

Yoshua: Sería bueno comenzar con una buena descripción del proyecto Marfa /Puerto Viejo exhibido en el Blanton Museum en el 2007.

Josefina: Es un proyecto que se hizo específicamente para una curaduría de Gabriel Pérez-Barreiro. Sus antecedentes fueron una residencia en Marfa que realicé el año 2006 y un trabajo que envié a Berlín, el cual consistía en el registro de una “toma de verano” en Chile. Estas tomas se refieren a la movilización de un grupo de personas que habitan en el norte de mi país de forma precaria, en los veranos se desplazan a la playa para sus vacaciones tomándose el terreno ilegalmente durante un periodo de dos meses.

Y: ¿Y las tomas de verano existen hace mucho tiempo o son algo relativamente reciente?

J: Eso existe hace seis años atrás y lo más impresionante es que la ley no los puede desalojar debido a el tiempo burocrático que significa. Como son dos meses las personas se retiran y vuelven al año siguiente. Lo interesante de esta toma se basa en que las personas sitúan un grupo de módulos de latón y madera que conservan sus provisiones, se instalan a lo largo de la playa. Son cúbicos e intervienen de manera espontánea el paisaje.

Y: ¿Y en qué consiste el proyecto?

J: Este trabajo consistía en registrar fotográficamente esta toma de verano. Se imprimieron en gran formato y fueron llevadas al Haus Am Kleistpark en Berlín. Se dispusieron siete cúmulos de impresiones de diversas fotografías de color puestas sobre siete mesas desplegadas, se tituló “Estado de tránsito” y la gente se las podía llevar. La facilidad como pueden instalarse estos cubículos y su permanencia en el lugar una vez acabado el verano son características que invaden el soporte y el montaje de estado de tránsito, como los cubículos las mesas que sostienen las impresiones tienen la doble capacidad de ocupar un lugar mínimo en su traslado y desplegarse en el espacio exhibitivo. Los cúmulos de imágenes impresas desaparecieron en el tiempo que duró la exposición.

Posteriormente el Museo Blanton me invitó a una residencia de pocos días con la condición de producir un trabajo visual. En la cual registre fotográficamente las obras de Donald Judd teniendo como referente los registros sacados en Marfa, es decir, asimile el punto de vista focal de la cámara, la ubicación exacta frente a estas estructuras de hormigón, teniendo como telón de fondo un mismo paisaje. Lo impactante fue la diferencia de dos realidades similares, de unas “obras de arte” y de unas viviendas sociales. Eso me interesó trabajarlo, qué pasa con esta similitud distante que se traducía en la materialidad entre el latón y el hormigón. Posteriormente utilicé cada uno de los registros fotográficos de los dos lugares y los traduje en pintura monocroma

Y: ¿Por qué escoges la pintura específicamente?

J: Porque principalmente estoy haciendo un esfuerzo de mantenerme en la pintura, una especie de resistencia de no entrar en nuevos medios. Si ocupaba las fotografías traducían el material y la diferencia entre dos realidades, la pintura me ayudaba a asimilar las diferencias, su monocromía (blanco y negro) ayudaba a la confusión de no saber si el referente se remitía a Marfa o Puerto Viejo.

Y: Se me hace muy interesante la traducción que haces de la fotografía a la pintura ya que ese segundo nivel de representación ayuda a tomar aun mayor distancia y a cuestionar lo que se está viendo...

J: Cierto, eso de tomar más distancia, creo que confunde más al espectador respecto al registro documental. El espectador tiene que de alguna forma acercarse y poder leer un relato de lo que consiste en sí la pintura.

Y: En el texto de Gabriel Pérez-Barreiro sobre tu proyecto, este habla de ir de lo general a lo particular, de lo abstracto al detalle y, en ese sentido, el hecho de que sean pinturas realistas es especialmente relevante. De haber sido pintadas teniendo como referente la abstracción, la reducción, se habrían situado dentro del paradigma del minimalismo. Y siendo eliminadas las sutilezas y detalles de las dramáticas diferencias de lo parecido, las pinturas habrían perdido sentido.

J: Lo interesante es como la información que uno tiene del minimalismo se traduce a Latinoamérica, en donde tenemos una información de ese referente, pero que está depurado, higienizado y fuera de contexto. Existe una estética similar, pero que se desvirtúa al ingresar a nuestro espacio, por lo tanto me parece interesante haber encontrado un minimalismo parecido al de nosotros, por medio de una imagen que de por si no lo es. Su contexto es de la vivienda social, absolutamente fuera de toda esa noción minimalista de los sesenta, por tanto ingresamos en otra lectura completamente distinta. Se arman dos lecturas, una de la obra de Donald Judd y otra de las casas precarias. Yo creo que ha sido por un lado tan dañino el traspaso depurado del minimalismo en Latinoamérica, específicamente en Chile, hay una lectura que no considera la densidad con la cual se elaboro dicho periodo, se traspasa mas bien una "estética" que no creo que nosotros tengamos una relación muy directa con ella. Por eso en la exposición trate de trabajar con dicha estética y densidad que significa el minimalismo.

Y: Mi forma de verlo es que la crisis del minimalismo, del puritanismo implícito en el minimalismo, no es particular a Chile o Latinoamérica sino que es global. Al estudiar con cuidado el trabajo de muchos artistas minimalistas, encontramos tanta ideosincracia como en cualquier otro tipo de arte, nada más que el minimalismo crea la ilusión de objetividad y pureza. O más bien, tiene una obsesión con la objetividad y la pureza. Tu proyecto me resulta relevante no solo desde una perspectiva Latinoamericana sino internacional.

J: Claro habría un puritanismo, ahora es interesante pensar que también la estética del minimalismo, dentro del contexto de Marfa, la obra de Donald Judd se relaciona también con el paisaje, es decir, esta inserta en un medio de saturación, dialogando con muchos elementos, eso me llamo la atención a diferencia de ver la experiencia de obras minimalista en espacios cerrados, en instituciones. En Puerto Viejo es similar la experiencia, es también dentro de un paisaje, se conjugan elementos y están fuera de todo tipo de regulación. Las tomas son ilegales, tiene otro modo de funcionamiento y los propios materiales en los cuales están construidos estos modelos hablan de ese otro tipo de acción. Era muy interesante ver como se movían, tu ibas en marzo y ya la playa volvía a ser la misma playa de siempre. Los módulos eran precarios, livianos y transportables, en contraste con las estructuras de Judd que permanecen.

Y: Creo que este es un buen momento para hablar de cómo este proyecto conecta con tu práctica a nivel más general, ¿qué constantes encuentras en tu práctica?

J: Me interesa mucho la precariedad. Por ejemplo en las condiciones donde en el caso de Puerto Viejo se habita por un periodo de dos meses. Esa forma de vivir tan precaria por un periodo acotado se puede extrapolar a la mentalidad cultural que se desarrolla en Chile. En INCUBO hemos tratado de detectar la precariedad y desde ella trabajar. Uno va armando estructuras, o sistemas, para poder ir trabajando en conjunto con esa precariedad que a mi siempre me ha tenido muy preocupada, en como poder sacarle partido, trabajar desde ella sin armar ficciones. Porque los artistas en Chile estamos dentro de un contexto de muchas instituciones y espacios físicos, pero ausentes de espacios mentales. Incubo se armo a partir de esta noción de precariedad, su primer movimiento fue traer nuevas miradas de afuera para que los artistas tuvieran un abanico de miradas y puntos de vistas respecto a sus trabajos. Inicialmente Incubo partió con una empresa de autofinanciamiento. Se trataba de producir los embalajes para todas las obras en intinerancia en el extranjero de los artistas locales, en conjunto con financiamiento del gobierno chileno.

Y: ¿Entonces, en pocas palabras, intentas mantener la precariedad pero dando estabilidad a esa precariedad?

J: Si es trabajar con ella, pero sacándole partido y estableciendo un buen estándar. En donde nos conectamos con todos los espacios físicos de nuestra ciudad, los agentes relacionados con las artes y otras disciplinas, así logramos una red local y poder trabajar en conjunto teniendo en claro que todos tenemos carencias y en conjunto podemos superarlas.

Y: Si entiendo bien, ¿una de las misiones centrales de Incubo es conectar a la escena local con la escena internacional?

J: Claro, pero de una forma más real en la que los artistas tengan la posibilidad del diálogo con las personas que vengan desde afuera, Consiste en tener un acceso con el afuera, pero sin tanta movilidad, en donde exista una retroalimentación entre estos dos factores. Tiene mucho que ver con mi trabajo y relación con el medio, he tratado de armarlo, de darle una estructura, el proyecto por tanto nace de una necesidad muy personal, pero que también siento que existe en varios artistas del medio. Gracias a este proyecto hemos tenido una lectura desde fuera, que abre más impresiones sobre nuestras propias prácticas, eso es lo que a mi me interesa.

Y: La precariedad puede generar inestabilidad. Y, en el otro extremo, lo permanente y sólido puede ser muy estático y limitante, ¿es esto algo que te preocupa? ¿cómo logras este balance?

J: La precariedad es interesante analizarla como una condición más que un extremo, es una situación que a mi antes me daba mucha angustia, pero entendiéndola se transforma en algo favorable para el propio artista ya que te pone en situaciones en las cuales uno tiene que desarrollar muchas cualidades para poder sobrevivir y creo que eso es fundamental. Esa situación de sobrevivencia dentro de un medio tan hostil es súper interesante. Creo que armar una estructura o un proyecto bajo esas condiciones es muy valioso como te paso en México a ti también.

Y: ¿Consideras tú que la estructura de Incubo ha logrado dar esa mínima estabilidad a la precariedad?

J: Sí, creo que ha dado esa mínima estabilidad por una sola razón, por la continuidad. Los artistas han tenido visiones de sus obras, se han ido al extranjero a exponer y también han armado vínculos continuos que se mantienen por el tiempo.

Creo que lo más importante son los vínculos, que es muy bonito, ya tenemos un diálogo afín que no solo se traduce como un dialogo internacional, sino como se conectan diversas afinidades entre todos, indiferente si están dentro o fuera. Hemos sido capaces de armarlos de forma muy transparente.

Y: Hablemos de la relación entre Incubo y tu arte. Tu dijiste en algún momento que también lo haces por ti, que como artista Incubo te permite mantener un diálogo con el exterior. Sin embargo, y esto lo digo por mi experiencia personal como director de La Panadería, trabajamos dentro de un medio en el que se espera que uno sea una cosa o la otra, artista o gestor, y esto puede generar mucha confusión en como uno es percibido. Podrias hablar de los efectos que tu gestión de Incubo ha tenido sobre tu carrera artística?

J: Al principio era muy complicado, INCUBO se definía como una residencia de curadores y por lo tanto la curadora Cecilia Brunson que en conjunto armamos el proyecto en el 2004, funcionaba como una interlocutora coherente con el programa. Yo trabajo junto a ella, pero tenia un papel menor debido a que era artista, aun así, tenia la idea de construir un sistema que posibilitara un dialogo con nuestro medio, para mi Incubo en esa etapa fue un modo de observar esta relación. Ahora Incubo no se define como un programa de residencia solamente de curadores, sino algo mucho más amplio, se define como un espacio de conjunción de diversas afinidades en donde cada parte se relaciona con la otra y sacan partido de ese estado de precariedad que te comente anteriormente. Seguimos con las residencias de curadores, pero de forma más ampliada y coherente con el contexto en el cual estamos insertos. Hoy en día para mi resulta importante ya que asumí la doblez de mi participación, la de artista-gestora. Mi obra ha sido fundamental armarla también desde allí, pero manteniendo una distancia, cosa que la gestión no se convierta en mi obra. La pintura siento que me ha ayudado mucho para mantener esa posición, una vez me dijeron que siguiera con ese medio ya que desde ahí podía armar un proyecto de obra relacionado con mis ideas en torno al arte y eso me ayudo mucho, me aclaro mi situación como artista.

Y: ¿Cuál crees tu que sea nuestra función como artistas, existe alguna obligación ética con contribuir al bienestar de la comunidad artística?

J: No se, a mi principalmente creo que cada vez me interesan artistas que tienen esa preocupación por la escena porque creo que los artistas que se encierran en sus talleres y trabajan para si mismos se limitan, no se enriquecen con los diálogos que se generan en un medio, por tanto caen en una suerte de monologo.

Y: Entendiéndose la función del artista como intrínsecamente ligada a lo social y dependiente del diálogo, surge la necesidad de intentar llenar huecos, como lo haces tu con Incubo. De esta forma, no solo tú, sino toda una comunidad se beneficia con tu trabajo de gestión. Sin embargo, en nuestra cultura la función del artista es predominantemente entendida como una función individualista. Cada artista tiene su carrera, y tu éxito no necesariamente se traduce en éxito colectivo.

¿Crees tu que esta doble función pueda llegar a ser un problema?

J: Considero que el trabajar para otros es un beneficio también, porque se arma un circuito. Mi generación es la que esta haciendo el cambio en Santiago a diferencia de las generaciones anteriores en donde estaban sometidos a una especie de dictadura

del pensamiento, de lo que hemos hablado tanto. Yo siempre pensé en como romper con ese sistema tan hermético y dominante, abrir una vía distinta.

Ha sido muy difícil porque es como matar a los padres, ahora el cómo era lo difícil. La forma que se optó fue la de instaurar un nuevo modelo y ese nuevo modelo es amable, abierto, transparente y conector, creo que eso a permitido que exista este trabajo en equipo.

Y: Entonces de alguna manera ¿la comunidad local ha reaccionado positivamente y se ha entendido tu función?

J: Considero que la afluencia de público, la participación de los artistas e instituciones, dan un muy buen equilibrio al proyecto y a mi función en él.

Y: ¿Con línea te refieres a la tradición marxista, tan predominante en Chile, que asume que si no hay una agenda política el arte no tiene razón de ser?

J: Claro, una línea que se espera, una estructura rígida, hermética y cerrada. A nosotros nos interesa como Incubo no estructurar nada, el proyecto queda en manos de las personas que van participando, no hay un sistema cerrado, no queremos armar una nueva dictadura queremos romper con ese pensamiento. En Incubo somos tres personas, una artista visual Bárbara Palomino y un historia del arte Gonzalo Pedraza, ellos son bastante jóvenes y los tres trabajamos sin una estructura premeditada, hacemos de todo. La jerarquía está totalmente eliminada.

Y: Si bien entiendo, Incubo esta teniendo buena recepción tanto en las generaciones más jóvenes como en la tuya...

J: En la generación mayor hay mucha resistencia porque nosotros no los integramos, hicimos un corte porque era la única forma para sobrevivir y ese corte ha sido muy complicado. Hemos tenido que hacerlo y seguir como un caballo de carrera tratando de mantener una cierta continuidad, para mi esa es la herramienta.

Y: De alguna manera también se podría hablar de una especie de corte en cuanto a sensibilidad ideológica.

J: Totalmente y también poder empezar a hablar desde un lugar más amable, de un lenguaje mucho más directo no de un lenguaje tan hermético con el que se hablaba en las generaciones mayores, de poder hablar de una forma simple como nos diste tu la conferencia que fue accesible a todas las personas.

Y: ¿y la militancia?

J: Y la militancia no era un lenguaje amable, que accedía a cualquier tipo de persona y eso es lo que nosotros estamos tratando de romper.

Y: No sé mucho de la historia del arte en Chile pero, según yo entiendo, el equivalente a lo que fué La Ruptura en México no sucedió, ¿verdad?

J: No, aquí no sucedió.

Y: Porque mi generación en México mas bien reaccionó contra el legado de *La Ruptura* que a su vez había reaccionado contra el arte político. *La Ruptura* atacó la idea de que el arte tuviera que tener una agenda política ligada a la militancia y lo que

acabo ocurriendo es que este arte, predominantemente abstracto y formal, acabara siendo fácilmente apropiado por la estructura de poder. Esto ocurrió paralelo a la dictadura Chilena ya que en México también hubo una dictadura pero mas velada y menos brutal. Mi generación significó un regreso al contenido social en el arte pero, a diferencia de los muralistas, no en términos militantes. De esta forma, rompimos tanto con la tradición de izquierda como con la del formalismo apolítico.

J: Me pasa con lo que dices, que desde fuera era muy legible lo que pasaba con La Panadería, me hizo mucho sentido, se podía leer ese cambio y ruptura que estaban ustedes armando de una forma que no se si definirla como conciente o no, para poder armar una libertad de movimiento. Con Incubo no sabría definir si queremos romper o no con lo que nos antecede, sino mas bien establecer otro modelo de pensamiento que no se ligue al anterior. Queremos armar un pensamiento que conecta diversos puntos de vista, por eso consideramos de suma importancia incluir diversas disciplinas que giren en torno a un mismo idioma, pero acotado al territorio indefinido de las artes visuales. Eso para mi ha sido muy importante porque eso ha ayudado también ha que podamos tener una cierta resistencia, y nos ayuda a entender el quiebre como un movimiento paralelo al terreno de la historia del arte.

Y: ¿A qué te refieres con eso?

J: Que el quiebre que se esta haciendo actualmente es que los artistas, en términos de obra, se están relacionando más con la historia del arte. ¿Cómo explicarte? Es bien complejo porque esto se está recién armando. Yo creo que estábamos sometidos a lenguajes totalmente fuera del arte, las relaciones y lecturas que se estaban armando eran desde la perspectiva de la filosofía de la cultura, en la actualidad son distintas ya que se conectan con tradiciones visuales arraigadas en la historia del arte como disciplina en sí, recorriendo también otro tipo de disciplinas.

Y: En pocas palabras, el referente deja de ser la militancia y comienza a ser la historia del arte. Se me hace un perfecto momento para volver a Judd vs Puerto Viejo, porque de alguna manera yo puedo entender como un artista chileno volteo a ver a Judd y dice "¡qué maravilla!, estamos liberados de toda esta ideología y liberados de las agendas políticas". De alguna manera, entonces, yo esperarí que Josefina le hiciera un gran homenaje a Judd. Sin embargo, tu proyecto acaba siendo increíblemente critico de Judd. ¿fue esto intencionado desde un inicio o más bien así resulto?

J: Yo creo que de alguna forma las cosas se van acomodando para que tengan un final, yo no soy de esas personas que tienen todo tan estructurado. Tengo una cierta flexibilidad en mi trabajo y en el proceso de este.

Y: Estando en Chile un tiempo me doy cuenta de que es un lugar increíblemente polarizado. Eres de un equipo o del otro, no hay medias tintas, por lo que es muy fácil volver a caer en dogmas...

J: Y se vuelvan a arman otras dictaduras pequeñas.

Y: Lo que se me hace muy interesante de Incubo y de cierta sensibilidad de gente que he conocido aquí es que de alguna manera están siendo críticos a ambos lados, o en pocas palabras, están rompiendo con esta polarización, ni minimalismo puritano ni militancia. Y cuando tu dices que no hay línea, es así como lo interpreto.

J: Claro, exactamente porque no nos interesa tener una línea, sino solamente poder introducir puntos de vista distintos, creo que eso es lo más importante. El mismo hecho de invitarte no es casual porque tu también tienes una obra lúdica, por tanto crítica, con el sentido del humor bastante desarrollado que aquí lamentablemente no se ve. La idea de las conferencias es que pudieras mostrar cómo trabajar desde ese lugar con una obra tremendamente rigurosa.

Y: Cuando dices desde ese lugar ¿a qué lugar te refieres?

J: Al sentido del humor. Acá en Chile no existe ese tipo de formulación, y si se hiciera perderían su lucidez.

Y: ¿Entonces estas entendiendo el sentido del humor como una herramienta para combatir el dogmatismo?

J: Sí, totalmente. El sentido del humor es la mejor herramienta. Por ejemplo nuestro artista local Álvaro Oyarzun un gran colaborador en INCUBO y un artista muy importante también porque ocupa la misma estrategia del humor. La idea de Incubo es instaurar una libertad de movimiento, la cual no es fácil porque le exige al artista delimitarse su propio territorio y autodefinirse. Por eso fue tan importante traerte porque creo que establece un cambio de mentalidad para las futuras generaciones quienes participaron de las conferencias.