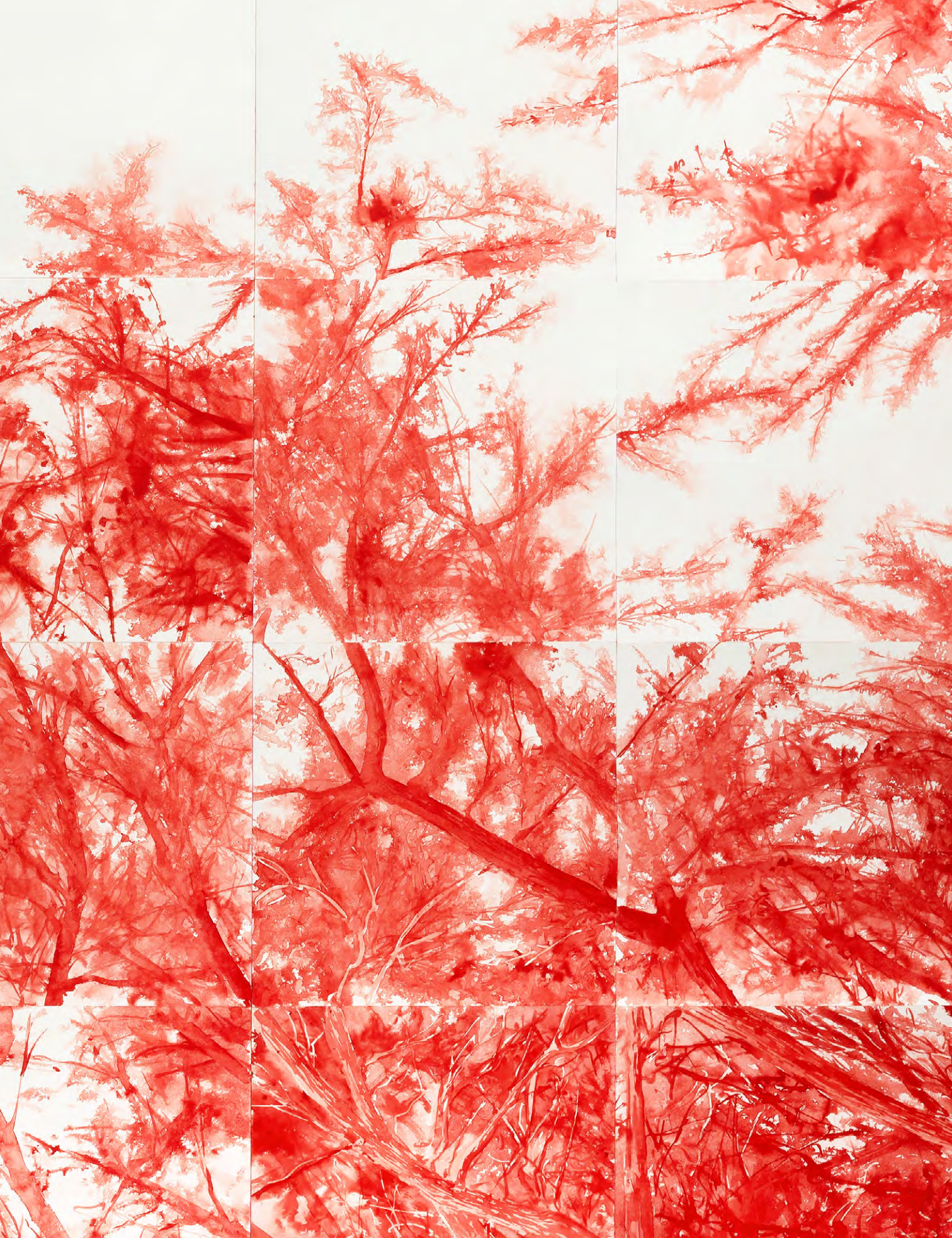


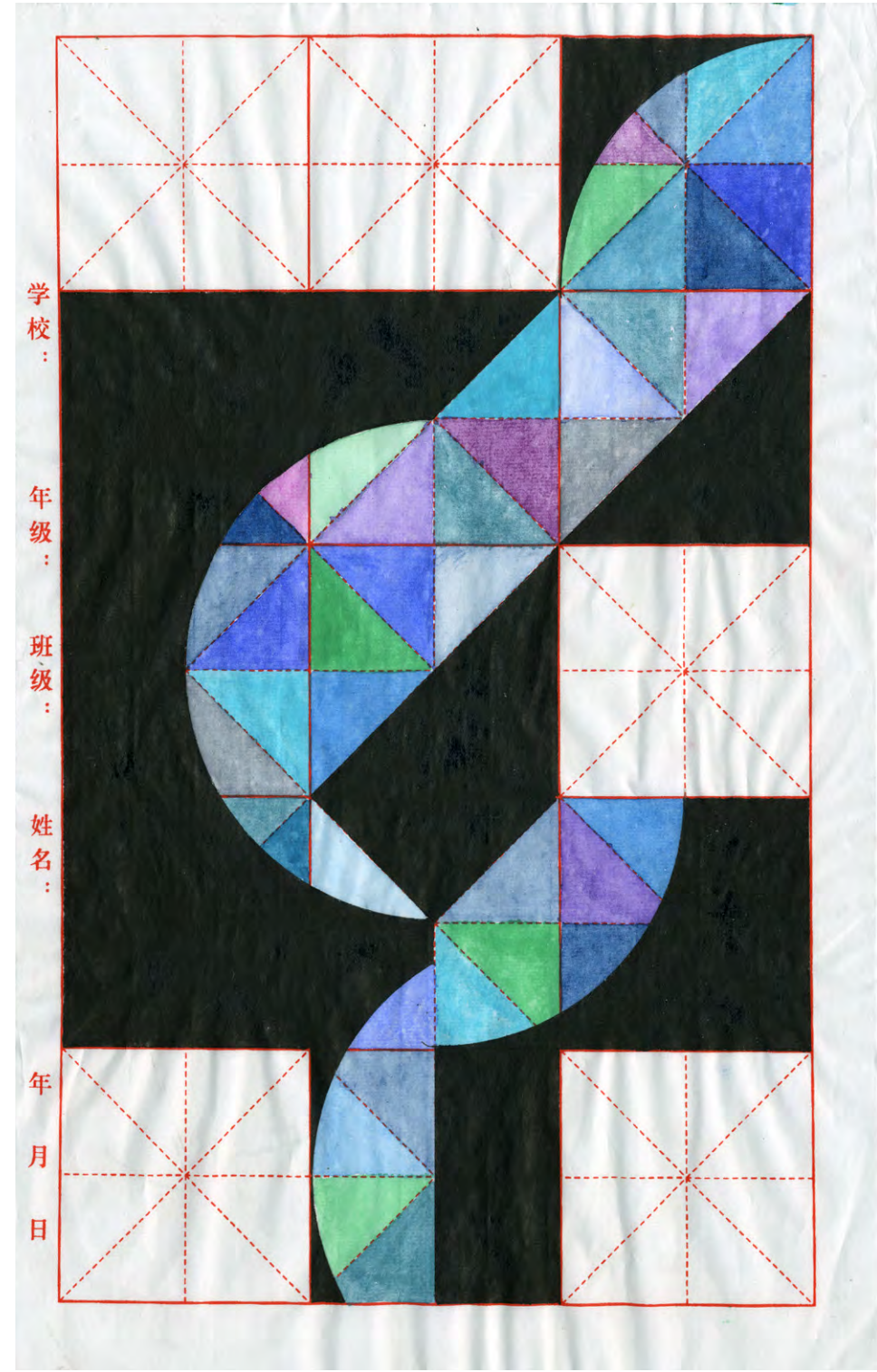


PRADERA SIN FIN

ENDLESS GRASSLAND

Rodrigo Zamora





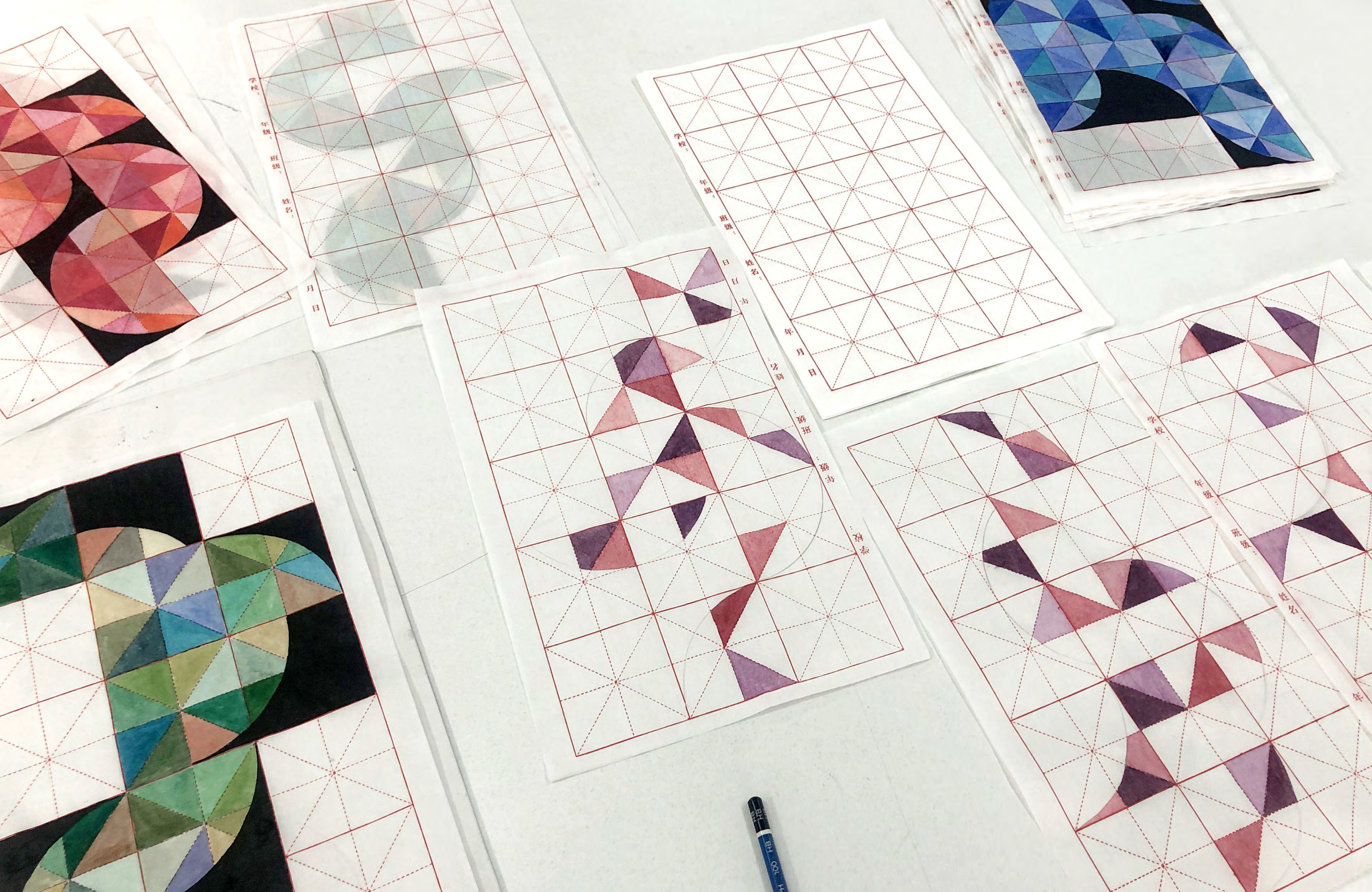
学校：

年级：

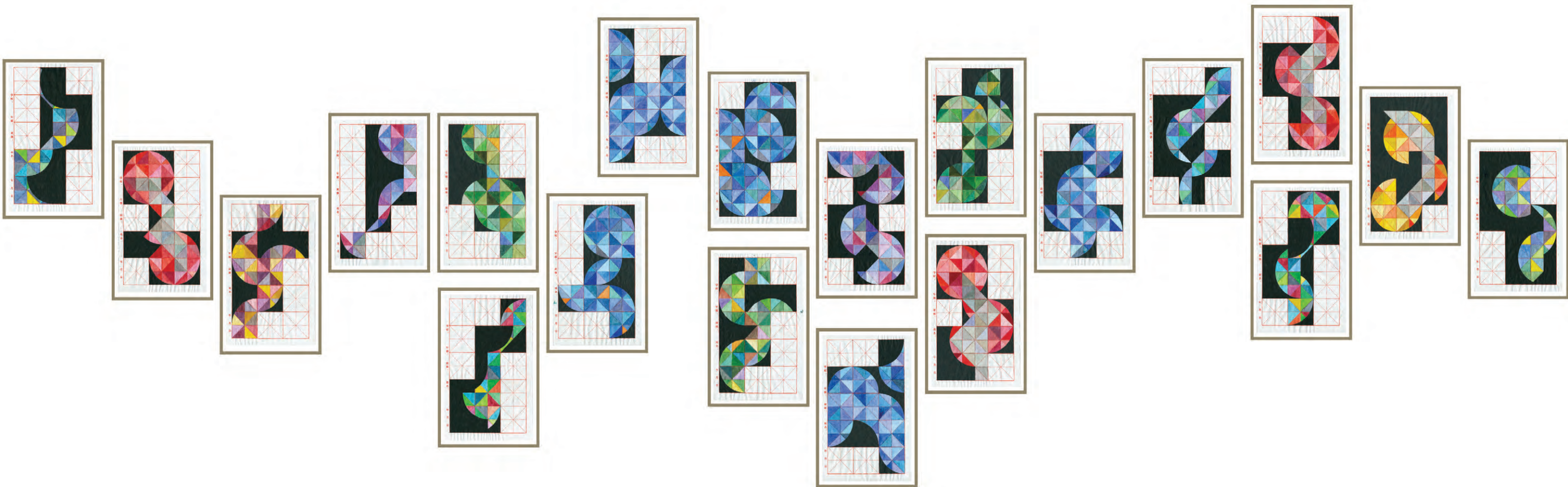
班级：

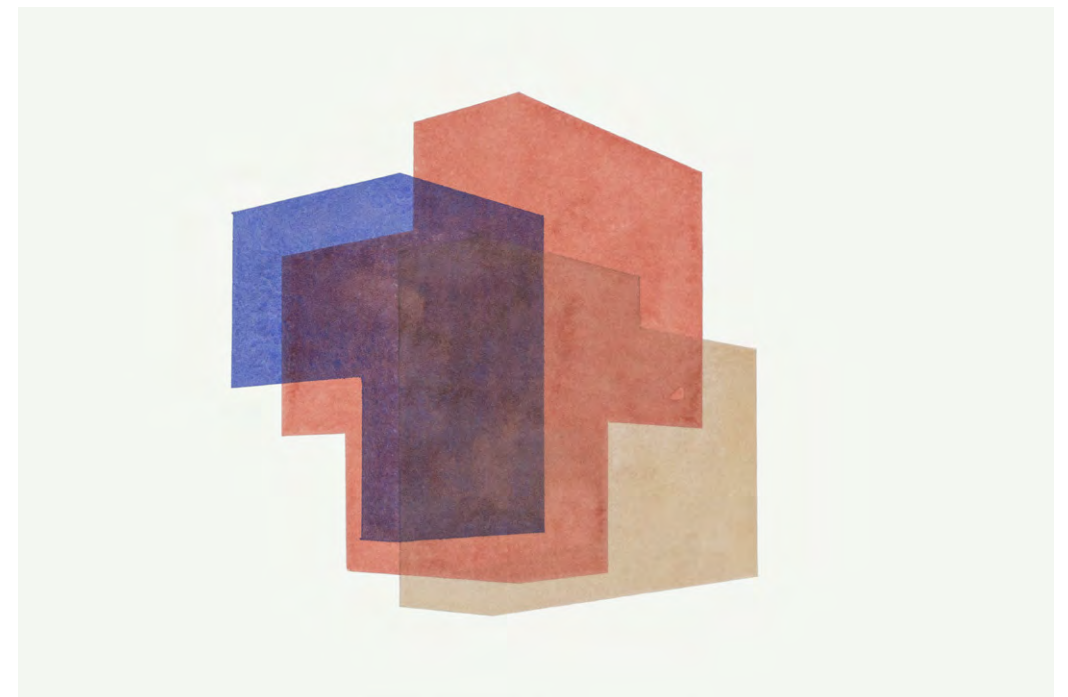
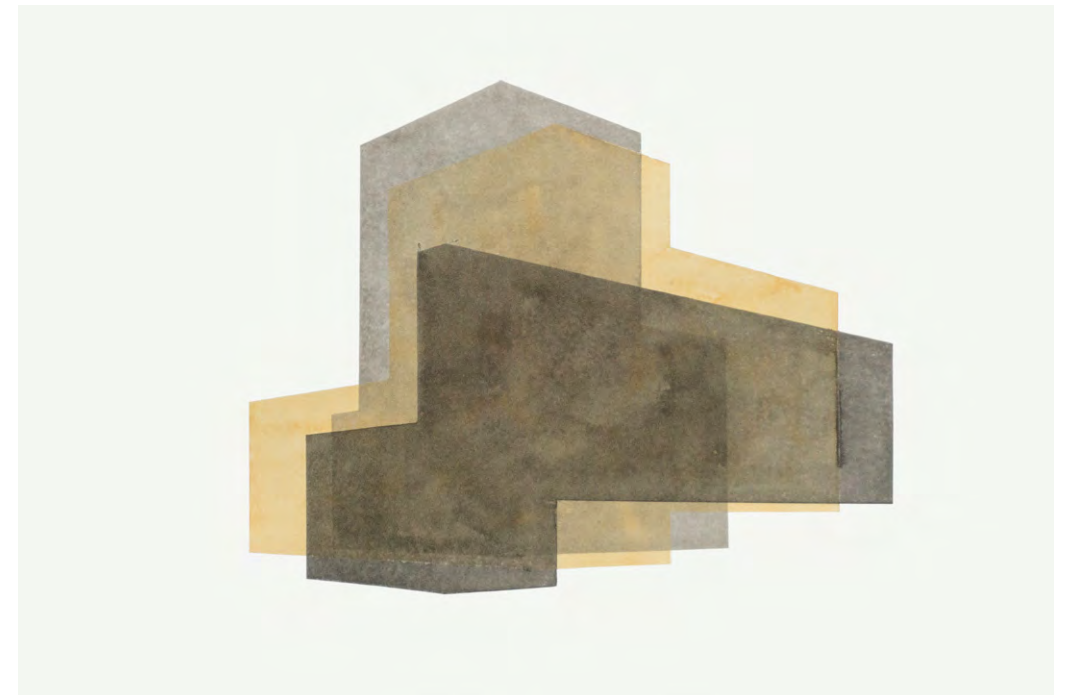
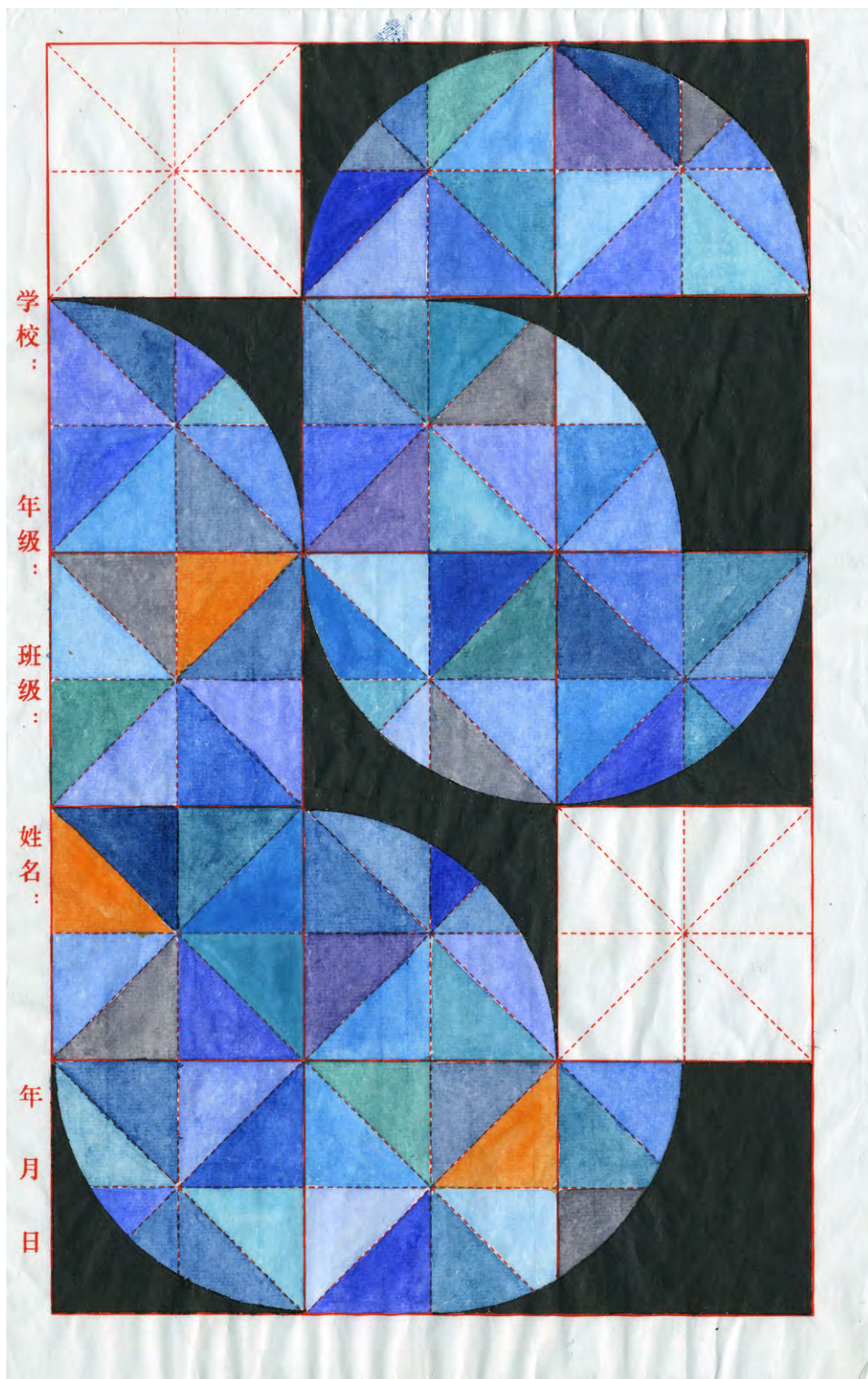
姓名：

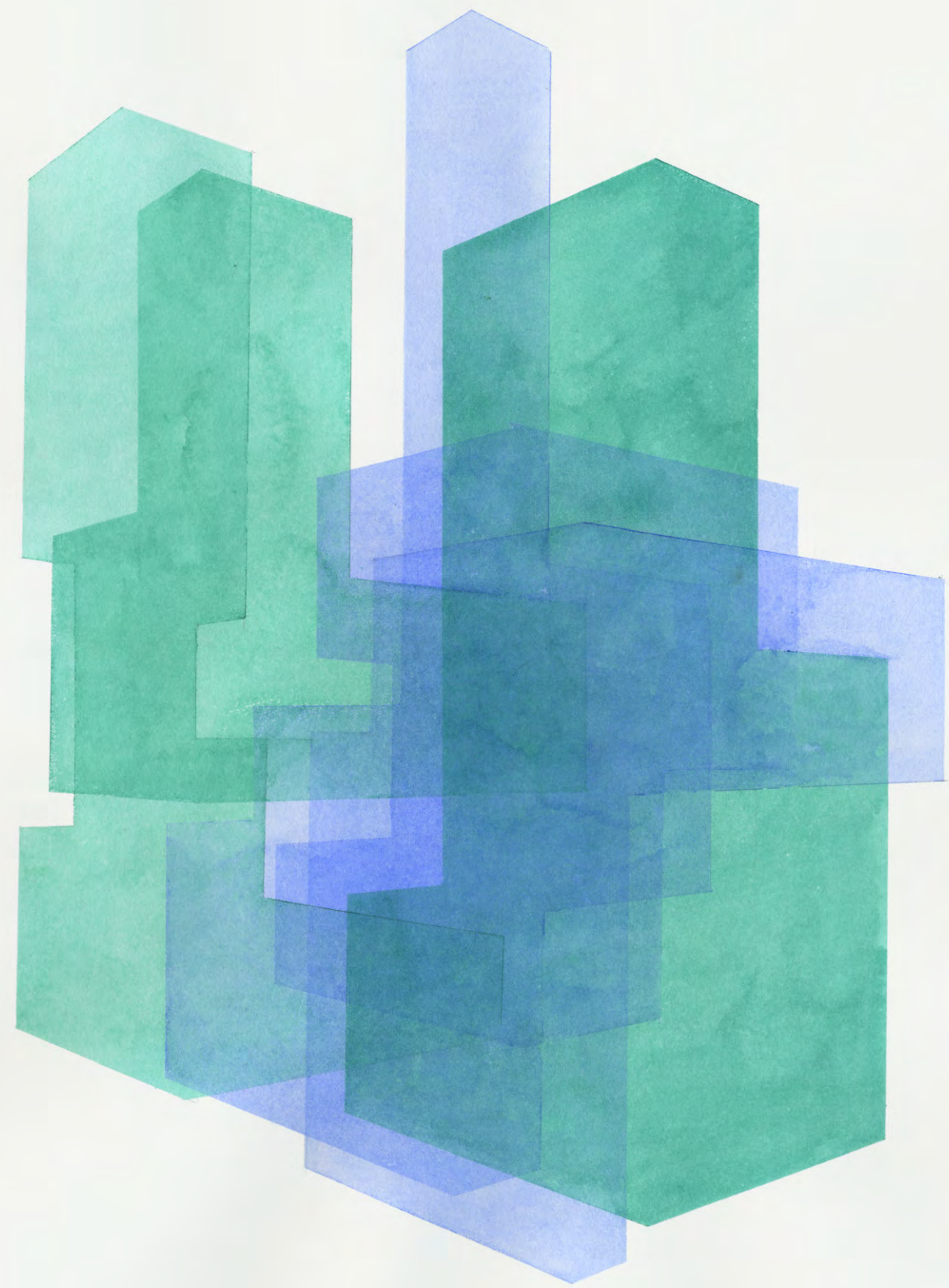
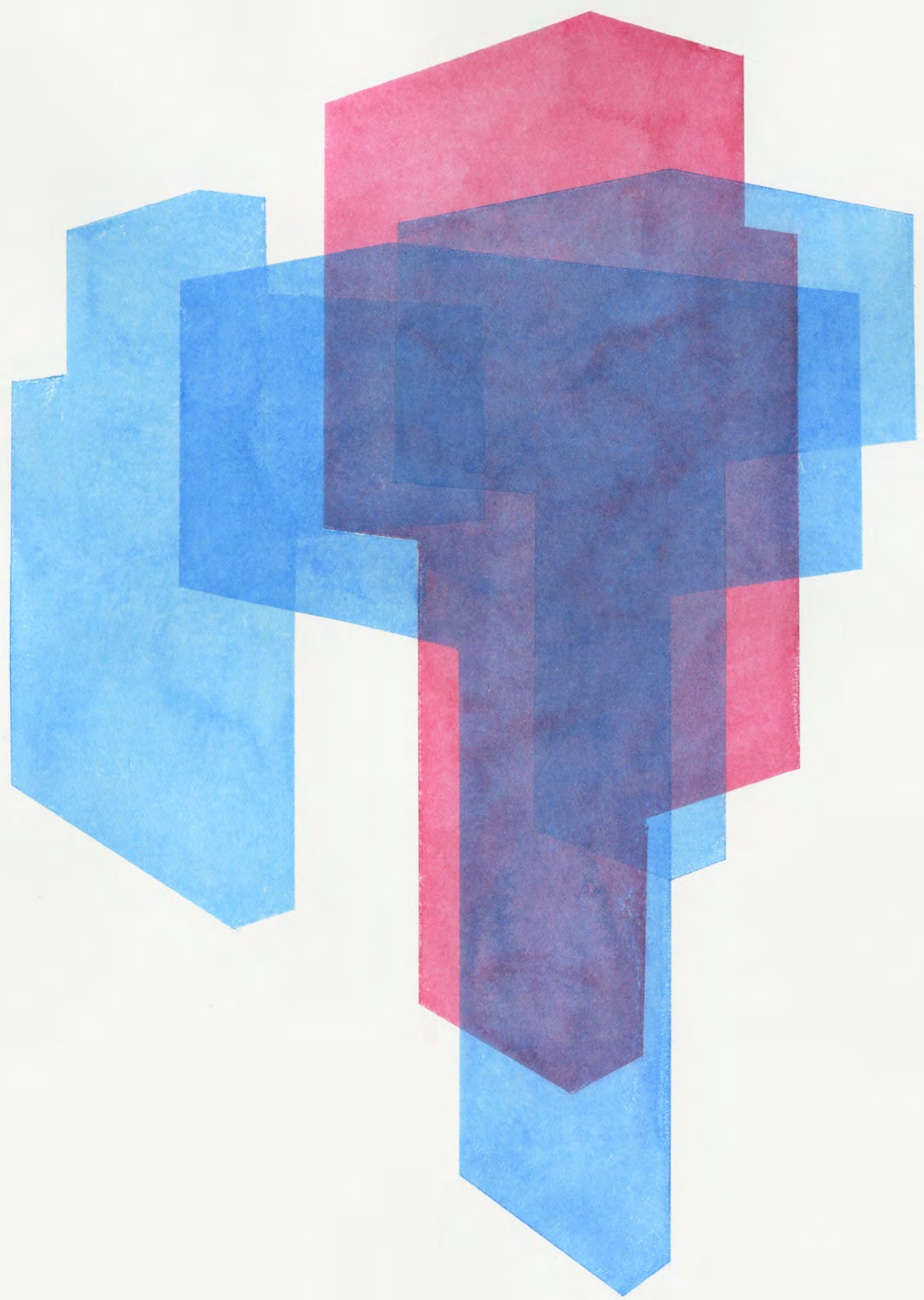
年
月
日

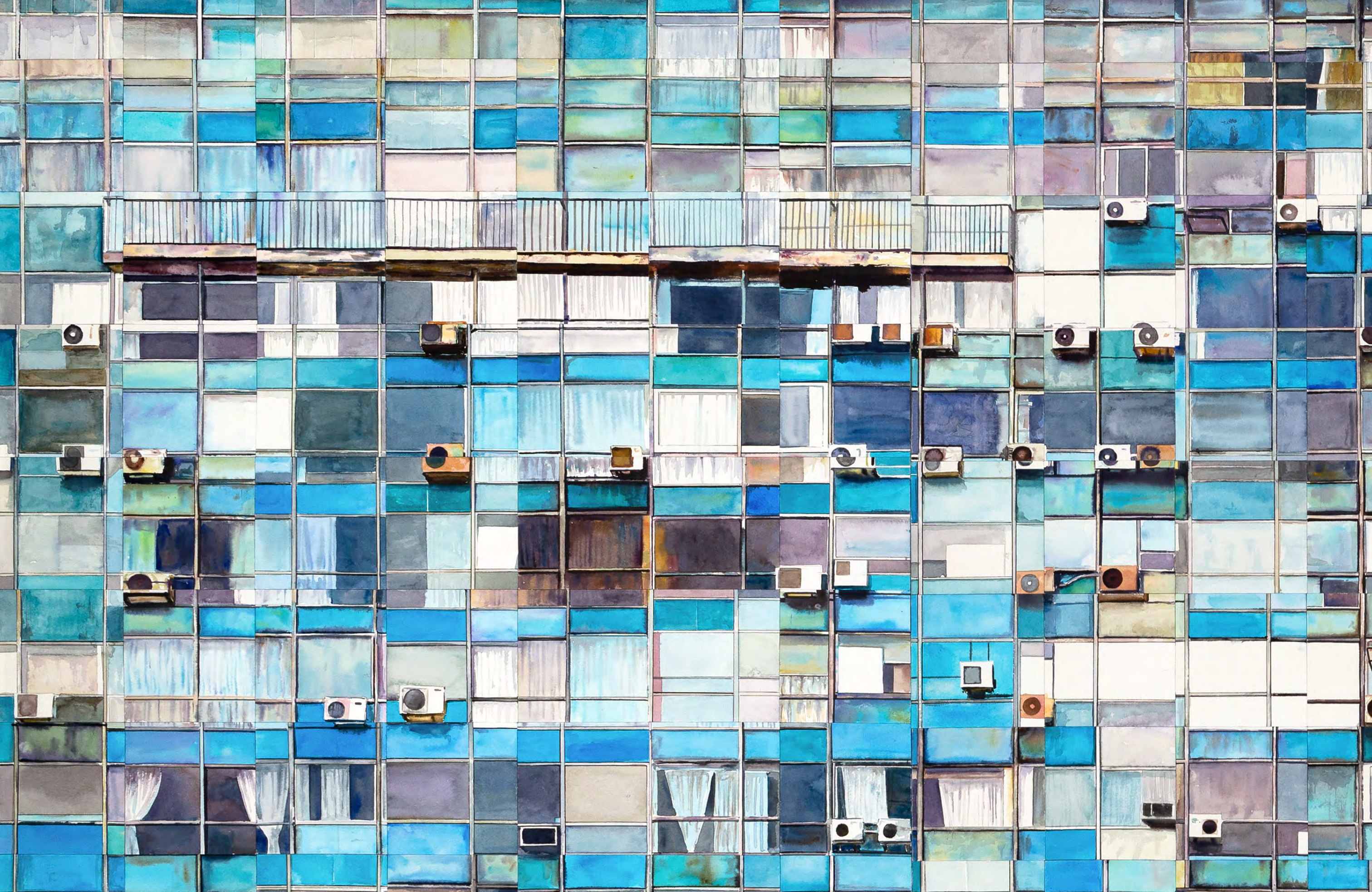


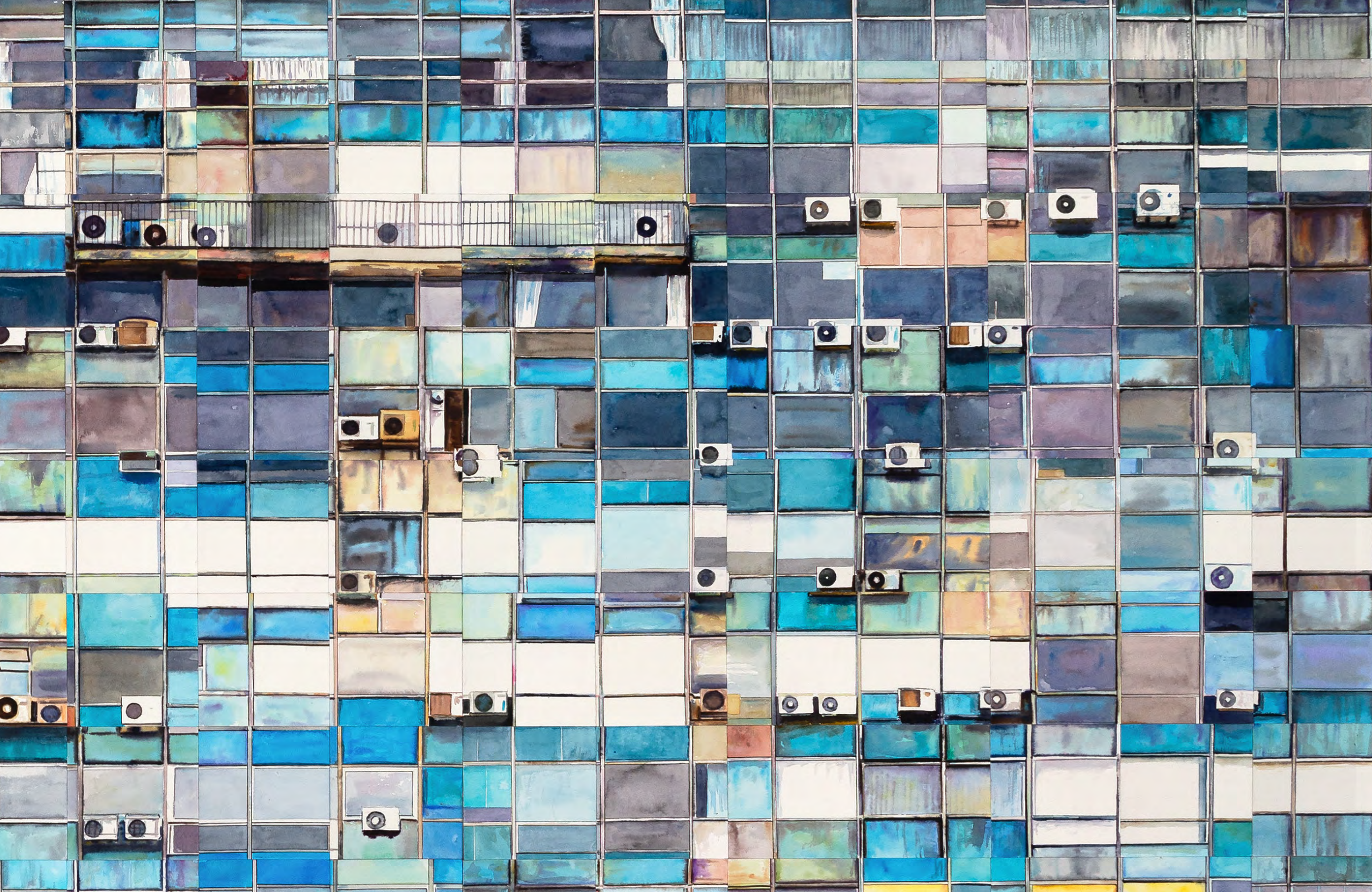


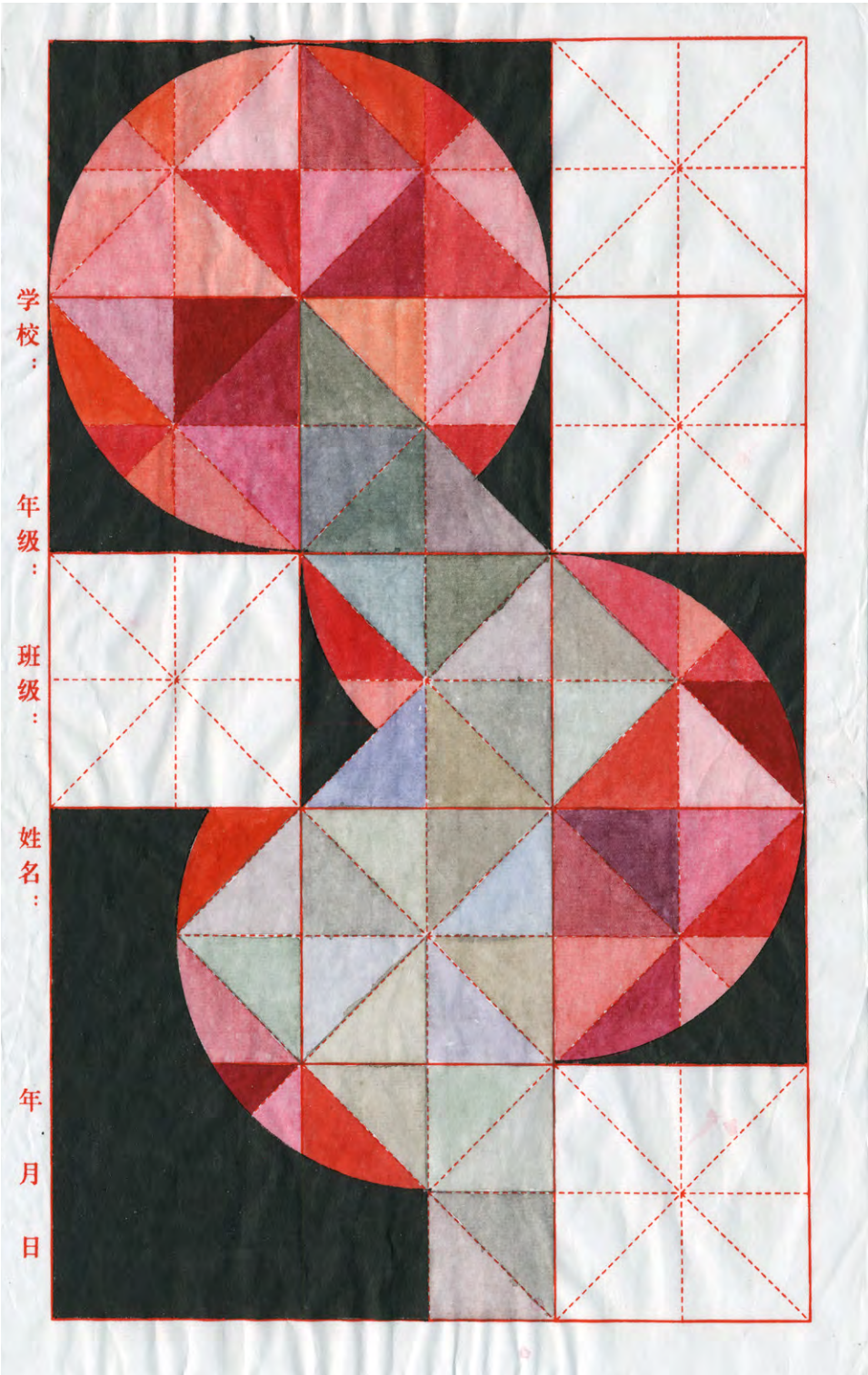
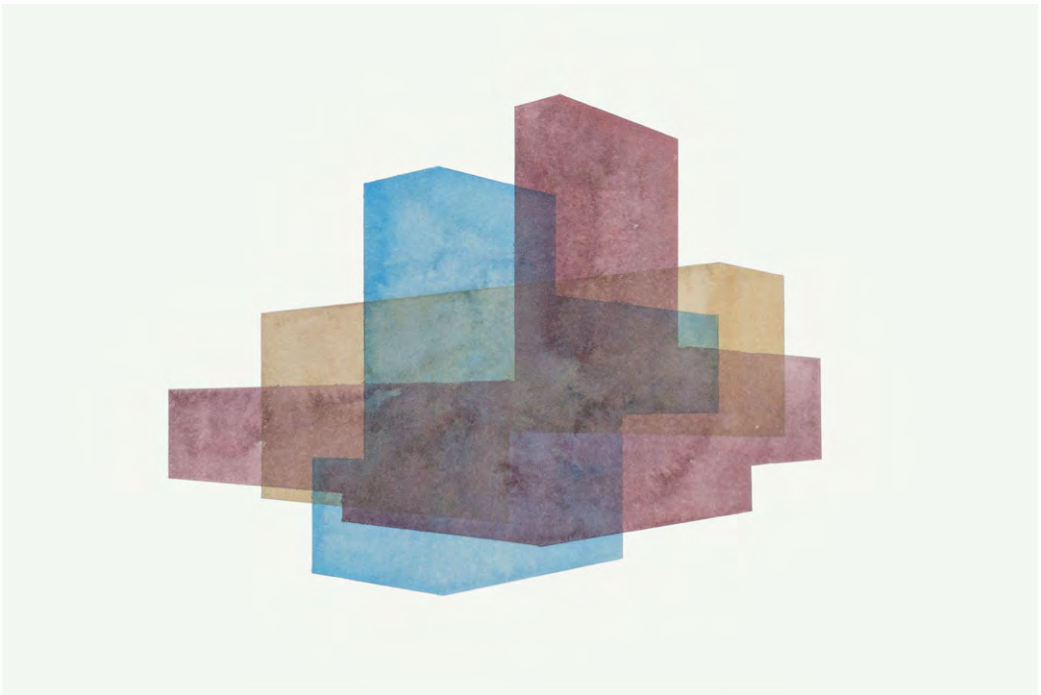
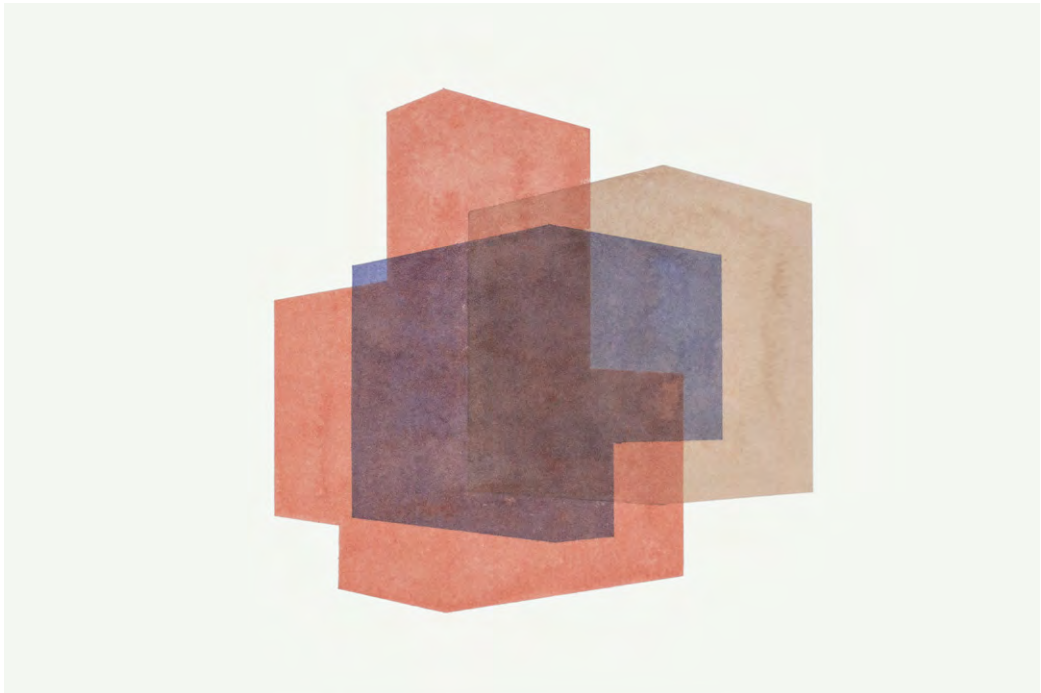




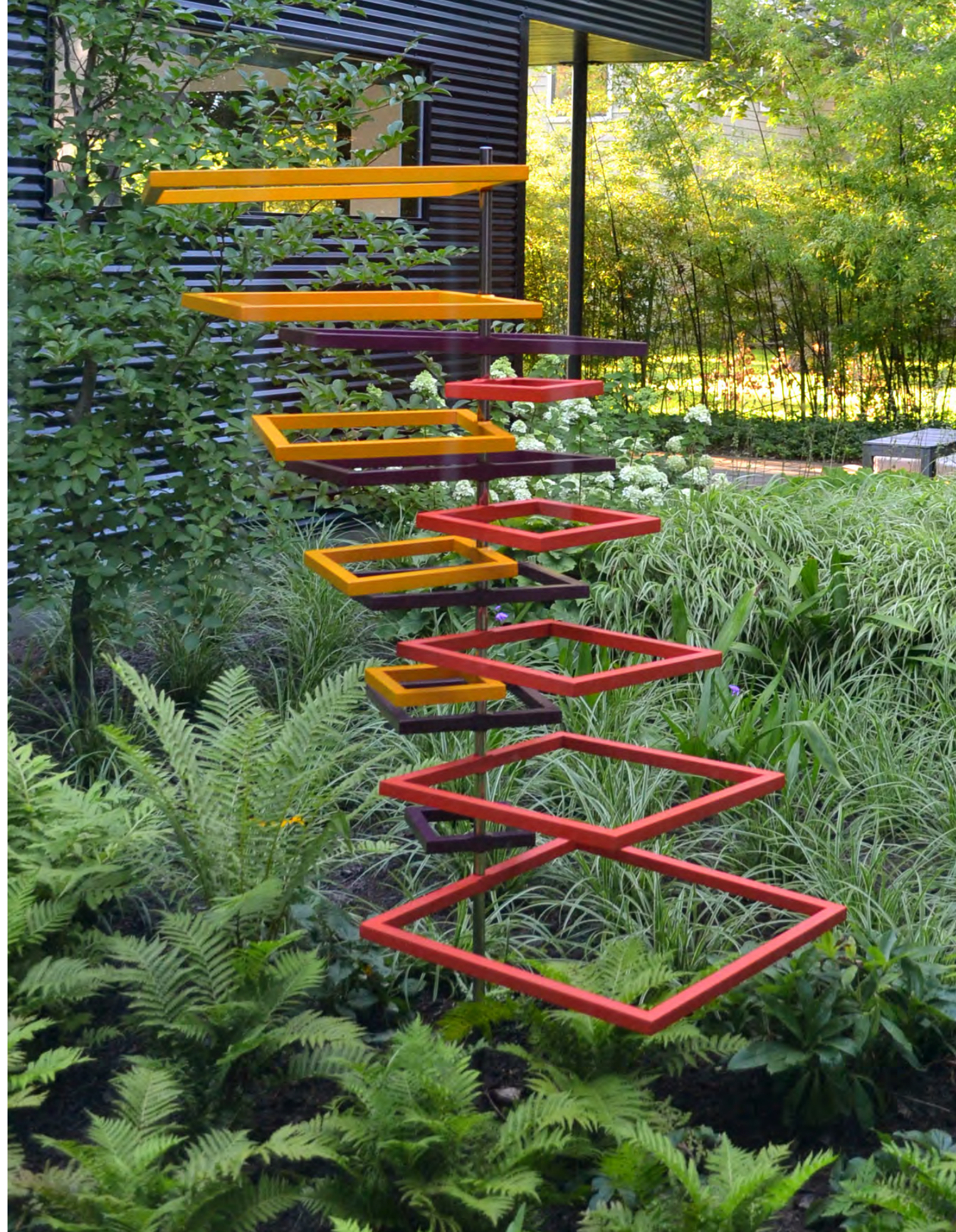








Three Colors Tree (Árbol de tres colores), 2015, Acero inoxidable y esmalte poliuretano | stainless steel and polyurethane enamel, 230 x 150 x 180 cm, Lujan House, Ocean View, Delaware, EE.UU.



Energías tambaleantes.

Una conversación entre Rodrigo Zamora y Soledad García Saavedra

*It's not the energy reeling
Nor the lines in your face
Nor the clouds on the ceiling
Nor the clouds in space
Not, Big Thief*

SGS Antes de empezar esta conversación sobre lo infinito y lo no-finito —temas que conectan directamente con la exposición *Pradera sin fin*, que se exhibió en la Galería Patricia Ready, en Santiago—, me gustaría conocer los gatillantes de estos nuevos trabajos y los cambios respecto de tu trabajo anterior. ¿Qué impulsos o motivos aparecieron para observar y trabajar desde el color?

RZ Últimamente he estado revisando imágenes y registros de mi trabajo, y veo a grandes rasgos que hace más o menos diez o doce años, hubo una suerte de anulación del color que previamente sí estaba presente con más fuerza. Creo que esa "anulación" del color en cierto periodo (entre el 2011 y el 2018 aproximadamente) se debió a que en ese momento necesitaba ahondar en la idea de cómo los procedimientos de trabajo influyen de manera determinante en el resultado final de mis obras, y para ello debía evidenciar la metodología que estaba usando, que básicamente consistía en fragmentar una imagen y reconstruirla desde esos fragmentos particulares o deconstruir mediante módulos. Para eso, el uso de la línea y la decisión de darle un



Trajes tradicionales | Traditional costumes, Tao Hua Tan, China, 2019

carácter más gráfico a las obras fue fundamental, y con ello, el color se transformó en una especie de distracción.

La primera obra diferente realizada durante ese periodo, llamémoslo "gris", es una escultura que fue una comisión de una coleccionista de Estados Unidos que había visto una obra mía en otra colección en Guatemala, que era una suerte de dibujo lineal blanco en volumen. Me acuerdo de que cuando me encargó la pieza —, que ubicaría en el jardín de su casa de veraneo en Delaware— hice una serie de maquetas simples en las que cuadrados lineales de diferentes medidas formaban un volumen abierto. Al revisar el entorno donde sería emplazada, un jardín bastante verde, me di cuenta de que necesitaba color para activar las formas y, así, integrarse al lugar por contraste. Esa pieza es una suerte de isla entre otras del mismo periodo y tengo la sensación de que desde ahí en adelante, algo quedó dando vueltas en mi subconsciente con respecto al uso del color como un elemento activo que podría atribuirles lecturas distintas a mis trabajos.

Después, el impulso clave creo que fue mi participación en la Tao Hua Tan Residency a fines de 2019, justo un par de meses antes del comienzo de la pandemia, la cultura visual tradicional china posee un cromatismo indudablemente poderoso. A pesar de mi corta estadía en un pueblo tan pequeño como Tao Hua Tan, me di cuenta de que el color en ese lugar, y en todos los lugares en general, era un estímulo permanente. También en ese viaje pude constatar que esa cultura popular colorida permea a la pintura tradicional, lo que, sin duda, influyó en trabajos posteriores. Puntualmente, hubo una serie de fotografías que les tomé a unas flores de un rojo muy intenso y que después decidí transformar en pinturas, las que de cierta manera me encaminaron a volver a usar el color saturado y, por sobre todo, a activar lecturas de mis trabajos ya desde el color, dejando la representación naturalista en una suerte de segundo plano.



Flor de Terciopelo | Velvet Flower (*Celosia cristata*), Tao Hua Tan, China, 2019



SGS ¿Y sientes que los procedimientos a los que les pusiste mayor trabajo durante ese periodo "gris" cambiaron al probar con el color? ¿Cómo logras combinar el interés por las líneas cuando la fuerza del color tiende a distraer la vista? De hecho, el rojo intenso de una obra como *Vértigo* tiene un magnetismo hipnótico y es de un naturalismo anti-natural, si es que se puede llamar así, por la saturación del color.

RZ En general, los procedimientos de trabajo que venía usando no variaron demasiado, y he seguido trabajando de una manera similar a como lo había venido haciendo en los últimos veinte años. Acciones como fraccionar, desplazar y usar elementos gráficos de manera repetitiva siguen siendo una constante. Analizando los resultados, lo que pasó fue que incorporé una nueva variable en la construcción formal de los trabajos, el color utilizado como un ente autónomo, y eso hizo que las soluciones a los mismos problemas fueran más complejas.

Al mismo tiempo, para mí, los resultados siempre han sido parte de una retroalimentación metodológica, entonces esa nueva variable se instaló como un problema más, y así surgieron nuevas acciones como parte de la forma en que se elaboran las obras. Por ejemplo, considerar la reutilización de los residuos de color en distintos soportes es una metodología en la que antes no había pensado y que ahora es parte de lo que realizo a diario en el taller. Y con respecto a los resultados, lo que hice en varias series fue visitar obras ya resueltas incorporando esta nueva variable con lo cual cambió, evidentemente, el resultado, porque el objetivo y los procedimientos eran distintos. Series como *End of Daylight*, de 2016 y 2017, en las cuales usé líneas repetitivas blancas y negras, dieron origen a todos los dibujos que llamé *Aura de un edificio*, donde reemplacé esas líneas por unas de colores. Con esa operación incorporé lo perceptivo a trabajos que antes tenían lecturas más cercanas a lo analítico. Entonces, lo que consideré antes como una "distracción" se transformó en un elemento potencialmente virtuoso.



Blue sky (Cielo azul) , 2010-2011, tinta india y acuarela sobre papel | Indian ink and watercolour on paper, 165 x 290 cm

Vértigo y todas aquellas obras que son visualmente naturalistas, o que abordan el paisaje de manera figurativa, también son producto de lo que acabo de explicar. Antes, en algunas series, como pasó con *Micropaisaje* o con *Blue Sky*, usaba sólo el negro y los medios tonos sobre el soporte, ya fuera el blanco del papel o el gris de la tela cruda, lo que me permitía concentrarme en las formas de los elementos representados, donde el resultado era muy fotográfico y objetivo, pero al incorporar el color sucedió algo increíble, las pinturas se expandieron, a pesar de ser igualmente monocromas y de estar elaboradas de una manera muy similar a sus pares negras. Como producto de esa simple variación, se transformaron en algo medio mágico, fantasioso o como tú dices, hipnótico. El color en la pintura sin duda tiene una relación estrecha con lo subjetivo.

SGS Claro... y una relación más emocional que puede despertar distintas sensaciones. ¿Hay alguna emoción que busques en particular con estas pinturas o alguna emoción que te conmueva o que te absorba y que provoquen el hacer de tus trabajos?

RZ No tengo claro si es que hay alguna sensación o emoción concreta que haya buscado de manera previa o que haya estado presente al momento de producir estas piezas. Cuando trabajo, lo hago moviéndome entre lo intuitivo —que para mí, muchas veces tiene relación con lo emocional, decisiones que no pienso mucho— y el análisis de trabajos previos, repitiendo y variando soluciones de manera muy consciente y racional. Por lo general, mis objetivos no tienen mucho que ver con lo emocional, al menos en un principio. Lo que sí tengo claro es que al analizar los resultados, lo que normalmente hago desde un punto de vista contemplativo, me sorprende como si fuera un espectador más, y siempre me pasa que establezco relaciones con recuerdos de lugares, de personas y de situaciones que están totalmente conectadas con lo emocional.



Micropaisaje 06 | *Micro Landscape 06*, 2017, tinta india sobre lienzo | Indian ink on canvas, 165 x 240 cm



Cerro San Cristóbal | San Cristóbal Hill, Santiago, Chile, 2019

SGS Recuerdo que en la visita guiada de la exposición *Pradera sin fin* aludiste a ese encuentro con los agaves mientras paseabas por el cerro San Cristóbal con Agustín González.

RZ Con Agustín González y Raimundo Edwards, con quienes compartía taller acá en Santiago. Teníamos la idea de hacer un proyecto de exposición juntos, una especie de instalación mural colectiva. Para ello un día salimos de caminata para conocer los diferentes murales que había en Santiago, nos interesaba especialmente el de la piscina Tupahue, que fue diseñado por Juan O'Gorman, pintor, muralista y arquitecto mexicano, y realizado por María Martner. El mural representa la unión de los pueblos mexicano y chileno mediante la imagen de Caupolicán y Cuauhtémoc reuniéndose. Así que fuimos al cerro San Cristóbal, visitamos el mural, le tomamos fotos, y bajamos por el camino que llega a Pío Nono, trayecto que aproveché para tomar fotografías, y de repente me encuentro con un grupo muy grande de agaves azules, que registré pensando en que me podían servir como modelos para otras pinturas. Como esas plantas son de origen mexicano, representaban también un símbolo de lo que estábamos buscando en ese momento. El proyecto nunca resultó, pero como en la obra *Green Doesn't Matter When You are Blue* usé una de esas fotografías como referencia, ella me remite todo el tiempo a mi amistad con Agustín y a la relación que tengo con México.

Me ha pasado mucho también con los últimos trabajos con colores más saturados, que noto que se conectan con otros sentidos, sabores, olores y sonidos, como por ejemplo la música, que para mí es muy importante cuando estoy trabajando. Me cuesta trabajar en completo silencio, y creo que es porque he creado una retroalimentación entre la música que escucho y las soluciones de obras, muchas de las cuales transmiten sensaciones parecidas a las que me provocan las canciones que escuché cuando las estaba creando: alegría, rabia, amor, pena, euforia. Me doy cuenta de eso una vez que las veo terminadas, y por eso es que también los títulos de muchas pinturas provienen de letras de canciones que me acompañan mientras trabajo.



Taller | Studio, Santiago, Chile, 2023

SGS Qué buena compañía. Me gusta cuando los títulos de los trabajos provienen de lo que uno escucha o de las letras de las canciones. Es como si la autoría fuera compartida entre la atmósfera musical y el proceso creativo. O visto con distancia, el título después te recuerda el estado anímico en que te encontrabas o las sensaciones que conectaban con la música. Cuando vengo a tu taller, siempre hay sonando una bandita desconocida para mis oídos. ¿Hay alguna retroalimentación musical que haya sido gravitante para la solución de alguna obra?

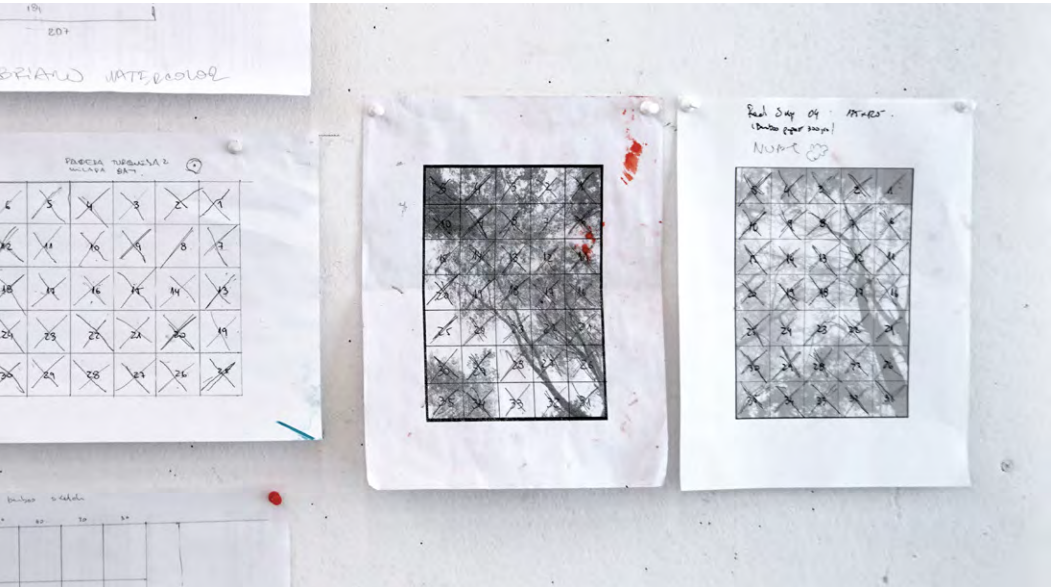
RZ Hay muchas canciones en esta especie de "banda sonora" de todas estas obras, que por lo demás es muy extensa y variada, desde música clásica hasta reguetón, pasando por rock indie, pop, y mucho más. Por ejemplo, para trabajar en casi toda la serie *Cromocaligrafías* necesitaba estar muy concentrado, y escuché mucho a Bach, especialmente sus conciertos para violín o clavicordio, que generan una atmósfera envolvente, brillante, con muchos destellos, a veces saturada, otras más calma. Por otro lado, para las obras más grandes, como *Pradera sin fin*, o para los agaves, siempre escuché algo más eufórico porque todo era mucho más expresivo. Recuerdo sesiones con Rage Against the Machine, The Dead Weather, Royal Blood, Fontaines DC o Dillom, música con mucha energía y volumen alto. Durante ese tiempo también volví a escuchar hartos a Pink Floyd, porque a Tamara, mi asistente, le gusta mucho, y volví a conectarme con la onda psicodélica, producto de lo cual pasé mucho tiempo escuchando a bandas más actuales, especialmente a Vera Fauna, que son andaluces, y a Rufus T. Firefly, también españoles, que hacen una especie de rock-pop neopsicodélico, todo muy colorido y lísergico. Recuerdo que mi estadía en la Willapa Bay Residency en Estados Unidos coincidió con el lanzamiento de *The Car*, de Arctic Monkeys, y por eso todas las obras que hice en aquella residencia tienen ese algo como lento y melancólico de ese disco.



Taller | Studio, Willapa Bay Residency, Oysterville, Washington ST, EE.UU, 2022

SGS Sí, tiene una amplitud multiinstrumental, y no es tan crudo como los discos anteriores; hay una elegancia en los lapsos y quiebres suaves de las canciones. Y, entonces, en medio de esas escuchas hiciste esa serie de obras utilizando servilletas como soportes de los residuos de otras pinturas que llamaste *Aftertaste*. Qué bello cómo un material tan desechable y servicial cobra un valor para contener manchas. Algo similar ocurrió con las series de *Huellas* que hiciste durante la pandemia. Estas toallas conectan materialmente con los temas que has representado sobre objetos triviales. La diferencia es que aquí, ya no fue necesario usar un referente fotográfico de ese objeto desechado, sino que el mismo material es soporte de manchas. ¿Cómo y en qué momento te encontraste con ese hallazgo y cómo funcionaron estos procedimientos de manchas aleatorias?

RZ Ya tenía muy presentes las servilletas o toallas de papel, que siempre he usado como soporte absorbente cuando pinto con acuarela en fragmentos. De hecho, las esculturas que hice en base a toallas para la exposición *Pradera sin fin*, ya las había proyectado cuando comencé a mirar esas servilletas adicionalmente como pinturas durante la residencia en Willapa Bay; un lugar bastante alucinante por la naturaleza exuberante que lo rodea, con una atmósfera calma y contemplativa, similar al sur de Chile. Las residencias, especialmente las que te mantienen aislado de la contingencia diaria y te desconectan, te bajan las revoluciones y te dan tiempo para reparar en cosas que de otra forma hubieran pasado de largo. Dentro de los materiales que me facilitaron en el taller había un par de cajas de pins con cabeza de aluminio para clavar cosas al muro, pero yo no uso pins, porque regularmente trabajo en una mesa. Y sin pensarlo mucho, y "porque sí", comencé a clavar las toallas de papel una al lado de la otra en las paredes, como reconstruyendo en el muro algo similar a lo que hago en las pinturas modulares. Acá hay algo muy interesante que me ha pasado muchas veces, y son esas coincidencias "mágicas" que cambian el rumbo de mi trabajo o me sugieren soluciones impensadas.



Al hacer esa operación simple y juguetona de composición, me di cuenta de que estas piezas también podían desplegarse en un muro y que esas manchas repetitivas se potenciaban entre sí de manera expresiva. Luego de esa residencia volví a montar la misma obra en KSTN Projektraum, Berlín, con el título *Aftertaste*. La otras obras a las que te refieres, *Huellas*, surgieron antes como observación de las mismas servilletas que había usado años atrás y como una forma de replicar el mismo fenómeno de capas sobre capas, que por lo demás es muy característico, técnicamente, del trabajo de transparencias con acuarela.

SGS La otra vez releí una frase del artista Hugo Marín que decía algo así como que dejar de pensar es más importante que pensar, que cuando detienes la actividad mental detectas un nivel de infinitud, de no-tiempo. También suceden apariciones mágicas. ¿Crees que esa relación de conectar y desconectar con lo racional y lo emocional permite entrar y salir con tus pinturas, como *Pradera sin fin* o *Green Doesn't Matter When You are Blue*?

RZ Totalmente. Es un poco lo que te decía de trabajar desde lo intuitivo y racional en paralelo, que es lo que me ha pasado en el último tiempo, en que muchas soluciones formales en mi trabajo están en tensión entre pensar y no pensar. Esas dos pinturas son un ejemplo de eso mismo. Por un lado, hay una manera de pintar muy expresiva, pero que está relacionada con una imagen concreta y atravesada por esta estructura formada por unas geometrías ortogonales que están descalzadas por la fragmentación de la obra y trabajadas "desprolijamente" a propósito. Son la representación de esta dualidad. Lo más sorprendente es que el resultado es una especie de paisaje que se te viene encima y se aleja al mismo tiempo, como si la profundidad estuviera definida por la cercanía. Esa idea contradictoria o dual es lo que te permite entrar y salir simultáneamente. Lo otro interesante de esas pinturas, que es más evidente en *Green Doesn't Matter When*



Taller | Studio, Santiago, Chile, 2023

You are Blue, es que muchos de los fragmentos están pintados de manera muy distinta, y eso es producto del tiempo que me tomó hacerlas; entre el primer y el último fragmento pasó algo así como un año y medio, y eso es notorio en las diferentes formas de pintar de cada pieza. Esto creo que también aporta a una lectura que alude a lo temporal como parte de la obra.

SGS Claro, tiene esa frescura. Está pintada en pequeños soportes, pequeños ratos, en donde se puede notar que la "mano cambió". ¿Crees que en estos últimos años, y con las complejidades que acarrea el uso del color, la preocupación por la representación o la traducción más literal de un paisaje o de una imagen, ha mutado en tu trabajo, dando mayor importancia al método o al dejar entrar los otros sentidos que mencionaste?

RZ Hay una suerte de viraje en la jerarquía de las variables que están presentes en el momento de trabajar. Si anteriormente la representación y el método, ambos ligados a la imagen presentada, estaban en el primer lugar de esa jerarquía, creo que hoy son el método y lo expresivo, ya sea desde lo sensorial o lo intuitivo, más que en la toma de las decisiones con respecto a cómo se resuelven las obras, o, mejor dicho, los procedimientos de trabajo en función de lo expresivo, dejando a la representación más atrás. Yo siempre fui un artista con resultados expresivos. Descubrí y me acerqué al arte conociendo y admirando a artistas expresionistas. Mi primer profesor de pintura fue Samy Benmayor y mis primeros contactos con la pintura fueron con y desde la generación de los 80 en Chile. Mientras estudiaba en la universidad, siempre quise pintar como Georg Baselitz. La mancha y el color estuvieron muy presentes en mis trabajos hasta aproximadamente el año 2000. Por ese tiempo trabajé como diseñador gráfico, y creo que eso influyó en la inclusión de la fotografía en mi trabajo pictórico. En paralelo, comencé a investigar visualmente el paisaje urbano, y necesariamente lo expresivo retrocedió, porque eran obras con una carga temática muy presente ligadas a la imagen fotográfica



representada. Tengo la sensación de que en los últimos años volví a hacer lo que hacía cuando tenía veintitantos, que es trabajar más desde la guata, pero indudablemente toda la experiencia de este tiempo hace que los resultados sean más particulares, por ejemplo, la idea de considerar los mecanismos de trabajo como parte del resultado final. Es algo así como darse una vuelta en espiral. Volví a estar en una posición cercana a la que tuve alguna vez, pero no en el mismo punto.

SGS Entonces, la exposición *Pradera sin fin* podría leerse como un reencuentro con los puntos de partida de tu trabajo expresivo, más visceral tal vez y con todas las andanzas creativas, desde aquellas en las que has insistido y profundizado, sobre todo en esa forma particular de hacer como método, hasta las infinitas combinaciones de componer: las relaciones afectivas, olfativas y musicales que pueden aparecer en un paisaje, y las autonomías, expansiones y desperdicios del color.

El hallazgo del color como residuo abre la posibilidad de que hablemos de cómo los materiales y los soportes están estrechamente ligados a los cambios que pueden producir en las percepciones. ¿Hay obras que surgieron por los accidentes con el color y encontraron una vida propia, por ejemplo, lejos del referente fotográfico que hemos mencionado y que usualmente ocupas como base o como un recuerdo vago de tu memoria?

RZ Sí, eso me pasó al revisar las toallas de papel que uso como soporte y papel secante para absorber los excesos de acuarela cuando pinto y que he guardado durante diez, quince o más años. Primero tomé conciencia de que estos elementos eran un registro de la paleta de colores que usé durante todo este tiempo. En ellos hay una suerte de bitácora de los colores que empleé mediante los residuos. En un segundo análisis me di cuenta de que cada servilleta era una pequeña pintura abstracta, realizada sin pensar, lo que es bien paradójico, porque la mayor parte de las pinturas a las cuales pertenecieron esos pigmentos eran muy figurativas, casi fotográficas y planeadas previamente. El hecho de darles importancia a esos retazos de papel teñidos de colores, creo que hizo que



Taller | Studio, Santiago, Chile, 2020-2023

pensara en que las soluciones así de abstractas y sensoriales también podían adquirir importancia y vida propia. Después empecé a trabajar en obras que imitaban esas manchas y capas de colores, con lo que nacieron todas las acuarelas más abstractas o sin referencias concretas. Toda la serie *Huellas* es una réplica de las gotas y manchas sobre las servilletas traspasadas a formato papel.

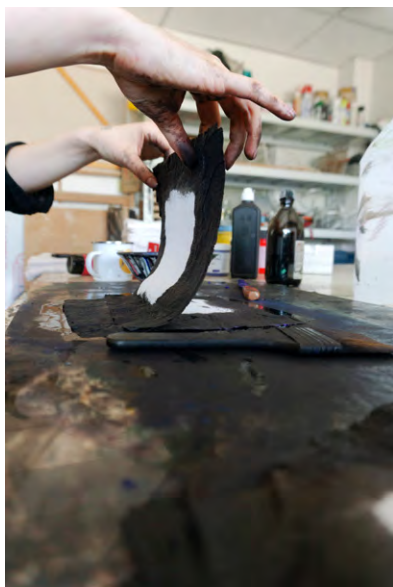
Hay otra cosa importante que mencionar. En esas pinturas completamente abstractas hay decisiones que tomé sobre la paleta de colores y la disposición de éstos, pero las manchas son totalmente accidentales. En ellas no hay pincel ni control con la mano. Son los mismos fragmentos de papel saturados de agua y pigmento los que se contraen, gotean y expanden, dejando un rastro en el soporte. En ellas también hay una puesta en valor de la transparencia como recurso visual. En la acuarela, las transparencias de colores son técnicamente importantes, ya que se usa el papel como color y las capas inferiores influyen en las capas superiores, porque se adicionan entre ellas. Eso, a su vez, dio pie para *Gente que piensa en árboles*, pinturas monocromas que construyen formas acuosas por adición de muchas manchas semitransparentes de color. En ellas, la saturación es la suma de estas capas. Son, sin duda, las obras más expresivas, hechas sin pensar mucho, con pinceladas intuitivas, y tienen algo caligráfico que está conectado con el uso de la mano, el brazo y el hombro al pintar.

Con estos trabajos me pasó algo que está relacionado con lo que hablamos antes sobre lo emocional. Ya en los primeros ensayos de estos trabajos me pareció que la forma resultante se parecía a cabezas-árboles, porque siempre asomaba una especie de cuello-tronco que unía la mancha central a uno de los bordes. Después de haber terminado varios trabajos y de haber decidido el título de la serie, en vez de numerarlos, los titulé con los nombres de personas sugeridas por los propios colores y que además son importantes para mí y mi trabajo. Todas estas obras, de una forma muy expresiva, hablan sobre la acuarela y el color desde lo material.



SGS Y fue fascinante ver cómo ampliaste esa paleta de colores en las distintas servilletas que luego se transformaron en ese pilar infinito; en ese bloque de volumen donde las servilletas ocuparon un lugar más protagonista luego de haber sido una capa de apoyo para la mayoría de las pinturas. ¿Cómo llegaste a la idea de la obra?

RZ Siempre quise hacer algo con esas servilletas guardadas en una caja. En más de una oportunidad pegué algunas intentando hacer un volumen colgante, y resultó algo así como una guirnalda. Esa pieza se exhibió en 2013 en una exposición bien alternativa realizada en un espacio que se llamaba Nekoe, que por coincidencia quedaba en la avenida Portugal, la misma calle en la que tengo mi taller hoy. Esa idea quedó ahí en pausa, porque llegar a ese resultado requería de años, y además en ese tiempo ese material no me parecía tan importante como ahora. Hace unos cuatro o cinco años, en una de las sesiones que cada cierto tiempo practico y que consisten en sacar y volver a mirar todo lo que tengo guardado en las planeras (retazos, dibujos, residuos de otros trabajos), aparecieron las servilletas. Las apilé y las puse sobre un plinto, y ahí me di cuenta de que no necesitaban nada más. En términos visuales, eran lo suficientemente densas como para no necesitar nada, así que las retiré del plinto y las puse en el suelo. La pila de servilletas de quince años medía algo así como 50 centímetros de alto. Las dejé ahí, y unos días después pasó por el taller Eugenio Dittborn. Las vio, y en medio de una conversación me dijo “p’ta qué bonito es eso. Podrías hacer una pila más alta”. La idea me quedó dando vueltas en la cabeza, pero para llegar al metro de altura necesitaba con suerte diez años más, y ahí decidí comenzar una nueva serie que teñí intencionalmente, ocupando al inicio los colores que estaba usando en otras pinturas, los que lentamente se fueron saturando. Pensaba hacer varias torres de distintos colores de unos dos metros de altura cada una, pero fue mucho más acertada la idea que tú me propusiste de llegar hasta el cielo con la torre en la exposición en la Galería Patricia Ready.



Taller | Studio, Santiago, Chile, 2020-2023



SGS Es que cuando estabas preparando la exposición y me comentaste que el título que habías escogido era *Pradera sin fin*, me surgió la idea de hacerla crecer hasta el cielo. Y en mi mente vi la imagen de la clásica *Columna del infinito*, de Brancusi, como referente, una obra que me conmueve, por la sensibilidad con la muerte y el paso del tiempo. La pila de servilletas, como dices, conforma la paleta de tus obras y, a la vez, estratos no sólo de colores que vibran, chocan y son armónicos al contemplar, sino que también son los estratos del tiempo, de tus colecciones e investigaciones con tu propio trabajo. Uno que, por lo menos en estos últimos tres años, ha sido imparable en creación, residencias y exposiciones. El ajetreo del sistema artístico exige producciones apuradas, mientras que tus procesos con los materiales y las pinturas son lentos.

Y mirándolo desde un lado más poético, creo que la exposición *Pradera sin fin* apuntó a conectarse con esas experiencias de detenimiento y acercamiento corporal con distintas pinturas, como *Distancia cromática*. ¿Cómo se relacionan los procesos del tiempo con tus trabajos en la exposición *Pradera sin fin*? El mismo título alude a una sensación interminable y eterna.

RZ *Columna sin fin*, o *Columna del infinito* es una de esas obras que siempre me ha cautivado, es tremendamente simple y al mismo tiempo enorme y compleja desde lo simbólico. El hecho de hablar de lo infinito, de aludir al tiempo circular, a esa dualidad o tensión que se da entre el tiempo de producción ajetreado y a veces apurado y el de análisis, observación, decantamiento y toma de decisiones, es para mí un proceso muy lento que me conecta con referencias como la de Brancusi.

Lo simple creo que requiere de tiempo y decantamiento para adquirir complejidad. El tiempo te otorga puntos de vista distintos producto de esa distancia con lo inmediato. Es el caso de la serie *Distancia cromática*, pinturas producidas con el mismo procedimiento fragmentado de mis acuarelas anteriores, pero sin figuración. Sólo hay un color y formas rectangulares dibujadas mediante líneas reservadas. En estas obras, la

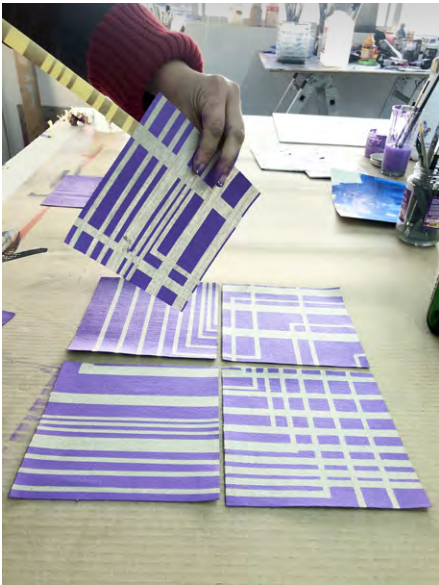


metodología es lo más importante dentro del proceso creativo. Tomar la decisión sobre cómo realizarlas me llevó mucho tiempo, y no hubiera sido posible sin esos largos momentos de análisis de cosas en las que había trabajado antes. Luego, la producción fue mecánica. De hecho, después de hacer la primera obra y los diseños, esa serie fue producida íntegramente por Tamara Müller y Laura Ahumada, quienes trabajaron como asistentes; yo sólo preparé los colores. Si bien, en los últimos años he tenido un periodo de producción muy activo, hay decisiones con respecto a esos trabajos que me tomaron años de observación, y ése es un punto importante que hace tan especial toda esta serie de obras. Hay soluciones bosquejadas que estuvieron guardadas en una caja o en una gaveta por años antes de encontrar el momento preciso para manifestarse. Toda esta serie de obras trata de detenerse a observar, de hacerse preguntas y de tomar las decisiones en ese contexto medio atemporal. Todo esto, sin dejar de producir en paralelo. El hecho de trabajar simultáneamente en varias series de obras distintas durante muchos años, creo que me permitió tener esa dinámica metodológica.

SGS ¿Han aparecido en estos tiempos otras obsesiones con el color o materiales?

RZ Me pasó que cuando empecé a hacer esa serie de pinturas en las que tomé como referencia las flores rojas, guardé en un frasco los excesos de pigmento rojo que preparaba para poder reutilizarlos posteriormente. Luego seguí trabajando en otras obras con el mismo color, y como utilicé diferentes tipos de rojo, la mezcla terminó siendo muy saturada. Ese acto de guardar retazos, fragmentos y “sobrantes” de material para reutilizarlos forma parte de mis obsesiones permanentes en el trabajo de taller.

Y hace poco más de diez años hice una escultura a la que llamé *Acumulación necesaria*, que era una esfera blanca hecha con tiras de papel entrelazadas, tiras que eran recortes que quedaron de los pliegos de papel de acuarela que había conservado durante años. Para darle un uso al pigmento rojo guardado en el frasco, decidí hacer otra esfera,



Taller | Studio, Santiago, Chile, 2021-2023

tiñendo previamente las tiras de papel —esta vez, el residuo añadido sería el color—, obra que se transformó en una especie de obsesión, porque quería que creciera lo más posible: llegó a medir 45 centímetros de diámetro y pesar alrededor de 20 kilos sólo utilizando tiras de papel. Es una obra muy simple formalmente, pero que para mí tiene un significado importante, en ella hay cientos o, me atrevo a decir, más de mil horas de trabajo contenidas en dos años y medio, que fue lo que tardó en estar lista, si es que lo está. Considero que es una especie de metáfora visual del paso del tiempo, del trabajo minucioso y silencioso. Las tiras de papel están tejidas de manera que se entrelazan y se afirman entre ellas. Es una manifestación de esos actos aparentemente inútiles y obsesivos que con frecuencia realizamos los artistas. El acto de tejer esa esfera es una especie de mantra repetitivo. El tiempo que nos tomó a quienes participamos en su elaboración (Tamara, Laura y yo), sin duda, cargó a ese objeto de energía y voluntad, lo que creo que terminó otorgándole una densidad visual particular, y por eso se llama *Entretejer el tiempo*.

Por otro lado, al volver de la residencia en Tao Hua Tan, de la que te hablé antes, comencé a trabajar con el papel Xuan, papel tradicional chino que había traído conmigo, y a hacer experimentos de monocopias con pigmentos imitando las formas recortadas de las flores rojas que vi allá, que básicamente parecían una mancha irregular. Usar diferentes colores y varias capas monocromas me ayudó a presentar zonas muy saturadas

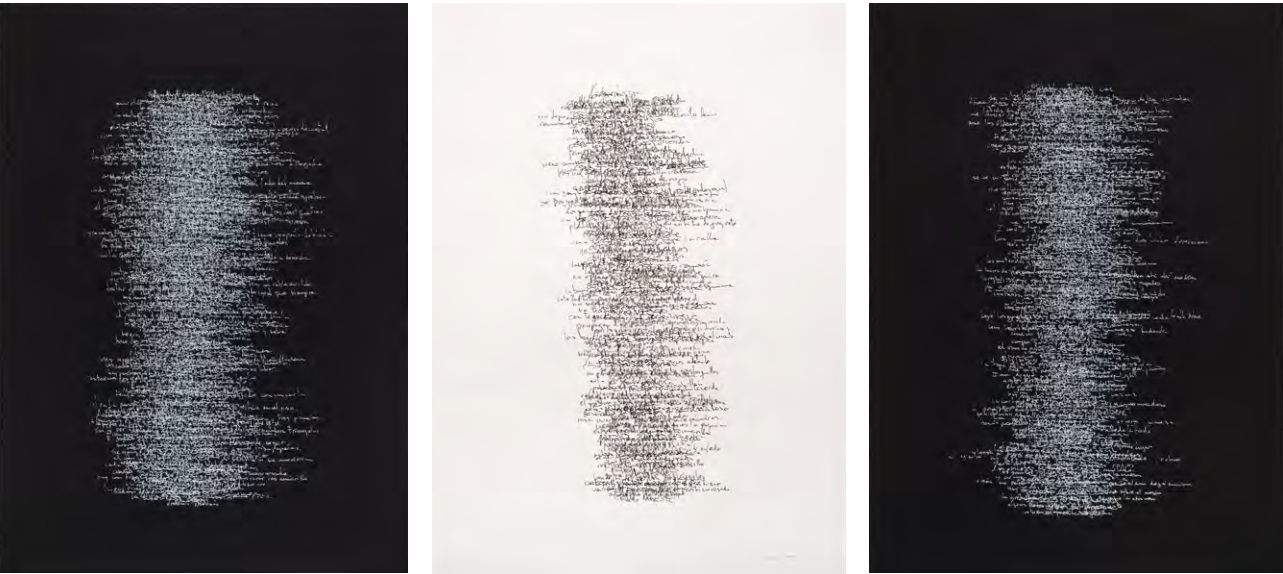


de color. Hice muchas pruebas en las que esas manchas abstractas cobraban sentido desde la percepción del color.

Después, con la pandemia, y a raíz de la cuarentena que me impedía ir al taller, llevé una serie de materiales a casa, que básicamente eran tubos de acuarela y papeles más pequeños. Continué con esas pruebas y retomé algunas pinturas que había dejado a un lado. Como ya había incorporado el color saturado, todo se comenzó a colorear de manera intensa. Además, aproveché ese periodo de cuarentena para volver a revisar mis registros fotográficos de años anteriores, pensando o considerando al color como un factor activo de esas imágenes.

SGS ¿Y de qué manera influyeron la residencia y la experiencia en Tao Hua Tan en la elaboración de las *Cromocaligrafías*?

RZ Las hojas de papel sobre las cuales están pintadas esas piezas las había comprado en una tienda de productos para caligrafía en una villa cercana. Como vi que tenían esa trama cuadriculada con diagonales en color rojo y se veían bonitas, compré una resma de hojas pequeñas y otra de hojas más grandes. Tiempo después, creo que fue una amiga, también artista, con quien estaba cuando conseguí las hojas, que me envió un mensaje que decía: "¿Te acuerdas de las hojas de papel cuadrículado? Son para practicar caligrafía china". Yo ya había empezado a rellenar los triángulos de la trama de esos papeles con restos de color que tenía en los mezcladores de acuarela y luego a trazar círculos y semicírculos utilizando la medida de la cuadrícula, intercalando zonas pintadas con color y otras rellenas con tinta china. El hecho de enterarme de que esos papeles eran para caligrafía me condicionó a ver inmediatamente las formas que había dibujado sobre ellos como letras.



Formas para mantener un recuerdo presente 1-2-3 | Ways to Keep a Memory in the Now 1-2-3, 2017, tinta caligráfica sobre papel | Calligraphy ink on paper, 45 x 32,5 cm

SGS Justo cuando estábamos en los tiempos de preparación de la exposición *Pradera sin fin*, uno de los editores de Naranja Publicaciones, Sebastián Barrante, me comentó en una exposición que hicieron de la editorial, sobre un trabajo que exploraba la escritura asémica, y me llamó la atención esa categoría, porque es algo que conecta con tus obras, como una especie de caligrafía asémica donde el contenido se encuentra en el uso libre del color y las distintas variaciones de sus formas que van armando figuras y relaciones entre sí. Y, bueno, creo que tienes otras series de trabajos donde exploras las grafías de modo abstracto. ¿Cómo ves esa relación entre imagen y escritura en tus trabajos? ¿Existen algunos referentes de la cultura china o de otras culturas, por ejemplo?

RZ Es interesante pensar en esos trabajos como escritura asémica, porque si bien fueron producidos desde una lógica visual, creo que medio inconscientemente estuve pensando en lo caligráfico todo el tiempo. En algún momento tomé la decisión de no separar la serie y dejar las 43 piezas como un políptico, pensando en la lógica de la escritura y en el total como una suerte de texto visual. Cada vez que miraba las piezas mientras las pintaba, veía letras o frases. En ellas hay una suerte de rítmica que está relacionada con el lenguaje y con la música. Es algo así como la representación visual de la letra de una canción. En el 2016 trabajé en esos dibujos que mencionas, aunque surgieron de modo distinto. En ellos transcribí relatos de espacios públicos que recorría a diario de manera repetitiva, y escribí varios días en una misma hoja, generando una superposición. El resultado fue una suerte de abstracción enredosa que sugiere una escritura, pero de la cual no se puede leer prácticamente nada. Esos trabajos también son un antecedente de lo que hice después, y hay una intención de transformar esos relatos en algo abstracto, visualmente atmosférico. Me fascinan la escritura china y los ideogramas en general, porque al no entenderlos o no poder descifrarlos, funcionan como dibujos u obra gráfica aun cuando sabemos que hay un significado detrás. Pero no estoy completamente seguro de que haya una influencia directa en mi trabajo, aparte de la estructura proporcional de la cuadrícula presente en los papeles.

SGS Y para cerrar, las *Cromocaligrafías* fueron montadas en el espacio de exhibición en una relación fluctuante, suben y bajan según sus correspondencias de ritmo, color y figuras. Podrían ser vistas como partituras para la interpretación sonora. Si tuvieras que ponerle un tema musical, ¿cuál sería?

RZ Completamente de acuerdo. De hecho, el diagrama es lineal, y cada pieza está dispuesta a distinta altura con respecto a la proyección de las líneas horizontales de la cuadrícula, como en un pentagrama. Musicalmente, sonaría como algo barroco, por los brillos y colores. Pero como estamos en el siglo XXI, le pondría la letra de una canción que se llama *Not*, del grupo Big Thief, que comienza con la frase "It's not the energy reeling" y luego sigue con un largo listado de todo lo que "no es". Es un poema repetitivo, sugerente, sutil y muy potente.

SGS ¡Me encanta!

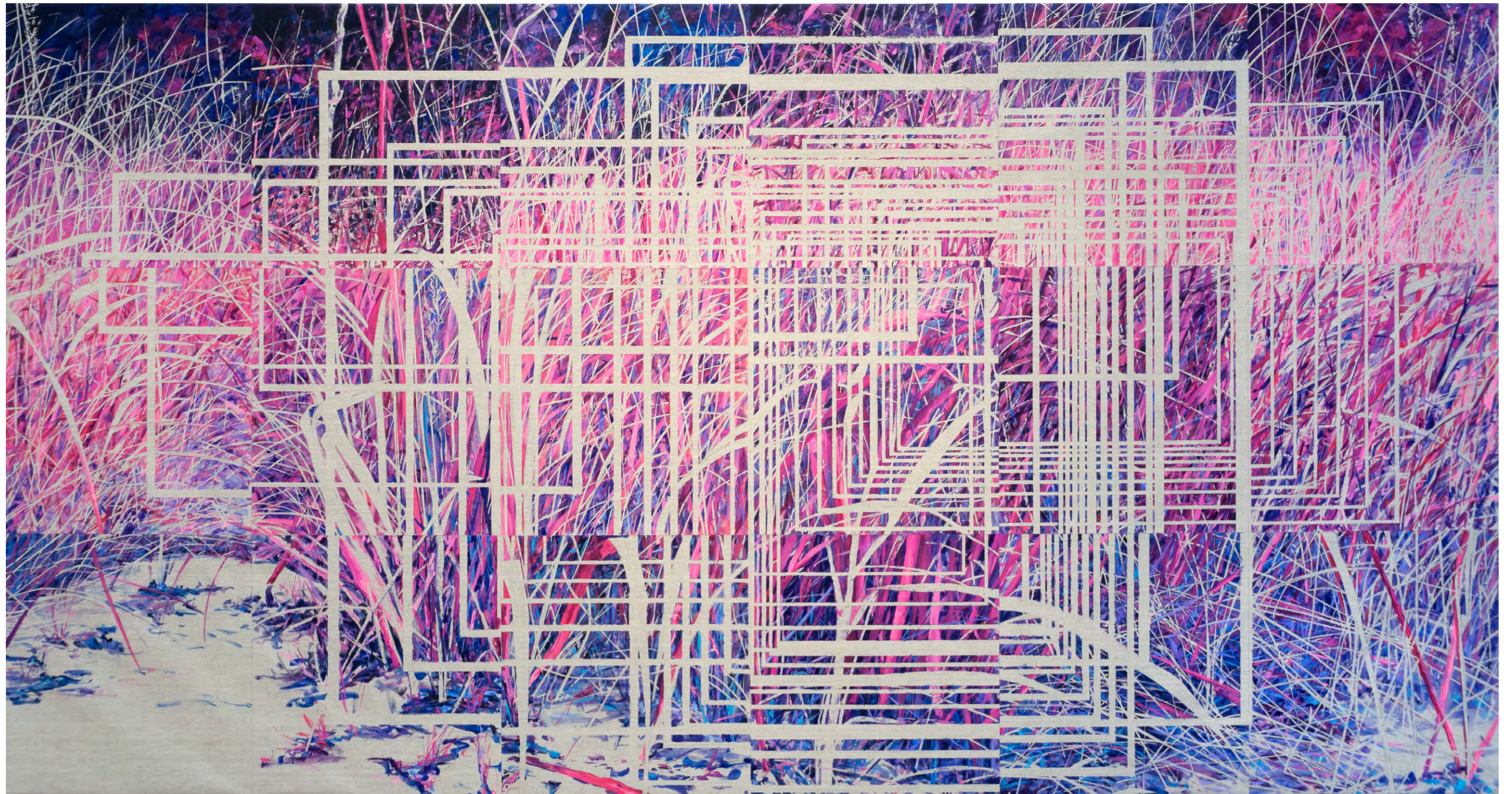
RZ ¡A mi también!

Santiago, Chile, 2023

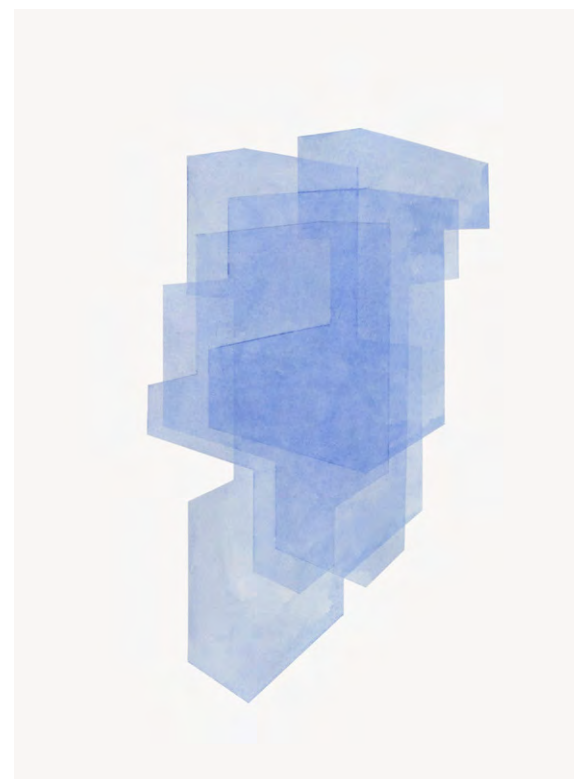
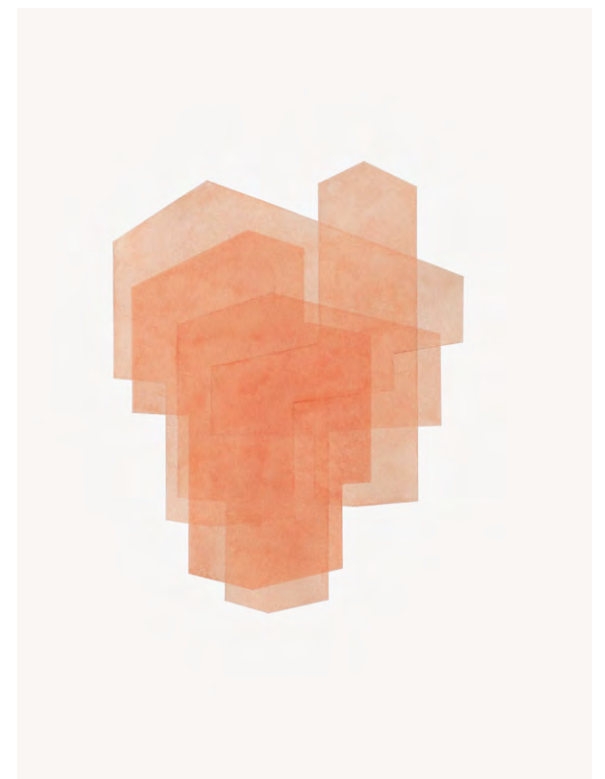
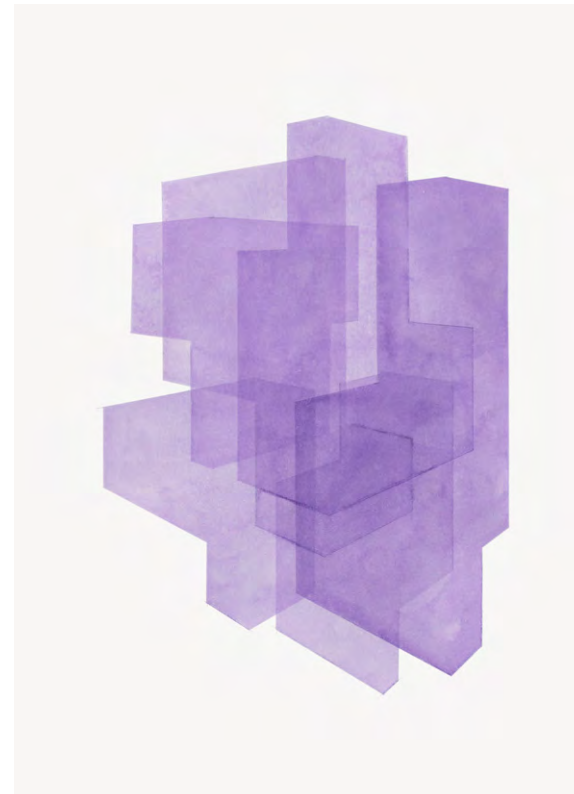
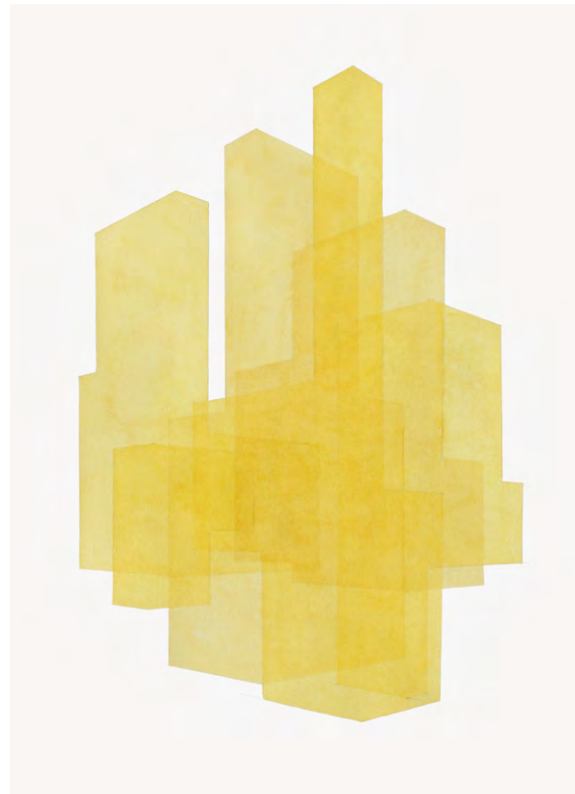
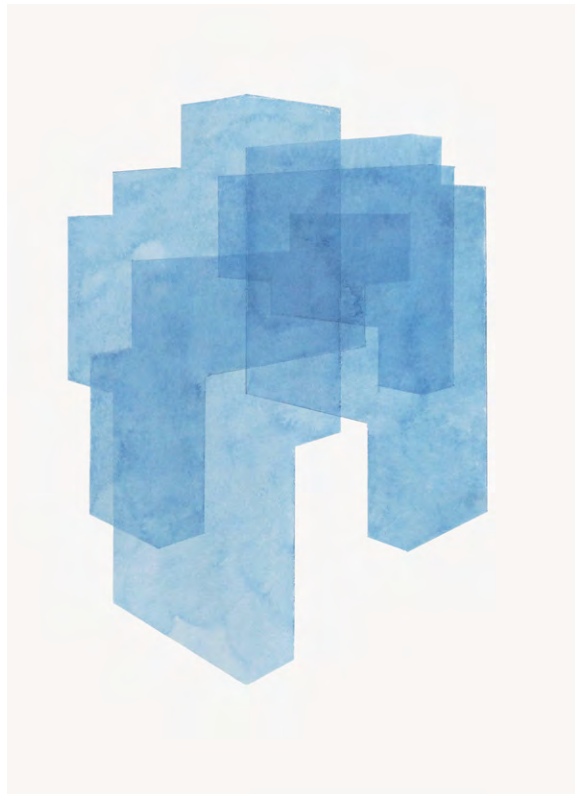


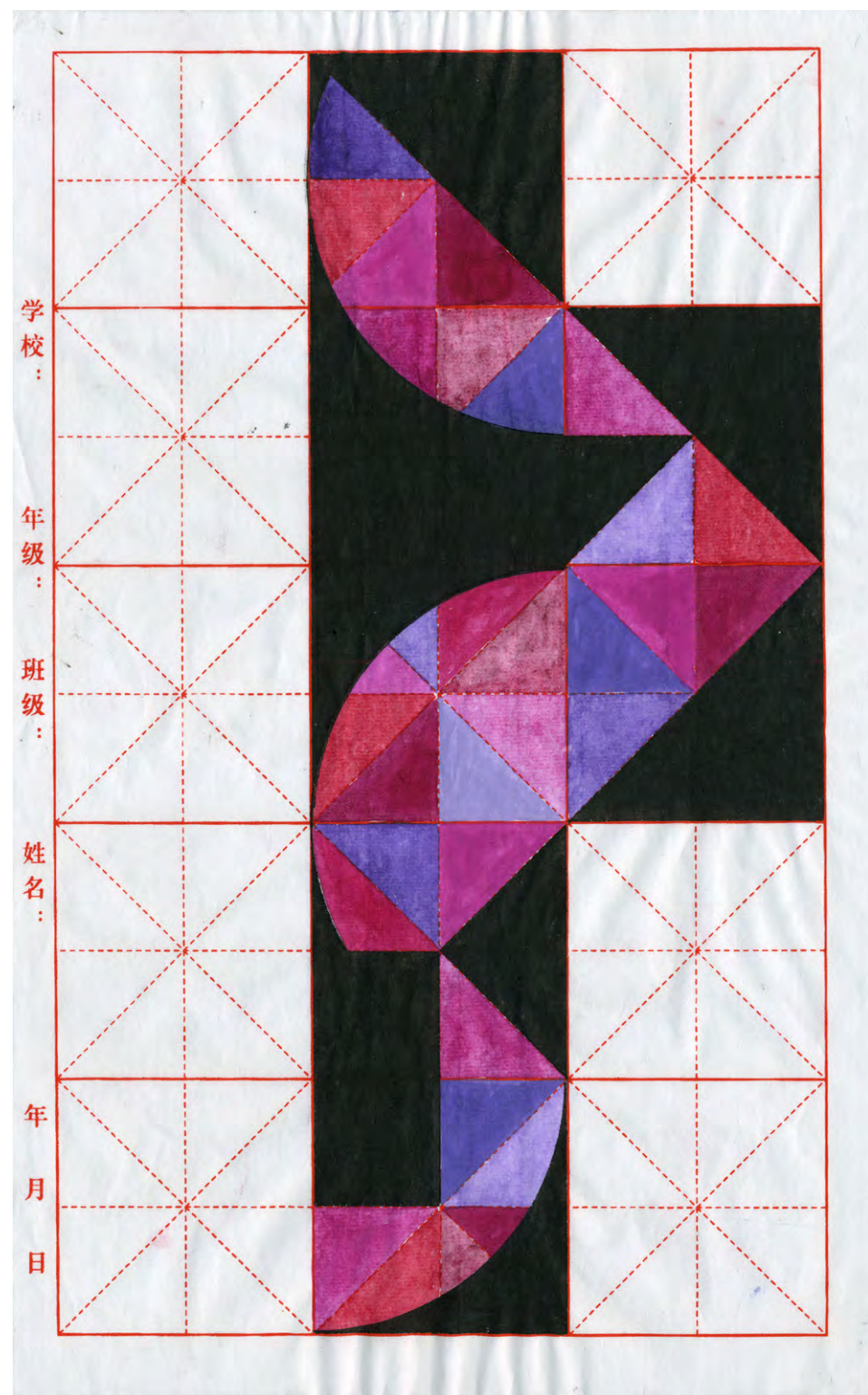
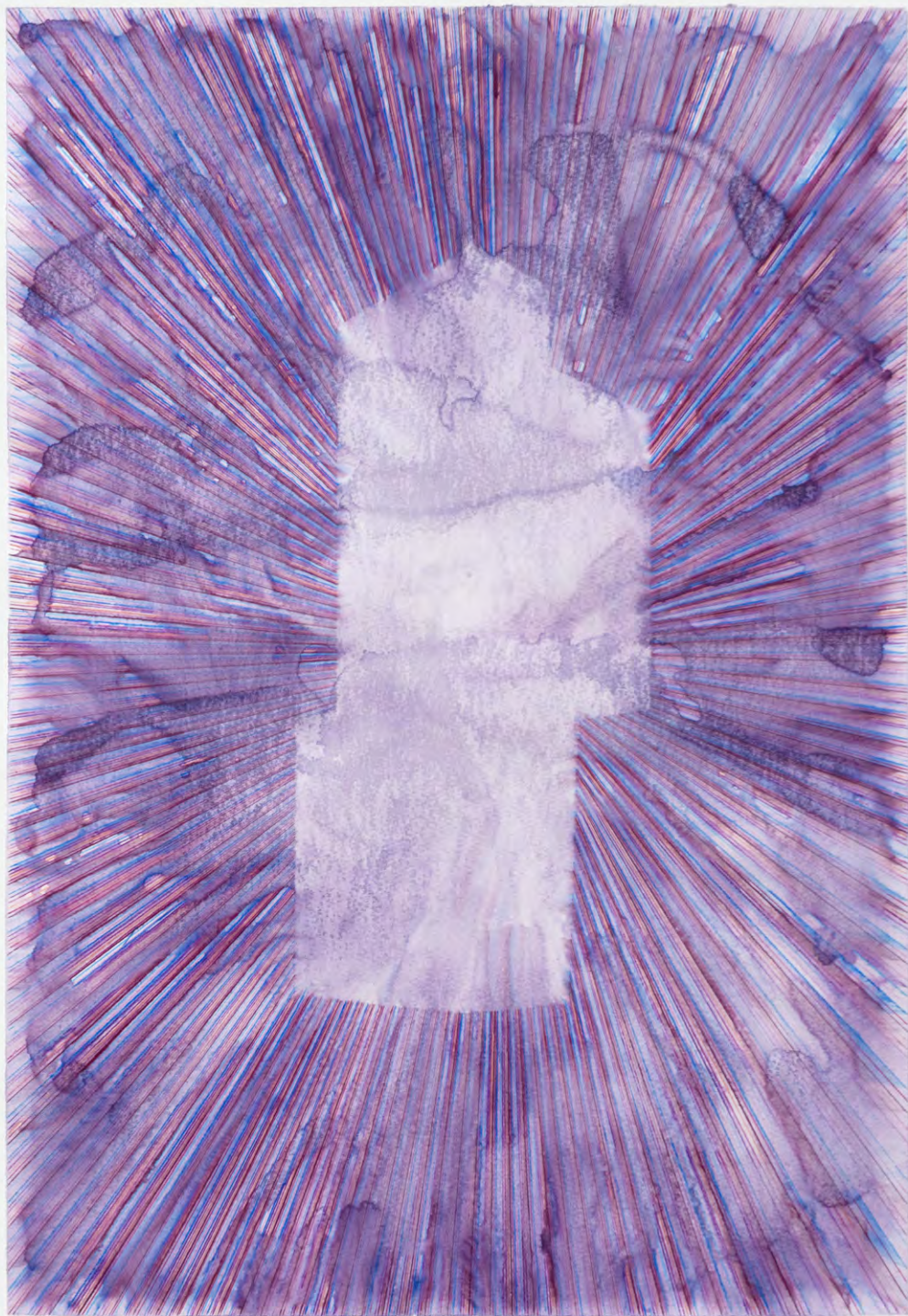












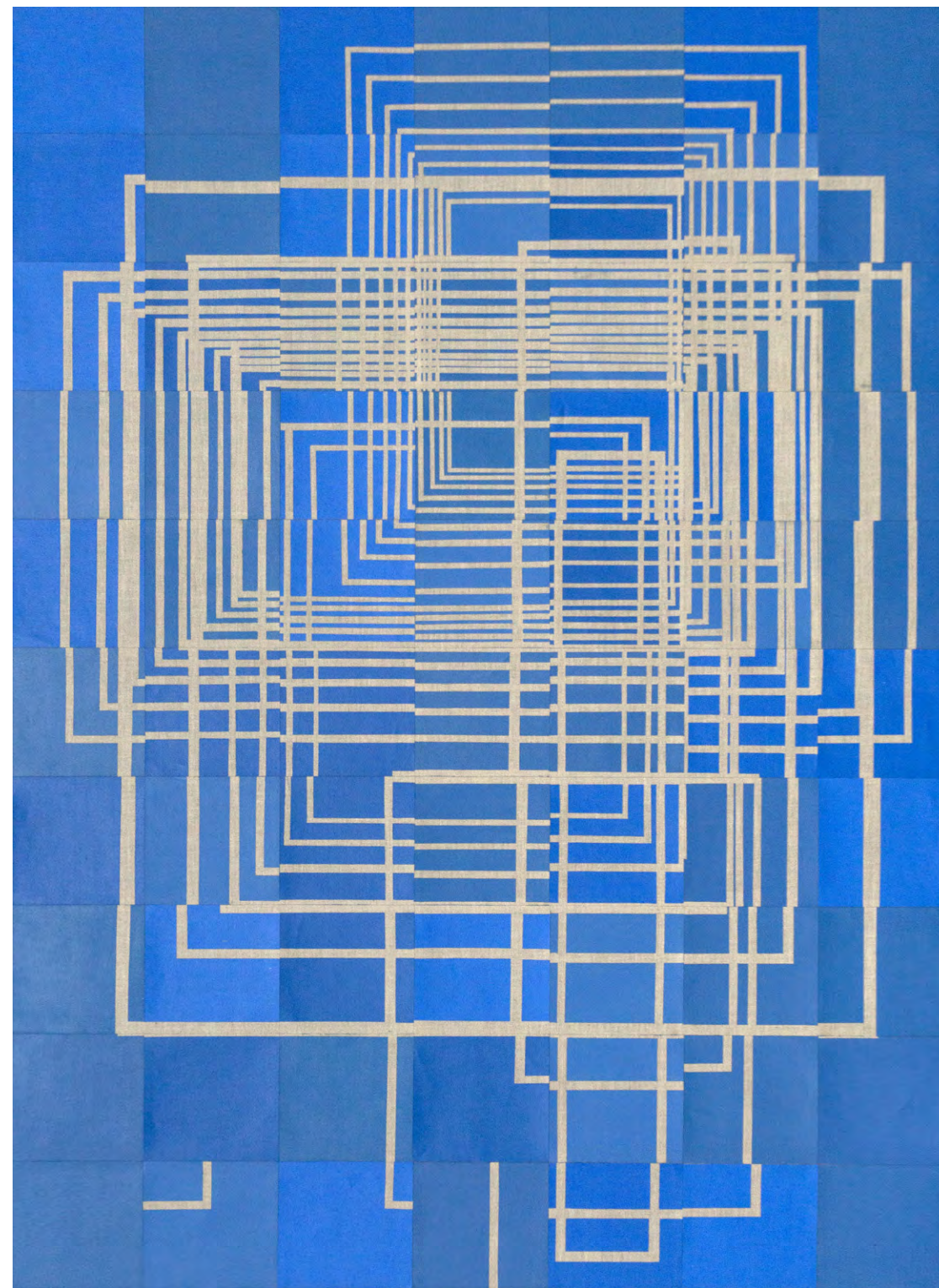
学校：

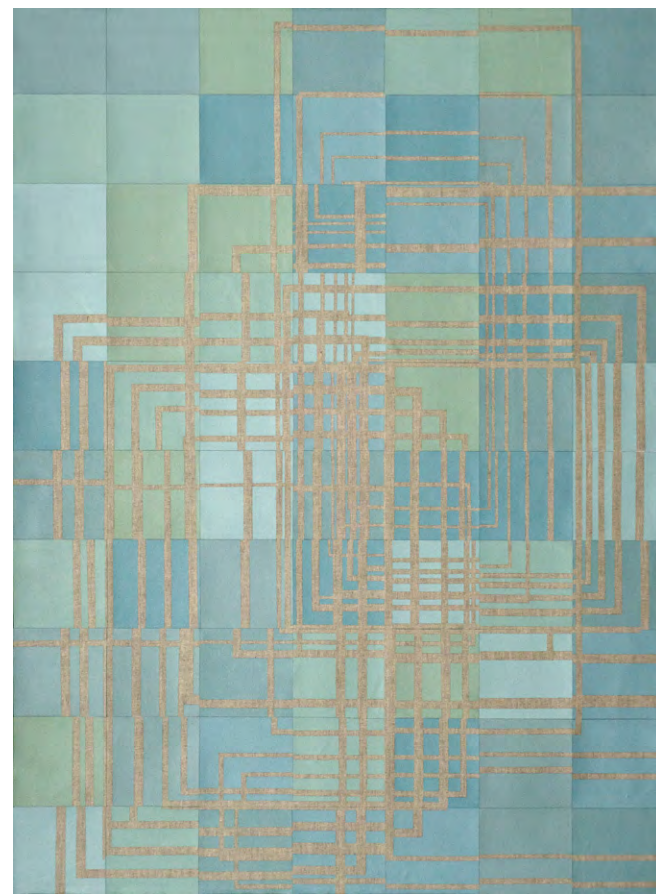
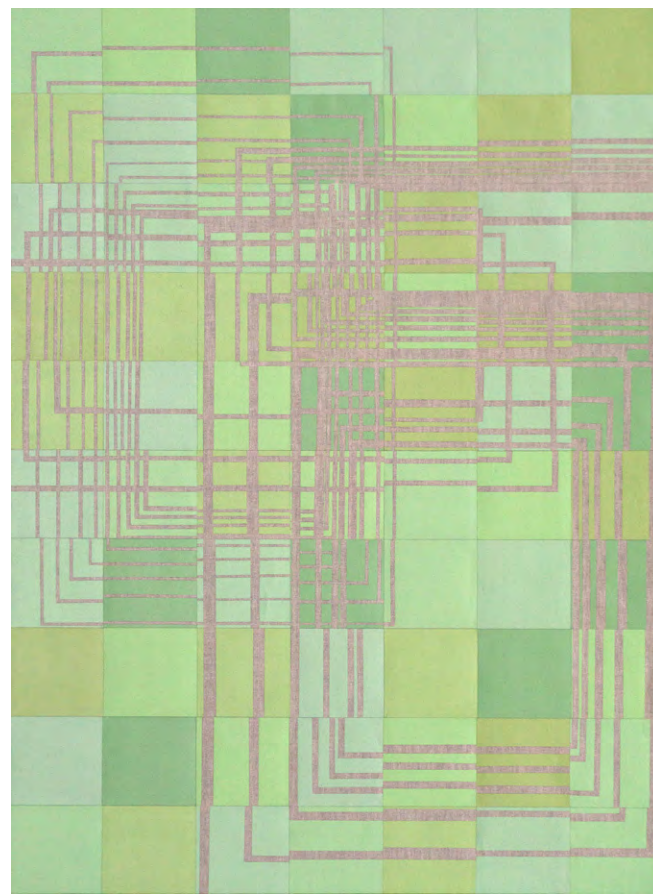
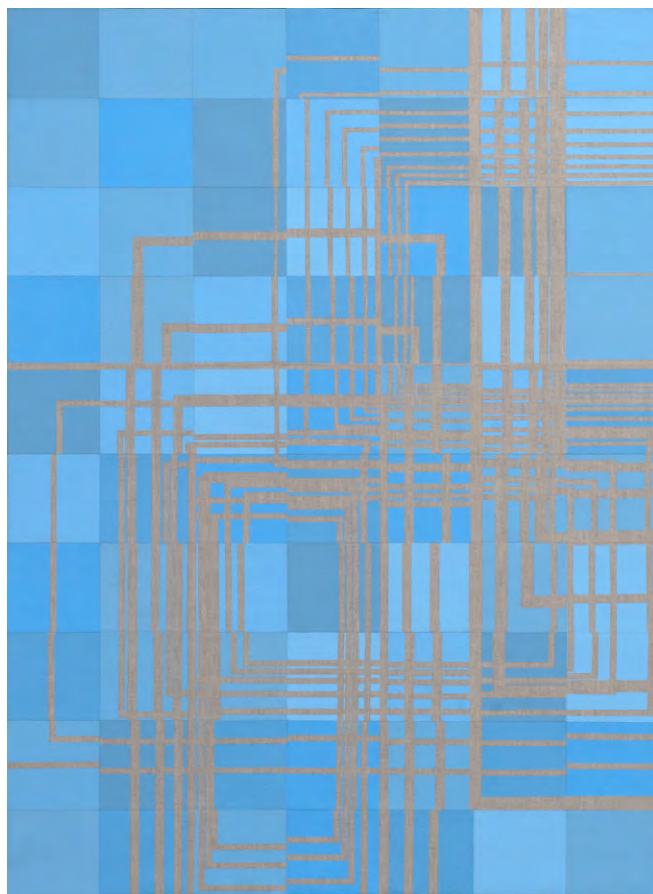
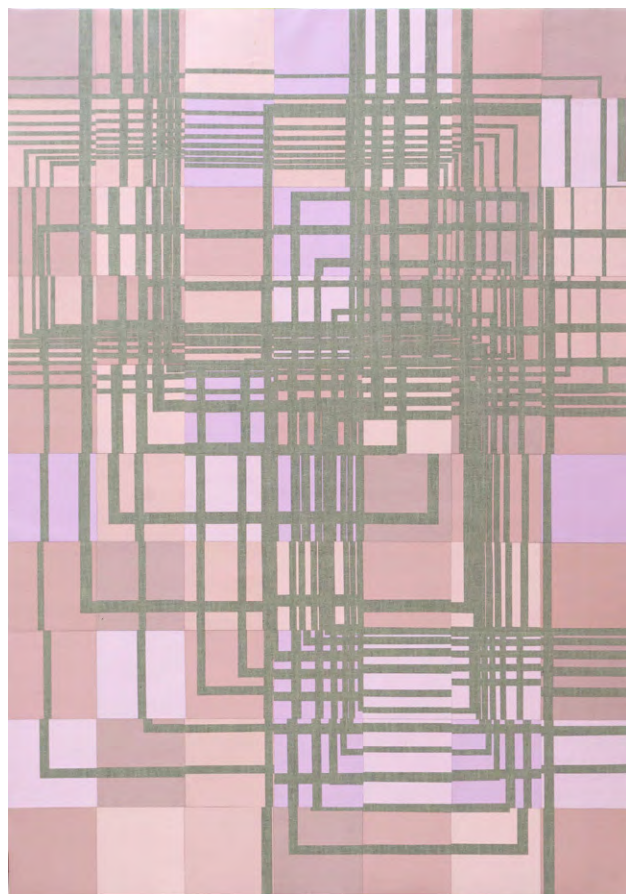
年级：

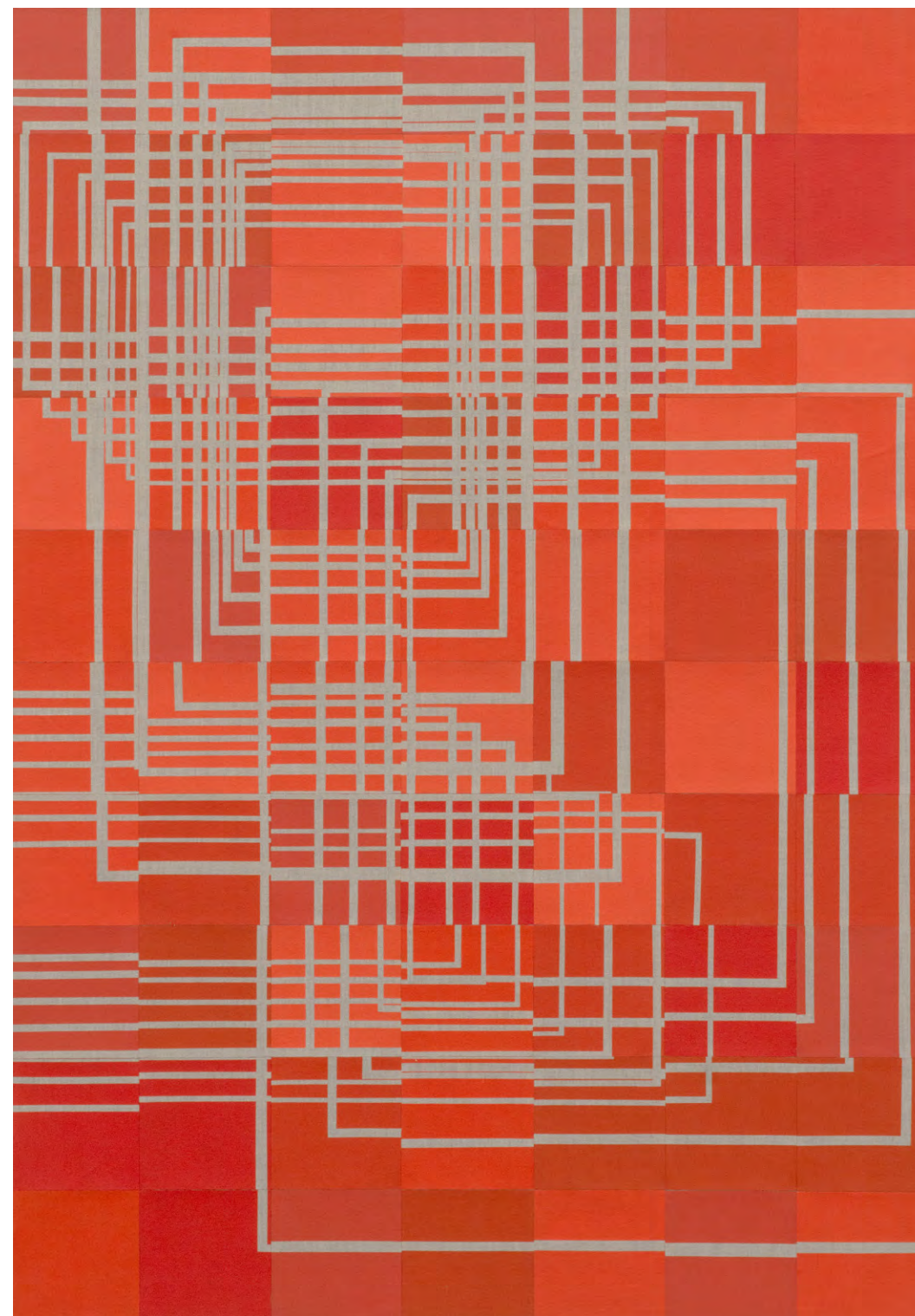
班级：

姓名：

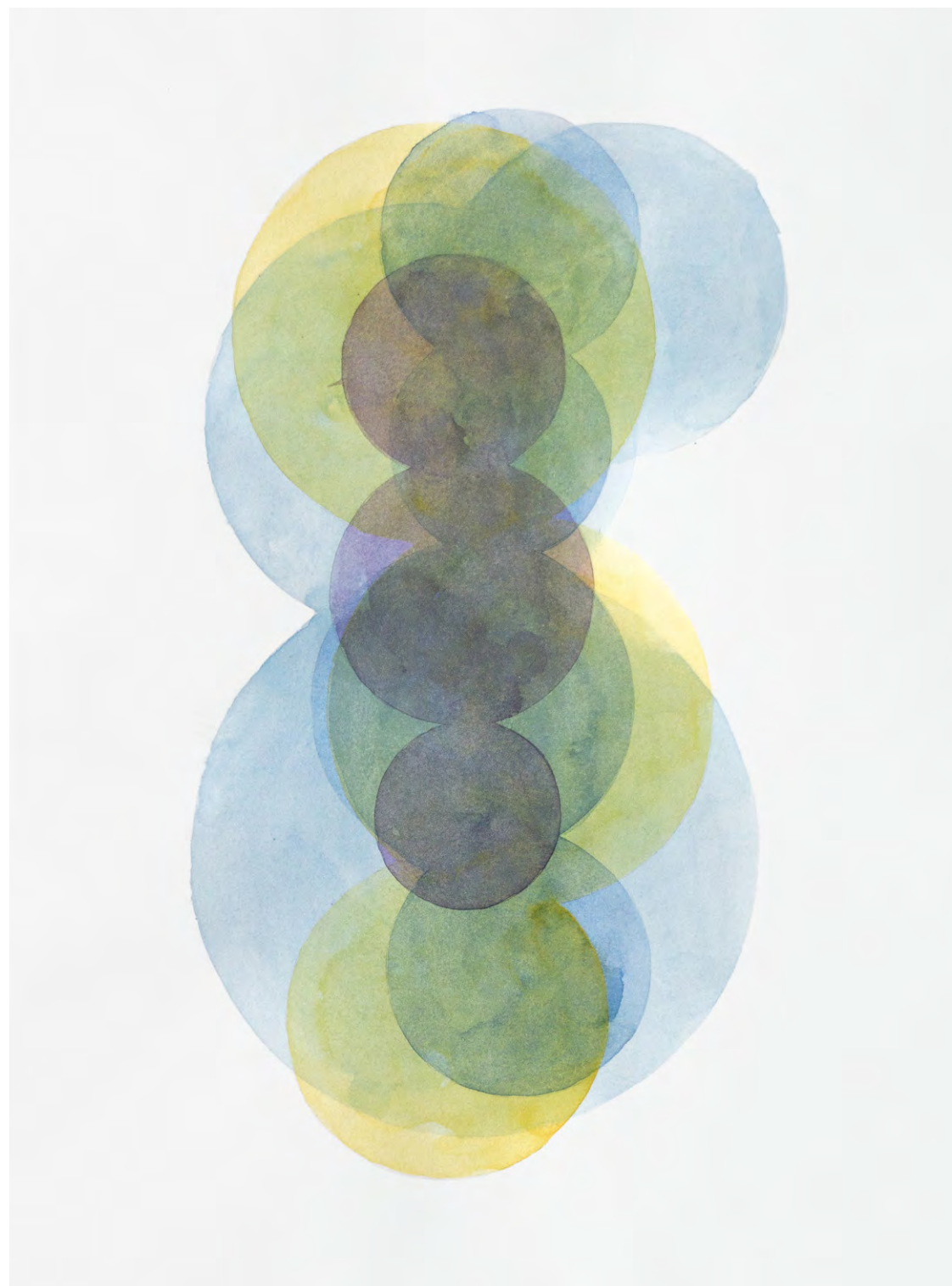
年
月
日



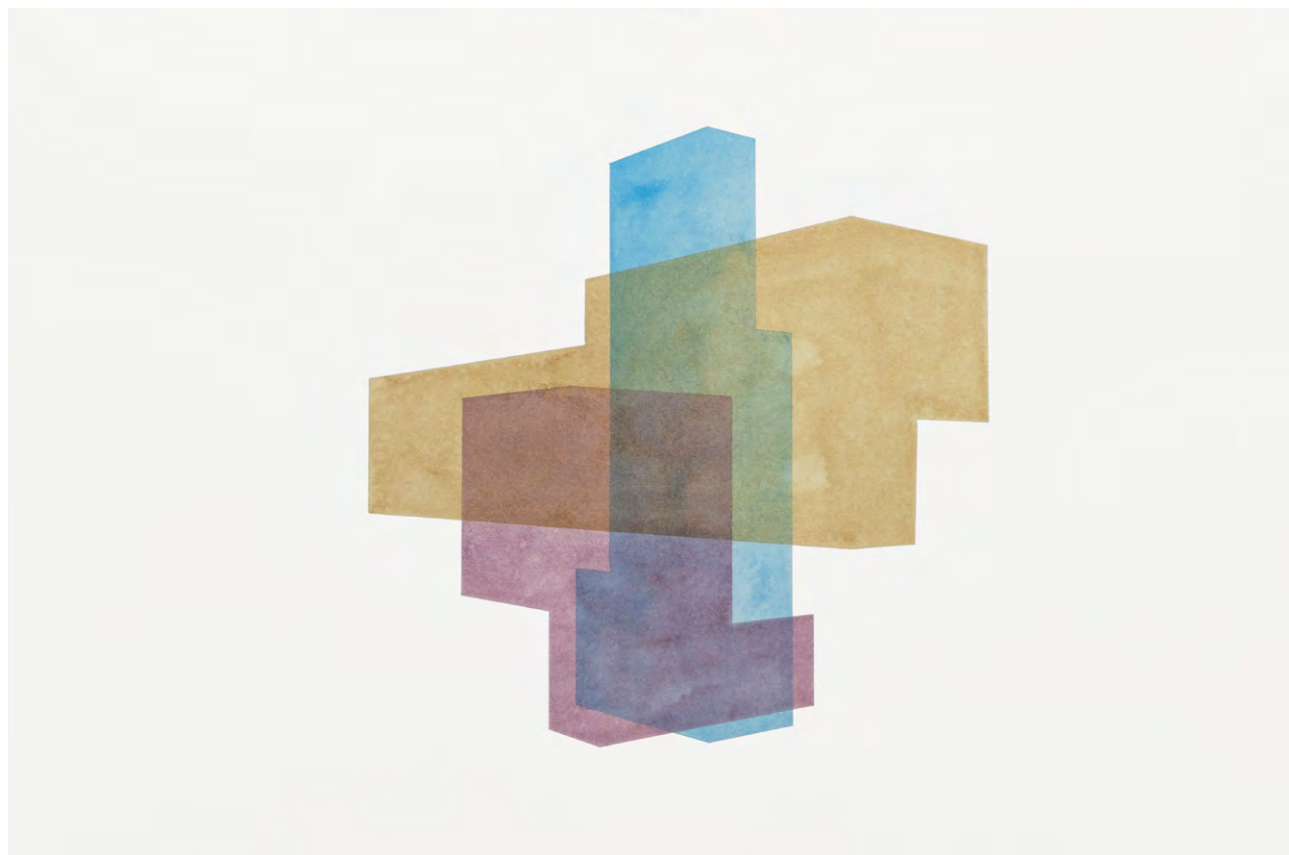








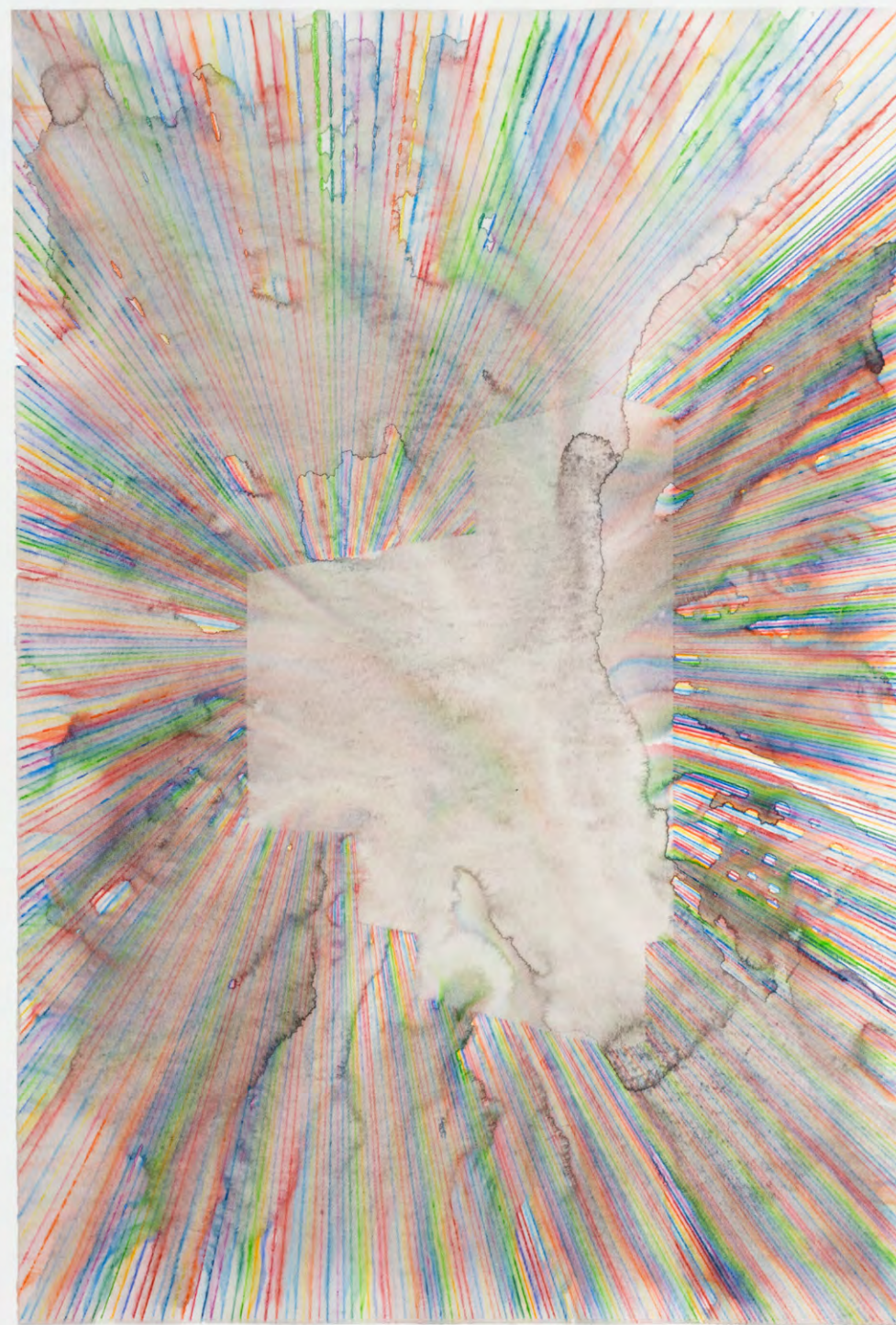
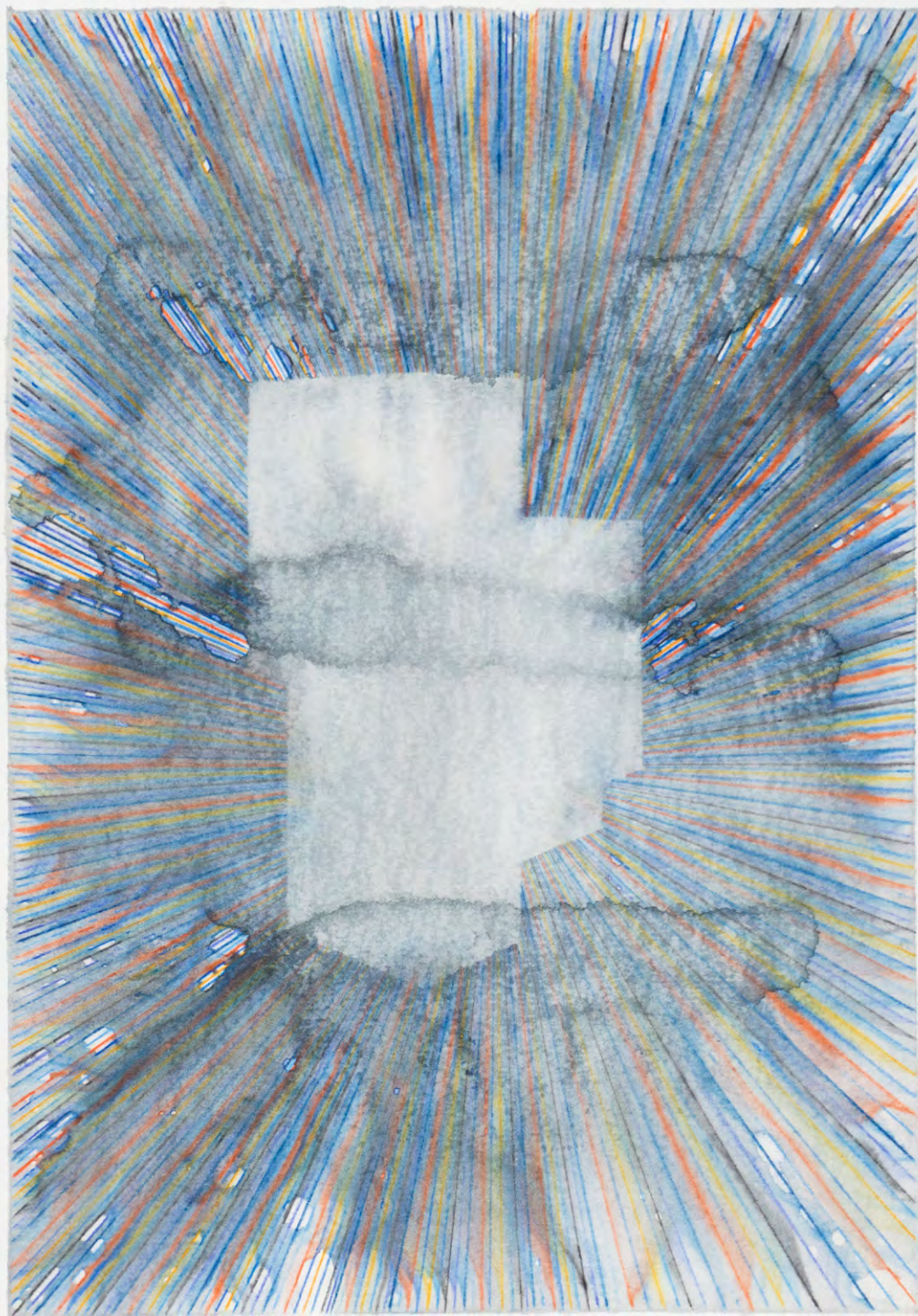


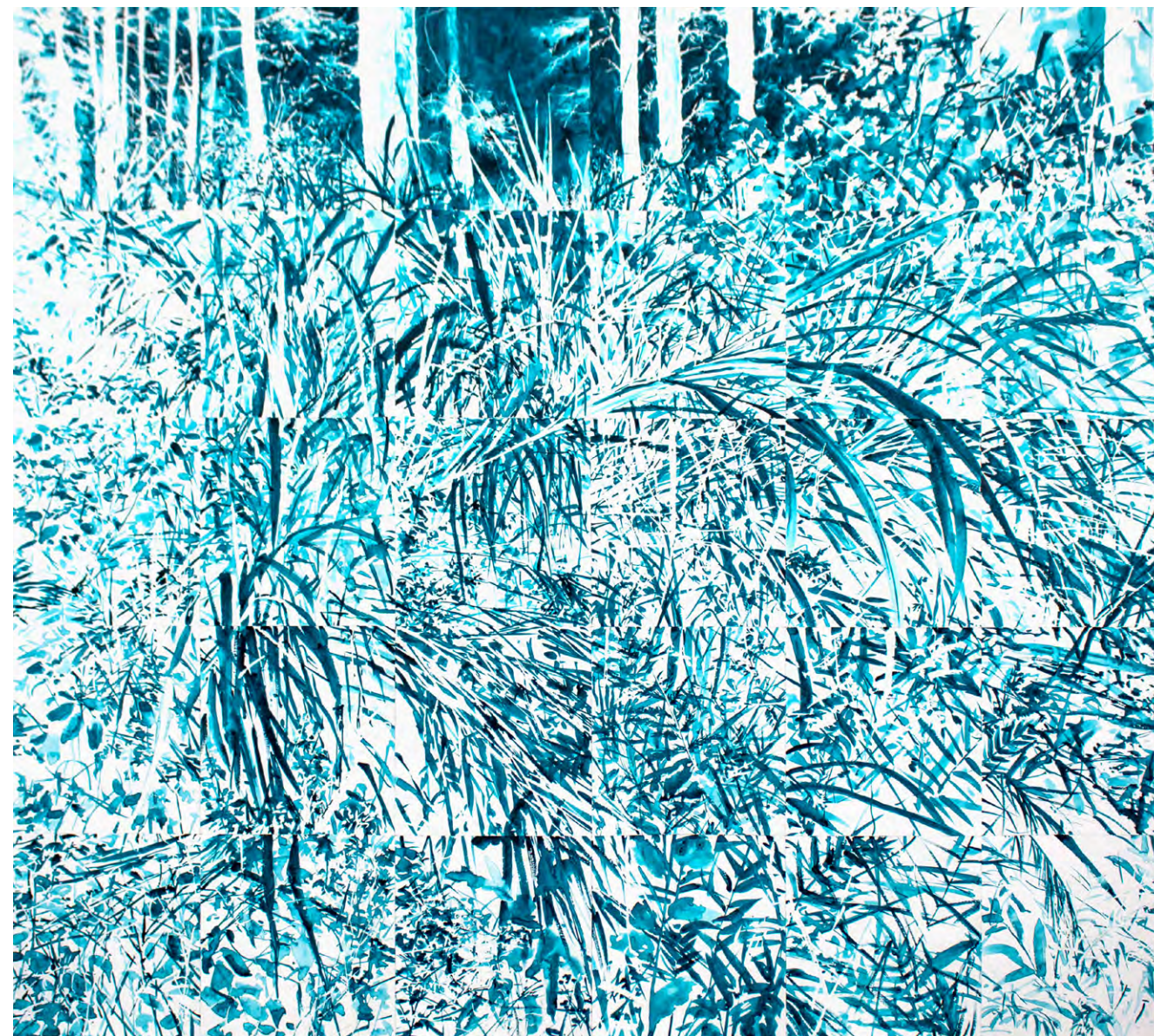






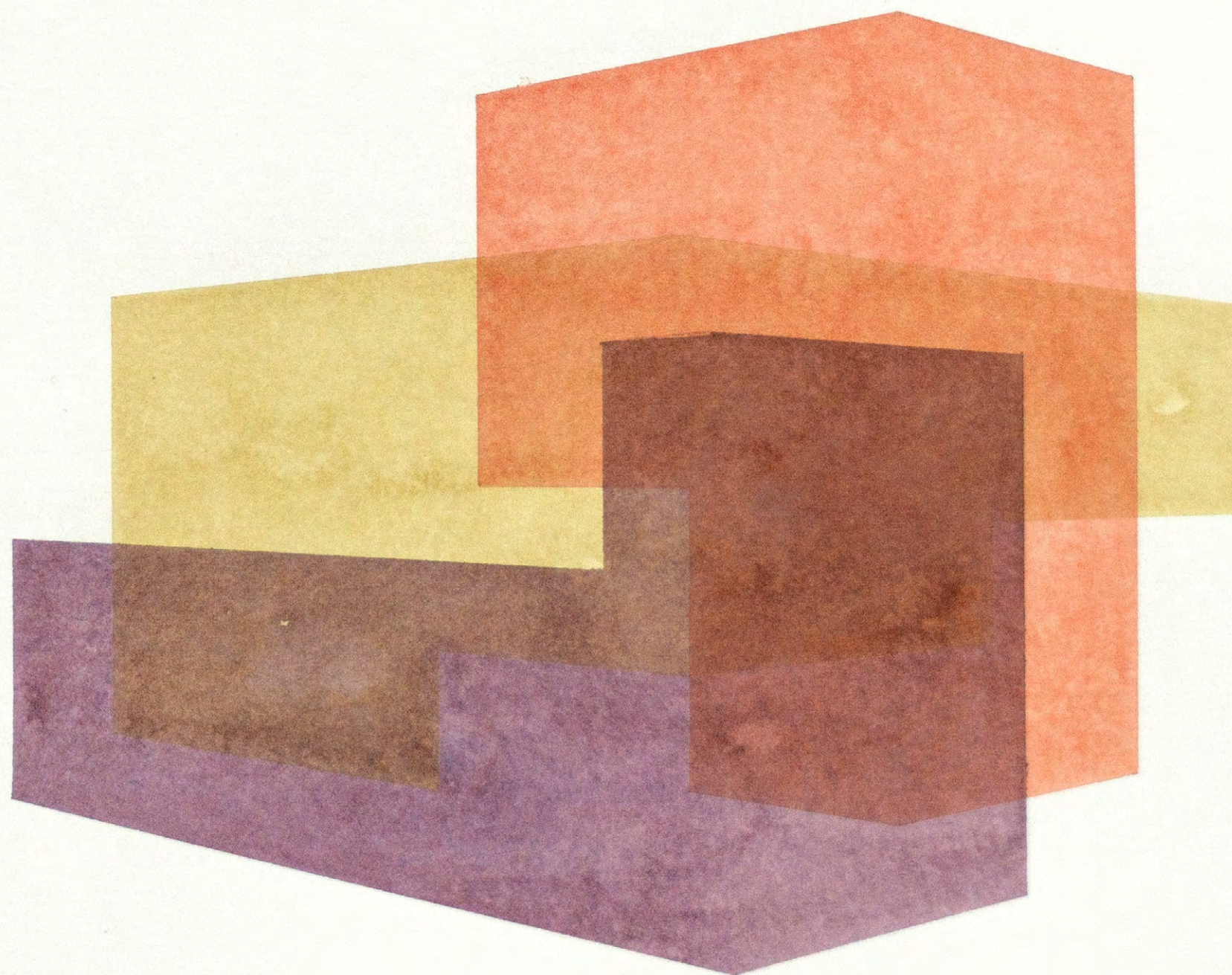


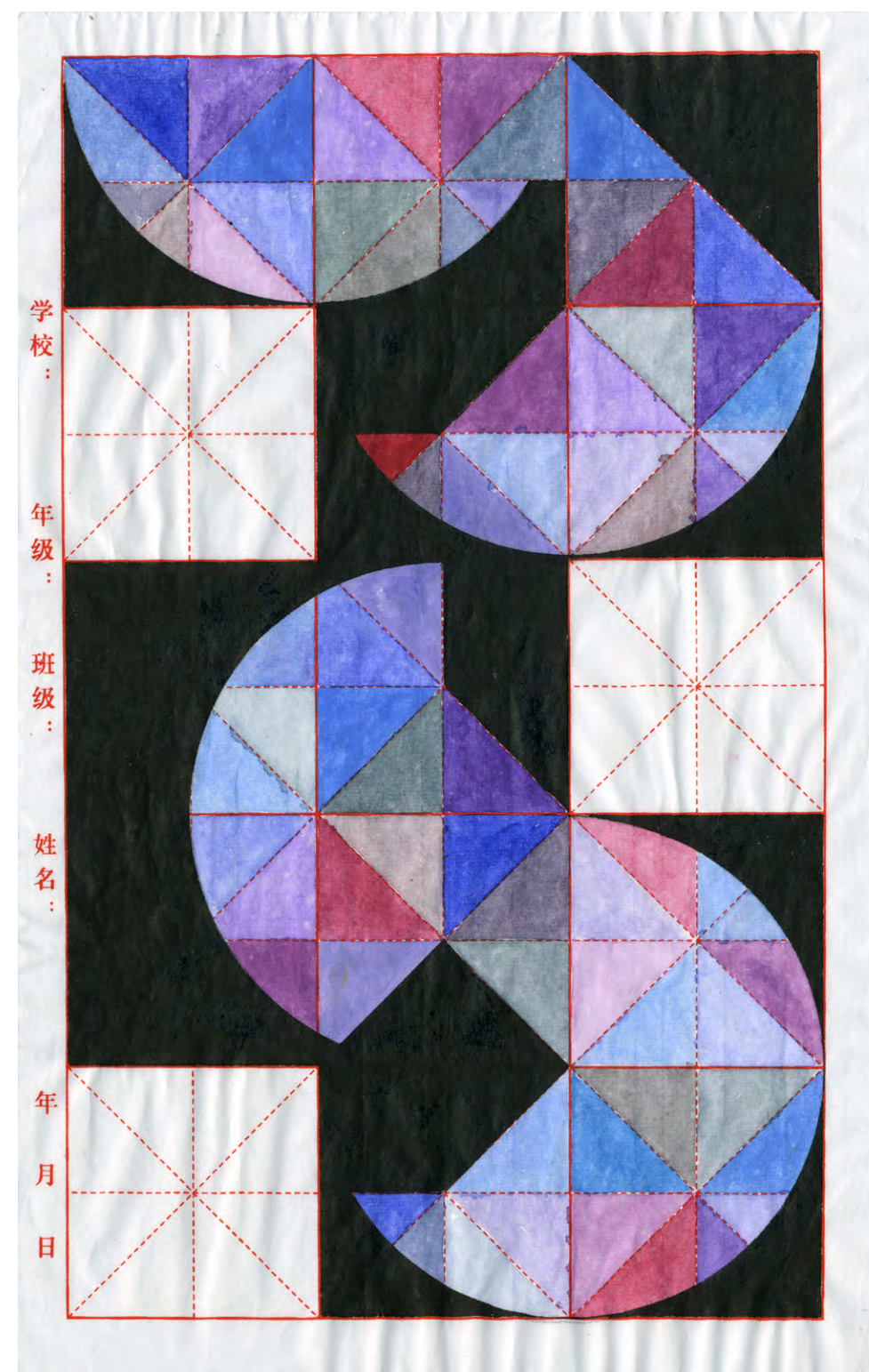
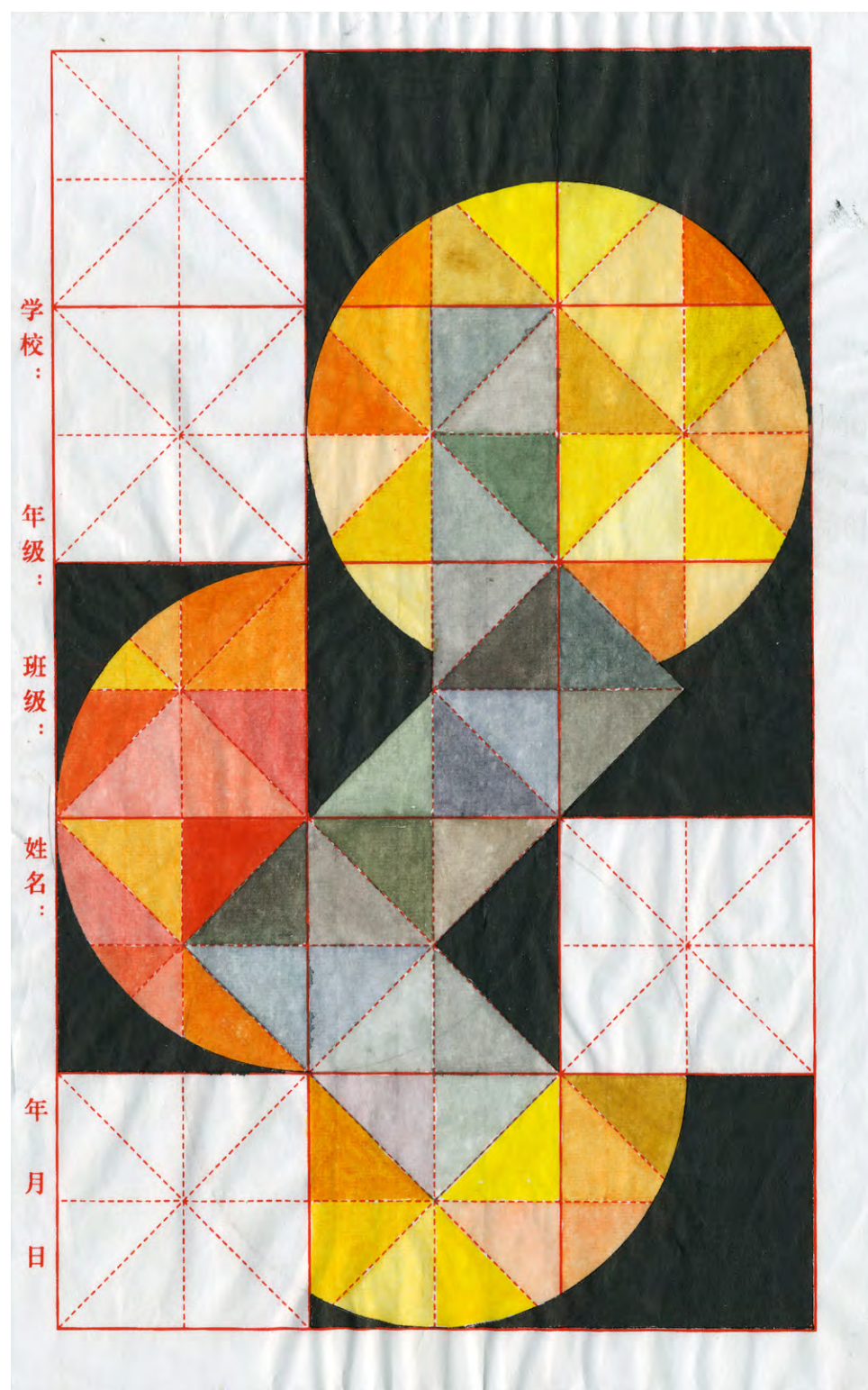






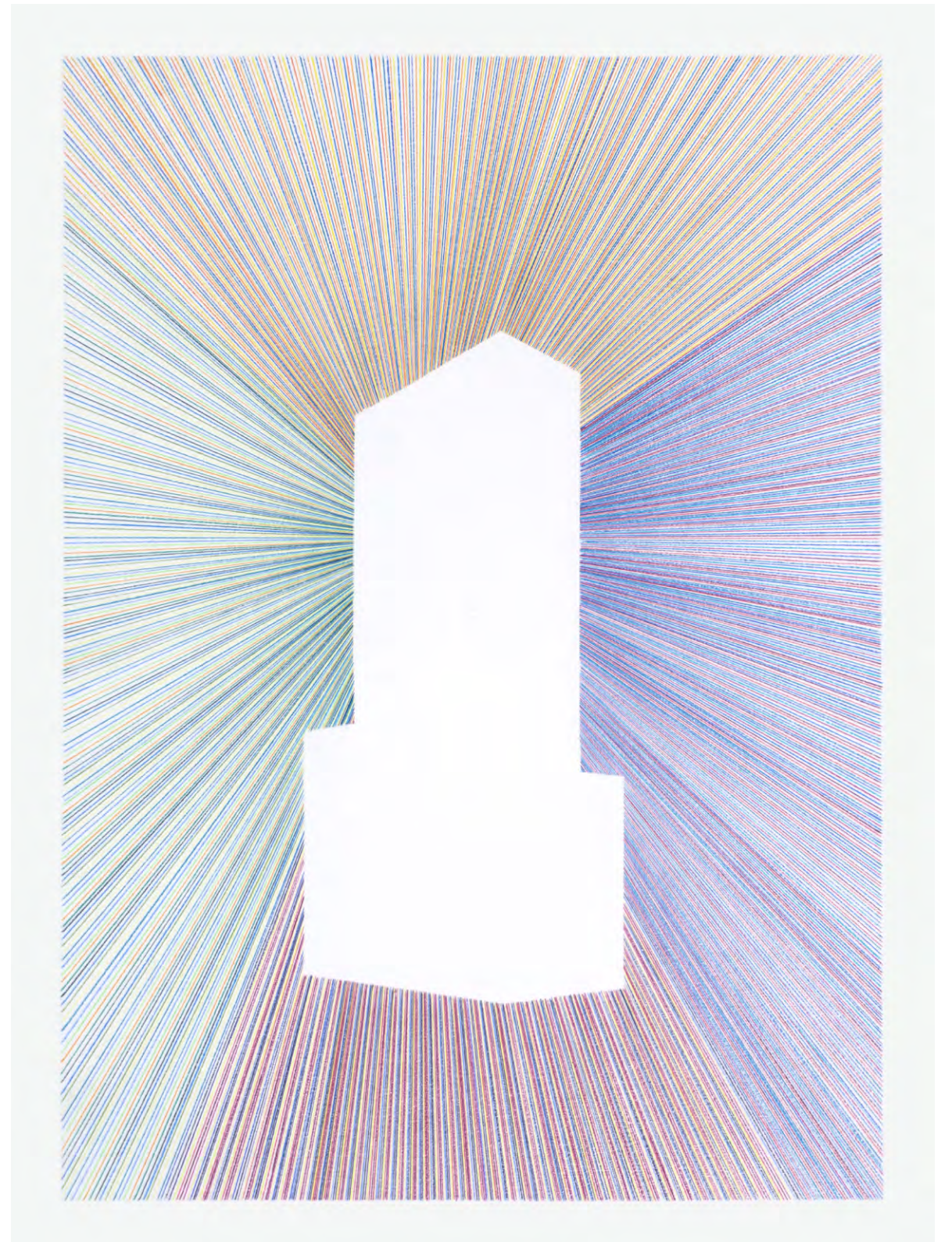
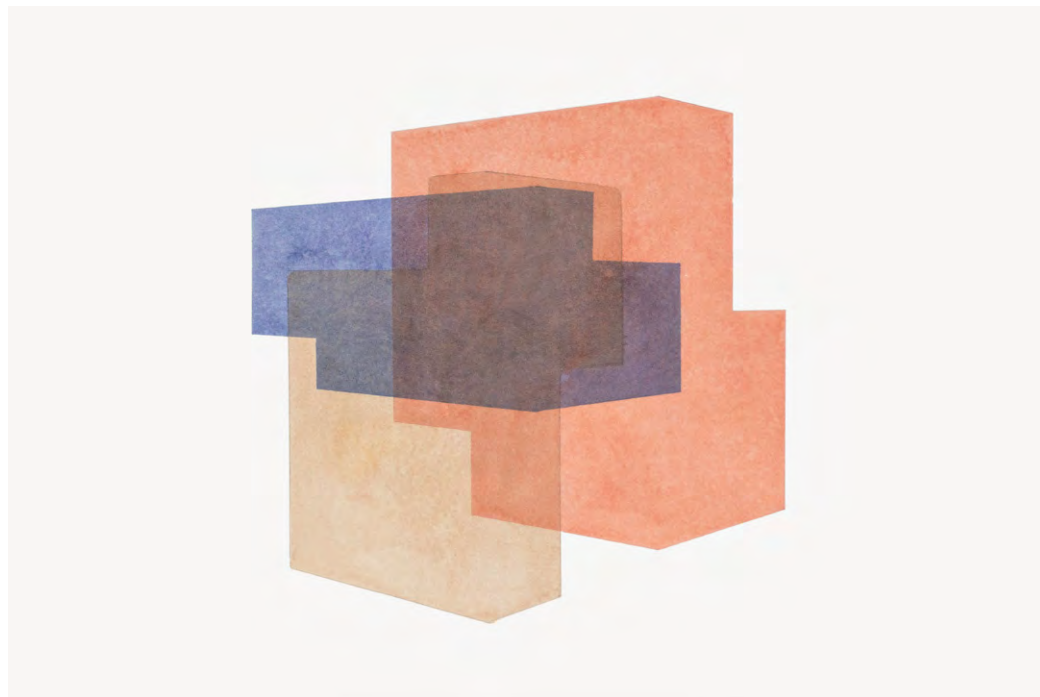
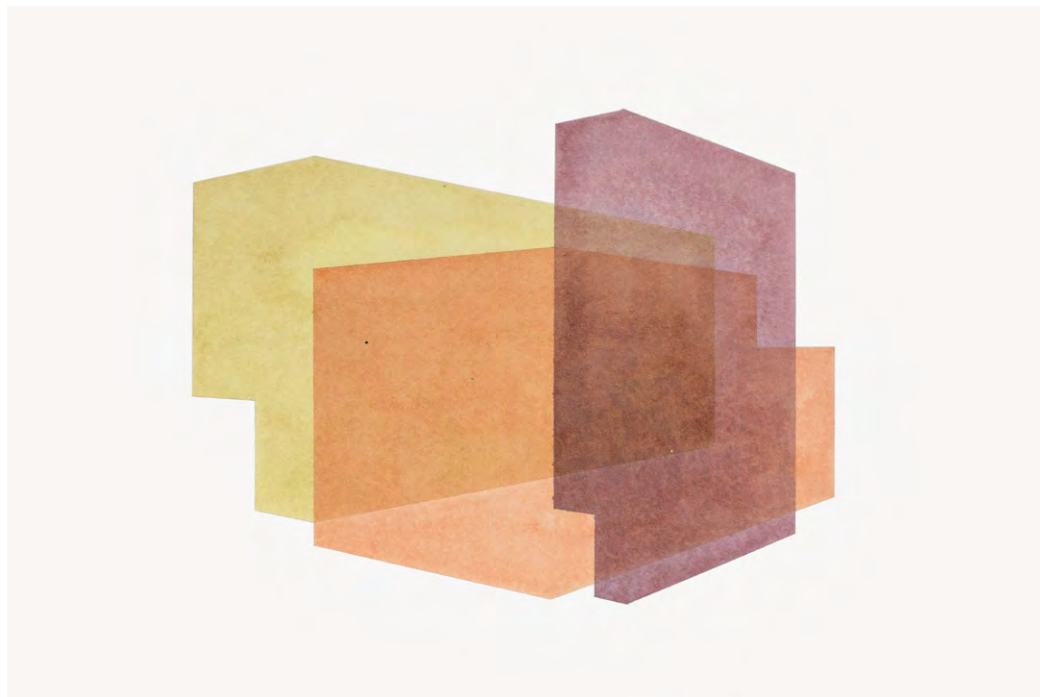


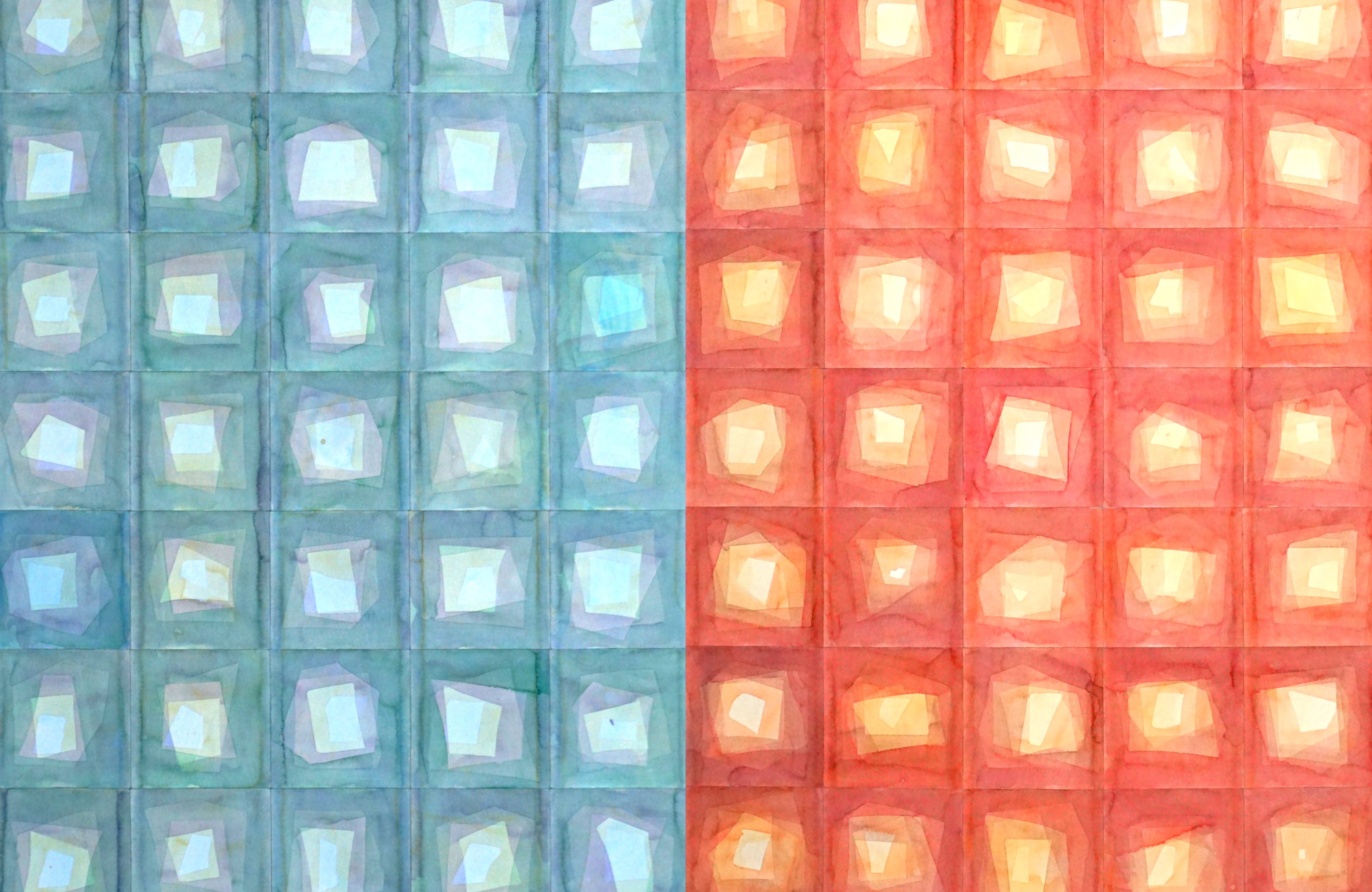


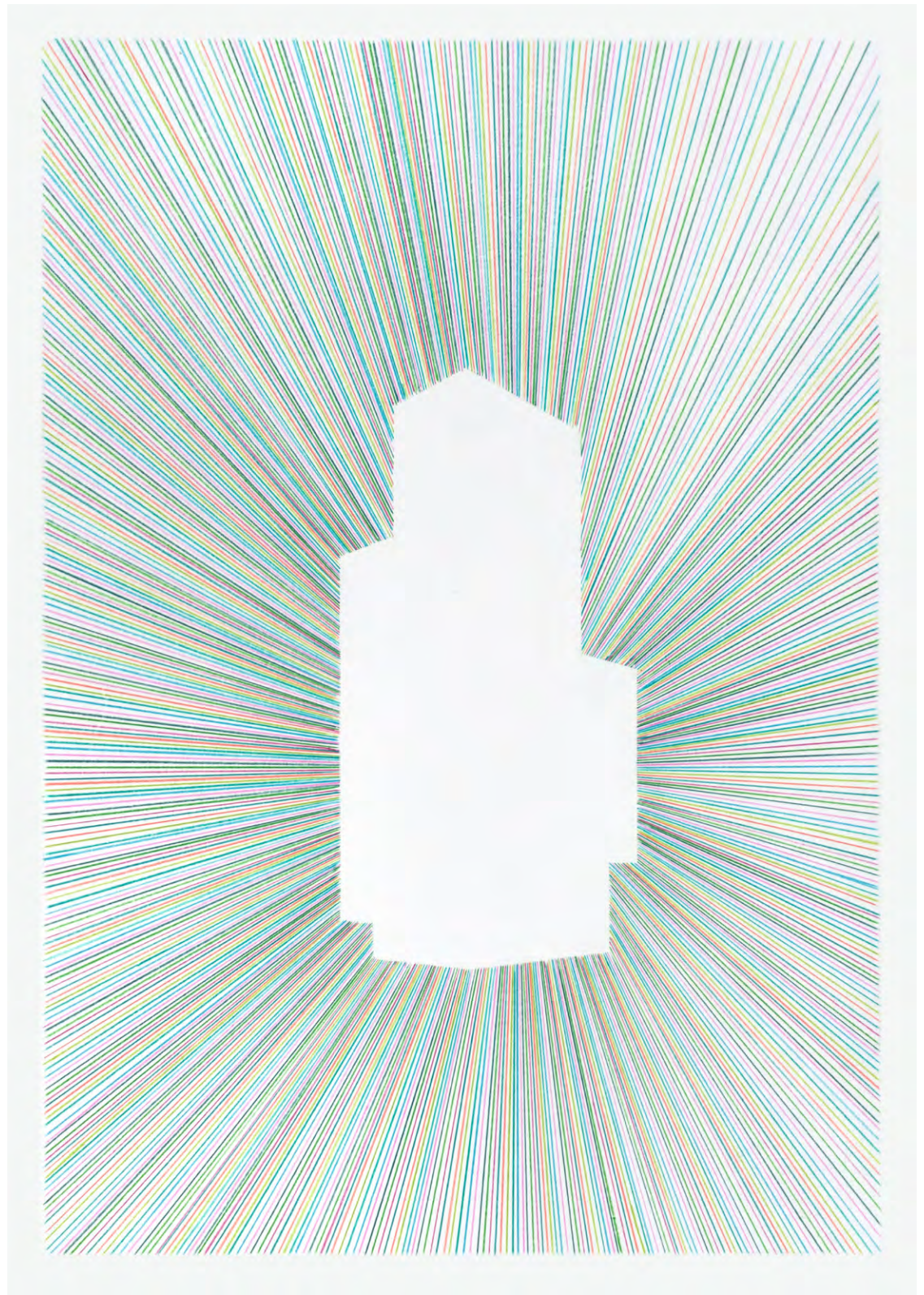


























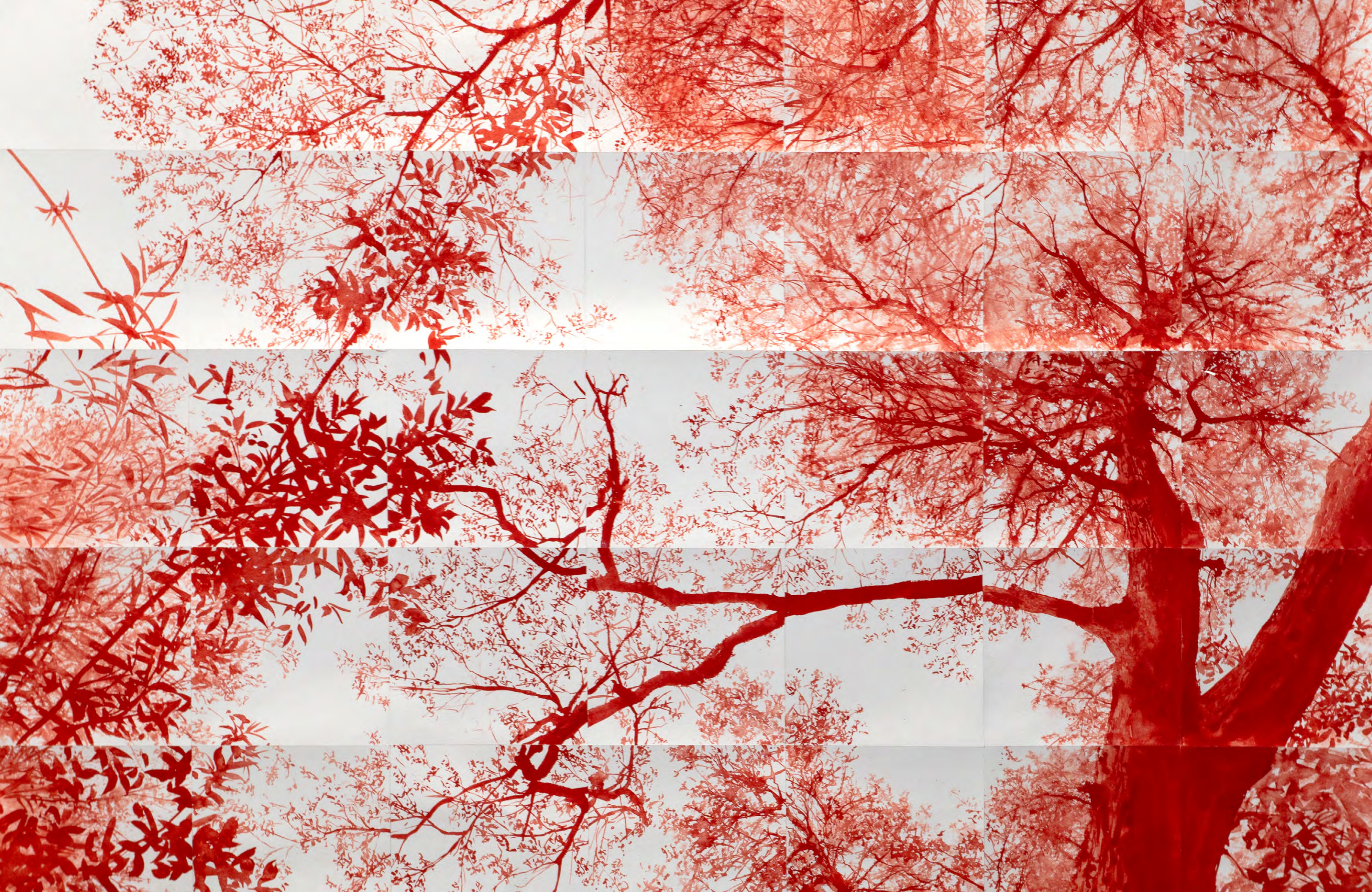










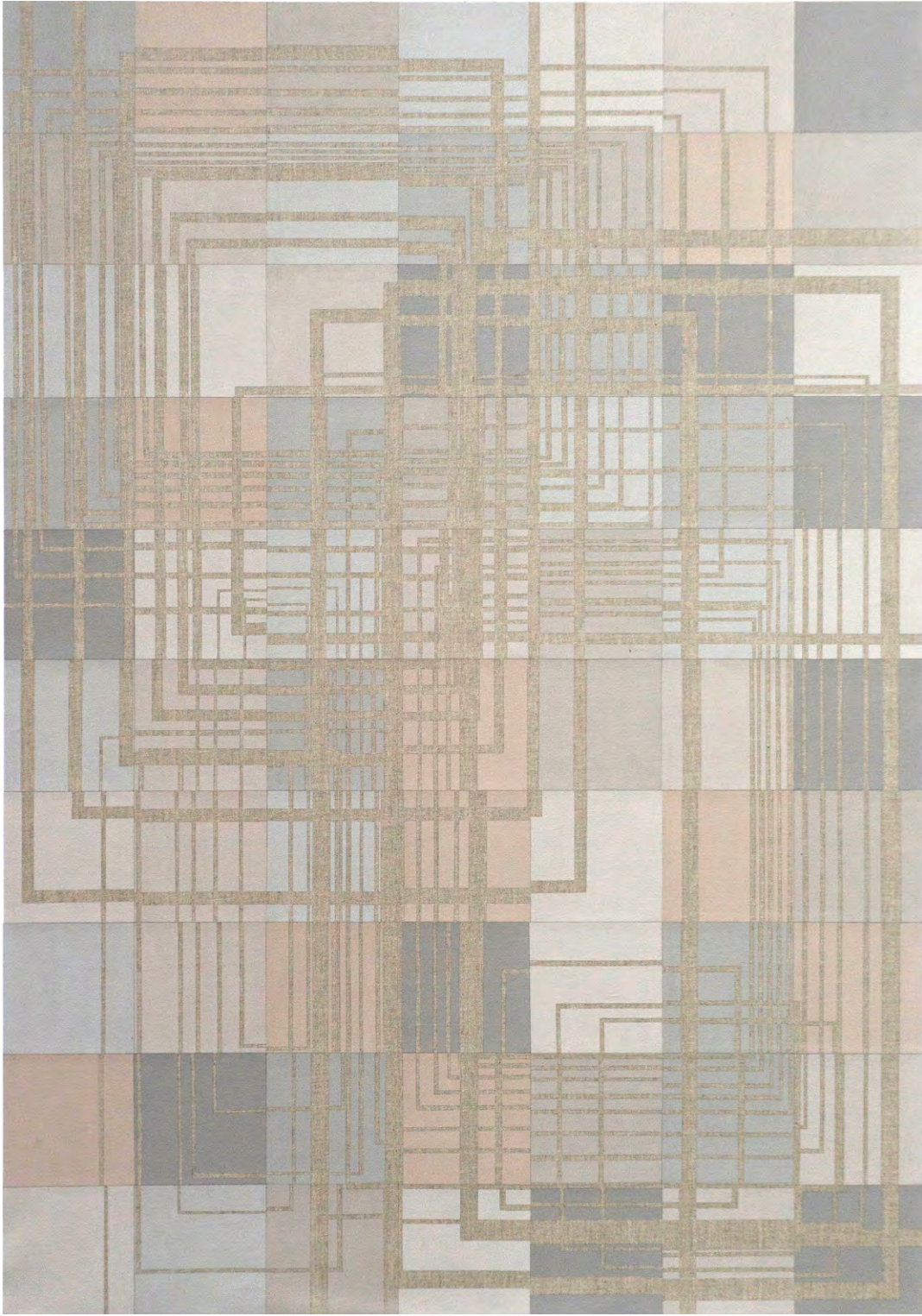


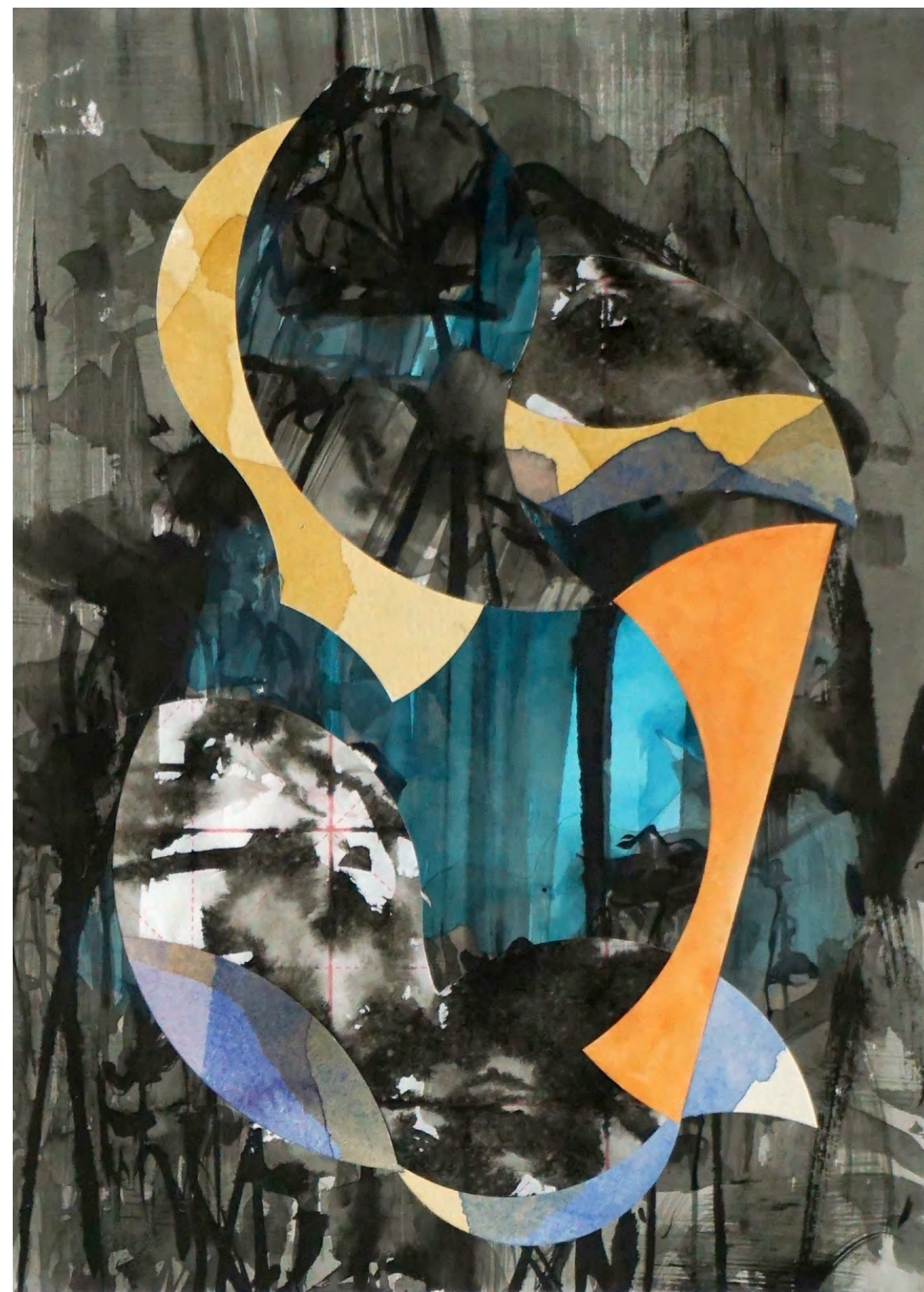


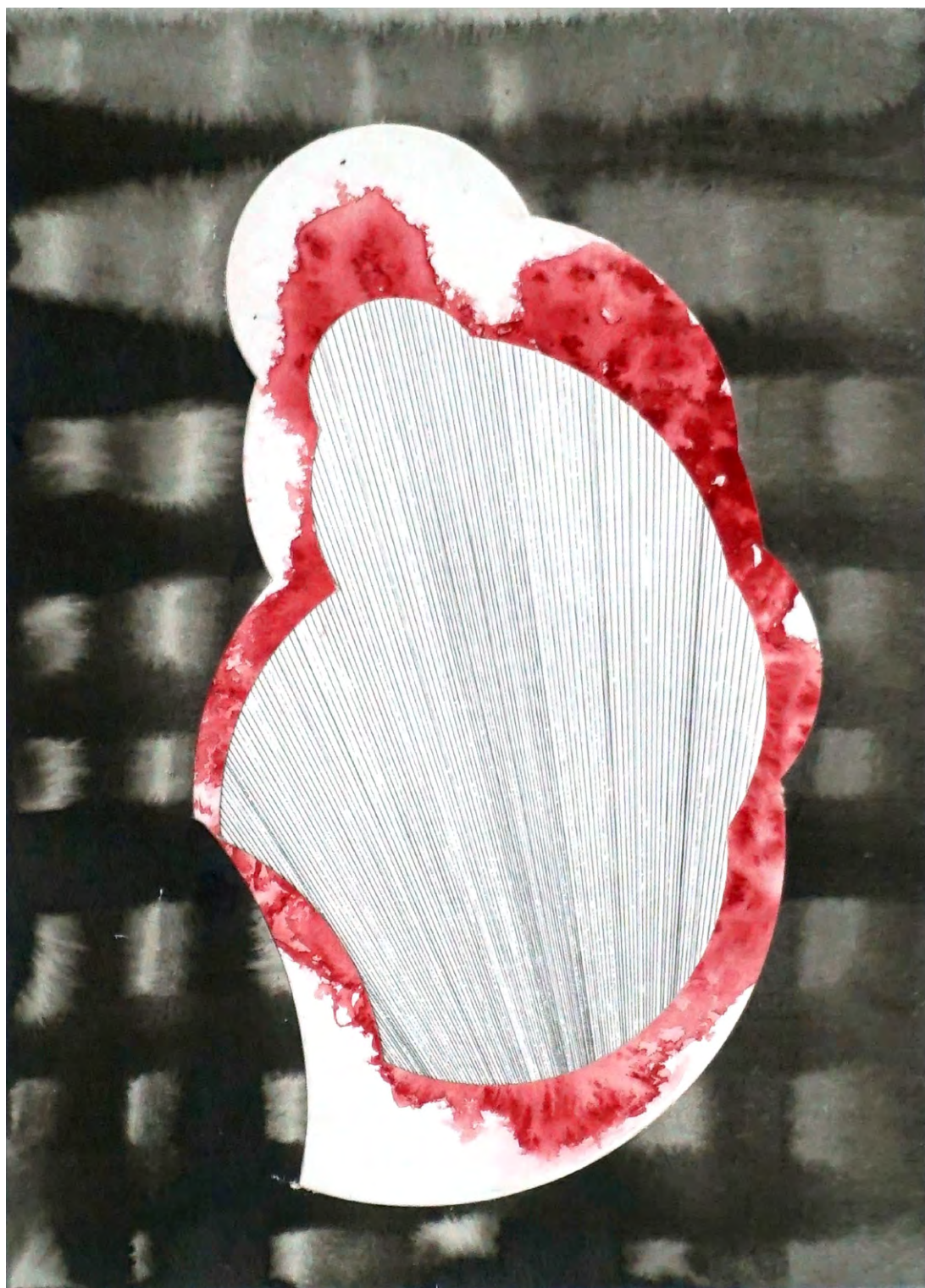


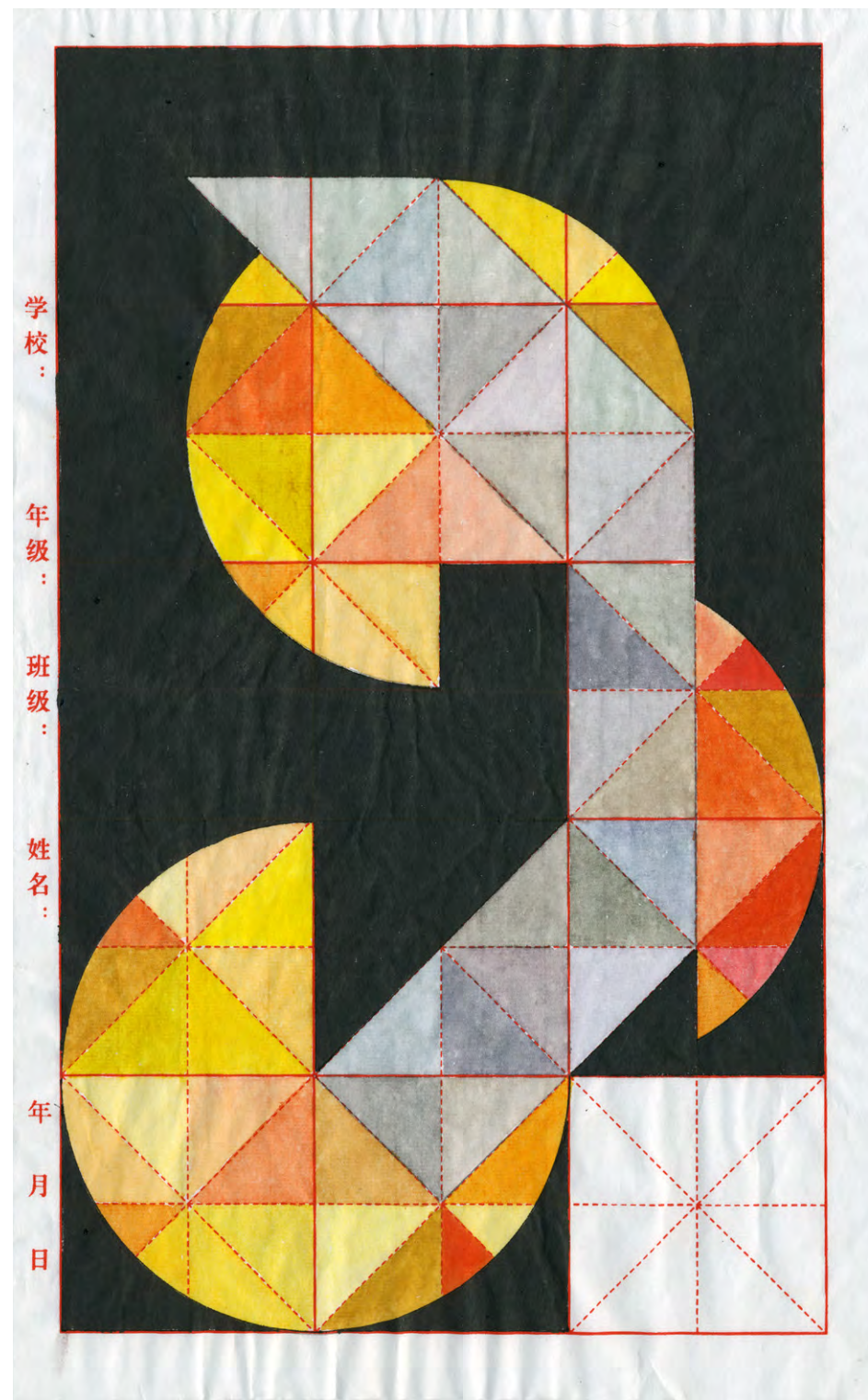








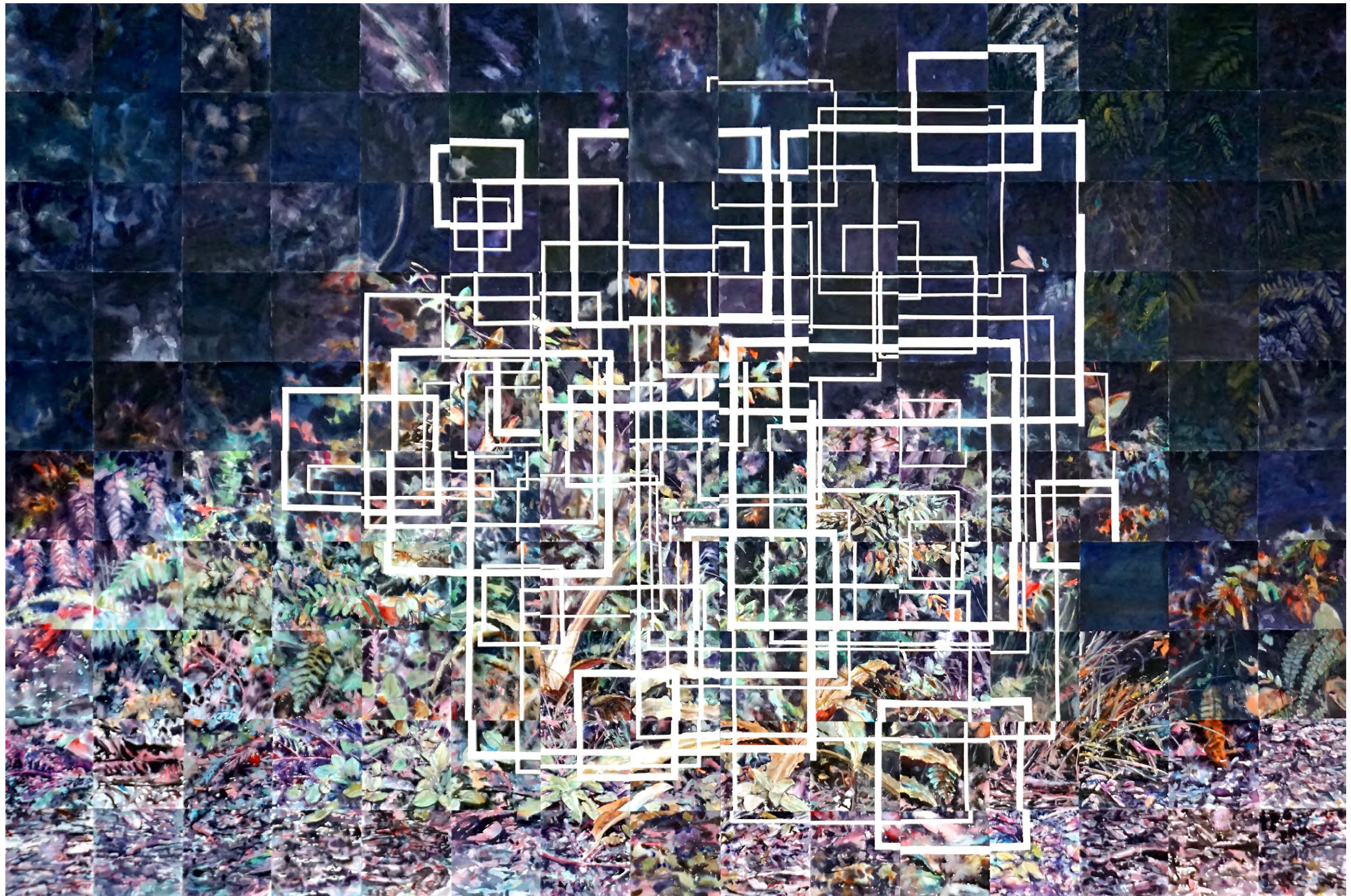










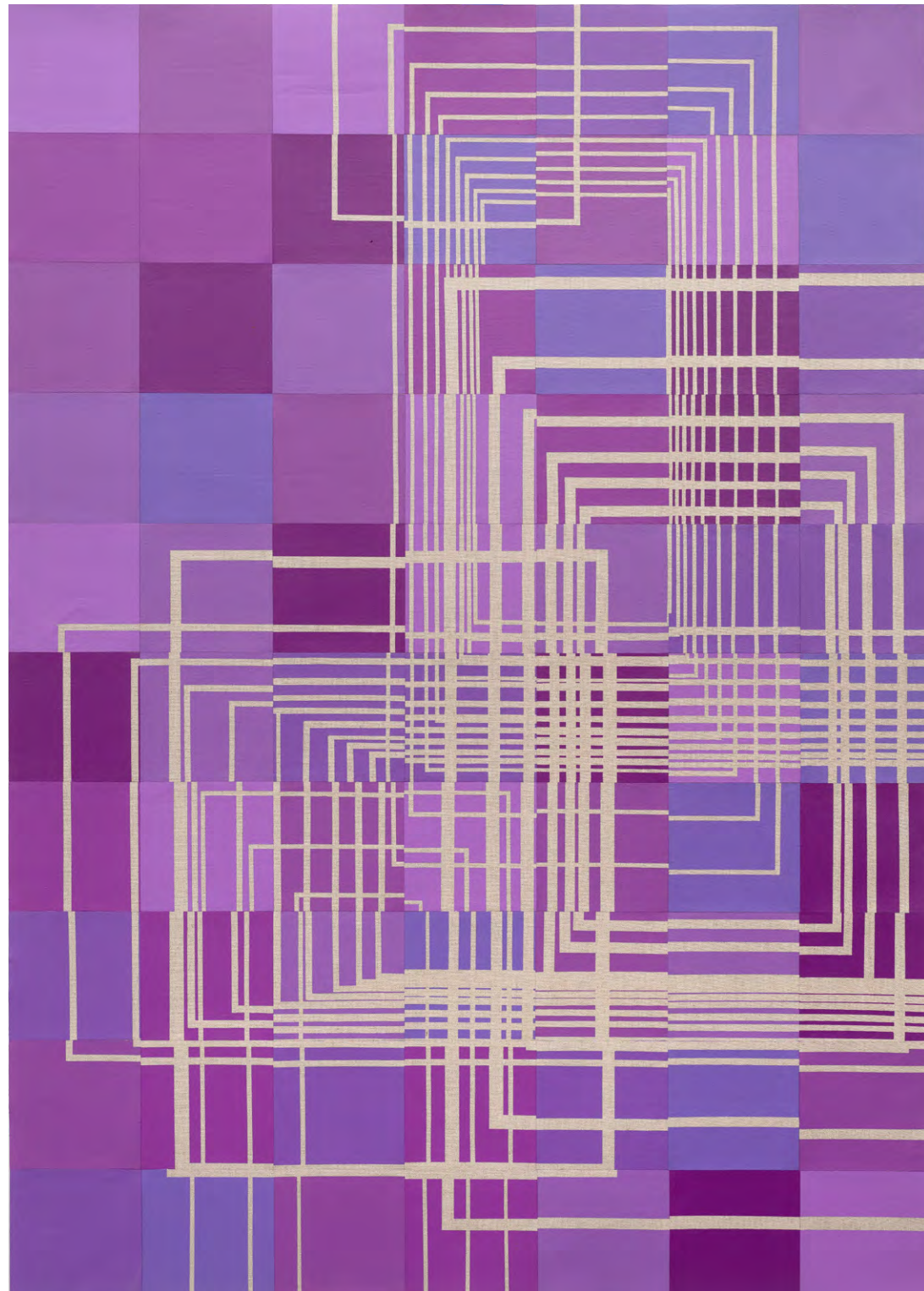












Reeling energies. A conversation between Rodrigo Zamora and Soledad García Saavedra

It's not the energy reeling
Nor the lines in your face
Nor the clouds on the ceiling
Nor the clouds in space
Not, Big Thief

SGS Before getting into the topics of infinity and not-finite that directly connect with the exhibition *Pradera sin fin* (Endless Grassland) at the Patricia Ready Gallery in Santiago, I would like to start with the triggers of these new works and the changes with respect to your previous work. What new impulses or motives appeared that led you to observe and approach your work from the colour?

RZ Lately, I have been checking images and records of my work and I see, broadly speaking, that about 10 or 12 years ago there was a kind of cancellation of colour, which used to have a stronger presence. I think this "cancellation" of colour, between around 2011 and 2018, was due to the fact that at that time I needed to delve into the idea of how my procedures influence the final result of my works. In order to do this, I had to display the methodology that I was using, which basically consisted of fragmenting an image and then reconstructing it from those particular fragments or deconstructing it through modules. The use of the line and my decision to give a more graphic character to the works was fundamental. And with that, colour became a sort of distraction.

The first different work made during that "grey" period is a sculpture commissioned by a collector from the United States, who had seen one of my works in a collection in Guatemala, which was a kind of white linear drawing in volume. I remember that when she commissioned the piece, which was meant to go in the garden of her summer home in Delaware, I made a series of simple models in which

linear squares of different sizes formed an open volume. After seeing the surroundings of where it would be placed, a fairly green garden, I realized that I had to use colour to activate the shapes and contrast to integrate it there. That piece is a bit of an island among others from the same period, and I have the feeling that from then on, something kept whizzing around my subconscious regarding the use of colour as an active element that could infuse different readings to my works.

After that, I think the key impetus was the Tao Hua Tan Residency that I joined in late 2019, just a couple of months before the pandemic started. Traditional Chinese visual culture possesses an undoubtedly powerful chromaticism. Despite the fact that I stayed in a very small village (Tao Hua Tan), the colour in that place, and everywhere in general, is a constant stimulus. On that trip I was also able to see that this colourful popular culture permeates traditional painting too. There is no doubt that this influenced my later work. More specifically, I took a series of photographs of flowers that were intensely red that I later decided to transform into paintings, which in a certain way led me to use saturated colour again and, above all, to start activating readings of my works from the colour, kind of dialling down their naturalistic representation.

SGS And do you feel that the procedures you put the most work into, during that "grey" period changed when you tried colour? How did you manage to combine your interest in lines when the strength of colour tends to distract the eye from them? In fact, the intense red of a work like *Vertigo* has a hypnotic magnetism and an "unnatural naturalism", if I can call it that, due to the saturation of the colour.

RZ In general, the procedures I had been using did not vary much. I have continued working in a similar way as I have been doing for the last twenty years. Actions such as fractionating, displacing and using graphic elements repetitively are still ever-present. What happened, analysing the results, is that I incorporated a new variable in the formal

construction of the works, which is colour used as an autonomous entity. This made the solutions to the same problems more complex.

At the same time, for me, the results have always been part of a methodological feedback, so this new variable became one additional problem. The upshot was that new actions emerged in the creation of the works. For example, reusing colour waste in different media is a methodology that I did not consider before and that is now part of my daily work in the workshop. With regard to the results, what I did in several series is to revisit works (that I had already solved) and bring in this new variable. Obviously, the results were different, because so were my objectives and the procedures I used. Series such as *End of Daylight* from 2016 and 2017, in which I used repetitive black or white lines, gave rise to all the drawings that I titled *El aura de un edificio* (Aura of a Building), where I replaced those lines with coloured ones. With this operation, I incorporated the perceptual into works that previously were closer to analytical readings. So what I used to consider a "distraction" became an element that was potentially virtuous.

Vertigo and all those works that are visually naturalistic, or that approach the landscape figuratively, also come from what I have just explained. Before, in series such as *Micropaisaje* (Microlandscape) or *Blue Sky*, I only used black and half tones on the support (either the white of the paper or the grey of the raw canvas), which allowed me to focus on the shapes of the elements being represented. The result was very photographic and objective. When I incorporated colour, something incredible happened: the paintings expanded, despite being equally monochrome and crafted in a very similar way to their black counterparts. As a result of that simple variation, they were transformed into something a bit magical, fantastic or, as you say, hypnotic. *Colour* in painting certainly has a close relationship with the subjective.

SGS Sure, and a more emotional relationship at that, which can awaken different sensations. Are there any emotions that you are looking for, in particular

with these paintings, or maybe any emotions that move you and that elicit the creation of your works?

RZ I am not sure if there is any specific sensation or emotion that I have sought prior to starting or that has been present at the time I was producing these pieces. When I work, I move between the intuitive –which for me is often related to the emotional, decisions that I don't think too much about– and solving the works by analysing previous works, repeating and varying solutions in a very conscious and rational way. Usually, my goals don't have much to do with the emotional, at least not at the beginning. What is clear to me is that when I analyse the results, something I usually do from a contemplative point of view, I am just as surprised as if I were a regular member of the audience, and it always happens to me that I establish relationships with memories of places, people and situations that are totally connected with the emotional.

SGS I remember that on the guided tour of the exhibition *Pradera sin fin*, you alluded to an encounter on the hill, *Cerro San Cristóbal*, with some agaves while you were walking with Agustín González...

RZ With Agustín Gonzalez and Raimundo Edwards, with whom I shared a studio here in Santiago. We had the idea of doing an exhibition project together, like a collective mural installation. One day we went for a walk to see different murals in Santiago, and we were especially interested in seeing the one at the Tupahue pool that was designed by Juan O'Gorman, a Mexican painter, muralist and architect, and made by María Martner. The mural shows the union of the Mexican and Chilean peoples through a meeting between Caupolicán and Cuauhtémoc. We went to Cerro San Cristóbal, visited the mural, took some photos and went down the road that leads to Pío Nono street. I was also taking some other pictures along the way and I suddenly found a very large group of blue agaves. I took photos of them, thinking that they could be models for other paintings. Those plants are of Mexican origin, so they were also a symbol of what we were looking for at that time. The project didn't work out, but for example the work

Green Doesn't Matter When You Are Blue, in which I used one of those photographs as a reference, refers me all the time to my friendship with Agustín and to my relationship with Mexico.

With my latest works, the ones with more saturated colours, it has happened a lot that I feel they connect with other senses, flavours, smells and sounds, for example. Music is very important when I am working. I find it difficult to work in complete silence and I think it is because I have created a feedback between the music I listen to and the solutions of many works. They have sensations similar to the ones I get from the songs I listened to as I was creating them: joy, anger, love, grief, euphoria. I take notice of that only after I see them finished, that's why the titles of many paintings also come from phrases in the lyrics of the songs that gave me company as I worked.

SGS That is good company. I like it when the titles of the works come from what one has heard or from song lyrics. It is almost as if authorship is shared between the musical atmosphere and the creative process. Or, in hindsight, the title later reminds you of the mood you were in or the sensations that connected with the music. Every time I visit your studio, there is always a new band playing that I've never heard before. Was there any musical feedback that was particularly important to solve any work?

RZ There are many songs in this kind of "soundtrack" of all these works, and is very extensive and varied, ranging from classical music to reggaeton, through indie rock, pop and many other genres. For example, to work on the *Cromocaligrafías* (Chromocaligraphies) series I needed to be very focused, so I listened to a lot of Bach, especially his concertos for violin or harpsichord, which have an enveloping and bright atmosphere with many flashes, sometimes saturated and others times much calmer. On the other hand, for larger works such as *Una pradera sin fin* (An Endless Grassland) or for the agaves, I always listened to something more euphoric, because everything was much more expressive. I remember sessions with Rage Against the Machine, The Dead Weather, Royal Blood, Fontaines D.C. or Dillom, loud

music with a lot of energy. During that time, I also listened quite a lot to Pink Floyd, because Tamara, my assistant, likes them a lot, and I reconnected with the psychedelic wave. As a result, I spent a lot of time listening to more current bands, especially Vera Fauna, who are Andalusian, and Rufus T. Firefly, who are also Spanish and make a kind of neo-psychedelic rock-pop, very colourful and lysergic. My stay at the Willapa Bay residency in the United States coincided with the release of *The Car* by the Arctic Monkeys. All the works I did in that residence have that sort of slow and melancholic quality that is present in that album.

SGS Yes, it has a multi-instrumental amplitude and is not as raw as the previous albums. There is an elegance in the soft fragments and breaks of the songs... and then, just as you were listening, you made that series of works using napkins as supports for the residues of other paintings, that you called *Aftertaste*. It is beautiful how such a disposable and useful material takes on a value by carrying stains. Something similar happened with the *Huellas* (Traces) series you did during the pandemic. These towels connect materially with the themes you have depicted about trivial objects. The difference is that it was no longer necessary to use a photographic reference of that discarded object, because the material itself supports the stains. How or when did you come across that and how did these random stain procedures work?

RZ I was already very aware of the napkins or paper towels that I have always used as an absorbent support when I paint with watercolour in fragments. In fact, the sculptures I made based on paper towels for the exhibition *Pradera sin fin*, I had already projected them when I began to look at those napkins additionally as paintings during my residence in Willapa Bay. That place was quite amazing, the lush nature surrounding it has a calm and contemplative atmosphere that is similar to the south of Chile. Residences, especially those that keep you isolated from the daily contingency and that actually manage to disconnect you from it all,

slow you down and give you time to repair things that would otherwise have stayed the same. Among the materials provided to me in the studio were a couple of boxes of pins with aluminium heads, to nail things to the wall. I don't use pins, because I normally work at a table. Without putting much thought into it, I began to nail the paper towels side by side on the walls, as if I was doing what I normally do with modular paintings. There is something really interesting that has happened to me many times: those "magical" coincidences that often change the course of my work or suggest unthinkable solutions. By doing that simple and playful compositional operation, I realised that these pieces could also be unfolded on a wall and that those repetitive spots enhanced each other in an expressive way. After that residency, I reassembled the same work at KSTN Projektraum, Berlin, and I titled it *Aftertaste*. The other works to which you refer, *Huellas*, came up earlier as an observation of the same napkins that I had used years prior and as a way of replicating the same phenomenon of layers upon layers that is technically very characteristic of the work of transparencies with watercolour.

SGS A while ago I reread a phrase by the artist Hugo Marín, who said something like "to stop thinking is more important than thinking, because when you stop your mental activity you get a hint of infinity, of no-time". Magical apparitions also happen. Do you think that this relationship of connecting and disconnecting with the rational and the emotional allows you to enter and exit your paintings such as *Pradera sin fin* or *Green Doesn't Matter When You are Blue*?

RZ Yes, it is a bit like what I told you about working from the intuitive and rational in parallel, which is what has been happening to me lately. Many formal solutions in my work are in tension between thinking and not thinking. These two paintings are an example of that. On the one hand, there is a very expressive way of painting, that is related to a specific image and crossed by this structure formed by orthogonal geometries that are offset by the

fragmentation of the work and "carelessly" done on purpose. They are the representation of this duality. The most surprising thing is that the result is a kind of landscape that rushes towards you, but is also moving away at the same time, as if depth were defined by closeness, that contradictory or dual idea is what allows you to enter and exit simultaneously. The other interesting thing about those paintings, and that is most evident in *Green Doesn't Matter When You are Blue*, is that many of the fragments are painted very differently and that due to the time it took me to make them. Between the first and the last fragment, something like a year and a half had passed, and you can tell that by the different ways of painting each piece. This, I think, also contributes to a reading that alludes to the temporal as part of the work.

SGS Sure, it has that freshness, it is painted on small supports, small moments, where you can notice that "the hand changed". Do you think that in recent years, and with the complexities of the use of colour, the concern for representation, or the more literal translation of a landscape or an image, has mutated your work, giving greater importance to the method or letting in the other senses you have mentioned?

RZ There is a kind of shift in the hierarchy of variables that are present when I work. If representation and method, both linked to the image presented, used to be at the highest point of that hierarchy, today I believe that it is the method and the expressive, either from the sensory or the intuitive rather than in making decisions regarding how the works are resolved... or rather, the work procedures based on the expressive, leaving representation further behind. I was always an artist with expressive results, I discovered and approached art by meeting and admiring expressionist artists. My first painting teacher was Samy Benmayor and my first contacts with painting were with and from Chile in the 1980's. While studying at university, I wanted to paint like Georg Baselitz. Stain and colour were very present in my works until about the year 2000. At that time, I worked as a graphic designer and I think

that influenced the inclusion of photography in my pictorial work. At the same time, as I began to visually investigate the urban landscape, the expressive retreated because they were works with a very strong thematic charge, linked to the photographic image being represented. I have the feeling that in recent years I went back to doing what I did when I was in my twenties, which is to work more from instinct, but undoubtedly all the experience of this time makes the results more particular, including the idea of considering my working mechanisms as part of the final result. It's kind of like spiralling around. I am back in a position close to the one I once had, but not at the same point.

SGS So the exhibition *Pradera sin fin* could be interpreted as a gathering with the starting points of your expressive work, more visceral perhaps and with all the creative wanderings in which you have persisted and that you have deepened, especially in that particular way of doing-as-a-method, as well as infinite combinations for your compositions: the affective, olfactory and musical relationships that can appear in a landscape, and the autonomies, expansions and wastes of colour.

The discovery of colour as residue opens the possibility for us to talk about how materials and supports are closely linked to the changes they can produce in perceptions. Are there works that arose from accidents with colour and found a life of their own? For example, away from the photographic reference that we have mentioned and that you usually use as a base or as a vague recall of your memory.

RZ That happened to me when I checked the paper towels that I use as a support and blotting paper to absorb the excess watercolour when I paint, and that I have kept for ten, fifteen years or more. First, what happened was that I became aware that these items were a record of the colour palette I've been using all this time. It's as if waste became a sort of log of the colours that I use. On a second analysis, I realised that each napkin was a small abstract painting, made without any thought. This is very paradoxical,

because most of the paintings to which those pigments belonged were very figurative, almost photographic and very carefully planned. Giving importance to those pieces of paper, dyed with colours, made me think that solutions as abstract and sensory as them could also acquire importance and a life of their own. Then, I began crafting works that imitated those stains and colour layers. That is how my most abstract watercolours came to be. The entire *Huellas* series is a replica of the drops and stains on the napkins, transferred to paper format. There is another important thing. In those completely abstract paintings, there are decisions I made about the colour palette and their arrangement, but the stains are completely accidental. In them, there is no brush. No hand control. It is the fragments of paper themselves, saturated with water and pigment, that contract, drip and expand, leaving a trace on the support. They also highlight transparency as a visual resource. In watercolour, the use of coloured transparencies is technically important because paper is used as a colour and the lower layers influence the upper layers in addition. In turn, this gave rise to *Gente que piensa en árboles* (People Who Think of Trees), monochrome paintings that build watery shapes by adding many semi-transparent colour patches. In them, saturation is the sum of these layers. They are undoubtedly the most expressive works, made without much thought and with intuitive brushstrokes, they have a calligraphic quality that is connected with the use of the hand, arm and shoulder when painting.

With these works, something happened to me that is connected to what we were talking about earlier, about the emotional. By the time I had made the first drafts of these works, it seemed to me that the resulting shape resembled tree-heads, because a kind of neck-trunk always showed up joining the central blob to one of the edges. After finishing several works and having decided on the title of the series, instead of numbering them I titled them with the names of people suggested by the colours themselves, and which are also important for me and my work. All these works,

in a very expressive way, talk about watercolour and colour from the material.

SGS And it was fascinating to see how you expanded that colour palette in the different napkins that later became that infinite pillar; that block of volume where the napkins occupied a more prominent place after having been a support layer for most of the paintings. How did you come up with the idea for that work?

RZ I always wanted to do something with all those napkins I was keeping in a box. Once, I tried making a hanging volume, which ended up looking like a garland. That piece was exhibited in 2013 in a very alternative exhibition in a space called Nekoe, which coincidentally was on Avenida Portugal, the same street where my current studio is. That idea was put on hold, because the time that was required meant that it would take me years, and also, at that time, that material did not seem as important to me as it does now. Four or five years ago, in one of the sessions that I practice every so often, which consists of going through everything I have stored (drafts, scraps, drawings, residues of other works), the napkins came up. I stacked them and put them on a plinth. Very soon, I realised that they didn't need anything else. Visually dense enough to stand for themselves, I removed them from the plinth and put them on the floor. 15 years' worth of napkins, the pile was about half a metre tall. I left them there and a few days later Eugenio Dittborn visited my studio, saw them and in the middle of a conversation he told me "that is goddamn beautiful, you could make a higher pile". The seed was planted in my head, but to get to the full metre high I would need at least another 10 years, so I decided to start a new series that I dyed intentionally, first using the colours I was using in other paintings, which slowly became saturated. I planned to make several towers of different colours, about two metres high each, but the idea you proposed to me of reaching the ceiling of the exhibition space at the Patricia Ready Gallery was much better.

SGS It's just that when we were preparing the exhibition and you told me that the title you had chosen was *Pradera sin fin*, the idea of it growing just came to me. In my mind, I saw the image of Brancusi's classic *Infinity Column* as a reference. That work moves me with its connection to death and the passage of time. The stack of napkins, as you say, makes up the palette of your works, and in turn makes up layers not only of colours that vibrate, clash and harmonise in front of the eye, but are also the layers of time, of your collections and the research of your own works. At least in the last three years it has been unstoppable in terms of creation, residencies and exhibitions. The hustle and bustle of the art system demands rushed productions, while your processes with materials and paintings are slow. On a more poetic side, I think the exhibition *Pradera sin fin* aimed to connect with those experiences of bodily distance and approach with different paintings, such as *Distancia cromática* (Chromatic distance). How do the processes of time relate to your works in the exhibition *Pradera sin fin*? The same title alludes to an endless and eternal sensation...

RZ *The Infinity Column* is one of those works that has always captivated me, it is tremendously simple and, at the same time, symbolically enormous and complex. The infinite, circular time, that duality or tension that occurs between the busy and sometimes rushed production time and that of analysis, observation, decanting and decision making, are for me very slow processes, which connect with references such as Brancusi's.

I think that the simple things take time and simmering to acquire complexity. Time gives you different points of view as a result of that distance with the immediate. This is the case of the *Distancia cromática* series, paintings produced with the same fragmented procedure of my previous watercolours but without figuration. There is only one colour and rectangular shapes drawn with restrained lines. For these works, methodology is the most important thing in the creative process; reaching towards a decision on how to make them took a long time and would not have been possible without those long

moments analysing things I had worked on before. After that, production was mechanical. In fact, after doing the first work and the designs, those series were entirely produced by Tamara Müller and Laura Ahumada, who worked as assistants. I just prepared the colours. Although in recent years I have had a very active production period, there are decisions regarding those works that took me years of observation, and that is an important point that makes this whole series very special. There are sketched solutions that were kept in a box or drawer for years before finding the right time to shine. This whole series of works tries to stop to observe, ask questions and make decisions in that sort of timeless context. All this while producing other things at the same time. I think working simultaneously on different series for many years allowed me to have that methodological dynamic.

SGS In these times, have any other obsessions with colour or materials cropped up?

RZ When I started making that series of paintings for which I took the red flowers as a reference, I kept the excess red pigment in a jar, thinking about reusing it later. Then, I continued working on other works with the same colour, and since I used different types of red, the mixture ended up being very saturated. That act of saving fragments and "leftovers" to reuse them is part of my permanent obsessions in the studio.

A little over, ten years ago, I made a sculpture titled *Acumulación necesaria* (Necessary Accumulation), a white sphere made with strips of interlaced paper. Those strips were the unused clippings from sheets of watercolour paper I had kept for years. To make use of the jar of red pigment, I decided to create another sphere with dyed paper strips, so the added residue would be the colour. This work became a kind of obsession, because I wanted it to grow as much as possible; it was 45 cm in diameter and weighed about 20 kilos, only using strips of paper. Formally, it is a very simple work, but for me it has an important meaning. It took hundreds, or I dare say more than a thousand hours of work across

two and a half years to be ready (if it is ready at all). I consider it a kind of visual metaphor of the passage of time, of meticulous and silent work. The paper strips are woven in such a way that they intertwine and support each other. It is a manifestation of those seemingly useless and obsessive acts that we artists often perform. The act of weaving that sphere is like a repetitive mantra, the time it took me and those who participated in its elaboration –Tamara and Laura– undoubtedly charged that object with energy and will, which I think ended up giving it a particular visual density, that's why it's called *Entretejer el tiempo* (Weaving Time).

On the other hand, when I returned from the Tao Hua Tan residency, I began working with Xuan paper, a traditional Chinese paper that I had brought, and did some experiments of monocolours with pigments imitating the cut shapes of the red flowers I saw there, which basically looked like irregular stains. Using different colours and several monochrome layers, I was able to present very saturated areas of colour. I did a lot of tests in which those abstract spots made sense from the perception of colour. Then, with the pandemic and the quarantine that prevented me from going to the studio, I took some materials home: basically, watercolour tubes and smaller papers. I continued doing tests and picked up some paintings I had left unfinished. Since I had already incorporated the saturated colour, everything became colourful. During the quarantine period, I checked out my photographic records from previous years considering colour as an active factor in those images.

SGS And how did the residence and experience in Tao Hua Tan influenced *Cromocaligrafías*?

RZ The sheets of paper on which those pieces are painted had been purchased from a calligraphy shop in a nearby villa. I saw they had that grid pattern with diagonal lines in red and they looked beautiful, so I bought a few reams of small and large sheets. Some time later, I think it was an artist friend with whom I was when I got the sheets, who sent me a message saying: "Do you remember the sheets

of graph paper? They are intended for practising Chinese calligraphy". I had already begun to fill the triangles in those sheets with bits of colour that I had in the watercolour mixers and then to draw circles or semicircles using the grid, interspersing areas painted with colour and others filled with Chinese ink. Learning that they were calligraphy sheets immediately conditioned me to see the shapes I had drawn on them as letters.

SGS Just as we were preparing for the exhibition *Pradera sin fin*, one of the editors from Naranja Publicaciones, Sebastián Barrante, told me about a work that explored asemic writing in an exhibition they did for the publishing house. I was also struck by that category, because it is something that connects with your works... like a kind of asemic calligraphy where the content is in the free use of colour and the different variations of its forms, that build figures and relationships with each other. You have another series of works where you explore handwriting in an abstract way. How do you see that relationship between image and writing in your work? Are there any references to Chinese culture or other cultures, for example?

RZ It is interesting to think of these works as asemic writing, because although they were produced from a visual logic, I think that half unconsciously I was thinking about calligraphy all the time. At some point I made the decision to not separate the series and leave the 43 pieces as a polyptych, thinking about the logic of writing and the total as a kind of visual text. Every time I looked at the pieces as I painted them, I saw letters or phrases. In them there is a kind of rhythm that is related to language and music, it is something like the visual representation of the lyrics of a song. In 2016 I worked on those drawings you mention, although they emerged in a different way. In them, I transcribed stories of the public spaces I went through daily in a repetitive way. So, I wrote on the same sheet for days, creating an overlap. The result was a sort of tangled abstraction that suggests writing but from which you can barely make out any words. Those works are also an

antecedent of what I did afterwards, and there is an intention to transform those stories into something visually atmospheric and abstract. I am fascinated by Chinese writing or ideograms in general, because not understanding them, means that they function as drawings or graphic works even when we know that there is a meaning behind them. But I am not completely sure that they are a direct influence on my work, apart from the structure of the paper grids.

SGS Finally, the individual parts of *Cromocaligrafías* were installed in a fluctuating relationship for this exhibition. They go up and down according to their rhythm, colour and figures. They could be seen as music sheets. If you had to put a musical theme to it, what would it be?

RZ I completely agree, in fact, the diagram is linear and each piece is arranged at a different height with respect to the projection of the horizontal lines of the grid, as in a music score. Musically, it would sound like something baroque, because of the brightness and colours. But as we are in the twenty-first century, I would put the lyrics of the song *Not* by Big Thief, that starts with the phrase: "It's not the energy reeling" and then continues with a long list of everything that "is not". It is a repetitive, suggestive, subtle and very powerful poem.

SGS I love it!

RZ Me too!

Santiago, Chile, 2023



Listado de Obras
Artwork list

5
Cromocaligrafía (pieza nro. 40)
Chromocalligraphy (Piece No. 40), 2020-2023
Acuarela sobre papel Xuan
Watercolour and chinese ink on Xuan paper
35 x 22 cm

6 & 11
Taller | Studio, 2021, Santiago, Chile

7-10
Cromocaligrafía
Chromocalligraphy, 2020-2023
Políptico de 43 piezas, acuarela y tinta china
sobre papel Xuan
43 pieces polyptych, watercolour and
chinese ink on Xuan paper
35 x 22 cm cada una | each
Total 142 x 772 cm

12
Cromocaligrafía (pieza nro. 32)
Chromocalligraphy (Piece No. 32), 2020-2023
Acuarela sobre papel Xuan
Watercolour and chinese ink on Xuan paper
35 x 22 cm

13
Arriba | Above
Horizontes paralelos 17
Parallel Horizons 15, 2021
Acuarela sobre papel
Watercolour on paper
28 x 38 cm

Abajo | Below
Horizontes paralelos 13
Parallel Horizons 13, 2021
Acuarela sobre papel
Watercolour on paper
28 x 38 cm

14
Realidades paralelas 7
Parallel Realities 7, 2022
Acuarela sobre papel
Watercolour on paper
38 x 28 cm

15-18
Nueva Ciudadela
New Ciudadela, 2022
Acuarela sobre papel
Watercolour on paper
100 x 210 cm

19
Realidades paralelas 6
Parallel Realities 6, 2022
Acuarela sobre papel
Watercolour on paper
38 x 28 cm

20
Arriba | Above
Horizontes paralelos 14
Parallel Horizons 14, 2021
Acuarela sobre papel
Watercolour on paper
28 x 38 cm

Abajo | Below
Horizontes paralelos 7
Parallel Horizons 7, 2020
Acuarela sobre papel
Watercolour on paper
28 x 38 cm

21
Cromocaligrafía (pieza nro. 19)
Chromocalligraphy (Piece No.19), 2020-2023
Acuarela sobre papel Xuan
Watercolour and chinese ink on Xuan paper
35 x 22 cm

43-44
Green Doesn't Matter When You Are Blue
(El verde no importa cuando estas triste),
2021-2023 (Detalle | Detail)

45-46
Green Doesn't Matter When You Are Blue
(El verde no importa cuando estas triste), 2023
Óleo sobre lino
Oil on linen
208 x 394 cm

47-48
Pradera sin fin
Endless Grassland, 2023
Óleo sobre lino
Oil on linen
208 x 394 cm

49-50
Pradera sin fin
Endless Grassland (Detalle | Detail)

52
Izquierda | Left
Realidades paralelas 2
Parallel Realities 2, 2022
Acuarela sobre papel
Watercolour on paper
38 x 28 cm

Derecha | Right
Realidades paralelas 1
Parallel Realities 1, 2022
Acuarela sobre papel
Watercolour on paper
38 x 28 cm

53
Arriba | Above
Realidades paralelas 4
Parallel Realities 4, 2022
Acuarela sobre papel
Watercolour on paper
38 x 28 cm

Abajo izquierda | Below left
Realidades paralelas 3
Parallel Realities 3, 2022
Acuarela sobre papel
Watercolour on paper
38 x 28 cm

Abajo derecha | Below right
Realidades paralelas 5
Parallel Realities 5, 2022
Acuarela sobre papel
Watercolour on paper
38 x 28 cm

54
El aura de un edificio 9
Aura of a Building 9, 2023
Lápiz acuarelable sobre papel
Watercolour pencils on paper
70 x 50 cm

55
Cromocaligrafía (pieza nro. 1)
Chromocalligraphy (Piece N0.1), 2020 -2023
Acuarela sobre papel Xuan
Watercolour on Xuan paper
35 x 22 cm

56
Distancia cromática 5
Chromatic Distance 5, 2021
Acrílico sobre lino
Acrylic on linen
150 x 105 cm

57
Distancia cromática 1
Chromatic Distance 1, 2020
Óleo sobre lino
Oil on linen
150 x 105 cm

58
Izquierda | Left
Distancia cromática 8
Chromatic Distance 8, 2021
Acrílico sobre lino
Acrylic on linen
150 x 105 cm

Derecha | Right
Distancia cromática 9
Chromatic Distance 9, 2021
Acrílico sobre lino
Acrylic on linen
150 x 105 cm

59
Izquierda | Left
Distancia cromática 7
Chromatic Distance 7, 2021
Acrílico sobre lino
Acrylic on linen
150 x 105 cm

Derecha | Right
Distancia cromática 6
Chromatic Distance 6, 2021
Acrílico sobre lino
Acrylic on linen
150 x 105 cm

60
Distancia cromática 3
Chromatic Distance 3, 2020
Acrílico sobre lino
Acrylic on linen
150 x 105 cm

61
Distancia cromática 4
Chromatic Distance 4, 2020
Acrílico sobre lino
Acrylic on linen
150 x 105 cm

62-63
Vista exposición individual Pradera sin fin
Endless Grassland solo show exhibition view,
Galería Patricia Ready, Santiago, Chile, 2023

64
Sin título (círculos 2)
Untitled (circles 2), 2020
Acuarela sobre papel
Watercolour on paper
28 x 41 cm

65
Sin título (círculos 3)
Untitled (circles 3), 2020
Acuarela sobre papel
Watercolour on paper
35 x 25 cm

66-67
Huella 6
Trace 6, 2020
Acuarela sobre papel
Watercolour on paper
57 x 75,5 cm

68
Horizontes paralelos 2
Parallel Horizons 2, 2020
Acuarela sobre papel
Watercolour on paper
38 x 28 cm

69
Gente que piensa en árboles (Morgan)
People Who Think About Trees (Morgan), 2020
Acuarela sobre papel
Watercolour on paper
50 x 76 cm

70
Izquierda | Left
Gente que piensa en árboles (Agustín)
People Who Think About Trees (Agustín), 2022
Acuarela sobre papel
Watercolour on paper
101 x 72 cm

Derecha | Right
Gente que piensa en árboles (Laura Luna y Malva)
People Who Think About Trees (Laura Luna y Malva), 2022
Acuarela sobre papel
Watercolour on paper
101 x 72 cm

71
Arriba | Above
Gente que piensa en árboles (Laura B.)
People Who Think About Trees (Laura B.), 2022
Acuarela sobre papel
Watercolour on paper
101 x 72 cm

Abajo izquierda | Below left
Gente que piensa en árboles (Caroll)
People Who Think About Trees (Caroll), 2023
Acuarela sobre papel
Watercolour on paper
147 x 107 cm

Abajo derecha | Below right
Gente que piensa en árboles (Sole)
People Who Think About Trees (Sole), 2023
Acuarela sobre papel
Watercolour on paper
147 x 107 cm

72
Gente que piensa en árboles (Tami)
People Who Think About Trees (Tami), 2023
Acuarela sobre papel
Watercolour on paper
147 x 107 cm

73
Gente que piensa en árboles (Anastasia)
People Who Think About Trees (Anastasia), 2022
Acuarela sobre papel
Watercolour on paper
101 x 72 cm

75
Gente que piensa en árboles (Autorretrato)
People Who Think About Trees (Selfportrait), 2020
Acuarela sobre papel
Watercolour on paper
38 x 29 cm

76-77
Sin título (Willapa Bay)
Untitled (Willapa Bay), 2023
Acuarela sobre papel
Watercolour on paper
105 x 150 cm

78
El aura de un edificio 2
Aura of a Building 2, 2022
Lápices acuarelables sobre papel
Watercolour pencils on paper
35 x 25 cm

79
El aura de un edificio 6
Aura of a Building 6, 2022
Lápices acuarelables sobre papel
Watercolour pencils on paper
50 x 35 cm

80
Pradera azul
Blue Grassland, 2021
Pigmento sobre papel
Pigment on paper
125 x 140 cm

81
Pradera turquesa
Turquoise Grassland, 2021
Pigmento sobre papel
Pigment on paper
125 x 140 cm

82-83
El aura de un edificio 12 (Detalle)
Aura of a Building 12 (Detail), 2023
Lápices de colores sobre papel
Colour pencils on paper
75 x 55 cm

84 <i>Distancia</i> <i>Distance</i> , 2021 Acrílico sobre lino Acrylic on linen 150 x 105 cm	Abajo Below <i>Horizontes paralelos 12</i> <i>Parallel Horizon 12</i> , 2020 Acuarela sobre papel Watercolour on paper 28 x 38 cm	108 <i>Sin título (círculos 4)</i> <i>Untlited (circles 4)</i> , 2020 Acuarela sobre papel Watercolour on paper 37 x 28 cm	118-119 <i>Planta 1</i> <i>Plant 1</i> , 2019 Acrílico sobre lienzo Acrylic on canvas 168 x 285	136 <i>Entretejer el tiempo</i> <i>Weaving Time</i> , 2022-2023 Papel, pigmentos, acuarela y acrílico Paper, pigments, watercolour and acrylic Medidas variables Variable measures	145 <i>Sostener un amanecer 1</i> <i>To Hold a Dawn 1</i> , 2023 Toallas de papel, acuarela, pigmentos, acero y tubo de aluminio Paper towels, watercolour, pigments, iron and aluminium pipe 500 x 22 x 22 cm
85 <i>El aura de un edificio 5</i> <i>Aura of a Building 5</i> , 2022 Lápices acuarelables sobre papel Watercolour pencils on paper 50 x 35 cm	95 <i>El aura de un edificio 11</i> <i>Aura of a Building 11</i> , 2023 Lápices de colores sobre papel Colour pencils on paper 75 x 55 cm	109 <i>Sin título (círculos 5)</i> <i>Untlited (circles 5)</i> , 2020 Acuarela sobre papel Watercolour on paper 37 x 28 cm	120-121 <i>Fairy Maguey</i> (Maguey de hadas), 2023 Lápices de colores sobre papel Colour pencils on paper 118 x 209 cm	137 <i>Distancia cromática 10</i> <i>Chromatic Distance 10</i> , 2021 Acrílico sobre lino Acrylic on linen 150 x 105 cm	146-147 <i>Goodbye Blue Sky</i> (Adiós cielo azul), 2020 Acuarela sobre papel Watercolour on paper 120 x 251 cm
86-87 <i>Horizontes paralelos 8</i> <i>Parallel Horizons 8</i> , 2020 Acuarela sobre papel Watercolour on paper 28 x 38 cm	96-97 <i>Footsteps of Fools</i> (Pisadas de los necios), 2020 Acuarela sobre papel Watercolour on paper 105 x 150 cm	110-111 <i>Gente que piensa en árboles (Don gato)</i> <i>People Who Think In Trees (Mr. Cat)</i> , 2020 Acuarela sobre papel Watercolour on paper 20 x 50 cm	122-123 <i>Fairy Maguey</i> (Maguey de hadas), 2023 (Detalle Detail)	138 <i>Over and Out 3</i> (Cambio y fuera 3), 2020 Collage, acuarela, tinta sobre papel Collage, watercolour, ink on paper 38 x 29 cm	148-149 <i>Aftertaste</i> (Resabio), 2023 Toallas de papel, acuarela, pigmento y tinta Paper towels, watercolour, pigments and ink Medidas variables Variable measures
88 <i>Cromocaligrafía (pieza nro. 29)</i> <i>Chromocalligraphy (Piece No. 29)</i> , 2020-2023 Acuarela sobre papel Xuan Watercolour on Xuan paper 35 x 22 cm	98 <i>El aura de un edificio 10</i> <i>Aura of a Building 10</i> , 2023 Lápices de colores sobre papel Colour pencils on paper 70 x 50 cm	112 <i>Red Outsider 4</i> (Extraño rojo 4), 2021 Acuarela sobre papel Watercolour on paper 140 x 100 cm	124-125 <i>Sur 3</i> <i>South 3</i> , 2023 Pigmento sobre papel Pigment on paper 125 x 175 cm	139 <i>Over and Out 1</i> (Cambio y fuera 1) , 2020 Collage, acuarela, tinta sobre papel Collage, watercolour, ink on paper 38 x 29 cm	150-151 <i>Presencia de la distancia</i> <i>Presence of Distance</i> , 2019 Acuarela sobre papel Watercolour on paper 140 x 210 cm
89 <i>Cromocaligrafía (pieza nro. 39)</i> <i>Chromocalligraphy (Piece No. 39)</i> , 2020-2023 Acuarela sobre papel Xuan Watercolour on Xuan paper 35 x 22 cm	99 <i>El aura de un edificio 4</i> <i>Aura of a Building 4</i> , 2022 Lápices de colores sobre papel Colour pencils on paper 50 x 35 cm	<i>Red Outsider 2</i> (Extraño rojo 2), 2020 Acuarela sobre papel Watercolour on paper 140 x 100 cm	126-127 <i>Huella 5</i> <i>Trace 5</i> , 2020 Acuarela sobre papel Xuan Watercolour on Xuan paper 140 x 220 cm	140 <i>Over and Out 5</i> (Cambio y fuera 5), 2020 Collage, acuarela, tinta sobre papel Collage, watercolour, ink on paper 38 x 29 cm	152-153 <i>Kamikaze Hummingbirds 1,2,3 y4</i> (Colibies kamikaze 1, 2,3 and 4), 2023 Óleo y cinta de enmascarar sobre papel oil and maskingtape on paper 75 x 55 cm cada una each
90 <i>El aura de un edificio 13</i> <i>Aura of a Building 13</i> , 2023 Lápices de colores sobre papel Colour pencils on paper 110 x 75 cm	100-101 <i>Gente que piensa en árboles (Tami)</i> (Detalle) <i>People Who Think In Trees (Tami)</i> (Detail), 2023 Acuarela sobre papel Watercolour on paper 147 x 107 cm	113 <i>Red Outsider 1</i> (Extraño rojo 1), 2020 Acuarela sobre papel Watercolour on paper 120 x 100 cm	128 <i>Sur 2</i> <i>South 2</i> , 2023 Pigmento sobre papel Pigment on paper 150 x 125 cm	141 <i>Sin título (círculos 1)</i> <i>Untlited (circles 1)</i> , 2020 Acuarela sobre papel Watercolour on paper 41 x 28 cm	155 <i>Caupolicán</i> , 2024 Lápices de colores sobre papel Colour pencils on paper 107 x 83 cm
91 <i>El aura de un edificio 12</i> <i>Aura of a Building 12</i> , 2023 Lápices de colores sobre papel Colour pencils on paper 75 x 55 cm	102-103 <i>El celu en uno por ciento</i> <i>Mobile in One Percent</i> , 2023 Cinta de enmascarar, acrílico, acuarela sobre papel Masking tape, acrylic, watercolour on paper 150 x 205 cm	<i>Red Outsider 3</i> (Extraño rojo 3), 2020 Acuarela sobre papel Watercolour on paper 140 x 100 cm	129 <i>Red Sky 2</i> (Cielo Rojo), 2021 Pigmento sobre papel Pigment on paper 175 x 125 cm	142 <i>Over and Out 4</i> (Cambio y fuera 4), 2020 Collage, acuarela, tinta sobre papel Collage, watercolour, ink on paper 38 x 29 cm	156-157 <i>The Weight of a Month by The Sea</i> (El peso de un mes junto al mar), 2022 Acuarela sobre papel <i>Watercolour on paper</i> 125 x 150 cm
92-93 <i>Vista exposición individual Pradera sin fin</i> <i>Endless Grassland</i> solo show exhibition view, Galería Patricia Ready, Santiago, Chile, 2023	104-105 <i>Huella 4</i> <i>Trace 4</i> , 2020 Acuarela sobre papel Watercolour on paper 70 x 101 cm	114-115 <i>Red Sky 5 - Willapa Bay</i> (Cielo Rojo 5 - Willapa Bay), 2022 Pigmento sobre papel Pigment on paper 125 x 175 cm	131 <i>Nube</i> <i>Cloud</i> , 2020 Acuarela sobre papel Watercolour on paper 70 x 40 cm	143 <i>Cromocaligrafía (pieza nro. 30)</i> <i>Chromocalligraphy (Piece No. 30)</i> , 2020-2023 Acuarela sobre papel Xuan Watercolour on Xuan paper 35 x 22 cm	158-159 <i>Vista exposición individual Pradera sin fin</i> <i>Endless Grassland</i> solo show exhibition view, Galería Patricia Ready, Santiago, Chile, 2023
94 Arriba Above <i>Horizontes paralelos 9</i> <i>Parallel Horizon 9</i> , 2020 Acuarela sobre papel Watercolour on paper 28 x 38 cm	106-107 <i>Huella 1</i> <i>Trace 1</i> , 2020 Acuarela sobre papel Watercolour on paper 70 x 101 cm	116 <i>Sin título (hierba alta)</i> <i>Untitled (Tall Grass)</i> , 2022 Acuarela sobre papel Watercolour on paper 105 x 150 cm	132-133 <i>Vértigo</i> <i>Vertigo</i> , 2023 Acrílico sobre lino Acrylic on linen 175 x 300 cm	144 <i>Sostener un amanecer 2</i> <i>To Hold a Dawn 2</i> , 2023 Toallas de papel, acuarela, pigmentos, acero y tubo de aluminio Paper towels, watercolour, pigments, iron and aluminium pipe 270 x 60 x 50 cm	160 <i>Distancia cromática 2</i> <i>Chromatic Distance 2</i> , 2020 Acrílico sobre lino Acrylic on linen 150 x 105 cm
172		117 <i>Sin título (Sucre)</i> <i>Untitled (Sucre)</i> , 2023 Acuarela sobre papel Watercolour on paper 105 x 150 cm	135 <i>Vértigo</i> <i>Vertigo</i> , 2023 (Detalle Detail)		



Rodrigo Zamora Fariás
n. Santiago de Chile, 1970.
Vive y trabaja en Santiago

Licenciado en Artes Plásticas por la Universidad de Chile (2008), ha recibido el Fondo para las Artes (FONDART) del Consejo de Cultura de Chile en 2022, 2011, 2008 y 2007 y la Beca del Programa de Intercambio de Residencias Artísticas de los Consejos de Cultura de Chile (CNCA) y México (FONCA-CONACULTA) en 2007. Mención Honrosa de la beca Fundación Actual MAVI, Santiago, 2020. Seleccionado en los programas de residencia artística Willapa Bay AIR, Washington St, EE.UU., 2022; Tao Hua Tan, China, 2019, y Espacio de Arte Contemporáneo, Montevideo, 2017. Selección de muestras individuales: The Mission Gallery (Chicago, 2023 y 2017), Yam Gallery (San Miguel de Allende, 2023), Galería Patricia Ready (Santiago, 2023, 2017 y 2012), Galería Isolina Arbulú (Marbella, 2022), KSTN Projektraum (Berlín, 2022), Galería Emma Thomas (San Pablo, 2014), CE-SUBTE (Montevideo 2011), Galería Florencia Loewenthal (Santiago 2009 y 2008), Centro de Arte Casa Vecina (México DF, 2007), The Kiosk@The Physics Room (Christchurch, 2007) y Museo de Arte Contemporáneo (Santiago, 2005). Sus obras se encuentran en colecciones en Chile, Alemania, Argentina, Brasil, China, Colombia, España, Estados Unidos, Guatemala, México, Perú y Reino Unido.

b. Santiago Chile, 1970.
Lives and works in Santiago

BA degree in Fine Arts at the Universidad de Chile (2008). Has received Chile's National Fund for the Arts (FONDART) in 2022, 2011, 2008 and 2007 and Grant from the Artistic Residency Exchange Program of the Culture Councils of Chile (CNCA) and Mexico (FONCA-CONACULTA) in 2007. Honorable Mention of the Fundación Actual MAVI Grant in 2020. Selected for the residency programs: Willapa Bay AIR, Washington St, USA, 2022; Tao Hua Tan, China, 2019 and Espacio de Arte Contemporáneo, Montevideo, 2017. Selection of individual shows: The Mission Gallery (Chicago, 2023 and 2017), Yam Gallery (San Miguel de Allende, 2023), Patricia Ready Gallery (Santiago, 2023, 2017 and 2012), Isolina Arbulú Gallery (Marbella, 2022), KSTN Projektraum (Berlin, 2022), Emma Thomas Gallery (Sao Paulo, 2014), CE-SUBTE (Montevideo, 2011), Florencia Loewenthal Gallery (Santiago, 2009 and 2008), Casa Vecina (Mexico City, 2007), The Kiosk@The Physics Room (Christchurch, 2007) and Museum of Contemporary Art (Santiago, 2005). His works are in collections in Chile, Germany, Argentina, Brazil, China, Colombia, Spain, United States, Guatemala, Mexico, Peru and United Kingdom.



Soledad García Saavedra
n. Birmingham, Inglaterra, 1980.
Vive y trabaja en Santiago

Es curadora e historiadora del arte. Magíster en Curaduría por Goldsmiths College, University of London. Fue coordinadora del área de Programas Públicos del Museo de la Solidaridad Salvador Allende (2017-2020) y directora del Centro de Documentación de las Artes Visuales del Centro Cultural Palacio La Moneda (2010-2016). Su práctica cruza el trabajo con documentos e historias suspendidas y las posibilidades de actualizarlas corporalmente en el presente. Ha realizado más de una veintena de exposiciones en Chile y en el extranjero, con especial interés en las experiencias subjetivas y la vida. Entre sus últimos proyectos curatoriales se encuentran *Luna: Refugios de nocturnidad forzada* (Centro Cultural de España, Santiago), *La pista oculta*, de Javier Rodríguez (Galería Gabriela Mistral), *Pradera sin fin*, de Rodrigo Zamora (Galería Patricia Ready) y *Skin Buffet* de Josefina Concha (Praxis, Nueva York). Es editora de los libros *Lunes es revolución. Arte y agitación colectiva en tiempos de revueltas* (MSSA, 2024) y *Arte pop y cultura popular en los largos sesenta en Chile* (Écfrasis, 2025). Actualmente, integra el equipo curatorial *The Listening Biennial* (2025).

b. Birmingham, England, 1980
Lives and works in Santiago

Curator and Art Historian. Master in Curating at Goldsmiths College, University of London. She was Coordinator of Public Programs at the Museo de la Solidaridad Salvador Allende (2017-2020) and director at the Visual Arts Documentation Center of the Centro Cultural la Moneda (2010-2016). Her curatorial work crosses interdisciplinary practices with collective experiences to approach suspended or lost stories, and the capabilities to re-enact bodily into the present. She has held more than twenty exhibitions in Chile and abroad, with special interest in subjective experiences and life. Among her latest curatorial projects are *Luna: Shelters of Forced Nighttime*, Cultural Center of Spain, Santiago), *The Hidden Clue* by Javier Rodríguez (Gabriela Mistral Gallery), *Endless Grassland* by Rodrigo Zamora (Patricia Ready Gallery) and *Skin Buffet* by Josefina Concha (Praxis, New York). She is the editor of books *Monday is Revolution. Art and collective agitation in times of revolts*, MSSA, 2024) and *Pop Art and Popular Culture in the Long Sixties in Chile* (Écfrasis, 2025). xShe is currently a member of the curatorial team *The Listening Biennial* (2025).

Pradera sin fin | Endless Grassland
© Rodrigo Zamora

Ediciones Puro Chile
Directora | *Director*
Claudia Pertuzé Concha

Asistente de dirección | *Direction Assistant*
Sofía Bolocco

Edición | *Edition*
Soledad García Saavedra, Rodrigo Zamora Farías

Diseño gráfico | *Graphic design*
Vicente Vargas Estudio

Traducción | *Translation*
José Miguel Neira

Correcciones de textos | *Text corrections*
Soledad García Saavedra, Caroll Yasky, Eliecer González

Papel | *Paper*
Portada: Lynx 300gr
Interior: Volume 130gr

Impreso y encuadernado en Chile | *Printed and bound in Chile by:*
Lahosa

Publicado y distribuido por | *Publication and distribution by*
Ediciones Puro Chile
General Eugenio Garzón 6567, Vitacura
Santiago, Chile
Tel. 562 22188090
www.puro-chile.cl — @ed_purochile

ISBN 978-956-9016-17-2

© 2024 Puro Chile, Rodrigo Zamora, Soledad García Saavedra y los
autores por sus textos y fotografías

© 2024 Puro Chile, Rodrigo Zamora, Soledad García Saavedra and the
authors by texts and photographs

Todos los derechos reservados. Prohibida cualquier forma de
reproducción total o parcial de este libro por cualquier medio sin
permiso de los editores.

*All rights reserved. Any form of total or partial reproduction of this
book by any means is prohibited without permission from the editors.*

Las obras publicadas fueron exhibidas en las muestras individuales:
Published artworks were exhibited in solo shows:

Aftertaste
KSTN Projekt Raum, Berlín, Alemania
4 al 28 de noviembre, 2022

Una línea destinada a desaparecer
Galería Isolina Arbulú, Marbella, España
25 de noviembre 2022 al 3 de febrero, 2023

Un final imposible
YAM Gallery, San Miguel de Allende, México
16 de julio al 30 de octubre, 2023

Pradera sin fin
Galería Patricia Ready, Santiago, Chile
3 de agosto al 13 de septiembre, 2023

Memory Traces
The Mission Gallery, Chicago, EEUU
16 septiembre al 4 de noviembre 2023

Portada y contraportada | *Front and back pages:*
Red Sky 5 - Willapa Bay (Detalle | Detail), 2022
Fotografía por | photograph by Plataforma Visual

Todas las fotografías | *All photographs by* © Estudio Zamora
Excepto páginas | *Except pages* :
28, 38-41, 51, 52, 80, 110, 112-113 por | by Plataforma Visual

Asistentes de taller, producción de obra 2020-2024
Studio assistants, artworks production 2020-2024:
Tamara Müller
Laura Ahumada Bas
Laura Behnke
Anastasia Depassier
Leonyza Chañillao
Alejandra González
Ignacio Henríquez

Asistentes de montaje | *Mounting assistants:*
Tamara Müller
Laura Behnke
Camila Baeza
Gonzalo Morales Leiva

Agradecimientos | *Acknowledges:*
Caroll Yasky
Patricia Ready equipo Galería Patricia Ready
Cyndy Hayward, Willapa Bay AIR
Loreto Zamora
Agustín González y Camila Cárdenas



PROYECTO FINANCIADO POR EL FONDO NACIONAL DE
DESARROLLO CULTURAL Y LAS ARTES (FONDART) 2022



9 789569 016172

