces*, 2000. Plasticina sobre muro. 23 x 31 cm. *Sometimes*, 2000 Plasticine on wall. 9" x 12".

M.A.: Claro, en la relación que se establece entre los trabajos aparecen cosas que no te habías planteado antes, que a ti como autor también te sorprenden. Eso es para mí lo interesante de esta exposición, en particular porque no hay una similitud obvia entre nuestros trabajos, en cuanto a la apariencia, pero sí hay una sintonía de fondo, y eso genera resonancias y conexiones que revelan aspectos nuevos del trabajo.

L.M.: Y que podrían ser encuentros que motivaran preguntas interesantes. Sí, concuerdo contigo en eso. De hecho creo que ese es un problema que en general hoy tienen las colectivas, se ha perdido el sentido o se ha dejado de construir un objetivo para exponer con otros.

M.A.: En el fondo la única justificación para una colectiva sería el diálogo que pueda llegar a establecerse entre los trabajos, y si esto no ocurre sería una pérdida de tiempo. Por ejemplo, en el caso de mi trabajo y el tuyo hay ciertas cosas que creo que compartimos, una de ellas es la idea de la accesibilidad. Pienso que tu trabajo tiene una actitud generosa en el sentido de hacerse accesible a un público que no necesariamente tiene un gran aparataje teórico y que tampoco va a captar lo mismo que otro tipo de público que sí lo tiene. El trabajo es abierto en ese sentido, está ahí, no se sitúa a una distancia, a diferencia de muchos trabajos que conscientemente tratan de imponer una distancia, de situarse en otro plano.

L.M.: Creo que es otra manera de entender lo erudito. Yo considero lo que tú acabas de decir como una meta, no es casual que mi trabajo sea

is for me the most interesting part of the show, particularly because there is no obvious similarity between our works in terms of their appearance, but there is a deeper affinity between them and this generates resonances and connections that bring to light new aspects of the work.

L.M.: And these encounters might raise interesting issues. I agree with you in this. In fact, I think this is a problem found today in many group shows. They have lost sense or have failed to construct a purpose for exhibiting with others.

M.A.: In the end, the only justification for a group exhibition is the possible dialogue that may arise between the works. If this does not occur, it would be a waste of time. For instance, there are certain things I believe our work has in common. One of these is the idea of accessibility. I believe your work has a generous attitude in the sense of making itself accessible to a public that does not necessarily have a substantial theoretical background and which will not derive the same meaning from it as someone who has it. In this sense, the work is open-ended. It is right here, not at a distance, unlike many other works that consciously seek to impose a sense of distance, placing themselves in a different level.

L.M.: I believe this is another way of understanding erudition. I take what you have just said as a goal to be achieved. It is not accidental that my work is open-ended. I want it to have a certain critical mass within an art world context and at the same time to have a parallel reading in relation with the appearance of the work and the fact that it attempts to engage a very broad range of viewers. I think you propose something similar in your work.



Magdalena Atria. *Dios no existe*, 2000. Cera de abejas y lápiz grafito sobre muro de madera. Hoffmann's House, Santiago. 70 x 90 cm (izquierda) y 30 x 40 cm (derecha).

God does not exist, 2000. Beeswax and pencil on wooden wall. 28"x 35" (left) and 12"x 16" (right).

abierto, sino que pretendo que tenga un cierto *peso específico* para el arte y su contexto, y que a su vez tenga una lectura paralela que está en relación con el modo de aparecer del trabajo y que intenta involucrar a cualquier espectador. Creo que también planteas así tu trabajo.

M.A.: Si, quizás tiene que ver con una cierta humildad, de no establecer de buenas a primeras esa distancia porque si el trabajo está planteado así uno, como autor se está situando en un plano superior, distinto al común de las personas, y no me interesa esa postura. Creo que en el caso de tu trabajo, y también en el mío, esa accesibilidad opera desde la dinámica de la seducción, es decir, son trabajos que provocan una primera atracción

M.A.: Yes, and perhaps this has to do with a certain humility, with not assuming a 'stand-offish' position because to do so would mean that we, as makers, are assuming a position of superiority over the average citizen and I am not interested in that. I believe in your work, and in mine too, this accessibility takes the form of a dynamics of seduction, that is, the works provoke a first attraction through their visual and tactile qualities. This is a very direct response and it does not require any form of previous knowledge. There is, therefore, contact at various levels...

L.M.: It is not only a question of thinking and analyzing then...

M.A.: Right, either something seduces you or it does

por lo visual, por lo táctil, y eso es algo muy directo, que no se necesita ningún tipo de formación para sentir, entonces hay una llegada a varios niveles...

L.M.: No sólo pasa por el pensamiento y el análisis.

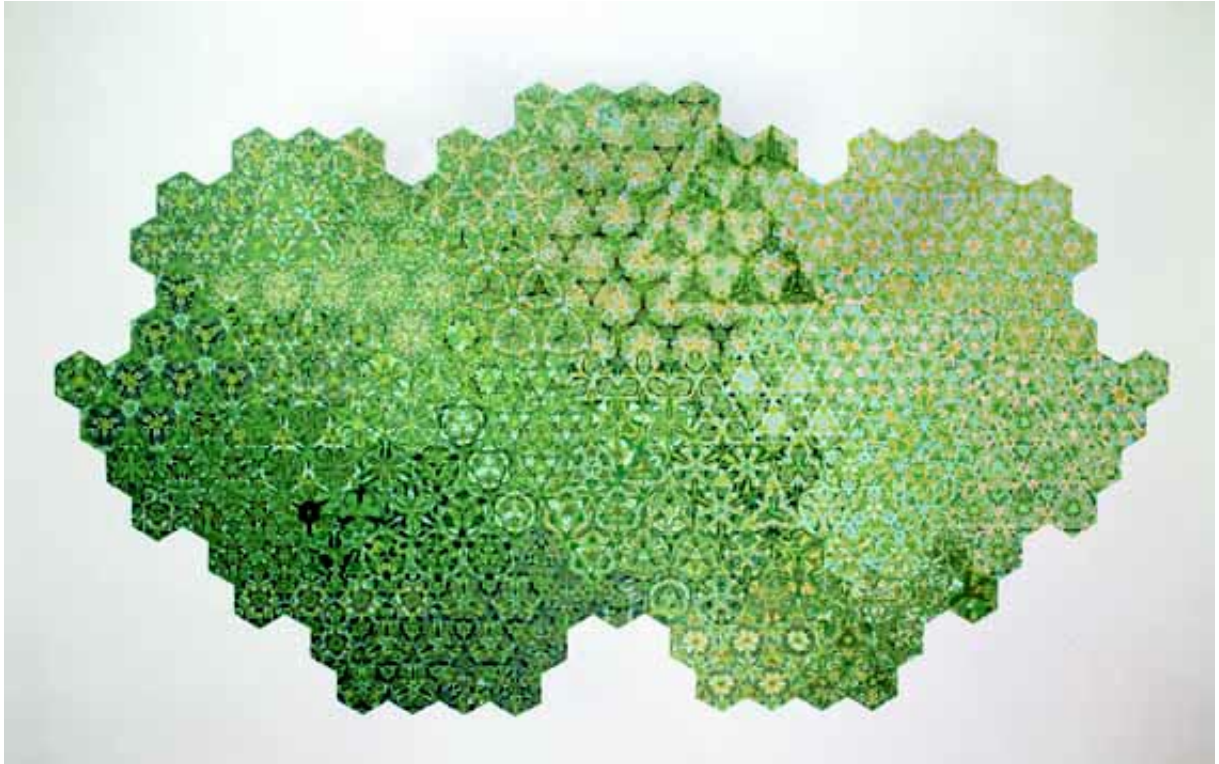
M.A.: Claro, algo te seduce o no te seduce, y eso es bonito porque es tan democrático, en el minuto en que algo nos seduce pasan a segundo plano las teorías, entonces en el fondo se trata de cómo lograr esa atracción sin caer en una obra que sea sólo eso, una cosa decorativa o incluso sentimental, lo que estaría muy distante de lo que yo quiero y creo que de lo que tú quieres también. Sería entonces como estar parado en un filo, entre esos dos polos pero tratando de jugar para los dos lados al mismo tiempo.

L.M.: Sí, porque si uno se pregunta “qué es lo que pretendes con tu trabajo”, yo diría en términos bien generales: “reparar en aspectos omitidos de un objeto y suscitar con ello una reflexión”, que puede darse de modo específico a propósito del lenguaje utilizado y también darse en el caso del espectador común al reparar éste, por ejemplo, en cómo se relaciona con los objetos que lo rodean. Este tema es importante porque define una postura, que en nuestro caso creo es una invitación más abierta como decías, a diferencia de muchos artistas en que dicha invitación –por llamar así el encuentro con el trabajo o la relación que se puede establecer con él– está condicionada a encontrar sólo en la historia o en textos críticos las claves de lectura. A mí este punto me genera una duda. Me pregunto qué pasa en general, en esos casos, con la pertinencia corporal del trabajo...

not. And this is the beauty of it, because it is so democratic: once something seduces you, all theory is relegated to the background. At the end, then, it is a matter of how to achieve this kind of engagement without producing work that is merely decorative or even sentimental, which is very far from what I want and, I believe, from what you want as well. It would be, then, like standing on a razor's edge, in between these two polarities and yet trying to play on both sides at the same time.

L.M.: Yes, because if I were to ask myself “what is it that I want to achieve with my work,” I would say in broad terms “to notice aspects that have been omitted in a given object and provoke through them a reflection,” which may occur in a specific way in connection with the language used and which may also occur in the case of ordinary viewers when they take notice, for instance, of the relationship that exists between them and the objects surrounding them. This is important because it defines a position that, in our case, is a more open kind of invitation as you pointed out earlier, unlike many artists whose ‘invitation’ –if we can give this name to the encounter with the work or the relationship we may establish with it– is conditioned by the need to find the ‘keys’ to read the work in historical or critical texts. I wonder about what happens, in general, in those pieces with the bodily pertinence of the works...

M.A.: ...which in our work is a fundamental issue and which, in the end, has to do with the idea of beauty, which is a great taboo of contemporary art. I think we both agree that something can be beautiful and at the same time visually seductive, *optically* seductive even –which is another ‘dirty word’– and still have a strong theoretic consistency in terms of its meaning.



Magdalena Atria. *Cuando no tienes a nadie, nadie puede hacerte daño*, 2002. Plástica sobre muro. 266 x 484 cm. Museo de Arte Contemporáneo, Santiago.
When you have no one, no one can hurt you, 2002
Plasticine on wall. 104" x 191".



M.A.: ...que en nuestros trabajos es fundamental, y que en definitiva tiene que ver con la belleza, que es un gran tabú en el arte contemporáneo; creo que nosotros asumimos eso sin complejos, que algo puede ser bello y visualmente seductor, ópticamente seductor incluso –otra palabra ‘fea’– y también puede tener una gran consistencia teórica, en términos de su significado.

L.M.: Sin duda que hay una suerte de molestia en cuanto a pensar hoy la posibilidad de la belleza, sin embargo considero que también es un arma. Por ejemplo, al tentarse a mirar algo extraño, que te intriga, y en ese mirar uno se sorprende escudriñando simplemente las cualidades más comunes de un mondadientes. Hay una belleza posible que construye el mondadientes que es necesaria para el trabajo y que no implica que se haya vaciado de sentido o que no tenga ningún rendimiento crítico. Creo que en nuestros trabajos este punto puede verse un poco más agudizado si se piensa en la clase de objetos que escogemos: son objetos y materiales que se relacionan con esa humildad de la que hablábamos. La plasticina, el mondadientes, el vaso desechable, la tapa de botella o un basurero son parte de una precariedad que en los trabajos se presenta de otra manera, y cuando analizo ese modo de aparecer siempre llego desde uno u otro lado a la noción de belleza y asumo que tiene un valor importante para mí y mi trabajo.

M.A.: En el fondo eso es lo que te hace querer mirar algo, y quizás permanecer mirándolo por mucho rato. Esa invitación a quedarse un tiempo con el trabajo y que éste no se agote en un primer encuentro

L.M: It is certainly troubling to think today in the possibility of beauty. Having said this however, I feel it may also be a weapon. For instance, when you feel tempted to look at something strange and intriguing, and in that looking you find yourself scrutinizing the most ordinary qualities of a simple toothpick. The toothpick constructs a possible beauty that is necessary for the work and which does not imply that the work has been emptied out of meaning or that it has no critical yield. I believe in our work this issue may become more relevant if we consider that the kind of objects we choose are objects and materials associated with the kind of humility we were discussing. Plasticine, the toothpick, the disposable cup, the bottle cap or the dustbin are all part of a precariousness that is presented differently in the works. When reflecting on this way of looking at things I always arrive, one way or another, to the notion of beauty and assume that this notion is important and valuable for my work and myself.

M.A.: Finally, it is this what makes you want to look at something and perhaps remain looking at it for a long time. This ‘invitation’ to remain with the work for a while and for this relationship not to be exhausted at first glance is what I am interested in achieving, and it is also what I like to discover in other works. Because, in the end, one always makes the kind of work one would like to see out there.

L.M.: I had not thought about it that way, but yes, I like it when I find a work that I want to really look at, to spend some time with. Perhaps this is why I try to achieve a certain sense of *familiarity* in my work, proposing a simpler gaze, more citizen than sovereign, to put it somehow, distant from the great



Livia Marin. *El objeto y su par*, 2000. Poliuretano expandido, pigmento negro. 217 x 90 x 90 cm.
Muro Sur Artes Visuales, Santiago.

The object and its twin, 2000. Expanded polyurethane, black pigment. 85"x 35"x 35".

es lo que a mí me interesa lograr, y es también lo que me gusta encontrar en otras obras. En definitiva uno siempre hace las obras que a uno le gustaría ver.

L.M.: No lo había pensado de esa manera pero sí, me gusta cuando me encuentro con un trabajo que me dan ganas de observarlo, de compartir un tiempo con él. Tal vez por eso intento que mi trabajo resulte en cierto sentido familiar, proponiendo una mirada sencilla, más ciudadana que soberana si así puede decirse, un poco alejada de los grandes discursos y paradigmas del arte, y de sus múltiples versiones o reiteraciones.

discourses and paradigms of art and their multiple versions or reiterations.

M.A.: I think this also has to do with a non-ironic attitude that I see in your work. It is very fashionable these days to adopt the 'postmodern' attitude of ironic distancing that implies a lack of commitment, a refusal to engage with things beyond a certain point, proposing the work as a 'comment on'; but always from the outside, with the distance of the unattached, of the uninvolved. They may be sharp and pertinent as comments, but always with this 'cooling down'. I believe both your work and mine arise somehow from the opposite attitude.

M.A.: Creo que eso tiene que ver también con una postura no irónica que yo veo en tu trabajo. Está muy de moda la actitud ‘posmoderna’ del distanciamiento irónico que implica un no compromiso, un no creerse tanto las cosas, plantear la obra como ‘comentario sobre’, pero siempre desde afuera, con una distancia despegada que no se involucra. Pueden ser comentarios muy agudos pero siempre tienen ese distanciamiento, y tu trabajo, y creo que también el mío, parten en cierto modo de la actitud contraria.

L.M.: ¿Podría existir una ironía más empática en nuestros trabajos?

M.A.: Es que es distinto el humor de la ironía...

L.M.: ¿Humor podría haber en aquellos trabajos que te suscitan una sonrisa, pero no en el sentido del ridículo o de burla?

M.A.: Claro, incluso podría ser lo contrario porque el humor es esa risa que implica un goce directo, la ironía en cambio es mucho más cerebral, no te provoca necesariamente risa, no te involucra de esa forma. Es una actitud más escéptica, de no creerse en realidad nada. En el fondo lo que más te queda claro con esos trabajos es que el que los hizo es –o cree que es– mucho más inteligente que tú, y eso también genera distancia.

L.M.: Se trataría de un trabajo sensible y cuerdo al mismo tiempo, algo muy simple que deja ver detalles que en la rutina no atendemos y que pueden llamar la atención de cualquiera; todos pueden establecer algún tipo de relación. Me

L.M.: Could there be a more empathetic irony in our work?

M.A.: But humor is different from irony...

L.M.: Could there be humor in works that coax a smile in us, but not in the sense of ridicule or mockery?

M.A.: I think so. Even the opposite might be true, because humor involves a more straightforward enjoyment. Irony, on the other hand, is much more cerebral, it does not necessarily induce laughter; it does not engage you in that way. It is a more skeptical attitude, of failing to believe in anything, really. In the end, what remains most clearly in our minds when looking at those works is that whoever made them is –or believes he/she is– much cleverer than you, and this also creates a sense of distance.

L.M.: I would say I strive for a sensitive and sensible kind of work, a very simple thing that reveals details that we may overlook immersed in our routines and which might be attractive to anyone, and with which anyone can establish some kind of relationship. It seems to me that it is in the small things where one may find subject matter that is pertinent today and which in one way or another may involve us, bearing in mind, always, that there is a risk that the works may be read as pure surface, pure cleverness linked to mawkishness.

M.A.: But I think it is more interesting to think about how meaning is constructed in a given work on the basis of those small things and aspects such as the choice and specific use of materials, the spatial relationships involving the viewer or, finally, what happens to the viewer upon perceiving such things.



Magdalena Atria. *Sin título (Ciudad de México)*. Octubre 2002. Una diagonal de 20 m de largo, formada por pequeños discos de plasticina de 3 cm de diámetro, ubicada en el Zócalo de Ciudad de México, por un período de aproximadamente cuatro horas, que es el tiempo que tardó en ser destruida por los transeúntes y por el fuerte sol de mediodía.

Untitled (Mexico City). October 2002. A diagonal line 787" inches long made up of small discs of plasticine approximately 1.25" diameter each, placed on the ground in El Zócalo, Mexico City, for a period of around four hours, which was the time it took for it to be destroyed by passers-by and by the strong midday sun.

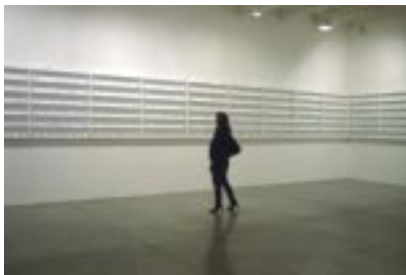
parece que es en pequeñas cosas donde se pueden encontrar temas que sean pertinentes al hoy y que nos involucran de una u otra manera, teniendo claro que se corre el riesgo de que los trabajos sean entendidos como pura superficie, pura ocurrencia vinculada a una sensiblería.

M.A.: Pero precisamente me parece mucho más interesante pensar en cómo se construye el significado de una obra a partir de esas pequeñas cosas, y de aspectos como la elección y el uso específico de materiales, de la relación espacial que se propone al espectador, de lo que le ocurre a éste en el momento de percibir. Todas esas decisiones, que a veces son consideradas vacías o puramente formales, en realidad están construyendo sentido en la obra. Y eso va más allá y es más enriquecedor que la pura ilustración de conceptos o teorías.

All these decisions, which are sometimes considered empty or purely formal, are in fact constructing meaning in the work. And this is deeper and richer in many ways than the pure illustration of concepts or theories.

L.M.: And that sense of the work arises in a pleasant experience, because a traumatic experience also stays with you...

M.A.: This idea of the work as an 'experience' is important to me, because finally, when an artwork becomes at the same time an experience, it involves you, your body, your space and, therefore, it becomes a physical relationship, defined either by scale, quantity, material, etc. An experience, moreover, which has a physicality that is absent when looking at a video or a computer-generated image for instance. This is a qualitatively different kind of experience; it may



Livia Marin. *El objeto y su manifestación*, 2002. 1600-1700 objetos de yeso, 36 módulos de madera de 105,6 x 120 x 10 cm.
Dimensiones sala: 11 x 9 x 4 m aprox. Galería Animal, Santiago.

The object and its manifestation, 2002.

1600-1700 plaster objects, 36 wooden shelves measuring 42"x 48"x 4". Room size: 440"x 360"x 160" approx.

L.M.: Y que ese sentido de obra se dé en una experiencia grata, porque también se queda con uno el trauma...

M.A.: Esa idea de la obra como 'experiencia' me parece importante, porque en el fondo cuando la obra es una experiencia te involucra a ti, a tu cuerpo, a tu espacio, y se trata entonces de una relación física, dada ya sea por la escala, por la cantidad, por el material, pero que tiene una fisicalidad que no existe, por ejemplo, al ver un video o una imagen en un computador, ese es un tipo de experiencia cualitativamente distinta; puede ser muy interesante pero no te interpela físicamente, como lo hace, por ejemplo, tu trabajo *El objeto y su manifestación*, con esas repisas que te rodean completamente y con esa multiplicidad de vaciados de vasos iguales pero distintos. Hay obras en que no es tanta la diferencia entre ver la obra y ver la foto, pero hay otras en que sí, en que lo que se pierde es mucho, porque desaparece toda esa dimensión que tiene que ver con el cuerpo.

L.M.: Eso se relaciona con otro punto que no se puede eludir, y es que nuestros trabajos se inscriben en el mundo de las cosas en un momento en que la prioridad se la lleva la mediatización, lo incorpóreo. Siguiendo este punto creo que mi trabajo es de alguna manera anticuado, pero en un sentido anacrónico, fuera de moda, en ningún caso nostálgico.

M.A.: Es curioso lo que pasa hoy con las imágenes, que se hacen cada vez más incorpóreas, cualquiera puede sacar una foto, mandarla por *mail*, transformarla, mostrarla en cualquier parte del mundo simultáneamente... es como que las imágenes

be very interesting, but it does not address you in a physical way as does, for example, your piece *El objeto y su manifestación*, (*The object and its manifestation*) with those shelves that were completely surrounding you and that multiplicity of cast disposable cups that were all the same and yet all different from each other. There are works in which the experience of seeing the actual work or the photo is similar, but there are other works in which there is a big difference and what is lost is considerable as what is lost is that dimension that has to do with the body.

L.M.: This has to do with another issue that cannot be avoided: the fact that our work is inscribed in the world of *things* at a time when mediation and the incorporeal are predominant. Thinking about this further, I believe that my work may be antiquated in a way, in the sense of it being an anachronism, out of fashion, but in no way nostalgic.

M.A.: It is funny what goes on today with images as they become increasingly incorporeal. Anybody can take a picture, send it via e-mail, alter it, show it anywhere in the world simultaneously... it is as if they were disembodied entities circulating without physical expression, whereas we are going in the opposite direction, a bit against the times. On the other hand, I believe the materiality of these works becomes more valuable, and, finally, they are images too, but images that cannot be separated from their physical component. And this highlights

no tienen cuerpo, circulan sin un sustento físico, y nosotros vamos en dirección opuesta, en ese sentido un poco en contra de los tiempos; pero por otro lado pienso que adquiere mucho más valor la materialidad de las obras, que finalmente también son imágenes, pero imágenes que no se pueden separar de su componente físico. Y eso en definitiva pone de manifiesto –‘nos recuerda’– nuestra condición de seres determinados por un cuerpo y por una forma de relacionarnos físicamente con el espacio y con los objetos.

L.M.: Creo que es interesante provocar una atracción desde lo material y mundano. Claro que hablamos aquí de una atracción y no de una adicción, lo que sí puede ocurrir con la informática por ejemplo.

M.A.: Claro, porque la forma en que se consumen esas ‘imágenes sin cuerpo’, es muy distinta de la forma como circulan y como se consumen imágenes u objetos como los que hacemos.

L.M.: Hay incluso algunas convocatorias y concursos para la participación de obras en todos los ‘géneros’ menos instalación o escultura, entonces, por un lado se pretende un modernismo libre de definiciones o escuelas pretéritas, pero por otro lado aún se categoriza a la escultura como algo pesado y voluminoso. Y aquí surge la pregunta de si es pertinente hoy hablar de géneros como pintura o escultura. ¿En qué o cómo se reconoce el género? No sé si por porfía, pero creo que hoy sí podemos hablar de pintura y de escultura, entendiendo que es un hablar *desde*. Desde un nombre reinterpretado, desde materiales, técnicas constructivas, desde los intentos de replantear el lenguaje en las distintas épocas.

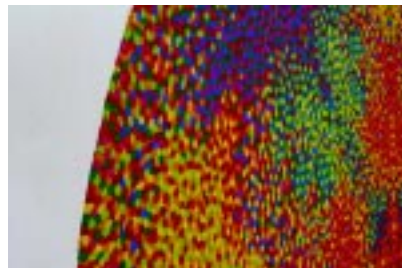
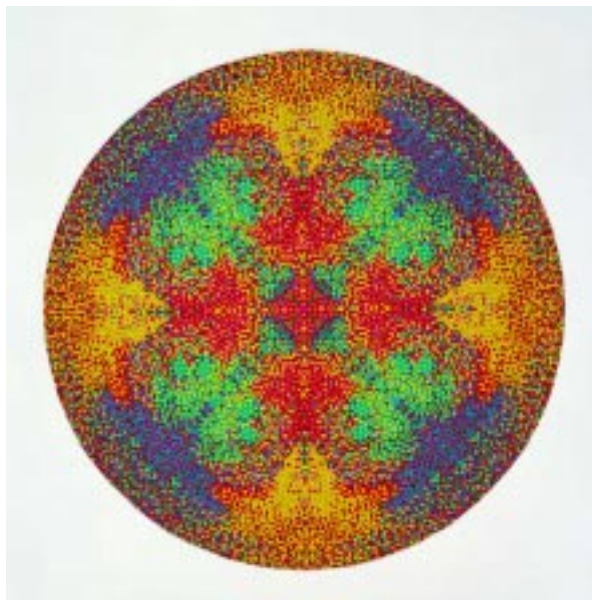
–it ‘reminds us’ of– our condition as beings determined by a corporeal existence and by the way we relate physically to spaces and objects.

L.M.: I think it is interesting to provoke an attraction that arises from the physical and the ordinary. Of course, what we are talking about here is attraction and not addiction, which can occur with information technology for example.

M.A.: Right, because the way in which these ‘disembodied images’ are consumed is very different from the way in which images and objects such as the kind we make circulate and are consumed.

L.M.: There are even some calls for exhibitions and competitions open to all media *except* installation and sculpture. Therefore, on the one hand there is a contemporary art world free of traditional definitions or schools but, on the other hand, sculpture is still categorized as heavy and voluminous. At this point, the question arises as to whether it is still pertinent to speak of *genres* such as painting or sculpture, for instance, because, where does a *genre* arise and how do we recognize it? I don’t know whether it is out of stubbornness or what, but I believe that it is still possible to speak of painting today. In the understanding that to do so is to speak from the standpoint of painting and therefore, from the standpoint of a reinterpreted name, from the standpoint of materials and construction techniques, from the standpoint of attempts to restate the language of painting in different times.

M.A.: This is important for me too. Rather than defending the narrow territory of painting, which I think is pointless, I would rather think about what can be done today from painting and how can I



Izquierda: Magdalena Atria. *El ruido de mis huesos*, 2003. Plasticina sobre muro. 245 x 180 cm. Museo de Arte Contemporáneo, Santiago. Derecha: Magdalena Atria. *No conozco a mis vecinos*, 2003. Plasticina sobre muro. 200 x 200 cm.
Left: *The sound of my bones*, 2003. *Plasticine on wall*. 96" x 71". Right: *I don't know my neighbors*, 2003. *Plasticine on wall*. 80" x 80".

M.A.: Eso también es algo importante para mí. Más que defender la parcela de la pintura, que es absurdo, me interesa pensar qué se puede hacer hoy en día desde la pintura, y cómo establecer un marco de referencia o un diálogo con la tradición. Creo que mis trabajos tienen que ver con asumir esa mochila que es la tradición y que está ahí, en lugar de hacerle el quite suponiendo que esas categorías están obsoletas y que los nuevos lenguajes –como la instalación– no tienen historia. A mí me interesa ver qué relación –qué contradicción o diálogo– puede haber entre mi trabajo hoy y la tradición de la pintura. Por ejemplo, un trabajo que hice hace un par de años consistía en una pintura hecha de plasticina, pero que en lugar de ocupar el espacio *ideal* de la pintura que es el muro, estaba ubicada en el espacio *real* y desjerarquizado que es el suelo. La lectura que se puede hacer de ese trabajo si lo defino como pintura es diferente, y a mi juicio más rica, que si lo defino como una instalación. Creo que aparecen otros problemas, el trabajo se enriquece y al mismo tiempo se asume ese desafío de cómo puedo yo hoy en día hacer una pintura que sea relevante, a la luz de esa tradición y que tenga algo que decir, que no podría quizás haber sido dicho hace treinta años; porque estar haciendo hoy una pintura que perfectamente podría haber sido hecha hace treinta, cincuenta o cien años atrás para mí no tiene mucho sentido, pero sí lo tiene plantearse la otra pregunta, qué pintura es posible hoy, qué escultura es posible hoy, esa es una pregunta muy...

L.M.: ...honestamente

M.A.: Sí, y muy fecunda también.

L.M.: Claro, porque plantearse esa pregunta implica

establish a frame of reference or a dialogue with tradition. I believe my work tries to deal with that heavy load of tradition-which is there-rather than pretend to ignore it and assume that such categories are obsolete and that new languages, such as installation, have no history. I want to see what connections –which contradiction or dialogue– may be established between my work today and the tradition of painting. For instance, a piece I did a couple of years ago consisted of a painting made of Plasticine, which instead of being placed in the *ideal* space of painting, which is the wall, was placed on the *real* and non-hierarchical space of the floor. If I define this work as a painting it is different and in my opinion richer than if I define it as an installation. Other readings emerge, the work acquires new layers of meaning and at the same time it addresses the question of how to make paintings today that are relevant within that tradition and yet have something to say that could not have been said, say, thirty years ago. Because making paintings today that could have been done thirty, fifty or one hundred years ago doesn't make much sense for me. What does makes sense to me, however, is asking myself the other question, that is, what painting is possible today, what sculpture is possible today, and that question is very...

L.M.: ...honest

M.A.: Yes, and productive as well.

L.M.: Right, because to ask oneself that question implies first of all an acknowledgement of oneself as part of an epoch and finally, those ironic or intellectualizing attitudes avoid the question or laugh at it, which is another way of evading it. It seems to me that there is a prevailing attitude today that



Magdalena Atria. *Sin título*, 2002. Plasticina sobre el suelo. 152 x 183 cm. Matucana 100, Santiago. *Untitled, Plasticine on floor*. 60" x 72".

primero reconocerse como parte de una época y esas actitudes más irónicas o más intelectualistas en el fondo evaden la pregunta o se ríen de ella, que es una manera de evitarla. Me parece que hay una actitud que tiende a reducir el sentido y la importancia de todo, se pierden las referencias y pareciera que todo puede ser y de cualquier manera, sin que ello alcance a ser fundamento de tal actitud... Sería interesante encontrar una palabra para dar cuenta de la cualidad sensible de la que hemos estado hablando, sin que se entienda como una postura romántica.

seeks to diminish the sense and importance of everything, all references are lost and it would seem that 'everything goes' and in any way, without offering sufficient conceptual grounds for such an attitude... It would be interesting to find a term that could express the sensitive quality that we have been talking about, without implying by this a romantic position on my part.

M.A.: Because it is not a romantic position. Something I like about your work is that it is not romantic –in the nostalgic sense– nor does it have populist or self-congratulatory connotations, which



Magdalena Atria. *Sin título*, 2001. Plasticina sobre muro.
Diámetro: 90 cm. Balmaceda 1215, Santiago.
Untitled, 2001. Plasticine on wall. Diameter: 36".

M.A.: Porque tampoco es una actitud romántica, algo que me gusta de tu trabajo es que no es romántico –en el sentido de nostálgico–, ni tiene un matiz populista o complaciente, lo que también es un riesgo. No se trata de eso, sino de cierta honestidad, como decías tú antes. En el fondo es una relación propositiva y dinámica con la tradición, a diferencia de una relación que podría fácilmente caer en la nostalgia.

L.M.: Me gusta en tu trabajo la relación que estableces entre 'la pintura' y 'la plasticina', que aporta el color desde la materia misma, ¿te ha interesado trabajar eso del color real del material?

M.A.: Una de las razones por las que comencé a usar la plasticina para hacer pinturas es que podía trabajar directamente con el color y el cuerpo del material. A diferencia de la pintura tradicional que aplica pintura sobre un soporte, cubriéndolo, no necesito un soporte sobre el cual trabajar, porque la plasticina cumple al mismo tiempo la función de pintura y de soporte. Desaparece entonces el aspecto cosmético de la pintura, no hay nada oculto, no hay un detrás, porque ambas caras son iguales. El color no existe como cobertura sino como elemento constitutivo de la obra, y eso de alguna manera reduce la arbitrariedad y la simulación. El color ya no es sólo un elemento óptico sino también táctil.

L.M.: A propósito de lo táctil, otro punto importante es el tema de lo hecho a mano, de la artesanía, que yo veo involucrado en nuestros trabajos. En ningún caso se trata de un "lo hice yo y por eso tiene un valor obligado", pero hay un asomo de la manualidad en el mundo hiper tecnologizado de hoy.

is also a risk. It is not about that. It has to do with a certain honesty as you mentioned earlier. It is, finally, a positive and dynamic relationship with tradition, unlike a relationship that could easily become nostalgic.

L.M.: Something I like about your work is the relationship you establish between 'painting' and 'Plasticine', which contributes color from matter itself. Do you have a particular interest in working with the actual color of the material?

M.A.: One of the reasons why I began to use Plasticine to make paintings is that I could work directly with the color and body of the materials. Unlike traditional painting, where you apply paint onto a surface, covering it, I do not require a surface to work on because Plasticine fulfills both functions: it is at the same time paint and support. Thus, the *cosmetic* aspect of painting disappears, there is nothing hidden, there is no behind, because both sides of a piece look almost exactly the same. Color does not exist as a covering but as a constitutive element of the work and this in a way diminishes the arbitrariness and simulation. Color becomes an optical *and* tactile element in the work.

L.M.: Speaking of the tactile, another important issue is that of the hand-made, the dimension of craft that is involved in both our works. There is no question here of "I made it and therefore it necessarily has some value", but it does touch upon the issue of the hand-made in the hyper-technologized world of today.

M.A.: And yet at the same time, and this is something that appears in my own work as well as in yours, although the pieces are clearly handmade



Magdalena Atria. *Sin título*, 2001. (Detalle).
Untitled, 2001. (Detail).

M.A.: Pero al mismo tiempo, y ése es un giro que aparece tanto en mi trabajo como en el tuyo, aunque es algo que está claramente hecho a mano y que sólo se puede hacer manualmente, no tiene el aspecto de ‘hecho a mano’; al contrario, está en cierta forma negando ese romanticismo con una factura extremadamente precisa, refinada y sutil.

L.M.: Eso me gusta, que haya una tensión que plantee la pregunta de “¿cómo lo hizo, está hecho a mano o a máquina?” Hacer la pregunta es poner las dos cosas en un estatuto similar. A mí me gusta cuando el “cómo fue hecho” aparece en forma de duda, de incertidumbre que inquieta.

M.A.: Yo he pensado eso en relación a la pintura; por ejemplo, en el caso de las obras que he hecho en plasticina, al verlas en la pared surge la pregunta por el cómo está hecho, qué es lo que estás mirando. En cambio, si ves una pintura al óleo no surge esa pregunta, porque existe toda una técnica de cómo se pinta, con qué herramientas, hay un proceso que está clarísimo y que está implícito en cada pintura, tú la ves y puedes reconstruir la historia que hay detrás de su fabricación; entonces es distinto cómo aparece en el mundo una obra que tiene esa escuela y ese proceso tan sistematizado y cómo se lee una obra que se construye a través de un proceso que es desconocido, y que entonces plantea esa pregunta: “¿cómo aparece esto acá, cómo llegó a existir?” La forma en que la obra se construye es significativa, tanto como lo son el material o el objeto elegido.

L.M.: Me gusta eso de “qué es lo que estoy mirando”... si antes importaba el gesto o la habilidad del pintor, aplicados en un largo período de tiempo para materializar una obra, hoy esa

and could only have been made by hand, they lack a “handmade” look. On the contrary, they deny that romanticism through an extremely precise, refined and subtle craftsmanship.

L.M.: I like that... the fact that there is a tension caused by the question of “how did she do it? Is it machine-made?” To ask this question is to place both things at the same level. I like it when the issue of “how was it made” appears as doubt and troubling uncertainty.

M.A.: I have thought about this in connection with painting. For instance, looking at the Plasticine works on the wall, the question of *how* they were made, of what is it that you are looking at, arises. If you are looking at an oil painting, on the other hand, this question does not arise because there is an established technique of painting, of the tools and processes used to paint. There is a very clear process and it is implicit in every painting. You look at the painting and you can reconstruct the story of its making. It is different, then, the way in which a work such as that, with that tradition and that systematic process, appears in the world, and the reading of a piece that comes into being through an unknown process, raising the question of “how did this get here, how did it come to exist?” The constructive process that begets the work is meaningful, as are meaningful, also, the materials and/or objects selected.

L.M.: I like this question “what is it that I am looking at?”... If in the past what mattered was the painter's touch or skills applied over a long period of time in order to give material form to an artwork, today these skills and their application are understood in a different way. I assign a great importance to



Livia Marin. *Sin título*, 2002.
Yeso (moldes de pastelería),
madera aglomerada
perforada. Dimensiones
variables. Centro Cultural de
España, Santiago.

Untitled, 2002.
Plaster (pastry molds),
perforated Masonite.
Variable dimensions.

habilidad se aplica y se entiende de otra manera. Yo le doy mucha importancia al *cómo* se construye el trabajo, a los procesos implicados y las múltiples combinaciones que hoy pueden hacerse.

M.A.: Pero una diferencia fundamental es que en los procesos que nosotros usamos no se necesita el talento o el aprendizaje que sí es necesario para hacer, por ejemplo, una pintura al óleo; aunque son procesos rigurosos y precisos, básicamente lo podría hacer cualquiera, no es un talento o un aprendizaje muy sofisticado.

L.M.: La producción en definitiva podría hacerla cualquiera...

M.A.: Lo importante está en cómo una idea se encarna en un objeto físico, y es importante para mí que como proceso, no sólo como imagen, ese objeto te sorprenda, a pesar de que puede estar construido a partir de elementos muy cercanos a la experiencia del común de las personas. Todo el mundo ha hecho monitos con plastilina, todo el mundo ha usado un vaso desechable y lo ha apretado en la mano, son experiencias muy cercanas y eso también tiene que ver con la accesibilidad del trabajo, el hecho de que los materiales, o los objetos en tu caso, son cosas que todos podemos relacionar con nuestra historia. Hacer monitos de plastilina está metido en el subconsciente de todo el mundo, porque todos lo hemos hecho, y lo pasamos bien haciéndolo cuando teníamos cinco años, entonces se trata en cierto modo de apelar a esa experiencia y al mismo tiempo darle vuelta, darle un giro, porque la forma en que aparece este material tan familiar está llevada a un extremo de control, de precisión, de geometría, que es

how the work is constructed, to the implicit processes and the multiple combinations that can be made today.

M.A.: But a fundamental difference is that in our processes the skills or the knowledge needed to produce an oil painting, for instance, are not necessary. Even though these processes are rigorous and precise, basically, they could be done by anyone, they do not involve a very sophisticated talent or learning process.

L.M.: The production could be carried out by anyone...

M.A.: What really matters is how an idea gets incarnated in a physical object, and it is important for me that, as a process, not only as an image, this object surprises you, even though it may be made using stuff that is very close to the everyday experience of ordinary people. Everyone has made Plasticine figures at some point, everyone has used a disposable plastic cup and has crumpled it in their hands. These experiences are very close to us and this also has to do with the accessibility of the work, the fact that the materials used, or the objects in your case, are things that all of us can relate to. The memory of making Plasticine figures is in the subconscious mind of every one of us, because we all have made them and we had fun doing it when we were five years old. There is, therefore, an appeal to that experience and at the same time there is a shift, because the way in which such a familiar material appears here is taken to an extreme level of control and precision, of geometry, that is exactly the opposite of the clumsiness of those childhood Plasticine figures.



Livia Marin. *Orden y semejanza II*, 2004. 7000-8000 sellos de goma de tapas de botellas, acrílico transparente, aluminio. Altura: 250 cm, largo menor: 324 cm, largo mayor: 485 cm, ancho objetos: 2,5 cm. *IV Bienal Arte Joven Museo de Bellas Artes, Santiago. Order and similarity II. 7000-8000 plastic seals from soda bottle caps, plexiglass, aluminium. 100" (height) x 129" (shorter side) x 194" (longer side) x 1" (diameter of the objects).*

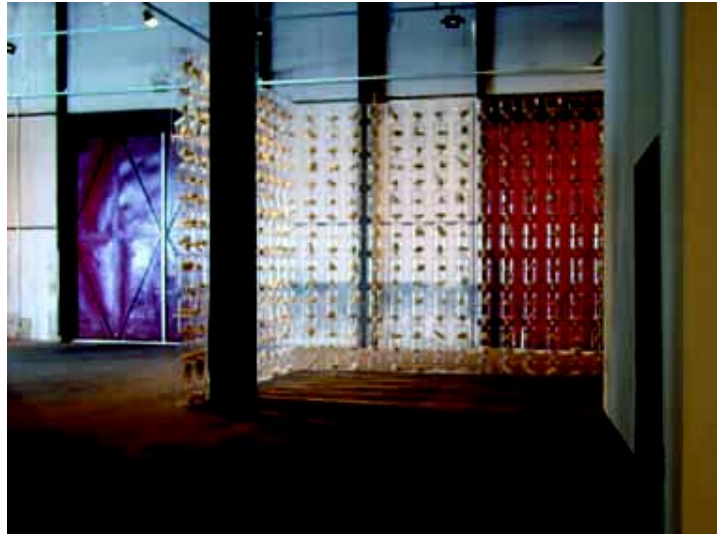
exactamente lo opuesto a la torpeza de esos monitos de plasticina infantiles.

L.M.: Claro, y eso es lo que encuentro bonito de tu trabajo, entre la plasticina y la pintura, el giro que le das al material parece hecho desde el ángulo preciso. La primera vez que me encontré con tus plasticinas me impresioné de lo simple, de lo familiar, de su fragilidad. Me pareció un trabajo comprometido, en el sentido de que corría el riesgo de traer a través del material una intensidad infantil pero hecha por un adulto. Me parece que con tu trabajo uno aprende algo del objeto o del material en este caso, te muestra algo nuevo, una nueva posibilidad.

M.A.: Y también son a menudo pequeñas diferencias o pequeñas variaciones las que pueden tener una

L.M.: Right, and this is something else I like in your work. Somewhere between Plasticine and painting, that shift you give the material seems to me to be done in the precise angle. When I stood before your Plasticine works for the first time I was impressed by how simple and familiar they were, how fragile. It seemed to me a committed work in the sense that by using this material you risked bringing into your work the intensity of a child but carried out by an adult. I believe through your work one learns something about the object, about the material in this case. It shows you something new, a new possibility.

M.A.: ...and many times, also, small differences or variations may have a great potential to produce meaning. Speaking of this, and of accumulation, I would like to ask you a question: What would be



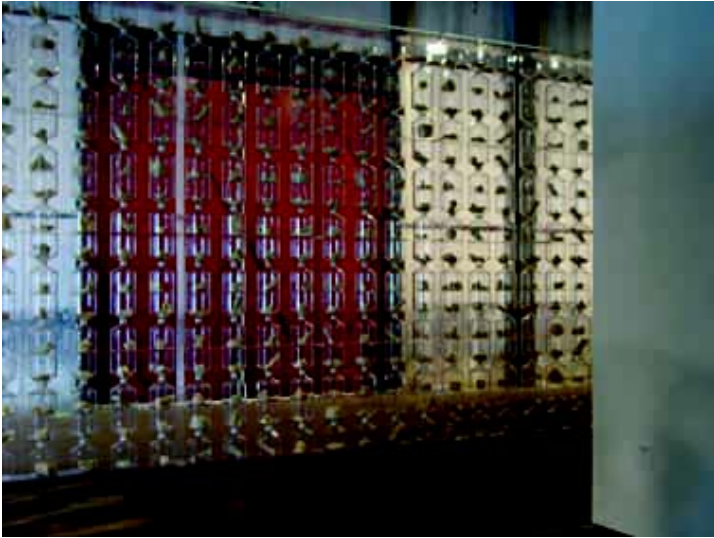
Livia Marin. *Orden y semejanza I*, 2003. 576 objetos plásticos, poliuretano expandido, acrílico transparente. Altura: 374 cm, largo menor: 390 cm, largo mayor: 760 cm, ancho objetos: 20,8 cm. IV Bienal del MERCOSUR, Porto Alegre, Brasil.
Order and similarity I, 2003. 576 plastic objects, expanded polyurethane, plexiglass. Height: 147", shorter side: 153", longer side: 299", width of the objects: 8".

gran potencia generadora de sentido. A propósito de ese tema y de la acumulación me interesa hacerte la pregunta: ¿Cuál sería la diferencia para ti entre hacer un trabajo compuesto de muchos pequeños elementos reunidos o uno que consista en un solo objeto? ¿Nunca has sentido ganas de hacer un objeto único, aislado?

L.M.: Me he preguntado mucho por la cantidad y la acumulación, "¿son necesarios tantos?" Y me complica bastante, pues si bien la acumulación es indudablemente un tema de hoy –crece la población, aumenta la cantidad de objetos, el espacio es el mismo–, es algo de lo cual a uno perfectamente le puede interesar hablar, porque es algo que nos sucede. El problema es que su uso indiscriminado, como estrategia visual, se ha acercado a una espectacularidad que la ha transformado en una operación hueca, pura operación; y me he

for you the difference between making a piece consisting of many small elements as opposed to making a single object? Have you ever felt the need to make a single, isolated object?

L.M.: I have often wondered about quantity and accumulation: "are so many necessary?" And this troubles me considerably because accumulation is undoubtedly an issue of our times –the population increases and with it the quantities of objects, while the availability of space remains the same–. It is something one may well be interested in discussing, because it affects us all. The problem is that its indiscriminate use as a visual strategy has brought it closer to an idea of spectacle, transforming it into a hollow gesture, a mere device. I have often wondered whether something like this is not happening in my own work. I have used the notion of quantity –besides the object– to work on issues concerning space and the relationship between



preguntado si no me estará pasando lo mismo con mi trabajo. El asunto de la cantidad me ha servido para trabajar, además del objeto, una situación con los espacios, entre el lugar y la posición del objeto. Por ejemplo, en el trabajo que presenté en la Bienal del MERCOSUR, la cantidad y disposición de los objetos permitían una escala y una materialidad que, además de involucrarse con el recorrido del espectador, se relacionaba con el lugar de modo que con un gran objeto aislado no se habría podido. También hay una relación con el exceso, con el desborde. Cuando son muchos elementos similares parecen dar cuenta de una ley que los organiza y por eso mismo invaden, se imponen, construyen su sentido; sin embargo, cualquier montón de objetos dispuestos de cualquier manera no necesariamente operan de este modo. También creo que la cantidad tiene que ver con esa cualidad de único de la pieza u obra de arte. La reiteración, la variación sistemática de un proceso constructivo, le resta esa aura

place and the specific location of the objects. For example, in the piece I presented at the MERCOSUR Biennial, the quantity and deployment of the objects allowed for a scale and materiality which, besides getting involved with the trajectory followed by the viewers, related to the place in a way that would have been impossible with a single, isolated object. Also, there are connections with excess and the idea of an overflow. When there are many similar objects, they seem to respond to some kind of law that organizes them and for this reason they invade, impose and construct their meaning. Having said this, however, not any pile of objects will have this effect. I believe, also, that quantity has to do with the quality of being unique of the art object. The repetition, the systematic variability of a constructive process, subtracts that omnipotent aura from the works and brings them closer to everyday things.

M.A.: I think in your works this is also a necessity, because they speak of small differences between

omnipotente a las obras y las acerca a las cosas comunes.

M.A.: Yo creo que en tus trabajos eso es una necesidad también, porque hablan de las pequeñas diferencias entre objetos que son básicamente iguales pero que al mismo tiempo son todos distintos. Para hacer resaltar esas diferencias necesitas presentar muchas versiones, y así poner en evidencia que finalmente no hay dos iguales. Aunque es riesgoso, porque la acumulación y la repetición como estrategias se han convertido hoy en una suerte de academia.

L.M.: Conuerdo nuevamente, la acumulación de semejanzas, incluso la articulación de la manualidad, además de estar de moda se han academizado. Algo se repite, se multiplica más como un error de una máquina que como una constitución de sentido. Y claro, me parece interesante la cuestión de la semejanza y la diferencia trabajada a partir de cosas que están perdidas en la *clase media* de los objetos, donde su importancia se ve diluida. Hay una lógica seriada que recoge la acumulación desde el origen del objeto, y construir un conjunto diferenciado a partir de lo mismo me parece interesante también, pero si te fijas hay un hilo común que está justamente en la cantidad: los miles multiplicados por la industria a partir de un mismo prototipo y la diferencia que provoca el uso, la manipulación, etc.

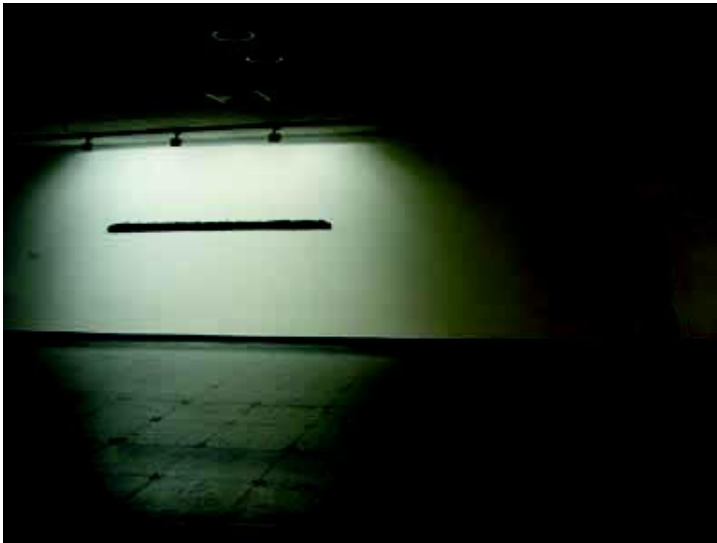
M.A.: Claro, porque también cada uno de esos objetos ha pasado por un proceso, por un gesto, de apretarlo, de sacar la tapita, de ponerse el *rouge*, que lo hace único, y eso es lo interesante; en el fondo se trata de cómo el objeto, a través de un uso directo y cotidiano, se transforma y pasa a diferenciarse de todos sus pares originalmente iguales.

objects that are basically the same but which are, at the same time, all different. In order to highlight these differences you need to present many versions and thus reveal that, in the end, there are no two alike. This is risky though, because, as strategies, accumulation and repetition have become in a way academic.

L.M.: Again, I agree. Besides being fashionable, the accumulation of similarities, even the articulation of the handmade has become academic. Something is repeated or multiplied more in the sense of a machine error than a construction of meaning. And I am interested in working with issues such as similarity and difference arising from things that are lost in the *middle class* of objects, where their importance gets diluted. There is a serialized logic that exists in the very origin of the object, and to make a set of objects based on the same but individually differentiated is also interesting; but if you notice there is a common thread that is precisely this notion of *quantity*: the thousands multiplied by industry on the basis of one prototype and the difference that use, manipulation, etc. incorporates into them.

M.A.: Certainly, because each one of these objects has undergone a process, a gesture, of crumpling it, of removing the lid, of applying lipstick, which makes each one a unique object, and this is the interesting shift. In the end, it is about how the object, through its everyday use, is transformed and becomes different from all its initially identical peers.

L.M.: For instance, if I decided to manipulate a single lipstick, I would be asking myself forever which particular shape would be the right one to account for that initial observation, of the wearing



Livia Marin. *Sin título*, 2003. Caucho de silicona, pigmento negro, madera. 8 x 300 x 6 cm. Sala Fundación Telefónica, Santiago.
Untitled. Silicone rubber, black pigment, wood. 3.2" x 120" x 2.4".

L.M.: Por ejemplo, si yo me planteara manipular un sólo lápiz labial, sin duda que me preguntaría hasta el infinito cuál sería aquella forma que debiera tener como para dar cuenta de aquella observación del desgaste, que la forma del labial va en relación a cómo es aplicado. En cambio, muchos labiales permiten dar cuenta de la observación, reconociendo las diferencias de cada cual y así construir entre el objeto y el espacio un fenómeno que te pueda seducir. El problema es que estoy dentro de la mecanización y academización de la acumulación, y confieso que eso es algo que me molesta mucho, porque he tratado de que en mi trabajo no sea la acumulación aquello que asombre o aquello que interese.

M.A.: En el fondo cualquier cosa presentada en gran cantidad va a producir un impacto, por la simple cantidad, pero eso no es suficiente.

L.M.: Yo he tratado de invisibilizar la cantidad, por

down of the lipstick after being applied over and over again. But if I have a lot of lipsticks, they allow for this observation to come up, acknowledging the differences between each one and constructing, between the object and the space it occupies, a phenomenon capable of engaging you. The problem is that I am caught in the middle of the mechanization and academization of accumulation and I must confess that this bothers me a lot, because I have tried to prevent accumulation from becoming the only aspect of my work that interests or amazes people.

M.A.: Because anything that is presented in sufficiently large numbers will have an impact, by sheer weight of numbers, but this is not enough.

L.M.: I have tried to render quantity invisible. For instance, in a piece I made recently I copied the inner space of over one thousand different bottle caps that I picked up in bars and it was through this

ejemplo, para un trabajo reciente copié el espacio interior de un poco más de mil tapas de botella distintas que recolectaba en algunas fuentes de soda, y era por medio de la acumulación que estas copias se organizaban. Si bien la cantidad era parte importante del trabajo, no era lo protagónico. En la primera mirada al trabajo se percibía una línea negra y no se distinguía lo que era o de qué estaba hecha. Después, al acercarte, se podían reconocer los moldes, o más bien las tapas, pues había un juego en ello también. A veces me hago la pregunta si mi trabajo se centra en el objeto o en el espacio, en la constitución de lugar.

M.A.: Sí, el espacio *entre* los objetos es casi más relevante que cada uno de los objetos individualmente. Entonces ¿por qué la relación es más directa con la escultura que con la instalación?

L.M.: Quizás porque la instalación parte del espacio o del lugar y lo hace por medio del objeto y elementos que le pertenecen, y tal vez lo mío es espacio y objeto pero partiendo del objeto, el espacio al servicio del objeto por graficarlo de esa manera.

M.A.: Entonces lo central en el trabajo que presentas en esta muestra sería el objeto/lápiz labial y el desgaste al que se lo ha sometido, ya sea en la realidad del uso o en la ficción del proceso al que tú lo sometes.

L.M.: Sí, el trabajo comienza con una observación, de ahí que me hace sentido pensar que es una situación del objeto la que se estaría articulando entre lo real y la ficción, y creo que esa articulación o manipulación se pone en mayor tensión al trabajar con objetos industriales. Además, en este caso el objeto escogido

accumulation process that the copies were organized. Although quantity was important, this was not the main issue. At first glance, all you could see in the work was a black line, but it was not possible to distinguish what it was made of. Upon approaching the object, one could recognize the castings, or rather the bottle caps, because I was playing with this also: are they bottle caps or are they castings of them? Sometimes I ask myself whether my work is centered on the object or on the space, on the establishment of a sense of place.

M.A.: If the space between the objects seems to be almost more relevant than each one of the objects individually, why do you establish a more direct link with sculpture than with installation in your work?

L.M.: Perhaps because an installation arises from the space it occupies and does so through objects and elements that belong to it. In this sense, perhaps my work has more to do with space and objects but seen from the point of view of the objects, with space at the service of the object, so to speak.

M.A.: Then the focus in the work you have in this exhibition would be on this loaded object, the lipstick, and the wearing down to which it has been subjected, whether in the reality of its use or the fictional process you subject it to.

L.M.: Yes, the work begins with an observation, which is why it makes sense to me to think that it is the object's situation what is being articulated here between reality and fiction, and I think this articulation or manipulation is subjected to increased tension when working with industrial objects. Also, in this case, the object chosen is more complex and less neutral than others I have

es más complejo y menos neutro que otros con los cuales he trabajado. El labial está más cerca de una persona, es más íntimo, y su desgaste está muy vinculado al cuerpo. Me parece un detalle muy interesante desde el cual hablar. Tengo que confesar que no fui yo quien reparó en ese detalle sino que fue Roxana Pey, una amiga que estimo y admiro mucho, una vez que íbamos llegando a un seminario y las mujeres sacamos nuestros objetos maquillantes y, yo creo que pensando en mi trabajo, Roxana me muestra su labial y me dice: "¿Te has fijado que cada persona desgasta el labial de manera distinta?" Y yo aluciné con su observación, era justamente aquel tipo de descalce a partir del cual me interesa trabajar. Le dije que si me autorizaba haría un trabajo, y bueno, creo que estoy autorizada.

worked with. Lipstick is closer to a person, it is more intimate and its wearing down is more closely linked to the body. This seems to me a very interesting angle from which to discuss this work. I have to confess that it was not I who noticed this detail but Roxana Pey, a friend whom I admire very much. Some time ago when we were going to a seminar the women there pulled out our 'making-up' objects and, perhaps thinking about my work, Roxana showed me her lipstick and said to me "have you noticed that every person wears down the lipstick in a different way?" I was fascinated with her observation. This was precisely the kind of dislocation I like to work from. I asked her whether she authorized me to do a piece on the basis of this and, well, I think I have been authorized.

Santiago, enero - abril 2004

Santiago, january - april 2004

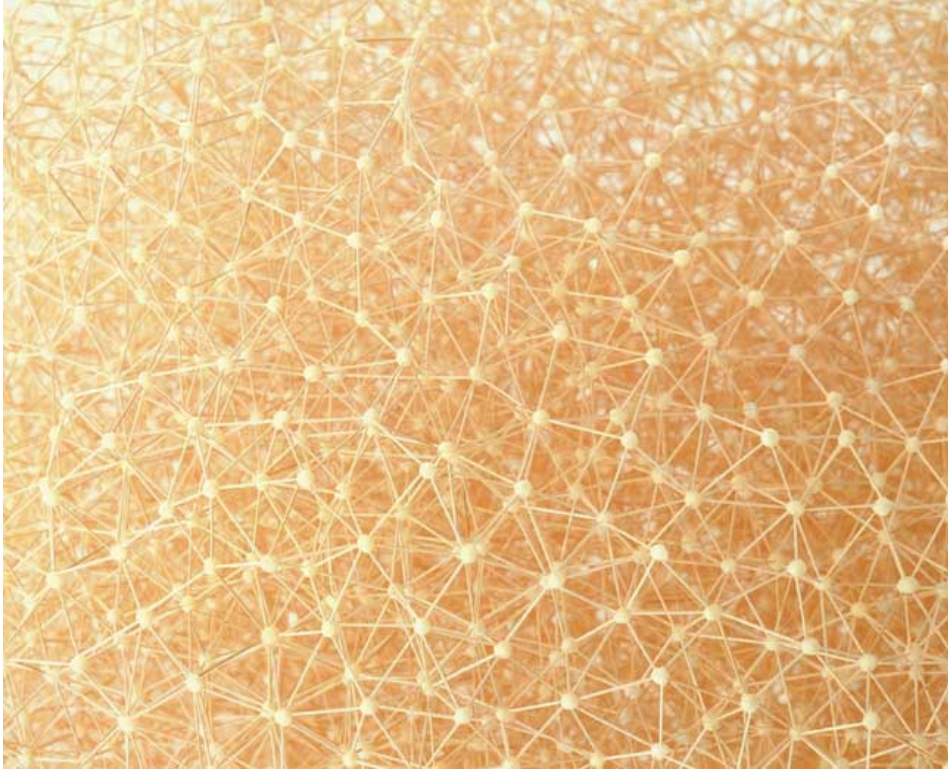
Magdalena Atria Sonriendo desesperadamente I y II / *Smiling desperately I y II*







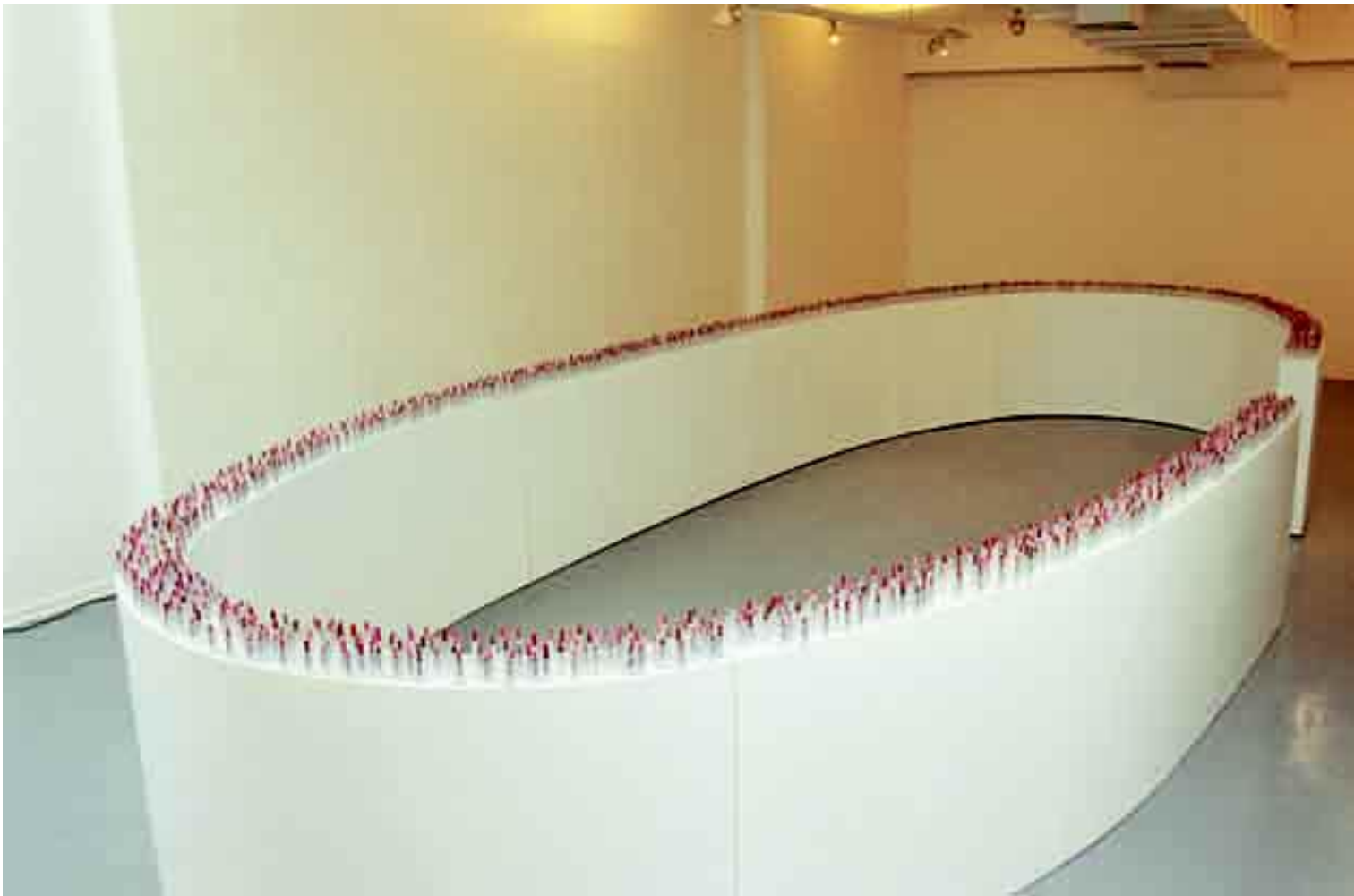






Livia Marin *Ficciones de un uso / Fictions of a use*













Magdalena Atria Lemaitre
Santiago, 1966.

Estudios / *Education*

- 1997 Master of Fine Arts, Parsons School of Design, New York.
- 1990 Licenciatura en Arte, Universidad Católica de Chile, Santiago,
- 1990 Licenciatura en Estética, Universidad Católica de Chile, Santiago.

Exposiciones Individuales / *Solo Shows*

- 2001 George Billis Gallery, New York.
- 2000 *cualquiera puede hacer esto*, Galería Bech, Santiago, Chile.
- 1999 George Billis Gallery, New York.

Exposiciones Colectivas Seleccionadas / *Selected Group Shows*

- 2004 *Transformaciones de lo mismo*, Galería Gabriela Mistral, Santiago.
- 2003 *Tensión superficial*, Museo de Arte Contemporáneo, Santiago.
- 2002 *Extremo Centro, 7 espacios de arte contemporáneo*, Museo de Arte Contemporáneo, Santiago.
Sub Sole, Galería Arena México, Guadalajara, México.
Update 4, Matucana 100, Santiago.
- 2001 *Laboratorio 2: Las Cosas en su Lugar*, Balmaceda 1215, Santiago.
Personal/Impersonal, Galería Animal, Santiago.
- 2000 *Espacio-Tiempo*, Galería Gabriela Mistral, Santiago.
- 1999 *Salón de Primavera*, Hoffmann's House, Santiago.
Additives on Paper, George Billis Gallery, New York.
- 1998 *Color in Motion*, George Billis Gallery, New York.
- 1995 *Huellas*, Museo de Arte Contemporáneo, Santiago.

Becas / *Awards*

- 2002/2003 Fondo de Desarrollo de las Artes y la Cultura, FONDART.
- 1995-97 Beca Fulbright.
- 1995-97 Beca Presidente de la República.
- 1984/86/87 Matrícula de Honor, Universidad Católica de Chile.

Livia Marin Firmani
Santiago, 1973

Estudios / *Education*

- 2003 Diplomado en Estética y Pensamiento Contemporáneo, Universidad Diego Portales.
- 2000 Magister (c) en Artes Visuales, Universidad de Chile.
- 1997 Licenciatura en Bellas Artes, Universidad ARCIS.

Exposiciones Individuales / *Solo Shows*

- 2002 *El objeto y su manifestación*, Galería Animal, Santiago.
- 2000 *Tercera generación*, Galería Bech, Santiago.
- 1999 *Palimpsesto (de la omisión a la hibridación)*, Monjitas 342, Santiago.

Exposiciones Colectivas Seleccionadas / *Selected Group Shows*

- 2004 *Transformaciones de lo mismo*, Galería Gabriela Mistral, Santiago.
IV Bienal de Arte Joven, Museo Bellas Artes, Santiago.
- 2003 *IV Bienal del MERCOSUR*, Porto Alegre, Brasil.
El objeto en el arte chileno, Sala Fundación Telefónica, Santiago.
- 2002 *Frutos del país*, Museo de Arte Contemporáneo, Santiago.
Arte/Naturaleza, Keby Quarn Art Space, Uppsala, Suecia.
Habitud, Centro Cultural de España, Santiago.
Piel artificial, Centro Cultural Matucana 100, Santiago.
- 2001 *La madera en la escultura chilena*, Sala Fundación Telefónica.
yobjeto, Galería Carmen Codoceo, La Serena.
El orden de lo profano, Centro Cultural de España, Santiago.
- 2000 *Zona de Riesgo II*, Museo de Arte Contemporáneo, Santiago.
Hoffmann's house, Parque Almagro, Santiago.
Estar, Museo Tajamares, Santiago.
Conecta, Galería Animal, Santiago.
El objeto y su par, Muro Sur Artes Visuales, Santiago.
Delicatessen, Centro Extensión PUC, Santiago.
- 1999 *Laboratorio 8*, Centro Cultural Balmaceda 1215, Santiago.
Zona de Riesgo I, Museo de Arte Contemporáneo, Santiago.
- 1998 *Los colores de mi bandera*, Galería Bucci, Santiago, Chile.
Arte Joven, Muestra Bi-Regional, Museo Emiliano Guiñazú, Mendoza, Argentina.
XX Concurso Nacional Arte Joven, sala El Farol, Valparaíso, Chile.

Becas / *Awards*

- 2004 Beca Presidente de la República.
- 2003 Beca de Creación e Investigación Artística, Fundación Andes.
- 1999/2000/01 Fondo de Desarrollo de las Artes y la Cultura, FONDART
- 2000 Beca Asia Pacífico para financiamiento de Tesis de Post Grado, Universidad de Chile.
Beca PENTA, Pintura y Escultura joven, Galería Antesala.
- 1998 Segundo lugar XX Concurso Nacional Arte Joven, Universidad de Valparaíso.

Magdalena Atria



Sonriendo desesperadamente I, es una construcción de 150 x 150 x 150 cm, realizada con aproximadamente 35.000 mondadientes unidos entre sí por esferas de pasta para cerámica en frío, suspendida a 30 cm del suelo.

Sonriendo desesperadamente II, es una franja de 20.7 m de largo, conformada por 370 cuadrados de plasticina de aproximadamente 6 x 6 cm aplicados directamente, a presión, sobre el muro.

Smiling desperately I is a structure made of 35 000 toothpicks joined together by balls made of craft modeling clay, measuring 60" x 60" x 60", hanging at 12" from the floor.

Smiling desperately II is a 829" long band of 370 squares made of plasticine (non-hardening modeling clay) measuring approximately 2.4" x 2.4" each. They are applied directly onto the wall, by pressure.

Livia Marin



Ficciones de un uso. Soporte ovalado de 3.2 y 8.4 m de diámetro. Altura: 1 m, ancho: 20 cm.

Sobre el soporte blanco se dispusieron alrededor de 2.100 lápices labiales, previamente manipulados por medio de un proceso de moldeado que permite dar una forma específica y diseñada de antemano al material mismo del labial.

Fictions of a use. Oval shaped base measuring 128" long and 336" across. Height: 40", width: 5". On top of the base around 2100 lipsticks were placed; these were previously manipulated through a process of casting that using the same material (lipstick) produced specific shapes, designed beforehand.



GOBIERNO DE CHILE
FONDO NACIONAL DE LA CULTURA
Y LAS ARTES



Galería Gabriela Mistral
Libertador Bernardo O'Higgins 1381 - Santiago
Tel. 562- 3904108 Fax 562-6717360 -
galeria@mineduc.cl www.artesvisuales.cl