



# Bárbara González

## Artista

Entrevista realizada en enero del 2015.

— ¿Cuál es tu formación y cómo fueron tus inicios?

Estudié primero en la Universidad de Chile y de ahí llegué al ciclo básico por una beca de Balmaceda 1215 en el que trabajé con tecnología. La primera obra que mostré fue un circuito de chatarra que era un pseudo robot a escala humana y que sonaba en su interior, transmitía un sonido mecánico, orgánico, como si se tratase respiración. Fue el inicio, pero ahora siento que tiré todo a la parrilla, porque hice un video del robot, hice detalles de su interior y puse dos puntos que instalé a cierta distancia y para luego generar una línea virtual en el espacio<sup>1</sup>. Entonces eso se puede considerar como un antecedente de lo que después seguí desarrollando. Siempre trabajé con sonido, visualidad y

<sup>1</sup> *We are the robots*, Sala Audiovisual Facultad de Artes Universidad de Chile, Santiago, Chile, 2000.

luces. Como decía, primero estudié Arte en la Universidad de Chile, hice el pregrado, me decidí la especialidad de escultura, pero no terminé escultura sino que el último año me cambié a pintura y después de eso hice la tesis y un proyecto que estoy trabajando todavía que se llama **Acción Rizoma**, que empezó siendo mi trabajo de tesis. Después me fui a estudiar a la Universidad de Barcelona gracias a Becas Chile y ahí estudié dos años el Máster de Producción e Investigación Artística. Esos son mis estudios formales. A nivel informal, un amigo me hizo clases de batería, cuando chica estudie danza, y mi hermana siempre ha intentado enseñarme piano, porque ella es pianista. Esos son mis estudios.

— *¿En el ciclo básico, qué te llevo a incursionar con tecnología, por qué estabas interesada en construir un robot?*

Desde hace mucho tiempo que coleccionaba objetos y no sé, de chica abría las radios, pero no para ver cómo funcionaban, sino que guardaba las cositas que encontraba bonitas y las juntaba. Y en el ciclo básico, el primer trabajo que nos hicieron hacer fue muy espontáneo; nos preguntaron ¿qué harías tú? y lo primero que se me vino a la cabeza fue hacer una máquina con todos los cachureos que tenía. Mi profe era Arturo Cariceo, y me dijo “bueno, hazla”, y ahí después, como ya tenía una experiencia de mezclar cositas en mi casa, donde hay muchos objetos, ocupé los materiales que tenía. El robot lo hice con un televisor, con la cámara y como quería editar (nunca había hecho un video en ese entonces; estamos hablando del año 2000 y no tenía computador y casi nadie tenía computador, y la gente que editaba eran las que tenían editoras), hice el video en vivo, grababa dos segundos y cortaba, grababa dos segundos y cortaba. Todo estaba en mi casa, la cámara, el VHS, la grabadora también estaba en mi casa. Ocupé lo que tenía, lo que me rodeaba. Y ya pensar en el robot, en el pseudo robot como a escala

humana lo hice sin pensar mucho (ahora me doy cuenta); trabajé con el espacio, trabaje con sonido, trabaje con ensamblaje, con chatarra y fue como una ejercicio muy espontáneo.

— *En tus trabajos actuales siempre muestras una preocupación por los dispositivos y materialidades comprometidas en tus performances, ¿desde dónde empieza ese interés?*

Cuando salí de la Universidad, el primer video que hice y edité fue un ensamblaje de un platillo de batería con una cajita musical al que le tiré una luz alógena; entonces el video duraba lo que duraba la cuerda del reloj, o sea, la cuerda de la cajita musical, del motor de la cajita. Hice un video caratula y en ese momento me di cuenta que el video era lo que estaba encuadrado, pero todo lo demás que pasaba en el momento de grabar, los trípodes, la luz, la acción humana de echar cuerda, no salían en el video.

Entonces creo que eso fue el click de ese video que se llama **Platillo**, que me abrió un poco de pasar solo del video a incluir siempre todo lo que ocupo en mi obra, en mi trabajo y en mis presentaciones. Si grabo con una cámara, con esa cámara generalmente no puedo registrar mis trabajos porque todo lo que ocupo, va hasta el computador, va en escena, todo, todo, todo. Los trípodes, las cosas que voy juntando. Eso fue como la reflexión en el fondo después de ese video, que fue clave.

— *¿Podrías describir Acción Rizoma?*

Es una presentación en vivo donde se relacionan conexiones sonoras, visuales y espaciales que se activan en una puesta en escena. En esta activación confluyen múltiples asociaciones de recursos: desde la cajita musical, cámaras de videos, bueno todo este arsenal que ustedes

pueden ver acá de objetos. La idea es que el cuerpo sea uno más de los ensamblajes, que funcione como un flujo activador del mecanismo. Ha cambiado un poco la dinámica de **Acción Rizoma**, porque yo partí trabajando con un grupo de gente, sonidistas, músicos, compañeros de la escuela de arte y yo haciendo la dirección, el guión, y después estábamos todos en escena, incluso el sonidista, que nunca quiso meterse de frentón en la escena, pero igual estaba adelante. En ese tiempo, nosotros teníamos un rol de tramoya, para que funcionara este mecanismo, esta máquina, la idea era ir activando y desactivando cosas.

El giro que tuvo **Acción Rizoma** es que cuando yo viajé y me vi sola, seguí trabajando sola y ahí el cuerpo tomó otro protagonismo; ya no era un solo operador sino que el cuerpo pasó a ser una pieza más de los ensamblajes. Es decir, hay una consciencia más clara del cuerpo y eso también ha otorgado una soltura al proyecto, porque antes estaba todo súper pauteado, había un guión y todo se cumplía como un metrónomo -click click- y ahora lo hago según la dinámica de mi cuerpo. Además, como lo he presentado en diferentes escenarios, también cambia el recorrido, que el recorrido es el que le da la dinámica y la capacidad que tiene mi cuerpo de activar los objetos.

Y en eso estoy ahora, porque siento que el material "cuerpo" es el más difícil de trabajar, porque intento, estoy en el intento de hacer eso. Espero que lo logre.

— *Acerca de cómo el cuerpo se vincula con lo mecánico ¿Cuál es la relación entre el cuerpo, lo mecánico y el espacio que también ocupa la instalación? Ya que se percibe una narrativa en Acción Rizoma que toma este recorrido también.*

Claro, la mecánica de Acción Rizoma, el ir y venir, es mecánico-orgánico y más que nada orgánico, porque es un mecanismo que fluye en

relación al cuerpo, y todos los objetos se liberan a la improvisación. Primero sucede que los objetos siguen siendo los objetos, o sea, me refiero a que en la cámara yo ocupo el trípode con el cuerpo que tiene, no trato de ocultar sus elementos. Luego, al unirlo, los ensamblajes hacen que esto sea orgánico. La instalación ya está pensada en cómo yo puedo recorrer ese lugar, pero a la vez que estéticamente funcione en ese espacio y que logre activarlo. Inicialmente yo hago unos guiones donde tengo dibujado el recorrido, los objetos están ahí. El hecho que yo prenda uno y después otro hace que se logre movimiento todo el tiempo, pero yo soy la que realmente se está moviendo de un espacio a otro, prendiendo y apagando. El guión igual es complejo en ese sentido, porque tiene que ver con lo que da mi cuerpo y no siempre alcanzo a hacer todo lo que quisiera a la vez. Como un baterista, como una baterista que cantara, con una mano acá con otra mano allá. A veces me siento un poco pillada con la puesta en escena en vivo. A propósito de esto, un amigo, Gustavo Muñoz me dió cierta solución: si yo antes quería tocar un instrumento y quería que se prendiera una luz, no me quedaba otra que “dimear” la luz. Entonces él me construyó aparatitos para solucionar ese tipo de problemas. Tengo un ensamblaje, por ejemplo, que es un plato chino con un arco de violín y con una luz, donde la idea es que está todo oscuro y que suene, que se prenda la luz cuando suene.

Yo antes eso lo “dimeaba”, entonces no podía tocar bien.

— *Más allá del uso del cuerpo en la obra para tener un resultado estético o visual ¿De qué forma tu obra reflexiona (o tu hacer artístico reflexiona) sobre la relación del cuerpo con la tecnología, en el sentido de cómo esta puede modificar al cuerpo?*

Primero hay una relación que tiene que ver con lo que nos imponen y

lo que nosotros tenemos que usar y des-usar o lo que ya está caduco, lo que ya está trajinado. Desde que uno es chico todas las cosas se van, hay una decisión que no tiene que ver con nosotros de que hay cosas que dejamos de hacer o usar. En ese sentido, primero tengo un acercamiento estético con ciertos objetos que son tecnológicos, que siento que pueden tener posibilidades sonoras visuales. Creo que la clave es: al unir objetos de diferentes presencias ya hay una desobediencia, por decirlo así; por eso hablo del ensamblaje y así siento que yo o cualquiera puede decidir qué usar y qué no usar. Además, yo trabajo de forma cercana con el objeto corporalmente también, o sea, el objeto tiene un cuerpo, tiene ciertos botones, tiene ciertos reflejos, me puede dar ciertas sombras al igual que mi cuerpo. Entonces más allá de ocupar la última tecnología, no discrimino desde la decisión de qué uso y qué no uso. Puedo usar una cámara digital así como una cámara mini DV o un televisor analógico. Porque todos estos objetos desde que nacemos nos están condicionando y nos están haciendo actores de cierta manera. Por ejemplo, ahora todos tenemos celulares y todos tenemos ciertas conductas repetitivas: estoy conversando contigo pero igual puedo hablar con muchas más personas a la vez y seguimos conversando y nadie se ofende. La tecnología nos condiciona y nosotros la modificamos a ella. A eso de que la tecnología siempre nos va diciendo cuál es la novedad y qué es lo que nosotros tenemos que hacer igual le doy una vuelta de tuerca, porque la decisión también pasa por lo estético, pero más allá de eso, al liberarlo, creo que es un acto político de decidir qué es lo que yo quiero hacer y cómo lo hago y cómo eso lo puedo transmitir y cómo otras personas también pueden entrar en esta experiencia.

— *Desde esa perspectiva, también estás hablando de una reapropiación de la tecnología.*

Claro. Ahí voy a una reflexión que tiene que ver con la tecnología más *Low*, que es la que ocupamos nosotros en Latinoamérica, porque es una respuesta cotidiana a usar, a siempre usar lo que tenemos a mano y estar arreglando las cosas, no botarlas, o el típico ejemplo de la mesa... ponerle tapita, eso es muy de nosotros, de usar la creatividad en ese sentido. De que podemos llegar a grandes resultados sin importar qué. En mi caso, por lo menos, no me afecta el hecho de trabajar con esta tecnología *Low*, lo digo por la experiencia que he tenido a nivel internacional. Sin ir más lejos el año pasado, el 2014, presenté en un festival multidisciplinar en Austria -Festival Internacional Transdisciplinar Reheat- y mi trabajo estaba a la par con los otros trabajos y tuve muy buena crítica. Al presentar en el Festival de Arte Sonoro Tsonami en Valparaíso, que también es un festival internacional, me invitaron de Argentina y de Austria colegas que armaban sus festivales en estos países y que no tiene que ver con que uno se queda cojo en la puesta en escena, el problema es en el proceso en mi trabajo, en el fondo es más difícil para nosotros, porque si a mí se me echa a perder algo, no sé si lo voy a poder mandar a arreglar. Por eso, yo por lo menos trato de trabajar con lo que tengo. Y me doy vueltas en eso, de repente aparece algo y no voy a la par con la tecnología, pero tampoco es que yo lo haga por una cosa nostálgica, sino que trato de trabajar con el material que tengo, no solo más disponible sino con el que me puedo relacionar mejor con él. Porque también, si yo voy a decir que voy a hacer una presentación súper *Low* y voy a apretar unas perillas, mi trabajo pierde sentido y desaparece y ni siquiera lo voy a entender. Como que lo entiendo en relación a mi contexto, yo creo.

— *¿Cómo te relacionas con los objetos, como si fueran un cuerpo también?*

En cuanto a la relación con los objetos y el cuerpo en este ensamblaje mi idea es que todos seamos del mismo nivel, en el fondo. O sea, una tuerca tiene su momento al igual que mi mano, por ejemplo. Un tiempo trabajaba con electrónica, con piezas electrónicas y con objetos de automotrices, como piezas. Los ensamblaba, pero además los dejaba expuestos a su deterioro, por ejemplo, al oxido. Tengo piezas que todavía se están oxidando porque le busco esa organicidad.

Yendo hacia atrás empecé a recordar cuando yo trabajaba en escultura, cuando empecé haciendo escultura lumínica y sonora, entonces el sonido en sí ya tiene una relación con el cuerpo porque hay un recorrido. En la pintura también hay una relación con el cuerpo, pero ese recorrido que uno hace caminando tiene que ver con el movimiento y con el tiempo. En el transcurrir del tiempo todo va mutando. Recuerdo cuando me “salí de la galería”. Me invitaron a exponer unas piezas de un ensamblaje y había un muro que nadie quería porque le llegaba la luz, tenía sombra. Entonces compuse con eso y el trabajo en sí tenía movimiento, porque la sombra generaba ese movimiento. Después hice trabajos ya directamente en el patio, desde que sale el sol hasta que se va. Entonces claro, empecé a trabajar con la sombra, y la relación orgánica que yo le doy a todos estos mecanismos y que en el fondo, en el simple hecho de apretar un botón ya hay una intervención humana que hace que esto se active. En un momento me di cuenta que como estaba ocupando la mano después se me metió el brazo y después se me metió el cuerpo y ya estaba dentro de la escena, digamos. No fue una decisión previa, no dije: “ah, voy a trabajar con mi cuerpo, voy a hacer performance”. De hecho, cuando ya estaba mi cuerpo adentro decía que no era performance, porque yo estaba tratando de que funcionaran las



cosas, pero de repente me di cuenta que yo era el único material que no le estaba dando el valor como los otros. Y ahí ya hay una reflexión que estoy en proceso de trabajar con el cuerpo y la tecnología al ser yo parte de esta máquina, al revivir en el proceso de creación que está en constante reconstrucción, que también eso es orgánico, porque es una obra que empecé el 2006 y todavía la sigo construyendo, y se va construyendo y deconstruyendo y pasa a ser orgánico también pues cada lugar afecta a la pieza y también en relación al cuerpo. Así, todo se va metiendo en esta dinámica mutante de transformación, que tiene que ver con la oxidación, con ser permeable. Lo permeable para mí es vida, siento que mis trabajos tienen vida.

— *¿Puedes definir el concepto de ensamblaje?*

Cuando me refiero a ensamblaje hablo de elementos que tienen diferentes procedencias y que se unen y esa es la manera que yo tengo de operar, eso es lo que yo busco en unir cosas que no estaban preconcebidas o que al contacto me generan un sin fin de posibilidades. Y estos ensamblajes, la gracia que tienen es que se pueden desmontar y montar, o sea, los construyo y los deconstruyo.

Me gusta la idea de pensar que un mismo objeto si lo mezclo con cierta luz, después lo voy a mezclar con un sonido y después lo voy a dar vuelta y después va a volver a ser lo mismo pero no va a ser lo mismo, porque creo que siempre voy reciclando, voy reciclando ensamblajes sonoro visuales.

— *Hay una latencia de transformación constante en esos ensamblajes, no son estáticos...*

Los ensamblajes siempre están dispuestos a la transformación y se conectan y desconectan, pero a veces quedan mucho tiempo guarda-

dos, y solo basta que alguien me invite a presentar para que yo pueda activar uno y ahí veo cual es en ese momento, a veces las decisiones son porque estoy mezclando una cosa y aparece otra y siempre aparece algo nuevo y después lo vuelvo a hacer.

— *¿Cómo financia tu trabajo? Si bien utilizas materiales que reciclas o son cosas que tú tienes y que vas guardando igual hay una inversión que debes hacer, en traslado, piezas que falten.. Cómo lidias con el desfase económico versus el desfase tecnológico ¿La falta de acceso a estas altas tecnologías es también una consecuencia de la falta de recursos? ¿Qué implica tener que trabajar con tecnología en Chile... en todo su sentido?*

Aquí los artistas trabajan con la autogestión, hay fondos, claro, está el Fondart y hay otros fondos, pero en general, por lo menos con el círculo que conozco, todos trabajamos a pulso. Pasan muchas cosas con el arte y está todo bien, pero yo siento que no hay una valoración real por el trabajo, me refiero a, por ejemplo, los circuitos, estoy hablando de los circuitos establecidos, reconocidos, los museos o galerías que generalmente, por lo menos en mi experiencia, las invitaciones son a presentar el trabajo y bueno, uno tiene de cierta manera que agradecer porque te escogieron para presentar este trabajo, pero no hay una conciencia de todo trabajo que lleva detrás el artista, que en el fondo de las artes en Chile, casi no es pagado. El transporte, la comida, o sea, ni siquiera estoy hablando de que te paguen el trabajo, pero el desgaste que hay a veces en el montaje... yo he estado en exposiciones que me han parecido atractivas las invitaciones, pero he tenido que pagar el transporte y materiales como, no sé, una pila.

Con los Fondart, por lo menos yo, siempre me voy para atrás. No calculo bien, no sé o tampoco puedo proyectarme tanto o no sé si yo hago mal el análisis financiero, pero el Fondart es una instancia donde a una

realmente le pagan y hay plata para eso, pero creo que el circuito se mueve más por los sitios alternativos. Hay tanta obra circulando que basta con que uno se dé una vuelta por Santiago en las galerías alternativas, que son todas auto gestionadas y que los artistas también trabajan así, esa es la dinámica que se da en Chile, a mi parecer. En otros lugares que he expuesto a veces me pagan por las presentaciones, un poco como un trabajo, porque hacer arte es un trabajo.

— *Y en relación al uso de las tecnologías pensando en lo que hablabas hace un rato del uso de las bajas tecnologías...*

Claro, usar bajas tecnologías es una estrategia, pero no es una estrategia que yo la tenía tan pensada sino que es trabajar con lo que tengo a mano y lo que tengo a mano también tiene que ver con lo que había en mi casa. Tengo la suerte que mi papá se compró una cámara de video, que también tenía un tocadisco. Es divertido, pero el tocadisco, la tele, la radio, en realidad todos los objetos tienen la decisión también del primer objeto, después, a lo mejor busco la copia de eso, pero los primeros objetos siempre tienen una historia: la cajita musical era la cajita musical de mi hermana y después se me rompió y como se me rompió busque otra. Creo que no se me ocurre trabajar aún con una tecnología más alta porque tengo que trabajar desde la experiencia; entonces, para llegar a eso tengo que estar en un círculo donde toda la gente esté trabajando con eso y creo que hay una distancia. Quizás tiene que ver con que no tengo gente a mi alrededor que está trabajando, porque somos más o menos todos de la misma onda y cuando nos compramos la cámara mini DV, nos la compramos todos, mis amigos, por un proyecto Fondart, y era como lo máximo comprarse la cámara mini DV para poder hacer video, por ejemplo. También compramos todos el computador porque era necesario para hacer eso, pero creo

que hay una distancia, pero también eso te permite una creatividad diferente, no diría mejor o peor, sino que diferente. Hay una necesidad que sale de la emergencia de hacer cosas con lo que uno tiene. Pero no lo veo como algo que me impida crear, todo lo contrario, lo ocupo a mi favor. Yo trabajo con muchas cosas que tienen errores y que la gente lo bota porque tienen errores y a veces el error es el mega encuentro y se abre a hacer cosas maravillosas, porque el error es algo que como es imprevisto y se supone que no tendría que suceder a veces te tira una gama de colores, una gama de sonidos inexistentes. Entonces por ese lado hasta me agrada la situación que yo me encuentro trabajando con esto. No estoy trabajando con estos materiales porque no me queda otra sino que es una consecuencia de todo. Es la tierra, es la casa, el árbol, los artefactos de la casa y si nací en Chile eso es lo que se ofrece y si voy a otro lado quizás hasta busco lo mismo. Porque me ha pasado.

— *Háblanos de la gente con la que has trabajado.*

Siempre he trabajado en colaboración, desde que estaba estudiando en la Universidad de Chile, el primer trabajo que hice, que fue el pseudo robot, coincidió que en mi casa estaba viviendo mi primo, que estaba estudiando sonido, entonces nos juntábamos a conversar y yo le contaba algunas ideas y él me daba otras e hicimos incluso un cuadrafónico con los equipos que teníamos que eran dos caseteras y nos tomábamos de las manos, luz apagada y 1,2,3,4 y funcionaba un cuadrafónico porque a él le estaban enseñando a hacer un sistema cuadrafónico de amplificación. Después, ese cuadrafónico yo lo ocupé en Acción Rizoma. Se me ha ampliado mucho el horizonte con la gente que he conocido, que también no es casualidad, uno se va encontrando con gente y se va abriendo en el fondo la relación, también las ideas y claro, decir “ah yo te puedo solucionar este problema y te lo hago”. Y de estas relaciones

de colaboración salieron proyectos como el *Atari Punk*, por ejemplo, donde cada uno puso la cajita que más le acomodaba, y terminó siendo que este *Atari Punk* es lo mismo que yo ocupaba hace un tiempo que me había hecho un amigo, que nosotros le llamábamos *Jeremyn*, que es como el *Theremin* pero de luz. ¿Ubican los *Theremin*? En el fondo se toca, no tienes que hacer el contacto directo sino que solamente lo tocas acercando y alejando la mano, lo ocupaban en las películas de terror. Yo lo ocupe en ciertas presentaciones y después me hice el *Atari Punk* que tiene el mismo funcionamiento. Es una electrónica sonora, un oscilador y que reacciona a la luz y después les voy a mostrar una pieza que yo mezclé con otro objeto.

Y sí, he trabajado con mucha gente. Cuando trabajé con otros artistas también todo en colaboración, porque así se expanden más las ideas, como que no quedan, no queda tan apretado, es un poco inevitable cuando uno trabaja con gente que no sea hazme tal cosa y yo la imprimo. Yo creo que es horizontal, eso en realidad todo, ahora también está muy ligado el arte a la tecnología, siempre lo ha estado, según el interés, pero también la ciencia.

— ¿Cuáles son tus referentes?

Un referente clave en mi trabajo es Juan Downey, no solo por su trabajo de video, que es el más conocido, sino que él tiene un amplio trabajo de escultura cinética y escultura sonora y electrónica, y todo ese trabajo en colaboración que a mí me hace un clic, porque he leído en uno de sus escritos donde habla de un ingeniero que le estaba ayudando a hacer el trabajo y ya no pasaba a ser un ayudante, sino que ahí se generaba un vínculo y se creaba la obra entre los dos. La manera que él tiene de trabajar con el espacio, de sus obras llevarlas a la instalación y estar pensando en el espectador, en como hacer de la obra una expe-

riencia es lo que me lleva a situarlo inmediatamente a lo que yo hago y creo que es un súper referente chileno. Siempre se conoce más el *"Trans América"* y la obra más documental, pero ese trabajo es súper interesante y es pionero, además chileno. Bueno, Juan Downey trabajó con una bailarina coreógrafa, que está viva y que se llama Carmen Beauchat. En un tiempo vivió en Nueva York y trabajó con Robert Rauschenberg, con Gordon Matta Clark y con Juan Downey en unas obras *Mix Media* y ella también pienso que es un referente para mí.

Tuve la suerte de trabajar con ella porque mi hermana es bailarina y ella trabajó con la Carmen y en una de esas, cuando justo iba a terminar la escuela en el 2004, me invitaron a participar y ahí empecé a llevar mis cositas, me empecé a meter un poco, ella quería que yo bailara, yo no quería bailar, al final terminé haciendo de todo, pero esas fueron mis primeras experiencias escénicas que para mí fueron muy fuertes. Me gustaba mucho esa cosa teatral que tiene como público y como intérprete, cuando estas esperando que se abra la cortina, es un momento súper clave, emocional. Eso de la danza y del teatro...

Había un director que se llama Tulo Rossel, que tiene o tenía una compañía que conocí por casualidad pasando por Matucana en el tiempo en que Matucana no era el Matucana de ahora, era el Matucana donde estaban los actores, la compañía de teatro trabajando ahí. Tenía otra dinámica, como lo que pasó también con Valparaíso, en el centro cultural se trabajaba de otra manera, algo así como que la gente lo podía administrar. En ese tiempo él trabajaba ahí y tenía una compañía que se llamaba *"Equilibrio Precario"* y trabajaba con desechos y también hacía ensamblaje y creaba personajes y en la obra él cantaba, él se ve en escena cantando, pero además hay gente que está manipulando estos objetos. Tiene una obra muy preciosa que se llamaba *"El Ñato Eloy"* y también ha trabajado con teatro de sombras; bueno, yo lo vi, iba pasan-

do y de repente me dijo ¿quieres entrar a una obra? Y me quedé a conversar con él y me hizo un clic. Por ahí fui adquiriendo estos referentes y gente también cercana, que ha sido súper importante en varias áreas: mi hermana mayor, que toca piano desde pequeña y yo crecí escuchando sus ensayos de piano. También mi hermana bailarina, la gente que te rodea, el papá de mi sobrino, que es actor de teatro físico.

Un referente muy importante, que escuché sobre todo entre los 14 y los 18, fue Pink Floyd. Partí porque me gustaba Syd Barret. La música psicodélica y mis primeras drogas sin drogarme al escuchar Pink Floyd. Y después me pegué con *"Pink Floyd The Wall"* y eso, esa obra que es una ópera rock, que uno tiene que escucharla, a mi parecer, no puedes escuchar un tema, sino que es una historia, entonces escuchas desde el primer tema hasta el último y ellos además hacían un montaje, lo presentaban como ópera rock, con puesta en escena: actores y luces.

Otro referente internacional podría ser Laurie Anderson, que vino a Chile y la pude ver, porque ella hace su performance, más que todo su trabajo... hay un video que a mí me gusta mucho que se llama *"Oh Superman"* donde ella mueve la mano "ah ah, ah, ah, ah". Y obviamente que soy de la onda Duchampiana del *Ready Made*, así como claramente seguidora de John Cage.

— *John Cage es un referente para muchos artistas, ¿qué es lo que te interesó de su trabajo particularmente?*

Porque él pone en cuestión la música. Lo que más me hace clic de John Cage es hablar del silencio, la pérdida de la consciencia y cuando dice que el silencio no existe, porque todo está en el aire, en el fondo, todo existe en la manera en que uno le haga el foco y el silencio yo lo incorporo en mi trabajo porque es parte también. El silencio es parte de la vida y es más, es muy extraño porque yo a veces, cuando estoy en la

dinámica de la presentación, estoy formando algo y están sucediendo cosas, un flujo que va a algo que después cambia de lugar y yo me muevo: está todo en vivo, está la gente y de repente hay una especie de descansos que son pasar de un ensamble al otro; es súper potente en mi trabajo porque vuelves a la expectativa de qué va a pasar ahora, pero en ese momento eres parte del espacio.

En relación a esto me gustaría hablar de una presentación que tuve el año pasado en Buenos Aires, el 2014 en el Museo de Arte Moderno MAMBA. Cuando la gente entró la obra ya había empezado. La obra ya está transcurriendo y el final no sé si es un final también, porque son como episodios que van y vienen. En un momento hay una parte donde en el fondo se acaba, pero entre comillas, y lo que pasó en Buenos Aires fue que terminé de activar todo lo que tenía que activar y la presentación habrá durado 22 minutos y después de eso se quedó un silencio tremendo que duró aproximadamente 8 minutos donde nadie se paró, nadie habló. Bueno, estábamos ahí, fue súper improvisado y no lo esperaba y la gente se quedó ahí. En un principio no sabía qué hacer y después me senté con el público y yo era parte, estábamos todos ahí escuchando el silencio y fue súper bonito. Al final hubo que romper el silencio porque ya había que terminar, pero después la gente se acercaba y me preguntaba si eso era parte de la obra, o sea, también estaba esa duda, querían saber si se había generado sólo o si ya lo tenía presupuestado.

Plataforma Arte & Medios, 2016  
[arteymedios.org](http://arteymedios.org)

PAM / Plataforma Arte & Medios está bajo licencia Creative Commons Atribución No Comercial Sin Derivar 4.0 Internacional, por lo cual puede usarse este material sin modificarlo citando su fuente.

