

ENTREVISTA A MÓNICA BENGOA:
REFLEXIONES SOBRE LA
SITUACIÓN DEL ARTE EN CHILE

[A CONVERSATION WITH AND VARIOUS QUESTIONS FOR MÓNICA BENGOA]

resumen _Entrevista a Mónica Bengoa, artista visual de la Universidad Católica –donde es docente hace más de una década– que representó a Chile en la 52ª Bienal de Venecia. Elegida por la Dirección de Asuntos Culturales de la Cancillería (DIRAC) como embajadora cultural para Chile en 2007. La conversación con Bengoa surge en torno a un café que se prolonga por más de dos horas. A medida que avanza el diálogo la artista explica cómo ha evolucionado el uso que le da a la fotografía en sus trabajos, a la vez que expone su mirada crítica frente al circuito del arte local: los problemas y la escasa asistencia legal que tienen los artistas nacionales y la falta de políticas que los favorezcan. Así como también la poca visión por parte de los organismos oficiales encargados de promover y fomentar la cultura. Reniega del esnobismo y del “arribismo intelectual” y sostiene que no le interesa el uso de un lenguaje críptico en sus trabajos, porque le parece mucho más interesante que los proyectos tengan varias lecturas.

palabras claves _ instalación | Bienal de Venecia | arte chileno contemporáneo | fotografía

La artista visual y docente, desde 1993, de la Escuela de Arte de la Universidad Católica fue seleccionada el año pasado por la Dirección de Asuntos Culturales del Ministerio de Relaciones Exteriores para representar a Chile en la 52ª Bienal de Venecia. El mismo organismo la nombró también embajadora cultural de Chile 2007. No por nada si se considera que Mónica Bengoa tiene una larga y reconocida trayectoria con un trabajo que ha estado marcado por la fotografía. De ahí provienen todas sus obras, que se caracterizan por el uso de distintas técnicas que pueden convivir al mismo tiempo en diferentes proyectos. Lo suyo, por cierto, es la innovación. Y en los últimos años ha experimentado con la traducción de imágenes fotográficas a medios manuales. A partir de estas imágenes ha creado murales de grandes dimensiones. Algunos compuestos por miles de servilletas de papel coloreadas; otros por bordados y flores de cardos. Precisamente fueron cardos -sometidos a un proceso de teñido- el soporte que utilizó en *Some aspects of color in general and red and black in particular*, instalación conformada por cuatro murales con imágenes de insectos que ocuparon una sala completa del Palacio Zenobio, durante la Bienal de Venecia 2007.

Ya desde la época en que egresó de la Escuela de Arte supo dimensionar la importancia de exponer en el extranjero como una estrategia de “irse para poder volver”. A partir de entonces ha participado en muestras individuales y colectivas en Latinoamérica, Europa, Asia, Estados Unidos y Australia. Y siempre le están surgiendo nuevos proyectos. Sin embargo, el éxito y la figuración mediática –sobre todo a raíz de la bienal– no han conseguido deslumbrarla. Incluso cuando se le pregunta por sus éxitos la artista, que recibió el Pollock-Krasner Foundation Grant (periodo 2003-2004), dice que prefiere hablar de logros. Aclarada la diferencia, cuenta que entre sus mayores logros están algunos de sus trabajos como *Sobrevigilancia* (2003), el primer mural que tuvo como origen una imagen fotográfica y que realizó con cardos. En esta entrevista Mónica Bengoa critica la forma cómo se ha gestionado el arte en Chile, habla de su experiencia en el extranjero, reniega del “arribismo intelectual” y reflexiona y da su visión sobre los principales problemas y complejidades que deben enfrentar los artistas nacionales. También comenta por qué la

Bienal de Venecia –contrariamente a lo que pensaba quien escribe– no le ha cambiado tanto la vida.

PAULA MONTEBRUNO _ ¿Cuáles son las diferencias entre las condiciones que hay fuera de Chile y el medio local para el desarrollo del arte?

MÓNICA BENGOA _ Hay que partir de la base de que afuera se entiende que lo que uno hace es una actividad profesional y acá no. Se sabe que no es un hobby, pero siempre se subentiende que uno no puede vivir de lo que hace y que tiene que hacer otra cosa. En cambio, fuera de Chile sí se puede vivir del arte. Depende también un poco del tipo de trabajo que se haga. A mí todavía me llegan un montón de requerimientos para que realice trabajos gratis. ¡A un abogado nadie le pide que haga una asesoría gratis! Entonces, ¿por qué uno tendría que hacerlo gratis? De a poco hay que ir marcando precedentes, dejar en claro cómo es la cosa. Uno ha estudiado, tiene experiencia. Acá estamos a años luz en cuanto a la valoración, a entender que este es un trabajo profesional y lamentablemente ese entendimiento no se da. Hay una distorsión no sólo del público en general, sino también de los estamentos más importantes. Por ejemplo, la Dirección de Asuntos Culturales de la Cancillería (DIRAC), que es un organismo del Ministerio de Relaciones Exteriores. Se supone que la DIRAC tendría que tener un criterio al respecto porque de alguna manera ahí están en sincronía el Departamento de Cultura con el de Finanzas. Pues bueno, eso no se produce. Al final todo se soluciona por gestiones personales y eso no tendría que ser así. Tendría que haber un criterio. Es un tremendo problema que no exista la visión, que no exista una sincronía entre quienes entienden algo del mundo del arte y quienes tienen que financiar estos proyectos.

PM _ ¿Cómo ha sido la experiencia de exponer en el extranjero? ¿Ha sido más difícil hacerse un espacio dentro o fuera de Chile?

MB _ No sé qué ha sido más difícil. Lo que pasa es que yo llevo muchos años trabajando y pertenezco a una generación que empezó a exponer desde muy jóvenes, incluso fuera de Chile. Cuando estábamos en tercer año de la universidad ya mandá-

abstract_ Interview with Mónica Bengoa, a visual artist who graduated from Chile's Universidad Católica –where she has taught for more than a decade– and whose work represented Chile in the 52nd Venice Biennale. She was chosen by the Ministry of Foreign Relations' Office of Cultural Affairs (DIRAC) as Chile's 2007 Cultural Ambassador. The conversation with Bengoa occurred over coffee and lasted for more than two hours. As the dialogue progressed, the artist described how the use of photography in her work has evolved, while simultaneously turning a critical eye on the local art scene: the problems and the scarce legal expertise available to Chilean artists and the lack of policies benefiting them. Bengoa discussed the limited vision of government agencies responsible for cultural promotion and development. She also criticized snobbery and "intellectual pretension" and asserted that using cryptic language in her work is not interesting to her, because she prefers her work to be open to multiple interpretations.

keywords_ installation art | Biennale of Venezia | contemporary chilean art | photography

This visual artist, who has taught since 1993 at Universidad Católica's School of Art, was selected this year by the Office of Cultural Affairs of the Ministry of Foreign Relations (DIRAC) to represent Chile at the 52nd Venice Biennale. The same agency also named her Chile's Cultural Ambassador for 2007. The reasons are many, given her long and well-known trajectory and a body of work marked by photography. Photography is the basis of all of her work, which is also characterized by the use of different techniques that coexist with one another in various projects. She specializes, indeed, in innovation. And in recent years she has experimented with the transfer of photographic images to manual media. From these images, Bengoa has created large-dimension murals. Some are composed of thousands of colorful paper napkins, others by embroidery and thistle flowers. Specifically, she used thistle flowers –which had been dyed– as the medium in Some Aspects of Color in General and Red and Black in Particular, an installation of four murals with images of insects that occupied an entire gallery of the Zenobio Palace during the Venice Biennale.

From the time she graduated from the School of Art, Mónica Bengoa has understood the importance of exhibiting her work abroad as a way to "leave so that you can return". Since then, she has participated in individual and group exhibitions in Latin America, Europe, Asia, the United States and Australia, and new projects are coming up. However, the success and media exposure –due to the Biennale– have not dazzled her. When asked about her success, the artist, who was awarded the Pollock-Krasner Foundation Grant (2003-2004), says she prefers to talk in terms of achievements. Once the difference is clarified, she describes her greatest accomplishments as projects such as Sobrevigilancia (Over-vigilance, 2003), her first mural made of thistles and based on a photographic image. In this interview, Mónica Bengoa critiques the way the arts have been managed in Chile, talks about her experiences in other countries, rejects "intellectual pretension" and reflects on and gives us her perspective of the main problems and complexities facing Chilean artists. She also comments on why the Venice Biennale –contrary to what this author believed– has not changed her life all that much.

PAULA MONTEBRUNO_ What are the differences between conditions outside Chile and the local environment for development of the arts?

MÓNICA BENGEO_ You have to start with the idea that outside Chile art is considered a profession, whereas here it is not. People know it isn't a hobby, but there is always a tacit implication that it is impossible to make a living from art and that you have to do something else. Abroad, you can make a living from art. It also depends somewhat on the type of art you do. I still get a lot of requests to do work for free. No one asks a lawyer to provide free counsel. So why should an artist have to do it for free? Little by little you have to set precedents, make it clear how things work. You've studied, you have experience. Here, we are light years away in terms of valuing, understanding that this is professional work; unfortunately, that understanding isn't there. There is a distortion, not only among the general public, but also within important government agencies. For example there is the Office of Cultural Affairs, a part of the Ministry of Foreign Relations. Supposedly the DIRAC should have some criteria since the Cultural Department is to some extent in sync with the Finance Department, but that doesn't happen. In the end, everything has to be resolved through personal connections, but it doesn't need to be that way. There have to be criteria. It's a tremendous problem that there is no vision, no synchronization between those who understand the art world and those who finance these projects.

PM_ What has been your experience showing your work abroad? Has it been more difficult to carve out your space inside or outside Chile?

MB_ I don't know which has been more difficult. I have been working for many years and I belong to a generation where we started to show our work very young, including outside Chile. When we were in the third year of art school we were already sending things abroad. We made portfolios that everybody helped pay for, for shows in Finland, Argentina, and other places. So it has been a gradual process that has been growing and which I did not plan in advance. I think I've been building it up one step at a time with a lot of work. I am often asked: "How do you get to show in those places (Exhibit)?" And the

MÓNICA BENGEO_ (1969, Santiago-Chile). Licenciada en arte, Universidad Católica de Chile, 1993. Desde esa fecha se ha desempeñado como docente de la Escuela de Arte de esa misma universidad, en diversos talleres de producción de obra y del área gráfica. Magister en artes visuales, Universidad de Chile, tesis en curso. Entre 1999 y 2000 fue jefa de docencia y encargada de Publicaciones de la Escuela de Arte de la Universidad Católica de Chile. Durante 2000 y 2001 fue subdirectora académica de la Escuela de Arte de esa misma casa de estudios.

Por su trabajo ha sido premiada y reconocida en reiteradas ocasiones. Fue nombrada embajadora cultural 2007 por la DIRAC. Ha recibido en más de una oportunidad la Beca Fondart del Consejo de la Cultura de Chile, dos veces –entre 2002 y 2005– la Beca DIRAC del Ministerio de Relaciones Exteriores y el Pollock-Krasner Foundation Grant periodo 2003-2004. En 2005, además, fue nominada al Premio Altazor en la Categoría Video e Instalaciones.

PAULA MONTEBRUNO_ Periodista, bachiller en ciencias sociales de la Universidad Gabriela Mistral, titulada en 1996, y máster en relaciones internacionales y comunicación de la Universidad Complutense de Madrid, en 2001. Ha sido redactora en la agencia EFE, revista *Qué Pasa* y el diario *La Tercera*. Actualmente es coordinadora del American Corner de la Universidad Diego Portales, centro de información y difusión de la cultura norteamericana que surge a raíz de un convenio firmado entre esta casa de estudios y la Embajada de Estados Unidos. Paralelamente colabora de manera estable en revista *In*, de LAN Airlines, y eventualmente en otras publicaciones como la revista *Foco 76*, de ediciones Lo Castillo. Desde 2007, hace clases en la Escuela de Periodismo de la Universidad del Desarrollo.

MÓNICA BENGEO_ (1969, Santiago-Chile) Bachelors in Art, Universidad Católica de Chile, 1993. Since then, she has worked as a professor at the School of Art of the Universidad Católica de Chile in diverse workshops on art and graphic production. Masters in Visual Arts, Universidad de Chile, thesis underway. Between 1999 and 2000, she was Department Head and Publications Director for the School of Art, Universidad Católica de Chile. During 2000 and 2001, she was Academic Sub-Director of this School of Art. Her work has been awarded and acknowledged on many occasions. In 2007, she was named Cultural Ambassador by DIRAC. She received the FONDART grant from the Chilean Cultural Council on more than one occasion, the DIRAC grant from the Department of Foreign Affairs twice between 2002 and 2005, and the Pollock-Krasner Foundation Grant for 2003-2004. She was also nominated in 2005 for the Altazor Award in the Video and Installation Category.

PAULA MONTEBRUNO_ Is a journalist with a bachelor's degree in social sciences from Gabriela Mistral University (1996) and a master's degree in international relations and communication from the Universidad Complutense de Madrid (2001). She has worked as a journalist with the EFE news agency, *Qué Pasa* magazine and the newspaper *La Tercera*. She is the coordinator of the American Corner at Diego Portales University. The American Corner provides and disseminates information about U.S. culture on the university campus, and is the result of an agreement signed by the university and the U.S. Embassy. She is also a frequent contributor to *LAN Airlines' IN* magazine and other publications such as *Foco 76* magazine, published by Lo Castillo. Since 2007, she has taught journalism at the Universidad del Desarrollo (UDD) in Santiago.



W, that's the way I see it (or the notebook, a user's manual of an amateur who classifies things)" (W, Así lo veo yo (o el gran cuaderno de instrucciones de uso de un aficionado a clasificar las cosas). "Poetics of the Handmade" (Poéticas de la manualidad). The Museum of Contemporary Art, Los Angeles, CA. 2007. Instalación de 2.112 servilletas de papel coloreadas a mano. 4,48 x 9,24 m. 2006-2007. Fotos: Gentileza Mónica Bengoa

bamos cosas para afuera. Hacíamos carpetas que pagábamos entre todos, para muestras en Finlandia, Argentina y en distintos lugares. Entonces ha sido un proceso paulatino, que ha ido *in crescendo* y que yo no me propuse de antemano. Creo que lo he ido construyendo paso a paso con mucho trabajo. Muchas veces me preguntan: "¿cómo te consigues esos lugares (para exponer)?" Y en realidad es como que una cosa llama a la otra. En la medida en que un proyecto se vea afuera y que alguien se interesa por él, te vuelven a llamar. Es algo que se va alimentando a sí mismo. En ese sentido, una de las decisiones más significativas fue cuando trabajé en un grupo que armamos con mis compañeros en 1993. Era una sociedad *de facto* llamada Jemmy Button Inc., que estaba conformada por Mario Navarro, Cristián Silva y Justo Pastor Mella. Los cuatro nos juntamos en torno a la figura de Jemmy Button, uno de los indígenas yaganes llevados a Inglaterra en la expedición del capitán Fitz Roy y que fue cambiado por un saquito de botones, de ahí su nombre. Lo tomamos como figura, como un personaje que sufre el desarraigo y a quien le intentan inculcar una nueva cultura. Tomando esa figura de la persona que viaja y vuelve, fue que nos propusimos trabajar fuera para poder volver. Salimos de la escuela en 1993 y a finales de ese año ya estábamos trabajando como Jemmy Button. En 1994, hicimos nuestra primera muestra en Holanda; en 1995, en Curitiba; en 1996, en Londres; y así empezamos a trabajar siempre pensando hacia fuera.

PM_ ¿Por qué les interesaba tanto exponer afuera?

MB_ Fue una estrategia en una época en que nadie nos conocía porque éramos estudiantes recién egresados. Hay que pensar en que fueron los primeros años de democracia. Estábamos abriendo pequeños espacios, trabajando con mucha autogestión y si miramos el panorama, aquí (en Chile) siempre se valora todo lo que vuelve. No importa si expusiste en el patio trasero de la casa de tu abuela que vive en Londres, pero es

Londres. Entonces, uno al volver siempre tiene un reconocimiento. Nosotros pensamos en que también era sin duda una manera de abrirnos un espacio aquí. Los primeros lugares donde expusimos afuera fueron escuelas de arte y galerías relacionadas con universidades. Pero en el fondo en un primer momento fue una estrategia: irse para poder volver.

PM_ ¿Qué tipo de trabajos exponían?

MB_ Cada uno trabajaba en su área. Yo tenía muchos trabajos relacionados con la fotografía, un poco más gráfico en esa época, con más técnicas del grabado, pero no tradicionales. Lo que nos unía era más bien una manera de entender el arte que una técnica en particular. Eran trabajos bien críticos y también teníamos una postura de hacerse cargo de lo que uno hace. Por lo tanto siempre estábamos preocupados de realizar conferencias y conversaciones con artistas en los museos y en los distintos lugares donde estábamos trabajando. A partir de esa experiencia el proceso ha sido ininterrumpido. Yo expongo mucho más afuera que en Chile. En 2007, expuse cinco veces fuera y ninguna en Chile.

PM_ Pero, ¿considera que eso ha ocurrido porque como artista ha tenido más oportunidades en el extranjero que en Chile?

MB_ No, yo creo que es igual. Creo que eso ha dependido un poco de las decisiones. No diría que expongo afuera porque no tengo espacio acá. Tengo las puertas abiertas en muchos lugares como para exponer en Chile, pero voy trabajando dependiendo del proyecto.

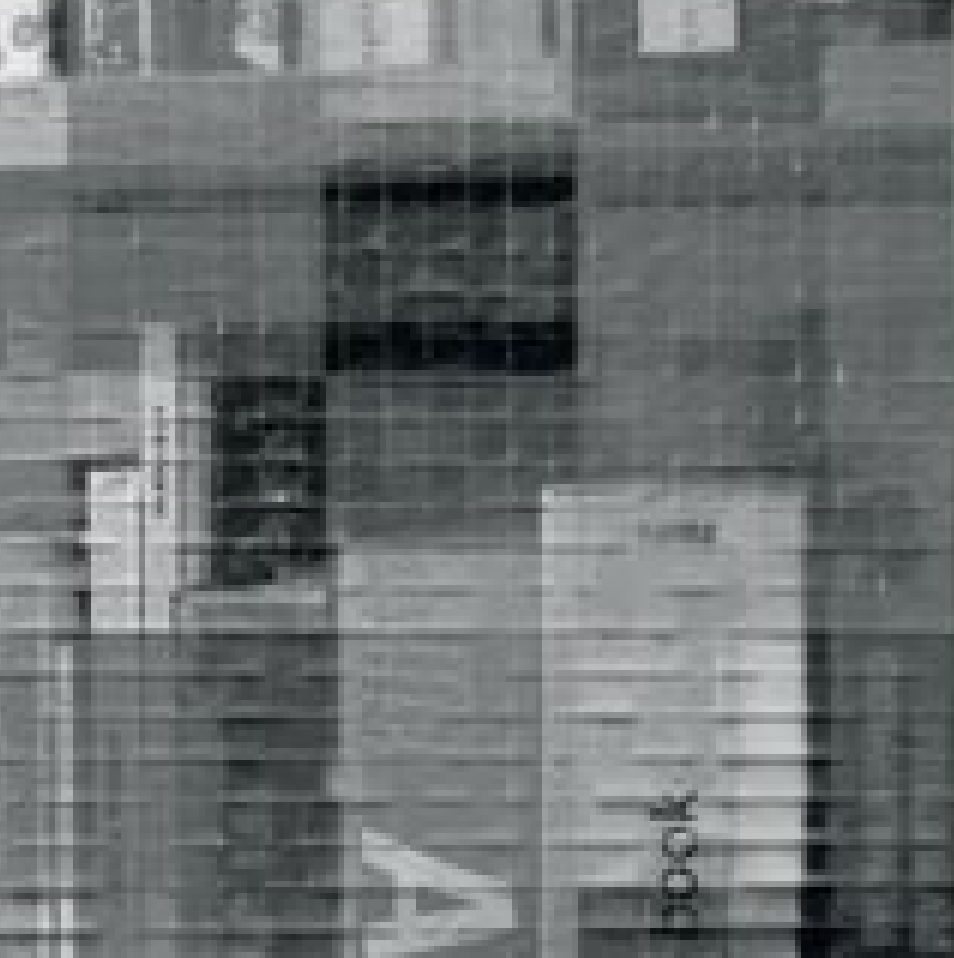
PM_ ¿Hubo un antes y un después de la Bienal de Venecia?

MB_ Yo tenía la firme convicción de que si iba a la Bienal de Venecia no iba a ir con un trabajo que pasara totalmente inadvertido. Sobre todo porque

Chile no tiene un pabellón propio, por lo tanto se va al Pabellón Latinoamericano que está organizado por el Instituto Ítalo-Latinoamericano de Cultura. Eso implica que no es de las instancias con mayor visibilidad en Venecia. Existen tres maneras de llegar a Venecia: la curatoría general, que en el fondo es un curador que invita a los artistas que a él le parecen representan su línea curatorial. Luego están las representaciones nacionales, que fue el caso mío, ya que me eligió y llevó mi país. Y, además, hay eventos colaterales donde hay una muestra paralela a la bienal. Así funciona más o menos la elección de un artista. Con respecto a si hubo un antes y un después de la bienal, la verdad es que no ha cambiado nada. Yo he seguido trabajando como siempre y se han ido dando otros proyectos, pero no sólo por la bienal. Lo que sí se hace en estos eventos son muchos contactos y en mi sitio web he seguido recibiendo e-mails de personas de distintos lugares que vieron mi trabajo en Venecia y que me felicitan y preguntan dónde pueden ver algo mío. Sí, no cabe duda de que hay una repercusión, pero eso no te cambia la vida. Uno sigue trabajando igual que siempre. Obviamente, la bienal es una carta de presentación, hay una mayor visibilidad y además en Chile hubo mucha prensa.

PM_ ¿Qué cree que le hace falta al mercado chileno del arte para lograr un mayor desarrollo?

MB_ Muchas cosas. En Chile se produce arte de muy buen nivel, pero creo que hay varios problemas. Uno es que geográficamente estamos muy lejos y es muy caro llegar a donde sea. Estamos a 10 o 12 horas de los lugares donde pasan tantas cosas. Y también tenemos el problema de que siempre estamos mirando hacia Estados Unidos o Europa y se nos olvidan nuestros vecinos. También pasan muchas cosas interesantes en Buenos Aires, en Lima, en Brasil. Por otra parte, tenemos problemas concretos en el tema de la asistencia legal. En Chile se derogó una ley que contemplaba la exención de impuestos para el tránsito de obras de arte. En-



reality is that one thing leads to another. Once a project has been seen abroad and it attracts someone's interest, you get called again. It is something that feeds itself. In that sense, a decisive moment for me was when I worked with a group that we formed in 1993. It was a de facto association called Jemmy Button Inc., comprising Mario Navarro, Cristián Silva, and Justo Pastor Mellado. The common thread for the four of us was the figure of Jemmy Button, one of the Yaghan indigenous people taken to England by Captain Fitzroy's expedition and traded for a little bag of buttons, thus his name. We adopted him as a figure, as a character that was uprooted and had a new culture imposed upon him. We used this figure of a man who travels and returns and proposed working abroad so that we could return. We graduated in 1993 and by the end of that year we were already working as Jemmy Button. We did our first show in Holland in 1994, in Curitiba in 1995, and in London in 1996, and from then on always worked looking outside Chile.

PM_ Why was the group so interested in showing work abroad?

MB_ It was a strategy at a time when no one knew us because we were students that had just graduated. You have to take into account that these were the first years of democracy. We were opening small spaces, working on our own and if we looked at the landscape here (in Chile), everything that returned from overseas was valued. It doesn't matter if you exhibited in your grandmother's back yard in London, its still London. So upon returning you always get recognition. We felt that it was also –without a doubt– a way to open more space for ourselves here. The first places we showed abroad were art schools and university galleries. But really, in the beginning that was a strategy: to leave so we could return.

PM_ What kinds of work did you show?

MB_ Each of us worked in his or her area. I had a lot of work related to photography, somewhat more

graphic at that time, with more printmaking techniques, but not traditional ones. What brought us together was our understanding of art rather than any particular technique. They were very critical artworks and we also felt strongly about taking responsibility for what we do. We were always trying to hold conferences and conversations with artists in museums and different places where we worked. After that initial experience, the process has been uninterrupted. I exhibit much more abroad than in Chile. In 2007 I had five shows abroad and none in Chile.

PM_ But do you think that has happened because as an artist, you have had more opportunities abroad than in Chile?

MB_ No, I think it's the same. I think it has depended somewhat on my decisions. I'm not saying that I show abroad because there's no space here for me. The doors are open to me in many places to show in Chile, but I choose my work depending on the project.

PM_ Was there a before and after the Venice Biennale?

MB_ I had the firm conviction that if I was going to the Venice Biennale, I wasn't going to go with something that would go completely unnoticed. Above all, because Chile doesn't have its own pavilion, so as a result it is included in the Latin American Pavilion that is organized by the Italian-Latin American Cultural Institute, IILA. This implies that it is not one of the exhibits with the greatest visibility in Venice. There are three ways to get to Venice: through the general curator, who invites artists who he or she believes represent his or her curatorial tendency. Then there are the country shows, which was my case since my country chose me and sent me there, and finally, there are related events with shows parallel to the Biennale. That is more or less how an artist can be chosen. With respect to whether there was a before and after the

Biennale, the truth is that nothing has changed. I continue working and other projects are emerging, but not only because of the Biennale. I made a lot of contacts and the truth is that even today I keep receiving e-mails on my web site from people from different places who saw my work in Venice and they congratulate me and ask where they can see something of mine. Yes, it definitely has its impact, but it doesn't change your life. You keep working the same as ever. Obviously, the Biennale is sort of a cover letter, it gives you greater visibility and there was a lot of press coverage in Chile.

PM_ What do you think Chile's art market needs in order to further its development?

MB_ Many things. Chile produces high-quality art, but it is not without problems. One is that geographically we are very far away and it is very expensive to get anywhere. We are 10 or 12 hours away from areas where many things are happening. And we also have the problem that we are always looking towards the United States or Europe and we forget about our neighbors. Many interesting things are happening in Buenos Aires, in Lima, in Brazil. On the other hand we also have concrete problems on the matter of legal assistance. In Chile, a law that exempted shipping artwork from taxes was repealed. Then, so we have to deal with this by telling little lies. For example, I have to pay taxes to send out or bring back one of my pieces. Everything that enters Chile is considered an import - it doesn't matter if it is my own work that was shipped to a show and then shipped back. These are very concrete problems. We have to put a maximum value of US\$500 on any artwork that comes back because if not, we have to pay taxes on it. What happens if the artwork is lost? You're screwed because the work isn't worth US\$500, it could be worth US\$20,000 but you have to declare \$500 because if not, you have to pay the tax. There are many of these kinds of ruses. On the other hand, the culture of contemporary art collection in Chile is very recent or incipient. In Chile, we are tremendously conservative, so



"Rodrigos y yo" (Rodrigos and me). White Box, Nueva York, 2007. Daniel López Show. 3 fotografías de 110x75 cms. c/u impresas a inyección de tinta. 2007. Fotos: Gentileza Mónica Bengoa.

INFLUENCIAS Y REFERENTES_ Mónica Bengoa reconoce que para su formación, tanto como artista visual y docente, ha sido fundamental la figura de Eduardo Vilches. De ahí proviene un trabajo que parte desde la observación de pequeños detalles y de la habilidad para afinar la mirada y ver más allá de lo evidente. El rigor y el método provienen del grabado. Por otra parte, sus trabajos se acercan más a la mirada que tienen ciertos escritores. Principalmente la de autores como Georges Perec y Agota Kristof. "Son dos modelos de mirada que a mí me interesan y que los he usado de distinta manera en mi trabajo".

¿Cómo puede llevar la mirada de un escritor a sus trabajos? "De Georges Perec me atrae su insistencia en ciertos temas, su mirada bien exhaustiva, el fijarse en detalles, pero de cosas absolutamente banales, común y corrientes. En el caso de Agota Kristof tiene que ver con tomar una distancia afectiva sobre las cosas cercanas. Cuando Kristof es capaz de escribir las cosas más crudas con esa distancia afectiva, a mí me sirve como un modelo en el sentido de poder trabajar con aspectos que han sido cercanos a mi espacio íntimo, pero con una distancia afectiva, de manera que el espectador se pueda sentir invitado a mi obra. No invitado como un intruso a mi autobiografía, sino para sentirse parte de donde hay un referente que les es común".

INFLUENCES AND REFERENCES_ Mónica Bengoa acknowledges that for her formation as a visual art and teacher, the figure of Eduardo Vilches has been fundamental. His influence shapes work that starts with the observation of small details and the ability to sharpen the eye and see beyond what is obvious. The rigor and method come from printmaking. On the other hand, her work is similar to the vision of certain writers, mainly authors such as Georges Perec and Agota Kristof. "They are two models of a vision that interests me and which I have used in different ways in my work".

How do you bring a writer's vision to your work? "With Perec, it is his insistence on certain issues, his very exhaustive approach, focusing on the details, but of things which are absolutely banal, common and ordinary. In the case of Agota Kristof, it has to do with an emotional distance from intimate things. When Kristof is capable of writing the crudest things with that affective distance, it's like a model for me in the sense of being able to work with aspects that are part of my intimate space, but with sufficient emotional distance so that the spectator feels invited into my work. Not invited like an intruder peering into my autobiography, but feeling as part of a shared reference".

tonces, tenemos que lidiar con las mentirillas. Por ejemplo, yo tengo que pagar impuestos para sacar y para volver a internar una obra mía. Todo lo que entra a Chile es una importación y da lo mismo si era mi propio trabajo que salió a una muestra y luego volvió. Esos son problemas muy concretos. Nosotros tenemos que poner como máximo US\$ 500 al precio de la obra que vuelve porque si no, tenemos que pagar impuestos. ¿Qué pasa si la obra se pierde? Te fregaste porque tu obra no vale US\$ 500, puede valer US\$ 20.000 pero tienes que declarar US\$ 500 porque si no, hay que pagar el impuesto. Estamos llenos de ese tipo de triquiñuelas. Por otro lado, la cultura de coleccionismo chileno de arte contemporáneo es muy reciente e incipiente. En Chile somos tremendamente conservadores, entonces el coleccionista te dice: "Pero esto, ¿dónde lo cuelgo?, ¿cuánto tiempo dura?, ¿cómo se conserva?". Está claro que no es lo mismo comprar un óleo sobre tela que un trabajo hecho con servilletas, no van a durar lo mismo. Pero en el arte contemporáneo no se puede pretender que la obra dure lo mismo y probablemente tampoco va a valer lo mismo. Hay que ir construyendo un criterio y educar a los nuevos coleccionistas. Tampoco se fomenta la idea de que hacer arte es una labor profesional. Nosotros somos profesionales en nuestra área. Entonces eso de que todo se haga más o menos y de que uno tiene que hacer todo gratis y por amor al arte, es lo peor.

PM_ ¿Qué se necesita en Chile para impulsar el arte, que pueda circular la información de manera amplia y llegue a todos quienes quieran conocerla, sin fronteras locales ni globales?

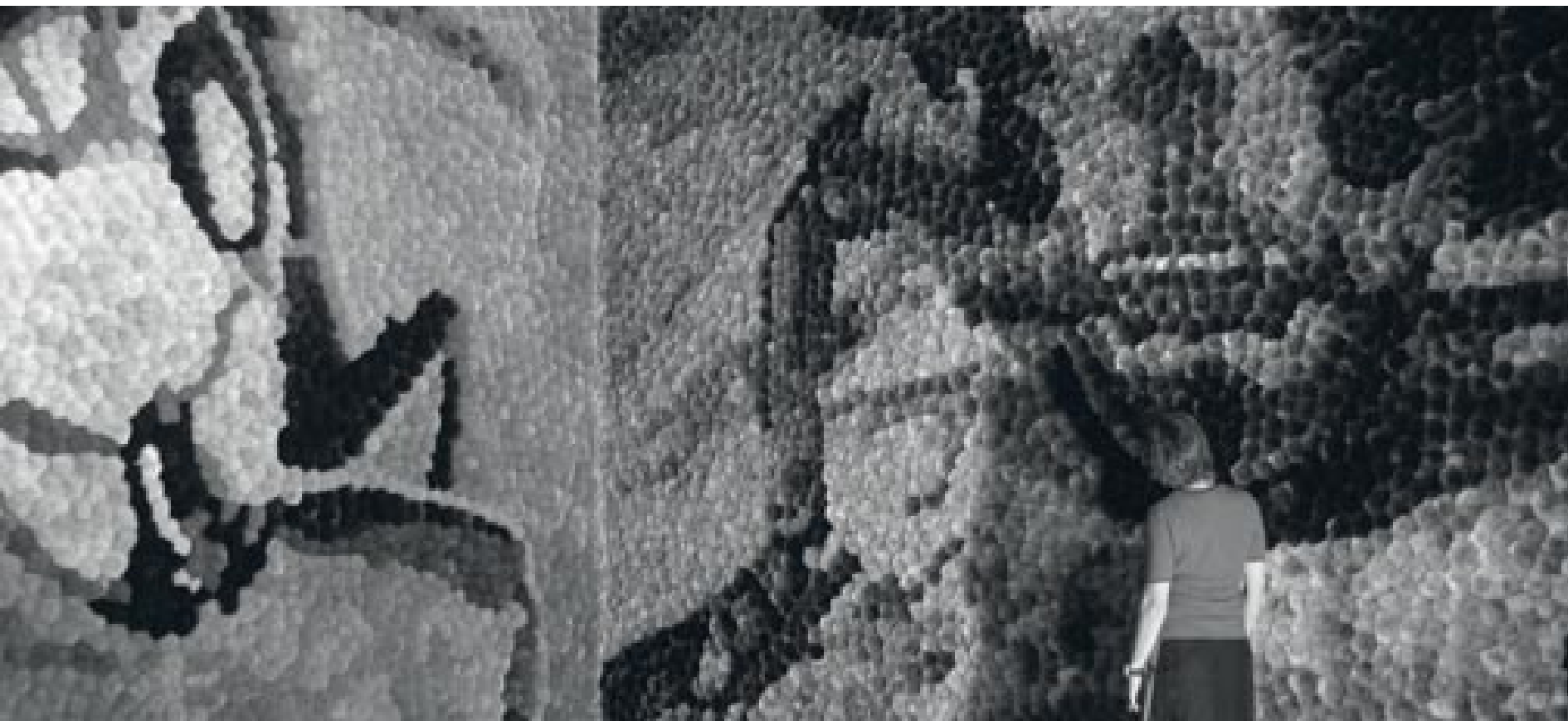
MB_ Educación en todo sentido. Desde las políticas que se adoptan en los colegios. También está lo de este nuevo coleccionismo que ojalá sea más instruido. Como artista creo que la responsabilidad está un poco en abrir los discursos a un lenguaje menos críptico. Me parece interesante y deseable que los trabajos tengan muchas lecturas,

que tengan muchas entradas. Nosotros mismos tenemos que fomentar eso. A mí, por ejemplo, me aburre mucho la supuesta élite intelectual. Hay un arribismo intelectual y ese es uno de los graves problemas. Hay que abrir la mirada y ojalá ser capaz de situarse frente a un trabajo sin ser prepotentes, porque hay mucha gente que rechaza inmediatamente lo que no entiende. El arte contemporáneo requiere de un espectador más activo porque no sólo se trata de mirar, ver la superficie y captar el supuesto mensaje. Hoy es importante conocer el trabajo anterior del artista. Se tiene que contextualizar la obra que estás viendo, entender el proceso. Por otra parte, no existe el hábito de ir a los museos y galerías. La gente cree que en las galerías se paga, no saben que la entrada es gratuita. Y también está la contraparte porque hay muchos artistas poco interesados en comunicar y en conversar acerca de lo que hacen. Creo que la gente necesita y le interesa escuchar. El problema es que cuando uno expone en Santiago son pocas las personas que se te acercan a preguntarte cosas. En provincia o fuera de Chile eso no sucede. En otros lugares no existe esa barrera de lo que no entiendo lo rechazo. Acá hay personas que van a una exposición por el canapé o por una actitud esnob. Pero también está esa actitud de no querer parecer ignorante frente al artista.

PM_ ¿Las principales diferencias entre lo que se hace en el arte en Chile y en el extranjero?

MB_ Se van a enojar con lo que voy a decir. Pienso en que tenemos varios problemas. Por un lado tenemos una falta casi absoluta de humor. Creo que lamentablemente en ese sentido la dictadura nos sigue penando. Hay muchos artistas que todavía sienten el peso de tener que hacer un tipo de obra que toque los grandes temas, esas cosas importantes y trascendentes. Los artistas a veces no se sienten con mucha libertad para investigar lo que efectivamente son sus intereses más allá de lo que intuye. Sienten que hay una exigencia del medio.

Creo que hay un temor de hacer algo que parezca *light*. Es como que hacer un arte serio e importante es seguir hablando de la muerte, de los grandes temas. Creo que aquí hay una sobreintelectualización de las lecturas. Entonces, es necesario que el artista esté demostrando en cada momento que es muy inteligente y muy culto, y hay una falta de maduración de ciertas cosas que a mí me parecen que son fundamentales. Porque esto es arte visual, no es literatura, no es filosofía. Es fundamental que exista una valoración de la percepción de esa cosa tangible que tienes delante y eso no se valora como herramienta capaz de generar conocimiento. Ese es uno de los grandes problemas que tenemos y que no se da en otros lugares. Aquí se subvaloran esos trabajos. Y no estoy hablando de hacer un trabajo *light*, que no tenga contenido y que sea solamente decorativo. Me parece que para que un trabajo sea bueno no es necesario que tenga un manual para traducirlo y que la única forma en que uno se pueda conectar con este tenga que pasar necesariamente por entender al filósofo alemán o francés. Pienso en que un trabajo efectivamente puede tener esa capa de cultura, pero además tiene que tener una visualidad potente. En el más amplio sentido, tiene que ser atractivo visualmente, no bonito, simplemente atractivo. Tiene que sostenerse material y visualmente solo. Me parece tremendamente aburrido un trabajo que solo es interesante cuando te lees un instructivo. Nos caracterizamos por una falta de liviandad —en el buen sentido— y por trabajos que no van en línea recta, sino que tienen un sistema de construcción bastante más intrincado.



"Some aspects of color in general and red and black in particular" (Algunos aspectos del color en general y del rojo y negro en particular). 52 Bienal de Venecia, Pabellón Latinoamericano, Palazzo Zenobio, Venecia, Italia. 2007. Instalación de 4 murales de 28.000 flores de cardos teñidos. 4,5x6,5 x 5,85 m. 2007. Fotos: Gentileza Mónica Bengoa.

the art collector says: "But where should I hang this? How long will it last? How do I preserve it?" It is clear that, buying an oil painting on canvas is different from a work made of napkins, it's not going to last the same amount of time. But in contemporary art you can't expect artwork to last the same amount of time and it's probably not going to cost the same either. You have to develop the criteria and educate the new collectors. Nor is there any promotion of the idea that making art is a profession. We are professionals in our field. So the biggest problem is this idea that everything is done halfway and that one has to do everything for free and worse for the love of art.

PM_ What is needed in Chile to promote the arts?

MB_ Education, in every sense of the word. Starting with the policies adopted in schools. There is also this new art collecting, which hopefully will become more educated. As an artist, I believe that the responsibility has to do somewhat with opening discourse with a less cryptic language. For me, it's interesting and desirable for art to have multiple interpretations, to have many openings. We are the ones who need to make this happen. For me, for example, the supposed "intellectual elite" is boring. This intellectual pretension is one of the most serious problems. You have to open up your vision and be capable of putting yourself in front of a work of art without arrogance, because there are many people who immediately reject whatever they don't understand. Contemporary art requires a more active spectator because it's not just about looking, seeing the surface and understanding the supposed message. Today, it's important to get to know the artist's previous work. You need to put the work you're looking at in context, to understand the process. On the one hand, the habit of visiting museums and galleries doesn't really exist. Many people think you have to pay to enter a gallery, they don't know that you can get in free. And on the other hand, there are many artists who have little interest in communi-

cating and talking about what they do. I think that people need to and are interested in listening. The problem is also that when you exhibit in Santiago, very few people approach you to ask questions. In the provinces or outside Chile this doesn't happen. This rejection of what you don't understand doesn't exist in other places. Here, there are people who go to a show either for the *hors d'oeuvre* or because they have a snobby attitude, but there is also an attitude of not wanting to seem ignorant in front of the artist.

PM_ ¿What are the main differences between art made in Chile and what is produced in other countries?

MB_ They will get upset with what I am going to say. I think we have several problems. On the one hand, there is an almost total lack of humor. I think that unfortunately the dictatorship still haunts us. There are many artists who still feel the obligation to produce a kind of work that addresses serious issues, those important and transcendent things. Sometimes artists don't feel that they have the freedom to investigate what truly interests them beyond what is intuited. They feel that there is a certain obligation imposed on them by their surroundings. I think there is a fear of doing something that might appear frivolous. It's as though serious and important art must keep talking about death, about the big issues. I think that there is an over-intellectualization of the interpretations. Therefore, the artist must show at all times that he or she is very intelligent and well-educated, and there is a lack of maturity around certain things that for me are fundamental. Because this is visual art, it's not literature, it's not philosophy. It's important that we value the perception of that tangible thing in front of you that is not valued as a tool capable of generating knowledge. This is one of the big problems that we have and it doesn't exist in other places. Here, these works of art are undervalued. And I'm not talking about doing frivolous work

without any content, art that is purely decorative. It seems to me that in order for art to be good, you shouldn't have to read a manual to understand it and that the only way that a person should be able to connect with it without understanding German or French philosophy. I think that a work of art can effectively have that layer of culture, but it should also have a powerful visual impact. In the widest sense, it has to be visually attractive, not pretty, just attractive. It has to sustain itself, materially and visually. Personally, art that is only interesting after you have read instructions sounds extremely boring. We are characterized by our lack of frivolity – in a good sense – and by artwork that doesn't follow a straight line; instead, it is built on a system that is somewhat more intricate.