



Universidad de Chile  
Facultad de Arte  
Escuela de Postgrado

## Circuitos de voluntad y límite

Hallazgos en el margen de la memoria

*Tesis para optar al grado de Magíster en Artes con mención en Artes Visuales.*

Paula Arrieta Gutiérrez

Profesores guía: Enrique Matthey  
Willy Thayer  
Rodrigo Zúñiga  
Pablo Langlois

Santiago, Chile

2009

*A Manolo y María Elena*

Quisiera agradecer especialmente a

Cynthia Shuffer

Ana Laura Galarza

Enrique Matthey

Camila Bralic

y Pamela Arrieta,

por las conversaciones, correcciones  
y apoyo constante para la realización de esta tesis.

## Resumen

La memoria, así con minúscula, esa que tiene que ver con la colección personal de las más diversas experiencias se constituye aquí como el elemento articulador de una serie de mecanismos desplegados en lo que puede visualizarse como un margen o límite relativo de las artes visuales; su presencia transversal en cada una de las relaciones humanas permiten plantear desde ahí una obra que hace patente lo difuso de aquel límite, pues la dota de la posibilidad de echar mano a temas con cierta tradición en las artes visuales (la cita, la metonimia, lo autobiográfico, etc) y a la vez la de insertarse en flujos sociales, cambiando sus estrategias de acción, asemejándose a otras dinámicas no asociadas tradicionalmente a las artes visuales. De esta forma, de los primero temas más formales, esta lectura pasa a la necesidad de instalar una obra en el contexto tanto técnico-tecnológico como social y político actual.

Esta tesis se constituye de tres capítulos que dibujan una ruta de mi trabajo creativo, tomando como eje central, temporal tal vez, el curso del Magíster en Artes Visuales. De esta forma, el primer capítulo está dedicado a una revisión de los elementos que se reconocen en mi obra anterior, su desglose y análisis, de manera de establecer las bases generales de mi producción; en el segundo capítulo profundizaré en la idea de la memoria, dada como una estructura de producción en el primero, situándola esta vez como tema y recurso de mi trabajo, específicamente en su dimensión personal y autobiográfica. Este capítulo funciona como un puente al tercero, que busca sentar los temas y procedimientos que, a partir de la investigación realizada a lo largo del Magíster, determinan la obra que empiezo realizar.

# Índice

Introducción	6
1. Estrategias de acción y conservación	9
1.1 Estructuras de memoria	9
1.2 Apropiación / Inserción: Los medios y sus usos	13
1.3 Las palabras como cosas: Corte y Cita	25
2. Algo en mí todavía se mueve	33
2.1 Fuzzy Memories y la idea es esa	36
2.2 Lo Autobiográfico	41
3. Sistemas de flujo	46
3.1 Se cuenta el milagro pero no el santo	49
3.2 Relaciones de Intercambio	54
Conclusiones	58
Bibliografía	60

## Introducción

En 1934, Marlene Dietrich iba de paseo a una montaña rusa en Blackpool, Inglaterra, invitada por el director del parque de entretenimientos *Pleasure Beach*. La actriz decidió subir al juego y durante una parte del recorrido perdió uno de los aros de perla con engarces de oro que llevaba puestos para la ocasión. La pérdida causó mucha preocupación en ella, hasta llegar incluso a pedir a las autoridades del parque de diversiones que lo buscaran, sin nunca llegar a recuperarlo.

Ronda la pregunta de qué significado tan especial tenía para una persona como Marlene Dietrich esa pieza en particular; qué apego personal había ahí que hizo que la actriz pidiera expresamente su búsqueda. Pues bien, la primera idea acerca del valor material del objeto puede ser desechada rápidamente en el contexto de glamour y fama que rodeaba a esta figura del Hollywood de la primera mitad del siglo pasado. Me inclino entonces a lanzar una teoría acerca del valor sentimental —autobiográfico, por defecto— que este aro tenía para ella.

Pero más allá de especular acerca de esto (por no tener mayores datos) me pregunto por esa búsqueda, que de seguro movilizó al personal del parque. ¿Cuál es la posibilidad real de encontrar un aro, un objeto con características de miniatura, en un espacio que contiene (sólo para dar una relación de escala) estructuras como una montaña rusa?

La figura bíblica de la aguja en un pajar aparece como referencia inmediata, manteniendo obviamente (que no se malentienda) las proporciones entre la entrada de un pecador al Reino de los Cielos y el hallazgo de un accesorio de moda en un parque de diversiones. ¿En qué reside verdaderamente la voluntad de este hallazgo?

Vale especificar, primero, que ese aro es una *parte*, ínfima si se quiere, del gran total que puede representar tanto entonces como ahora una figura icónica como la de Marlene Dietrich. Es una parte que en su momento tenía la validez que siempre tienen las nimiedades que preocupan a las estrellas y que hoy, con la distancia del tiempo, adquiere la dimensión de anécdota que actúa como una historia paralela a la historia del ícono.

Es esa propiedad de historia paralela la que quiero destacar en mi trabajo. Una anécdota que sucede en un tiempo paralelo al acontecimiento de los grandes hechos y se vincula con ellos indiscriminadamente, como si se tratara de un accidente o un hecho circunstancial. La enorme figura de la cultura de elite que de pronto deja al descubierto cantidad de pequeñas figuras amarillas, amarillistas, acontecimientos menores, mínimos, carentes de trascendencia. Pues de la misma forma en que el aro de Dietrich suma inevitablemente su total, si es que pudiese existir como tal, no tiene que ver con la historia pública, con el grueso que la constituye en ícono.

De esos hallazgos, a veces menores en su condición pura y otras veces conscientemente minimizados, es desde donde construyo las narrativas de mi trabajo esperando que hagan eco en el espectador anónimo, cotidiano, que tiene en su día a día una inmensa mayoría de acontecimientos de este mismo orden.

Importancia fundamental tiene en este aspecto lo que nombré antes como *parte*<sup>1</sup>, pues es ahí donde la figura se inserta en el escenario nuevo, donde se recontextualiza, donde encuentra (o sólo busca, tal vez) su nuevo sentido. Y es ahí donde la inclusión de esta historia absolutamente irrelevante de la perla perdida de Marlene Dietrich en el contexto de esta tesis tiene la posibilidad de obtener alguna justificación. Pues en una parte de la cultura popular, presente a destajo en los trabajos que realizo, es posible encontrar con algo de voluntad (esa voluntad del hallazgo) las conexiones para cierta cultura local completa. Porque es en esa historia que llamé paralela —entiéndase paralela a las estructuras de poder— donde existe la oportunidad de vincularse a la alta cultura, a los señuelos de la historia de los libros hoy necesariamente llena de ilustraciones e imágenes. Este fragmento es el que permite la presencia de las figuras que excluye, una parte que no puede nunca dejar de hacer mención a una ilusión de total, aun cuando este no es más que otro fragmento. De estas pequeñas partes es desde donde parto mi trabajo, entendiendo que en su unión con otras pequeñas partes se configura aquella estructura paralela a esa otra constituida por las grandes partes.

---

<sup>1</sup> Se trata aquí esta palabra otorgándole una dimensión de concepto mayor, destacando su dimensión simbólica y poética, en atención al tropo de la sinécdoque y su papel en la historia del arte, desde la tradición del collage hasta nuestros días.

Porque al fin y al cabo en la perla de Marlene Dietrich estaba Marlene Dietrich entera.

He tomado la escritura de este texto como el ejercicio de dar contexto y definición a los procedimientos que organizo en mi trabajo, definiendo los grandes temas y características que en él se presentan buscando relaciones posibles tanto con los campos a los que obligadamente se vincula —la historia del arte, el cine, etc.— como con los que el nexo es inevitable: las canciones, los dichos populares, los juegos, la cotidianeidad. La anécdota de la joya perdida se presenta como la figura necesaria para sentar la base de lo que busco en mi trabajo, el sistema de vinculaciones que en este trabajo quisiera explicar. Pero por sobre todo, en el desarrollo de esta tesis, espero dar luces de las características a las que quiero volcar mi trabajo presente y futuro, las nuevas cosas que aparecen dentro de mi interés de producción artística y las nuevas formas de operar que en estos dos últimos años se han desarrollado. En el fondo, sentar los precedentes de mis obras pasadas para constituir una idea de creación venidera.

Tengo la necesidad, en este momento introductorio, de aclarar que el año 2007, mientras se hacían trabajos de mantenimiento en un lago artificial en un antiguo parque de diversiones en Blackpool, Inglaterra, el personal que ahí trabajaba encontró en las profundidades del lago vacío un aro de perla que Marlene Dietrich perdió en el lugar setenta y tres años atrás.

Importante es aclarar también que junto a la joya se encontraron un ojo de vidrio, un bisoné, un sujetador y 85 libras en pequeñas monedas<sup>2</sup>.

---

<sup>2</sup> Información extraída del portal El mundo, <http://www.elmundo.es>, consultada el 04/04/2009.



# 1. Estrategias de acción y conservación

## 1.1 Estructuras de memoria

En esta primera parte quisiera dar un contexto tal vez biográfico a los procedimientos que luego iré explicando de manera más detallada en los subcapítulos siguientes. Una vez planteados en la introducción los problemas que abordará esta tesis, me interesa ahora establecer un paisaje donde sea posible desarrollar cada uno de los elementos en los que me detendré. Para esto intentaré hacer una descripción lo más ilustrativa posible de cómo se desarrolla mi proceso creativo y así poder esbozar respuestas a la pregunta de qué es, en términos generales, una obra mía, por qué recurre a los medios que recurre y por qué podría tener sentido el desarrollo de esta tesis.

En primer lugar identifico en gran parte de mis trabajos, si no en todos, la presencia de un algoritmo, un procedimiento mental estructurado paso a paso que permite dos desenlaces posibles: la llegada a un objetivo establecido donde la secuencia acaba o la determinación de un elemento de recurrencia que vuelve la secuencia a sus comienzos. Basándome en la premisa que tiene la aplicación de la ciencia en la ingeniería, la solución de un problema, mentalmente realizo procedimientos análogos a los matemáticos para instaurar un algoritmo que, al contrario de aquella, no llegue nunca a la solución de dicho problema. La primera premisa es, entonces, la de plantear una pregunta y tratarla de manera que genere nuevas preguntas.

De los procedimientos matemáticos me valgo también para establecer la metodología que seguirá el trabajo. Así todo parte de la formulación de una hipótesis; sin embargo, para estos efectos y no para los matemáticos, la comprobación o refutación de dicha hipótesis no tiene mayor relevancia y lo realmente importante es que se siga un proceso de demostración. Utilizo la figura del teorema, es decir, la traducción de la hipótesis a un sistema de identidad lógica.

Cabe mencionar que gran parte de estas estructuras mentales que difícilmente podría eludir (esto, claro, si me lo propusiera), son consecuencia directa de cierta

evolución de aficiones, intereses y estudios que fui desarrollando en años previos a mis estudios en la Escuela de Arte de la Universidad de Chile: mi paso por la Facultad de Ciencias Físicas y Matemáticas de esta misma Universidad, donde cursé el Plan Común del Programa de Ingeniería y Ciencias, y la cercanía que paralelamente tenía con la lectura y la escritura de poesía. Es en la relación estrecha que se fue dando entre ambas donde puedo situar un momento referencial fundamental en los procedimientos que hoy realizo en mi producción visual.

Sin embargo, esta forma de pensar que parece hasta ahora abstracta y árida tiene, de acuerdo a los referentes culturales a los que he sido permeable, una obligada dirección hacia el absurdo. Por ejemplo, así como identifico este procedimiento en la elaboración de mi trabajo, lo hago también en pasajes y diálogos de comedias norteamericanas, cómo la frase “no prometo intentarlo, pero prometo intentar intentarlo”, de Bart Simpson en la serie *The Simpsons*.

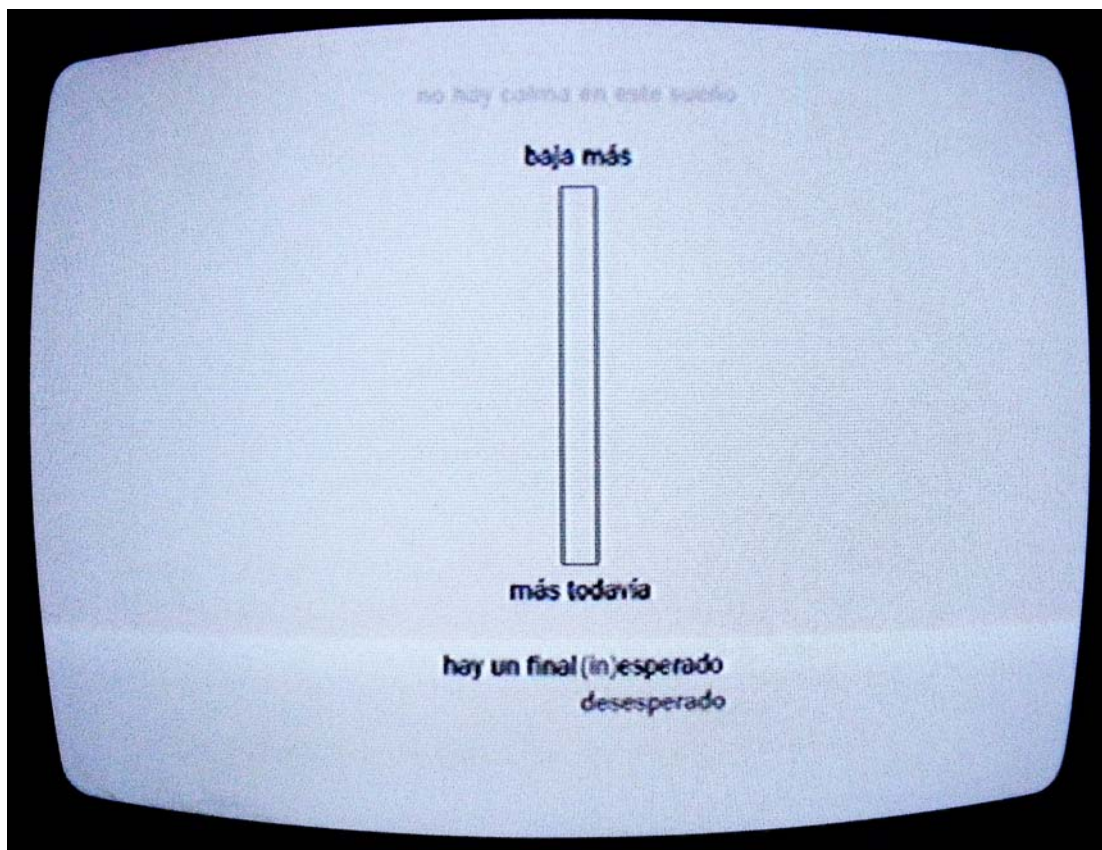


Fig. 1. Paula Arrieta, “Baja más”, de la serie “Dosis Mínima”, multimedia, 2005.

Una vez que he organizado estas ideas paso a sentar una serie de pie forzados, tanto de forma como contenido, los cuales me permiten por un lado acotar el área de acción y, a la vez, una mejor investigación de cada uno de los recursos que me propongo utilizar. Por ejemplo, al momento de desarrollar la serie multimedial “Dosis Mínima” (2005), los pie forzados eran: a) utilizar únicamente figuras geométricas básicas y cuyos ángulos fueran rectos; b) recurrir sólo al negro como color de los textos, al que le asigné el papel de voz principal, y el gris como una segunda voz —un coro, un eco, un remedo—; c) que cada cuadro gráfico actuara de acuerdo a una cita: ya sea valiéndose de una, citando a otro cuadro o estableciéndose como cita para un cuadro posterior.

De ahí en adelante el camino comienza a ser mucho menos definido que lo narrado hasta ahora, y la principal tarea es de recolección. Entonces, lejos de la figura del artista concentrado en su taller buscando las soluciones, como el artista-alquimista, lo que hago es activar mi memoria en busca de esos pedazos, trozos de cosas que alguna vez escuché, imágenes perdidas que alguna vez vi; y la única forma de estimular esos recuerdos es a través del consumo de material cultural, provenga de donde provenga, y de la interacción con otras personas. Ahí mis fuentes recurrentes son la batería de películas que ya he visto (varias veces la mayoría de ellas), la televisión, el diario, los diccionarios, la publicidad y las noticias. Busco que estas partes de cosas tengan algún eco en el inconsciente colectivo, que traigan al presente figuras que pensamos, equivocadamente, olvidadas. Si luego de esta primera barrida de recolección quedan imágenes o momentos demasiado personales, o demasiado herméticos, entonces hago una segunda recolección de nuevos referentes que traduzcan estos elementos a otros más generales y aprehensibles.

Me es particularmente interesante detenerme brevemente aquí y preguntar acerca de la voluntad de esta búsqueda. ¿Qué es precisamente lo que estoy buscando cuando me enfrento a este proceso?

Si bien en alguna vertiente de mis obras la posible respuesta a esa pregunta se vuelve difusa, hoy puedo identificar una intención de establecer cosas que nos sean comunes. Sin embargo esta idea se vuelve absolutamente secundaria cuando me concentro en el disfrute nada intelectual ni analítico de mis ejercicios de memoria, en

ese hallazgo entre los miles de recuerdos que, como si se tratara de una figura de relaciones previamente definidas, predestinadas, se une a otra cosa, y a una siguiente, actualizándose por completo.

Ese es el punto que permite la escritura de este texto: puedo hablar de mi trabajo, puntualmente de su etapa creativa, como un placer de memoria y como tal, un ejercicio de dimensiones políticas que por el cruce constante de tiempos y materialidades de espacios, recrea una cronología incierta.

## 1.2 Apropiación/Inserción: Los medios y sus usos.

“Uno de los elementos principales de la mitología del superhéroe es que hay un superhéroe y hay un alter ego. Batman es en realidad Bruce Wayne, Spiderman es en realidad Peter Parker. Cuando ese personaje se levanta por la mañana, es Peter Parker.

Tiene que ponerse un disfraz para convertirse en Spiderman. Y es ahí, en esa característica, donde Superman es único. Superman no se convirtió en Superman.

Superman nació Superman. Cuando Superman se levanta por la mañana, él es Superman. Su alter ego es Clark Kent. Su traje con la gran S roja es la manta que le envolvía siendo un bebé cuando los Kent le encontraron. Ésa es su ropa. Lo que lleva Clark Kent —las gafas, el traje de negocios— es el disfraz. Es el disfraz que Superman lleva para integrarse entre nosotros. Clark Kent es tal como Superman nos ve a nosotros. ¿Y cuáles son las características de Clark Kent? Es débil... es inseguro... es un cobarde. Clark Kent es la crítica de Superman a toda la raza humana.”<sup>3</sup>

Una de mis principales líneas de trabajo es aquella que utiliza medios tecnológicos tales como la fotografía, el video e Internet, la apropiación de sistemas



Fig. 2. Paula Arrieta, “Ensayo y Error”, Sala Juan Egenau, 2006.

concebidos en distintas épocas para tomar un rol en áreas como la publicidad y las comunicaciones masivas, y cuya inclusión como posibles herramientas para la producción de obra generó cada vez nuevas preguntas acerca del lenguaje propio del arte. Esta utilización

considera a la vez un gesto político, una democratización de los procedimientos y la instalación de la obra en el imaginario propio de la cultura de masas<sup>4</sup>. En este sentido,

<sup>3</sup> Bill, en *Kill Bill*, Volumen 2, Quentin Tarantino, 2004

<sup>4</sup> Esta idea se despliega a la luz de lo expuesto por Walter Benjamin en “La obra de Arte en la época de su reproductibilidad técnica” (Benjamin, Walter *Discursos Interrumpidos I*, Taurus, Buenos Aires, 1989), en cuanto que la verdadera cuestión acerca del papel de la fotografía en la producción de arte, es anterior, y tiene que ver con si alteran los medios de producción la concepción de arte. Incluso los conceptos de tiempo y espacio cambiarían bajo las condiciones de producción. Bajo esta premisa, mirar el arte desde las tradicionales concepciones sería darle a la historia una chance fascista. El verdadero auge de una nueva forma de producción no se produce entonces cuando la nueva técnica aparece, sino cuando ésta pasa a ser parte del

es posible establecer conexiones entre mi producción de obra y una tendencia que podríamos llamar de *apropiación de los medios* en cuanto toma de éstos no sólo sus procedimientos y lenguajes, sino también su significado social para ser utilizados y a la vez despojados de su utilidad, en el contexto de una obra de arte, en una re-edición del gesto fundacional de Marcel Duchamp y su urinario, al cual el arte contemporáneo parece volver una y otra vez tanto para revivir la operación como para hacer ese momento inicial cada vez más fundacional.

Aun cuando los medios utilizados pueden ser incluidos dentro de ciertas categorías en los usos, las comunicaciones, por ejemplo, y pueden ser vistos desde un modo social determinado, cada uno tiene su propio rendimiento en directa relación con su papel social.

En esa misma línea actuaron referentes como los trabajos realizados por Rauschenberg con fotomecánica, o por Warhol en un primer momento con la utilización de recortes de diarios y luego con la serigrafía, técnica destinada hasta entonces a la producción industrial de material gráfico. En el segundo caso, existe una apropiación de los lenguajes de manera inevitable y la obra se traviste de pieza publicitaria, por ejemplo.

Un ejemplo de esto es uno de mis trabajos llamado “NikePaula” (2004), que consiste en un falso comercial que protagonizo contando cómo mis viejas zapatillas Nike cambiaron mi actitud ante la vida. El trabajo se vale de los elementos presentes en las campañas publicitarias de la marca deportiva Nike: está narrado en un idioma ficticio y subtulado al español en abierta referencia a la transversalidad del slogan “Just Do It” instalado en todo el mundo sin importar el idioma del país donde se promociona. Dichos elementos, al ser reorganizados describen un rendimiento contrario al buscado por la publicidad, inútil para ésta, un significado obtuso<sup>5</sup>.

---

cotidiano y su uso está incorporado a la cultura. Es en ese contexto donde el gesto que destaco actúa en su dimensión política.

<sup>5</sup> Dentro del nivel del significado, en el plano de los símbolos, Roland Barthes (BARTHES, Roland, *Lo obvio y lo obtuso*, Paidós, Barcelona, 1986) identifica dos sentidos: el primero es el intencional, impuesto por el autor. Este sentido está relacionado con la verdad que el mensaje busca. En el caso de Einstein, el analizado por Barthes, la verdad vendría acentuada por el gesto, su estética. Ese es el sentido obvio. Existe otro que no negaría necesariamente el primero, que, contrario a éste, se relaciona con el disfraz. El sentido obtuso, en palabras de Barthes, es “un acento, la propia forma de una emergencia, de un pliegue (de una arruga) que ha quedado marcado en el pesado tapete de las informaciones y las significaciones”. En este

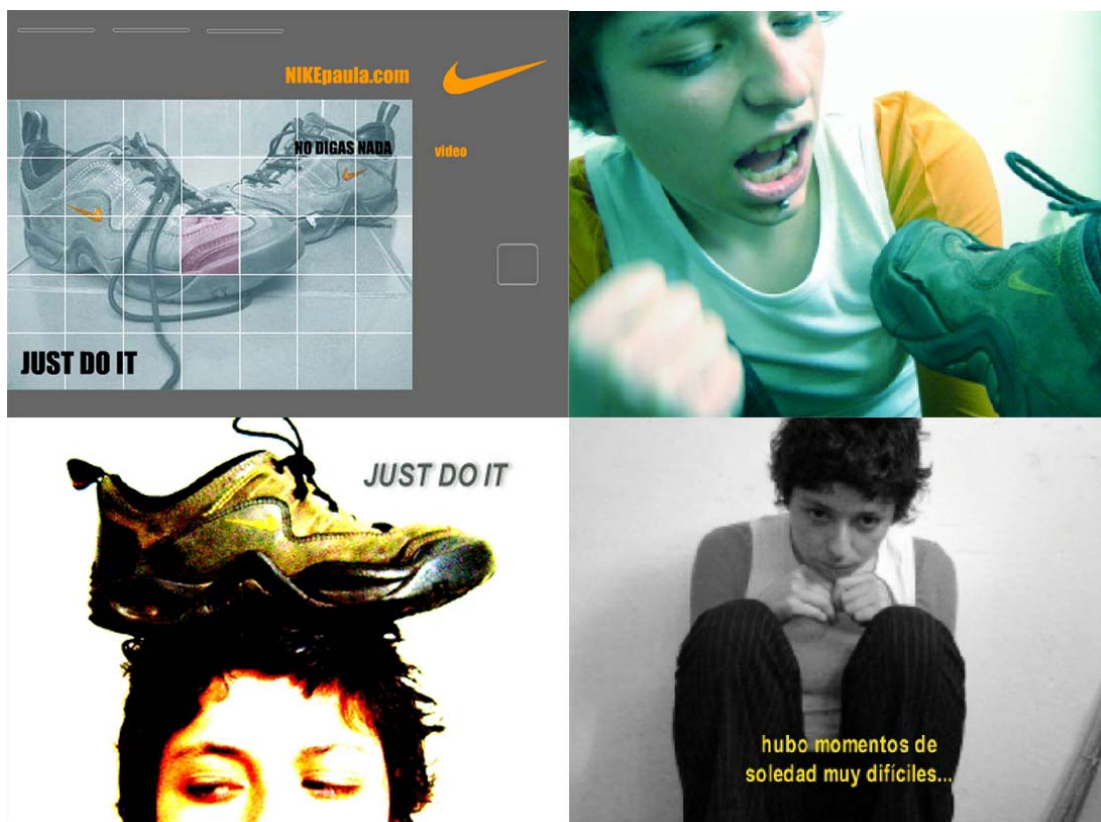


Fig. 3. Paula Arrieta, “NikePaula”, multimedia y video, 2004.

Esta apropiación tiene la característica, al igual que los referentes nombrados, de desplazarse a otro momento para luego volver al lugar de la obra, es un robo que actúa luego en el mismo lugar del artista. Es *valerse* de nuevas metodologías. Y en este punto hay un cambio de significado radical de este tipo de gesto con el que da la utilización de Internet en trabajos como “Dosis Mínima”, consistente en un multimedia compuesto por veinte cuadros gráficos, sistemas de palabras y formas geométricas simples, poesía visual animada, organizados bajo un índice, al modo de un libro de poesía. Aquí el rendimiento es distinto, basándose sólo en el medio tecnológico utilizado: en vez de ser un préstamo de recursos la obra se construye en base al protocolo del sistema utilizado para insertarse en él, competir de igual a igual

---

escenario, el sentido obtuso no va en la misma dirección del sentido del símbolo, ni lo lleva más allá, ni va más allá de éste, ya que su actuar no se produce sobre el contenido de éste, sino sobre la misma práctica del sentido.

con todos los otros productos que cumplen con ese protocolo, sitios de compras, de información, de noticias, etc. Y al estar inserto se suma al flujo que es Internet, a su tiempo que es siempre presente, a su merced, sólo manteniendo un nexo de sentido con el lugar de donde proviene, el contenido es lo único que lo mantiene ligado al lenguaje de las artes visuales en cuanto pierde el objetivo del sistema que actúa como contexto.



Fig. 4. Paula Arrieta, “Dosis Mínima”, multimedia en Internet, 2005.

En este sentido aparece un nuevo brazo de relaciones y referentes bajo la misma idea de utilización de medios, no sólo la de tomar herramientas para el arte, sino hacer una obra que circula en esa área que le es ajena y que de pronto se convierte en su único hábitat posible.

Este brazo, de la *inserción*, afirma sus referentes en el arte contemporáneo en ejemplos como el trabajo del artista brasileño Cildo Meireles “Inserciones en Circuito ideológico”, en el que estampó la frase *Yankees go home* en botellas de Coca-Cola que luego devolvió como los envases retornables que son, poniéndolos nuevamente en su cadena de uso. También el artista Francis Alys, quien cede derechos de reproducción de sus pinturas a pintores de letreros, generando versiones de su obra



que actúan como cualquier bien material en el mercado, sujetos al cambio por dinero como cualquier transacción comercial.



Fig. 5. Francis Alys, “The Liar, the copy of Liar”, reproducciones, 1994.

En una aproximación a la escena nacional, la noción de circulación y medios establece una línea entre este tipo de trabajos y la obra de Eugenio Dittborn, particularmente sus Pinturas Aeropostales que, valiéndose del sistema de correos, hacen circular una obra por todo el mundo. En ejemplos como éste el trabajo se desvincula físicamente del autor quedando a merced del propio sistema en el que está inmerso, sus reglas, tiempos y limitaciones, pudiendo cambiar su dinámica lejos del control del artista o los límites de un museo.



Fig. 6. Eugenio Dittborn. Have You Seen This Man? (Pintura aeropostal No. 92). Pintura y foto serigráfica sobre un fragmento de entretela sintética. 1991

Sin embargo, la inserción descrita tiene las características propias de un gesto político que impide que la obra ocupe un lugar en el sistema de manera ingenua; lejos de eso, actúa también como interventor de su contexto, un salto en el flujo habitual que lo tensa inevitablemente. En “Dosis Mínima”, por ejemplo, el tiempo transcurre de acuerdo a la narratividad de la obra generando una diferencia en el espectador-usuario, buscador incansable de la mayor información posible en el menor tiempo, que no está acostumbrado a esperar a contar hasta veinte para poder ver el cuadro siguiente. El tiempo se vuelve protagonista en cuanto se relaciona de manera

referencial con el código del sistema, en este caso, Internet.

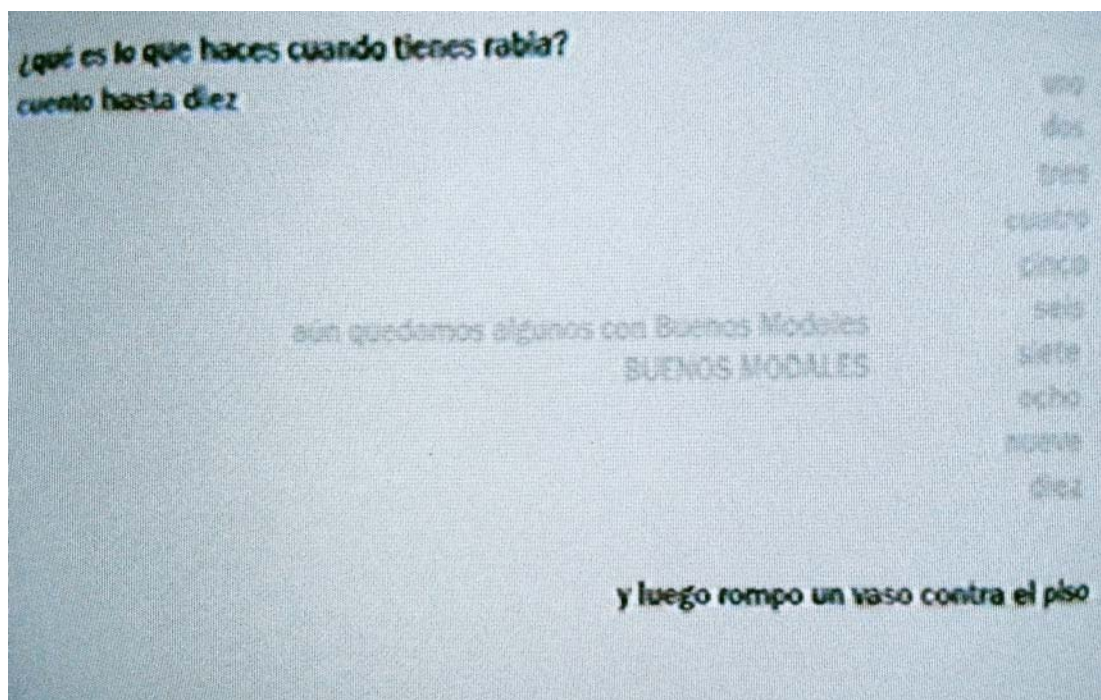


Fig. 7. Paula Arrieta. “Cuento hasta diez”, de la serie “Dosis Mínima, multimedia, 2005.

Este desborde de los límites objetuales de la obra, su salida para ser parte del flujo de información y comunicación entre los que se desenvuelven las relaciones de los seres humanos hoy, es el marco que le da existencia a mi trabajo “Campos de Fuerza”, aún en desarrollo, que consiste en convocar, a través de las redes sociales y el uso del correo electrónico, a distintas personas del mundo a participar en una película colectiva sin importar su nacionalidad, profesión o género. La forma de participación consiste en enviar ya sea por correo convencional o por correo electrónico en formato digital, una línea horizontal dibujada sobre una hoja carta.

Inicialmente el proyecto se lanzó entre mis contactos de correo electrónico, a quienes se les pidió, a su vez, que informaran a sus respectivos contactos. Se creó un sitio web informativo en inglés y español al que se podía acceder desde cualquier parte del mundo. Así fue como en los dos primeros meses las visitas al sitio llegaron a 1500.

El proyecto funciona así: una vez terminado el proceso de convocatoria se pasará a unir cada línea con otra, de manera de armar una larga tira conformada por todas las líneas recibidas. Confeccionado esto, se animará esta gran línea —haciendo un análogo entre cada hoja carta y un fotograma de película— para finalmente obtener una película que trate sólo de una línea: una película colectiva. Se considera también la inclusión de los créditos, nombres de todas las personas que participaron con una línea, que pasarán de manera vertical, como contraposición a la dirección de la película. En la suma final, los créditos duran lo mismo que la película propiamente tal.

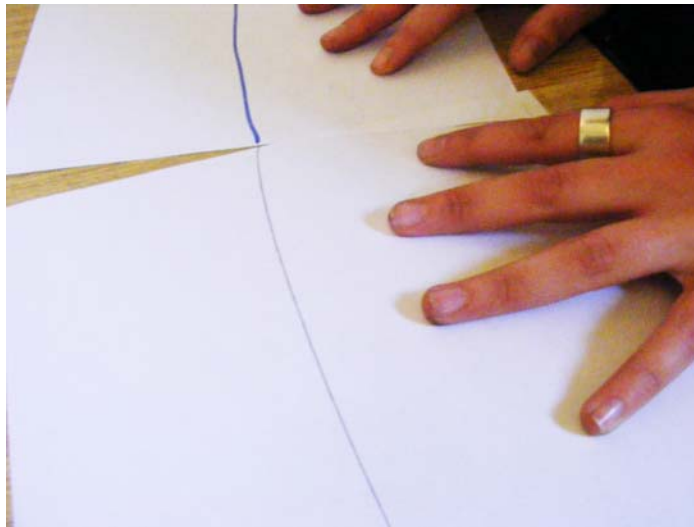


Fig. 8. Paula Arrieta. “Campos de Fuerza”, fotografía explicativa en el sitio <http://arrietascl.org>, 2008.

En este trabajo no sólo se ve Internet como soporte de la obra sino que actúa como principal medio de desarrollo de ella, poniendo en el nivel de la obra y su rendimiento simbólico, al proceso. La forma de dar fe de este proceso es el registro: para eso se ha pedido que idealmente cada autor de línea adjunte una foto con ella; a la vez, se configura un mapa con los puntos del mundo desde donde se han enviado. Entonces, y nuevamente en el rendimiento simbólico de la obra, el actuar de las redes en el flujo de comunicación que es Internet dibuja a su vez una línea en el globo.



Fig. 9. Paula Arrieta. “Campos de Fuerza”, fotografías enviadas por los participantes, 2008.

Obras como ésta tienen relación directa con el trabajo de artistas en lo que se ha denominado estética relacional; lo vinculo directamente con el trabajo de Francis Alys y particularmente, con la obra “Cuando la fe mueve montañas”.

Si bien esta obra presenta dimensiones que no son consideradas en “Campos de fuerza” —las cercanías con el *landart*, cierta condición de *performance* y su inevitable contexto de espacio público— sí existen tres puntos fundamentales que permiten hacer el nexo.

El primero de ellos tiene que ver con la ya definida dimensión de registro, a la que puedo sumar el afán de archivo. Ante el presente bombardeo de formas de registro y clasificación existente sobre todo con la aparición de los sistemas digitales, pareciera crecer a la par una necesidad de control sobre todo ese material. A la ya natural y aprendida interfaz de carpetas y subcarpetas, se suman infinitas estructuras más en la web como Flickr, Fotolog,

Albumes Online, etc: el registro y clasificación de material es también una forma de control y archivo, la necesidad de contar una historia, la nuestra. En el caso de las obras en cuestión, es este factor el que las desplaza de un estado ordinario y le da el poder de un acto simbólico y, por lo tanto, permiten su entrada al ya difuso marco de las artes visuales.

El segundo punto en que las obras se conectan tiene que ver con la característica colectiva que cada una de ellas tiene. Ya no es una persona, el artista, el protagonista

de la acción, y su función tiene a ratos las características de un productor. Al mismo tiempo, son personas ajenas a los círculos del arte quienes articulan físicamente la obra. Hay un alcance con respecto a este punto: mientras esas personas son anónimas en la obra de Alys, en “Campos de Fuerza” me propuse darle identidad a cada uno de los participantes y que este registro pase a ser parte fundamental de la obra, aun cuando este factor se desarrolle masivamente y la presencia de un sinnúmero de nombres en pantalla termine conformando un elemento gráfico en el contexto del trabajo, anulando la individualidad.



Fig. 10. Paula Arrieta. “Campos de Fuerza”, mapa de los lugares de participación, 2008.

El tercer elemento que identifiqué es aquel que se relaciona con la esfera simbólica y que, según el planteamiento del trabajo, se instaura como el factor fundamental de éste. En ambos casos pareciera esconderse una máxima que tiene que ver con una movilización a gran escala, una trabajosa estrategia de esfuerzos conjuntos para un resultado mínimo. Y ese resultado —la casi imperceptible alteración de geografía en Alys o la simpleza formal de una película que sólo contiene una larga línea— trabaja en proporción indirecta con el rendimiento del símbolo, es decir, mientras más se minimice la condición física o visual del resultado, mayor parece ser el rendimiento simbólico. La obra se levanta en su soporte poético mientras

desarrolla un mecanismo de acción que contradice en ese sentido la problemática del mercado y el sistema de intercambios comerciales, pues mientras las configuraciones del capital llaman a desarrollar las habilidades para obtener el máximo beneficio invirtiendo el mínimo de esfuerzo, o de recursos, estas obras apuntan al lado contrario: la máxima inversión de esfuerzo por el mínimo resultado.<sup>6</sup>

En un último punto de este capítulo quisiera referirme a la aproximación referencial de mi trabajo con cierta línea del arte hecho por mujeres, y en ese contexto revisar afinidades y diferencias fundamentales que alejarían mi trabajo de una probable etiqueta de “arte feminista” y aprovecharé a la vez de instaurar una discusión frente a ese término y su categorización.

En el contexto de crisis del plan de dominio de occidente desde donde tiene lugar la figura del posmodernismo, se ha vuelto la mirada a los grupos que son considerados marginales a los círculos de poder: pobres, homosexuales, enfermos, indígenas, etc., grupos a los cuales el discurso del progreso ha dejado sin voz. Dentro de ese grupo emerge la voz femenina en el arte, ya no como objeto de representación, papel ampliamente aceptado a lo largo de la historia del arte, sino como sujeto.

Creig Owens en su texto *El discurso de los otros: Las feministas y el posmodernismo*<sup>7</sup>, hace mención al comentario de Benjamin Buchloch acerca de la obra de seis artistas: Dara Birnbaum, Jenny Holzer, Barbara Kruger, Louise Lawler, Sherrie Levine y Martha Rosler.

“[...] tampoco concede ningún significado particular al hecho de que todos estos artistas sean mujeres; en cambio, les adjudica una clara genealogía masculina en la tradición dada de collage y montaje. Así, se dice de las seis artistas que manipulan los lenguajes de la cultura popular —televisión, publicidad, fotografía— de tal manera que 'sus funciones y efectos ideológicos se vuelven transparentes'; o nuevamente, en su obra, 'la minuciosa y al parecer intrincada interacción de comportamiento e ideología' se convierte supuestamente en una 'pauta observable'.”

---

<sup>6</sup> Esta idea se rescata del comentario del académico y artista Pablo Langlois en el contexto del Taller de Proyectos, que desarrolló en este Programa de Magister durante el primer semestre del año 2008, a propósito de mi trabajo “Campos de Fuerza” y el texto “Máximo esfuerzo, mínimo resultado”, de Cuauhtémoca Medina.

<sup>7</sup> Foster, Hal, “Postmodernidad”, Kairos, Barcelona, 1988, p.93.

Parece haber un tema entre las artistas mujeres con la apropiación de los medios de masa, tal vez en la medida en que estos actúan como agentes constituyentes de poder, del cual siempre han sido apartadas. Sin embargo ¿no han sido siempre los artistas los marginados del sistema del poder, sin importar su género? ¿No puede verse el ánimo interventor, la intención política siempre crítica del arte como ese *otro*, como esa naturaleza que se revela contra el control de occidente? ¿No existe acaso una relación de proporcionalidad directa, una regla de tres, desde la cual es posible decir que los artistas son al poder imperante, tanto inmersos como disidentes, como el Tercer Mundo es al primero?<sup>8</sup>

En esa posible escala se presenta la posibilidad del discurso de la diferencia: mientras el arte en su historia pone en crisis las distintas formas de poder, se subentiende que el arte hecho por mujeres pone en tensión la condición fálica de dichas estructuras de poder.

En este sentido, mi trabajo está unido, nuevamente, en cuanto a procedimientos de apropiación y lenguaje, a cierta corriente del arte feminista: el análisis de los medios, su situación actual y su posterior reutilización para la construcción de una nueva estructura. Más directamente existe una correspondencia con el trabajo de la artista Jenny Holzer por considerar, además, la dimensión del texto, tema en el que ahondaré en un próximo capítulo, y su disposición dentro de la obra, en contraposición con su soporte: espacio público en Holzer, espacio virtual en el desarrollo de mi trabajo.

Sin embargo, a pesar de esos factores comunes, a los que se suma inevitablemente el asunto del género a través de la utilización de la autobiografía como material, mi estrategia parece sacar rendimiento hacia otro tipo de evidencias y las similitudes formales dan paso a una preocupación por la formación de un sistema más que a una ideología feminista determinada, donde aparezca el dolor de los oprimidos o su relación con el poder. Más bien instaura un sistema paralelo al establecido por la publicidad y los medios, hermanos en cuanto a forma pero

---

<sup>8</sup> Tomo esta afirmación basándome en el hecho de la necesidad de la institución de absorber y poner la disciplina artística en un lugar donde no pase a llevar los términos en que dicha institución funciona. El desplazamiento del arte de vanguardias desde Europa a Estados Unidos, la creación del MOMA y posterior crisis de la modernidad son tomados como ejemplo y posible fundamento para dicha afirmación.

incompatibles en lo que refiere al resultado productivo de éstos, minimizando las máximas en las cuales se inserta, apuntando nuevamente, y como lo explicaba en un comienzo del capítulo, a su sentido obtuso.



### 1.3 Las palabras como cosas: Corte y cita.

“Este texto cita "cierta enciclopedia china" donde está escrito que "los animales se dividen en a] pertenecientes al Emperador, b] embalsamados, c] amaestrados, d] lechones, e] sirenas, f] fabulosos, g] perros sueltos, h] incluidos en esta clasificación, i] que se agitan como locos, j] innumerables, k] dibujados con un pincel finísimo de pelo de camello, l] etcétera, m] que acaban de romper el jarrón, n] que de lejos parecen moscas". En el asombro de esta taxinomia, lo que se ve de golpe, lo que, por medio del apólogo, se nos muestra como encanto exótico de otro pensamiento, es el límite del nuestro: la imposibilidad de pensar esto.”<sup>9</sup>

La televisión en el contexto actual se organiza de acuerdo a contenidos y ritmos que en sus inicios hubiesen sido impensables. La percepción y el acostumbamiento al código televisivo, la familiarización con éste y la absoluta normalidad de su presencia en los más cotidianos acontecimientos han obligado a un cambio progresivo en ambas partes, en la fórmula de los programas y en la forma del espectador de consumir sus productos.

Desde hace algunos años, hemos podido notar una obsesión por las noticias, y así, existen tandas de noticias y titulares a todo horario; extras, adelantos, edición matutina, del medio día, de la hora de almuerzo, de media tarde, edición central y medianoche. A eso hay que sumarle además nuevos canales con noticias durante las 24 horas del día. Y uno, espectador, a su vez, va necesitando cada vez más enfoques, puntos de vista. Entonces, y como si lo nombrado recién fuera poco, leemos diarios tanto en Internet como en papel impreso. Una cultura de la sobre información, eso está claro. Pero ¿qué es en realidad este espacio tan presente en los medios de comunicación? ¿Qué es lo que en tan común acuerdo llamamos “noticias”?

Parece no haber conexión entre un robo en un almacén en Santiago, el precio del petróleo, el partido de fútbol del fin de semana y la llegada de algún músico internacional que tocará en los próximos días. Pues en la estructura misma del segmento, y al parecer de la televisión local actual entera, lo que provoca la continuidad es el corte. Es este elemento de edición el que hace el nexo de continuidad durante una hora entre temas provenientes de diversas zonas del acontecer.

---

<sup>9</sup> FOUCAULT, Michel. “*Las Palabras y las Cosas*”, Siglo XXI Editores, Ciudad de México, 2005, p.1.

En mi trabajo, en particular, es este corte de edición el que permite juntar en un mismo espacio de significación trozos de realidad o ficción que provienen de las fuentes más diversas, fragmentos vinculados a su respectivo fragmento mayor. La clasificación y orden de los elementos en juego se organizan con las dos grandes figuras de la metonimia y la cita.

Mi trabajo se vale del trabajo de otros, de aquello anteriormente producido y llega a él de acuerdo a mi experiencia cotidiana de contacto con aquello y a mi propia biografía. Mezclo de esta forma las cosas que a mí me gusta leer, con las películas que a mí me gusta ver; los programas de televisión con los que yo me he topado y las figuras que yo disfruto más, con la clara convicción que nada de especial hay en mí y que estas cosas que tan personales parecen son las que finalmente nos pasan a todas las personas. Mi única función entonces es la de corte y reorganización.

En atención a esa estrategia aparece cierta categorización del artista como un post-productor, un conocedor del material cultural disponible.

“Podríamos decir que tales artistas que insertan su propio trabajo en el de otros contribuyen a abolir la distinción tradicional entre producción y consumo, creación y copia, *ready-made* y obra original. La materia que manipulan ya no es materia *prima*. Para ellos no se trata ya de elaborar una forma a partir de un material en bruto, sino de trabajar con objetos que ya están circulando en el mercado cultural, es decir, ya informados por otros. Las nociones de originalidad (estar en el origen de...) e incluso de creación (hacer a partir de la nada) se difuminan así lentamente en este nuevo paisaje cultural signado por las figuras gemelas del deejay y del programador, que tienen ambos la tarea de seleccionar objetos culturales e insertarlos dentro e contextos definidos.”<sup>10</sup>

Un referente fundamental en esto es el cineasta Quentin Tarantino, quien biográficamente, mezcla en sus películas toda la estética cinematográfica que él siguió desde niño. En la película “Kill Bill”, por ejemplo, es posible ver convocadas bajo un mismo objetivo narrativo, el de la venganza, series de los setenta acerca de artes marciales, el animé japonés, el cine de acción norteamericano y una banda sonora que va desde Nancy Sinatra hasta canciones en español.

En esta línea, y sin mayor prejuicio, corto y pego partes dentro de un nuevo espacio de particulares características dimensionales, partes que encuentro en

---

<sup>10</sup> BOURRIAUD, Nicolás. *Postproducción*, Adriana Hidalgo Editora, Buenos Aires, 2004, p.7.

películas, canciones, discursos, series de televisión, juegos y dichos populares, material extraído indistintamente tanto de la alta cultura como de la cultura popular. Esta estrategia de acción, vinculada como procedimiento con la tradición del collage, tiene en mi trabajo un papel como elemento articulador principal, el texto. Es ésa la figura que en su doble facultad, gráfica y significante, contiene la marca del corte preciso que se ha realizado y como se supondrá, se convierte en un elemento igual a todas las partes que someto a edición.

De la primera facultad nombrada, la gráfica, las palabras se despliegan en algo así como un dibujo en el espacio, al menos en el inmediato, que es bidimensional: en “Dosis Mínima”, por ejemplo, y sólo considerando su disposición espacial, construyen una forma a cada cuadro que define dirección y sentido. Figurativamente hablando, el dibujo que estas palabras esbozan define verticalidades, horizontalidades o diagonales; apuntan hacia el centro o hacía abajo o hacía afuera. Y estas propiedades de dirección y sentido se reservan en su lugar, la superficie, a esperar otras direcciones y sentidos, esta vez provenientes del significado y la lectura general del texto. Ahí es donde aparece su segunda facultad que actúa al mismo nivel que la forma.

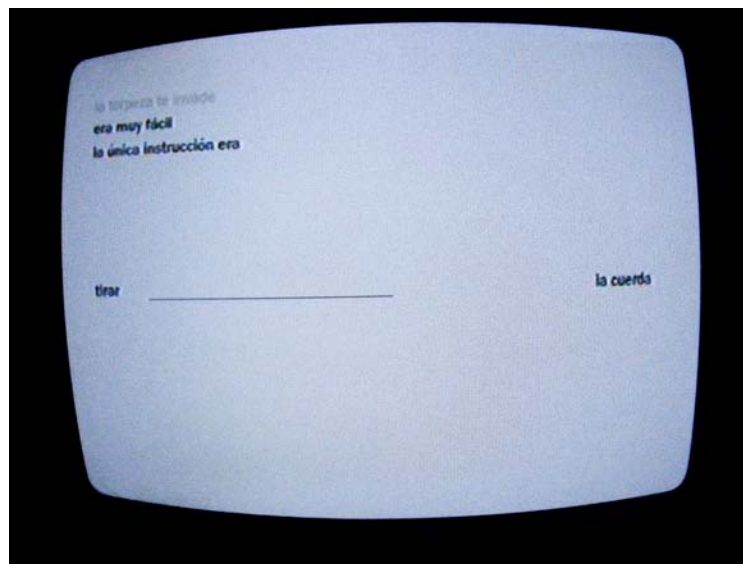


Fig. 11. Paula Arrieta. “Tirar la cuerda”, de la serie “Dosis Mínima,”, multimedia, 2005.

De este modo distingo la que a mi gusto es la figura principal de mi trabajo: la ironía, pues son los sentidos de las frases y su contraposición al dibujo articulado o

bien apuntando a lugares opuestos, o ambos en combinación, los que dicen algo completamente contrario a la lectura entre líneas. El modo de operar de esta ironía es a través de redundancias o tautologías simples, muy acordes con la gráfica que arman. Así, a ratos funcionan creando una tensión, abriendo el camino a un final que de pronto cambia de contexto, dejando toda la estructura en un absurdo. Pero esa estructura que ha quedado en vilo ya no es la contenida en la obra y determinada por los cortes que las palabras realizan, sino que, dado el tipo de corte y edición de partes que tuvo lugar en ese armazón y en atención a su estado incompleto, de ausencia de significación absoluta, la construcción que queda desprovista de su entorno es la que el propio espectador ha armado. Es el espectador quien ha quedado sin contexto.

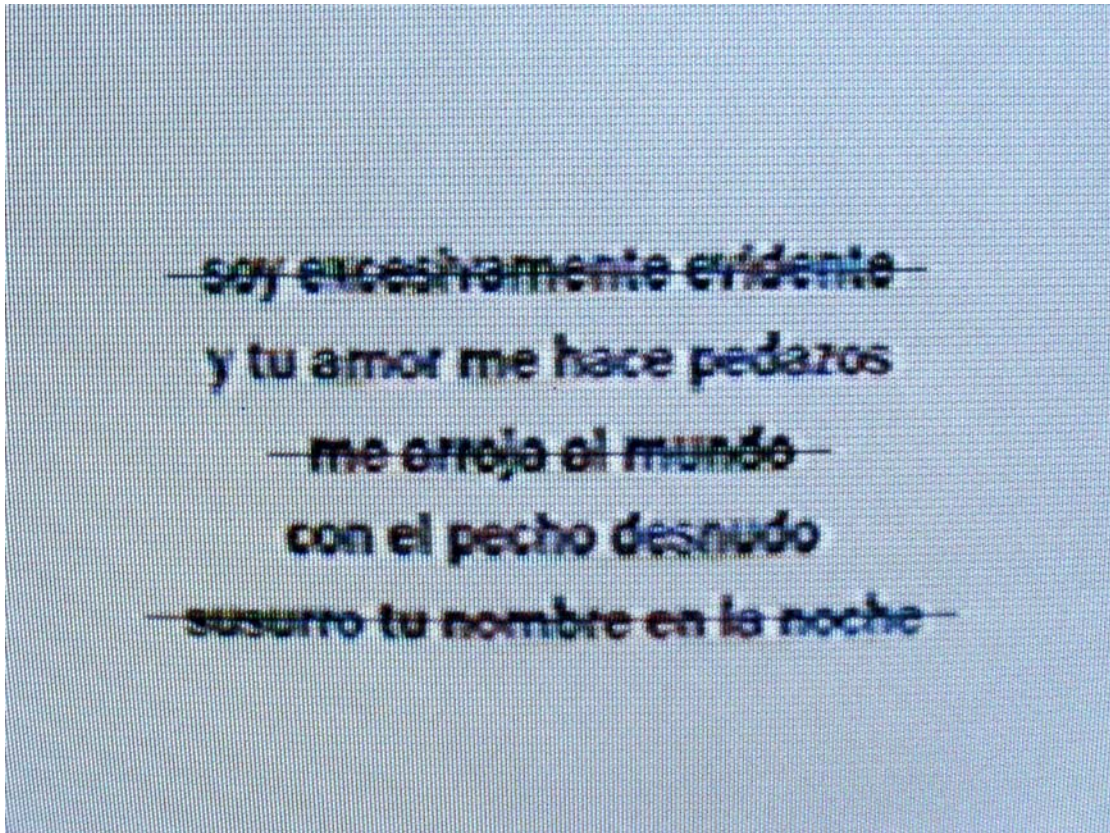


Fig. 12. Paula Arrieta. "Entrelíneas", de la serie "Dosis Mínima", multimedia, 2005.

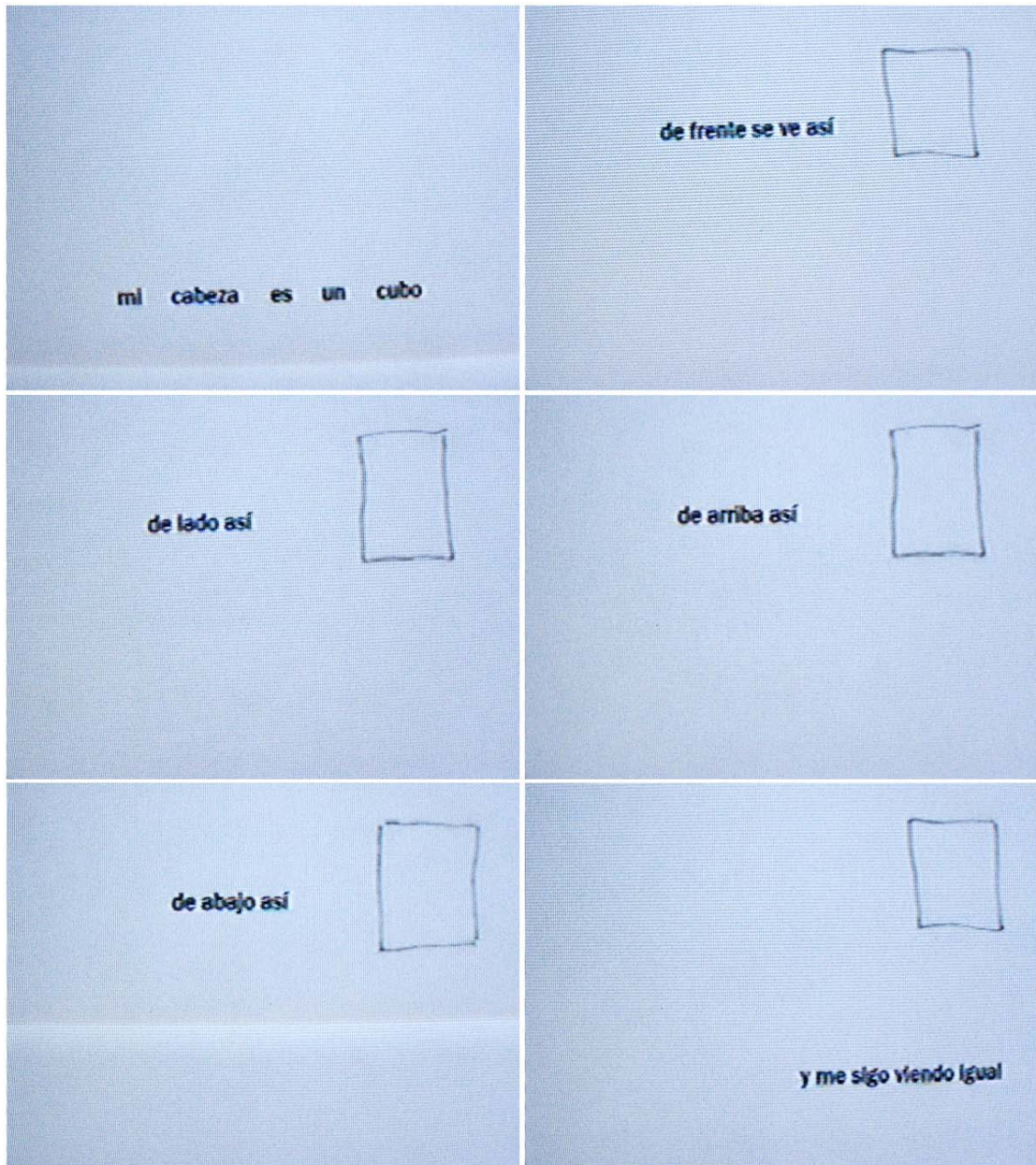


Fig. 13. Paula Arrieta. "Mi cabeza", de la serie "Dosis Mínima", multimedia, 2005.

En este momento se le da a quien mira la tarea de completar el sentido que quedó en el aire. Un ejemplo de esto es la obra "La vie en rose", díptico de video que formó parte de la serie "Actuar por omisión" (2005). Aquí se presentan dos monitores, uno al lado del otro, que conforman una sola imagen de fondo. Sobre ellos

aparecen textos en transparencia que conforman frases con sentido poético que pueden ser leídas tanto en cada monitor por separado como en ambos en conjunto. La estrategia a seguir aquí ha sido la siguiente: Los fondos corresponden a imágenes borrosas de la película “Punch Drunk Love” (Paul Thomas Anderson, 2002), traducida en Chile bajo el elocuente título de “Embriagado de Amor”. Sobre esas imágenes pasan los textos que son intervenciones a la definición que en el diccionario aparece de sístole, en el primer monitor, y diástole en el segundo. Según estas definiciones, los términos se refieren a movimientos alternados que realiza el corazón al latir, de contracción uno y dilatación otro. Pero a su vez, la definición escondía una segunda acepción a una licencia poética de acortar o alargar sílabas; como banda sonora de fondo se logra apreciar el sonido distorsionado de un fragmento de la canción “La vie en rose”, la misma que hiciera conocida Edith Piaf, en mezcla con pasajes de la banda sonora incidental de la película “Mulholland Drive” (David Lynch, 2001)



Fig. 14. Paula Arrieta. “La vie en rose”, de la serie “Actuar por Omisión”, video, 2005.

Así, y sin determinar por completo ninguno de los trozos de material pegados en la obra, su conjunto se agrupa en ésta como una alusión total al enamoramiento y a esa sensación de embriaguez que, pasada por el filtro que propone, se vuelve espesa, oculta y distorsionada.

Bajo este ejemplo, puedo determinar que mi trabajo reúne instantes de cultura rescatados desde las más variadas fuentes desde donde ésta se desarrolla, y ofrece la

posibilidad de ser entendida bajo el conocimiento que pudiese existir en el espectador de algunos de esos pasajes, la música, las películas, las definiciones científicas escondidas, etc.; para luego sumarle el significado nuevo de la reedición que los textos hacen. O bien, el tono personal y poético de éstos funcionan como puerta de entrada a un lugar nebuloso que puede armarse mientras el observador ponga sobre la mesa sus experiencias personales esta vez no intelectuales sino emocionales, que es el nivel primero donde actúa la poesía.

Vale decir que el aspecto técnico o científico al que echa mano la construcción de las frases da a la obra una frialdad que tensiona con el significado de lo que se lee, determinando dos matices contrapuestos. Así mismo, la serie completa al que pertenece este trabajo,

aquella que para su exposición denominé “Actuar por Omisión”, trataba además del tema de la cita inconclusa, un problema material: dar a conocer la oposición entre forma y significado, y mientras las letras sobre la pantalla son transparencias —capas de



Fig. 15. Paula Arrieta. “Sin Título”, de la serie “Actuar por Omisión”, video, 2005.

veladura— emitidas por una fuente que funciona básicamente a base de emisión de luz —el monitor de televisión— los textos nombran cosas absolutamente tangibles, como la carne, la sangre, el cuerpo, para a su vez simbolizar situaciones nuevamente intangibles<sup>11</sup>.

---

<sup>11</sup> Los trabajos realizados en ese momento de mi producción contenían desde este punto de vista la necesidad de rozar temas propios de la Historia de Arte, como la representación, pero desde una traducción del lenguaje. Me interesaba entonces ocupar, por ejemplo, técnicas propias de la pintura también como significantes —la veladura que oculta y deja entrever— para dibujar un ejercicio contrapuesto de materialidad e inmaterialidad.

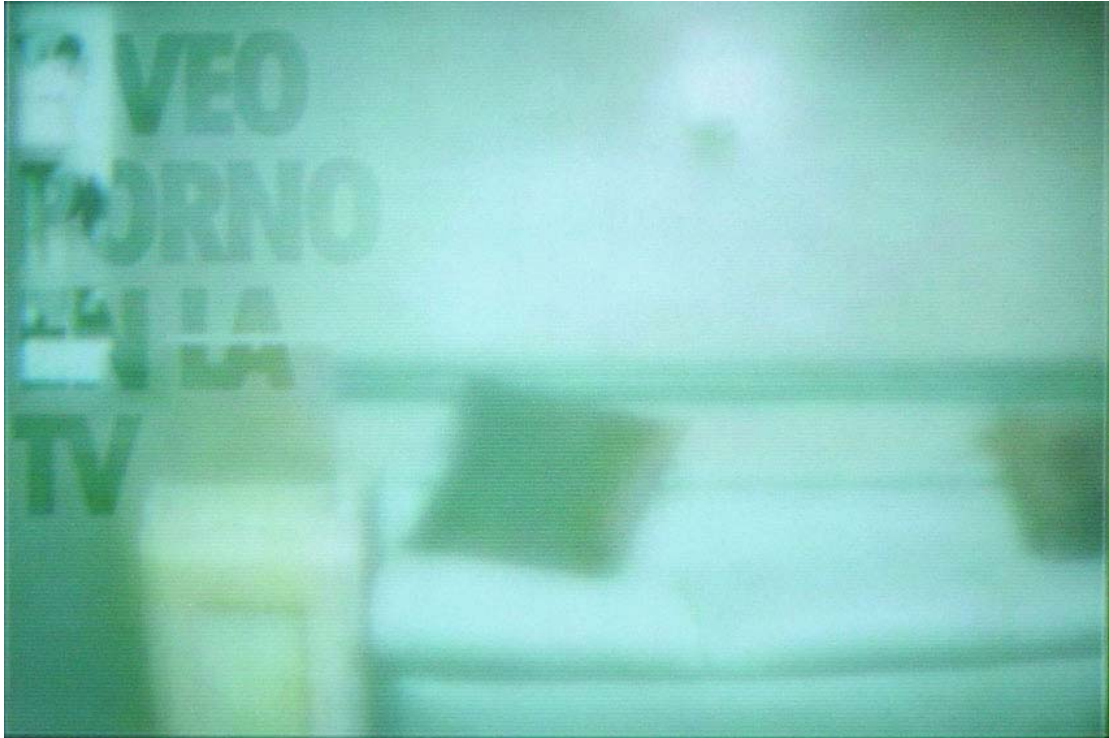


Fig. 16. Paula Arrieta. "Sin Título", de la serie "Actuar por Omisión", video, 2005.



## 2. Algo en mí todavía se mueve

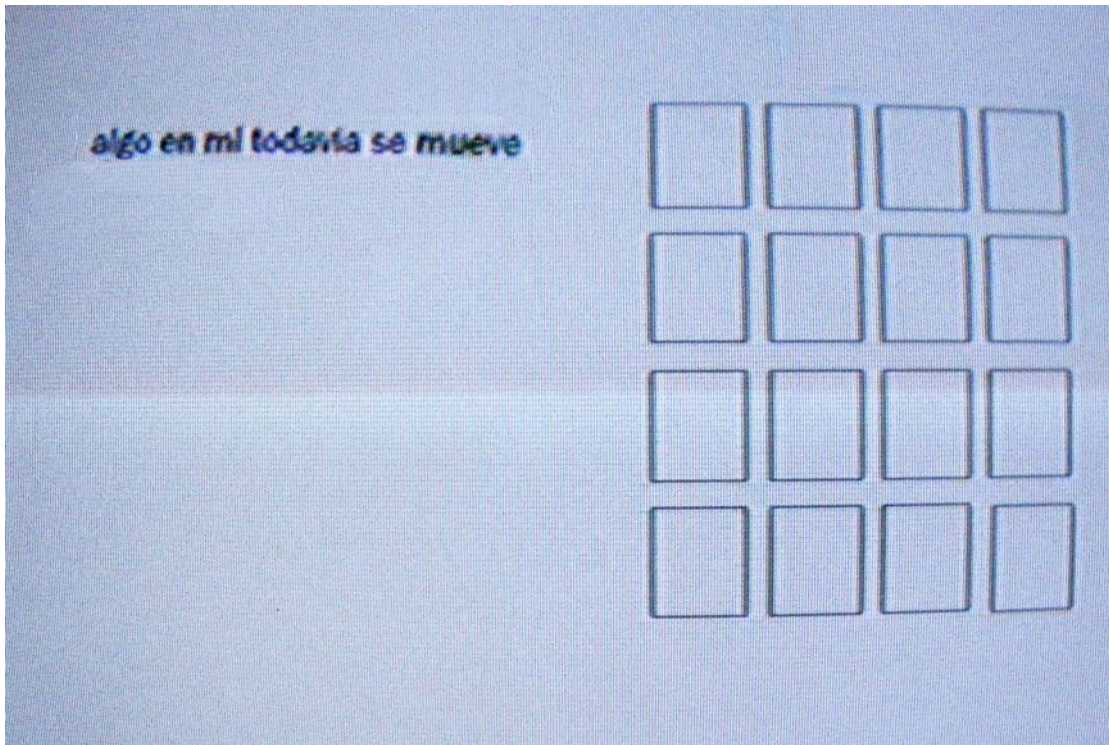


Fig. 17. Paula Arrieta. “Algo en mí”, de la serie “Dosis Mínima”, multimedia, 2005.

No cabe duda y existe consenso en cuanto a cómo la aparición de las tecnologías ha cambiado las estructuras culturales y sociales. El cine y la televisión, por ejemplo, han establecido una realidad paralela de tal impacto y tal semejanza, que nuestra relación con ella está cargada del componente emocional. En este sentido, nuestro encuentro con ésta se realiza a niveles muy parecidos a las relaciones con otras personas. Lo que en un principio era aquello que pasa *ahí* (la vida de las estrellas, los protagonistas de la película o un acontecer en un país lejano) es hoy eso que está pasando *acá*, al vecino, a un conocido o incluso a uno mismo. Entonces, establecido previamente un sistema de la pantalla de simulación de la realidad, cabe preguntarse acerca del sistema que hoy tiene la realidad, y por tanto cada uno de nosotros, para simular la pantalla.

Bajo ese contexto nada hay de particular en la sensación de estar inmerso en una película: por ejemplo, si en un grupo de personas cuento en primera persona el hecho de haber estado en mi casa, hacer un café, y sentarme a beberlo mirando desde la

ventana será inmediatamente imaginado por quienes escuchan de una manera muy similar a la secuencia de imágenes de un comercial de Nescafé. Más aún, es muy probable que yo misma, al hacer el café y situarme junto a la ventana, esté imaginándome tal y como alguna protagonista de alguno de esos comerciales. Para qué decir de la forma en que luego lo verbalizaré, al situar en la imaginación de cada uno de mis oyentes una evocación popular particular. ¿Hay en eso (el café, el contemplar, en la idea del silencio) algo placentero desde siempre para el ser humano? ¿O esa sensación agradable nace con el comercial de Nescafé?

Asimismo, nuestra mejores historias son aquellas que calificamos como “cinematográficas”, y tanto al narrarlas como al vivirlas las llenamos involuntariamente de planos generales, barridos, primeros planos, luz interior, exterior, clímax y desenlaces: nuestra cultura evocadora es el código cinematográfico.

Existe en mi trabajo una voluntad de instalarse en estos escenarios y de identificar cuáles son aquellos que dibujan cierta transversalidad en algún contexto social determinado. La delimitación de ese contexto también es parte de esa voluntad.

La idea de la existencia de cosas que nos son comunes trae una primera sensación de pertenencia que tiene como consecuencia la factibilidad de la empatía entre las personas; sin embargo, se esconde también una segunda lectura que realiza una inevitable fisura, un presentimiento que se materializa por completo en la constatación de dicha transversalidad. Encontrar, por ejemplo, una canción popular romántica de la peor especie que dice exactamente y de manera tan burda aquello que sentimos y que antes de la canción nos parecía tan complejo e intrincado; el punto de contacto que hace pasar nuestra historia, la visión de uno mismo, desde la más sofisticada obra cinematográfica al más chabacano relato AM y, más aún, darse cuenta de que son miles las personas que se identifican con el mismo tema y tienen la certeza de que tal o cual cantante tiene el don de “decir las verdades”, es prueba irrefutable de una sola cosa: no somos esa persona especial que creíamos ser.

Busco en mi producción dar una mirada a esa situación, muchas veces con humor, dejando como telón de fondo esa melancolía, el proyecto individual extraviado en el desarrollo de la cultura, insistiendo sin embargo, en la colocación de pequeñas luces que permitan la relación desde aquello que nos une a eso otro que nos

hacía especiales, y viceversa. Pues finalmente ese sentimiento común que nos salvaría de la soledad es el que nos vuelve más solos y tal vez sea esa soledad particular lo distintivo de nuestra individualidad.

¿Cuánto determina este sentimiento el desarrollo de la experiencia y el recuerdo?

En este segundo capítulo me daré a la tarea de establecer una relación entre esta melancolía y las formas en que actúa sobre los procesos de fijación de la imagen, y por lo tanto, de percepción de la realidad, determinando dos puntos referenciales: por un lado la historia privada, aquella que se realiza desde el archivo familiar, como plataforma del imaginario colectivo, y por otro lado, el factor autobiográfico y su presencia en el arte contemporáneo.

## 2.1 Fuzzy Memories y la idea es esa.

“Incluso en la era de los cibermodelos, lo que la mente aún anhela, como imaginaron los antiguos, es un espacio interno —como un teatro— en el que figuramos algo, y estas figuraciones son las que nos permiten recordar. El problema no es que la gente recuerde por medio de las fotografías, sino que sólo recuerda las fotografías. El recordatorio por este medio eclipsa otras formas de entendimiento y de recuerdo.”<sup>12</sup>

“Álbumes de Familia (o la concreción de la idea es esa)” es una obra que realicé el año 2008 en la que busqué cruzar el tema del referente icónico con el imaginario fotográfico privado. Se trató de cinco marcos comunes, de aquellos que se adquieren para poner alguna fotografía en la casa, en los cuales cada fotografía mostraba su revés, es decir, la imagen contra la pared y el lomo al espectador. En cada uno de sus reversos escribí un texto alusivo a la fotografía, cada uno con un tono de escritura diferente,



Fig. 17. Paula Arrieta. “Álbumes de Familia (o la concreción de la idea es esa)”, fotografía e impresión digital, 2008.

reconstruyendo una ruta de fotografías familiares. Mientras algunos correspondían a fragmentos del código civil o alguna revista científica, otros combinaban escenas de películas y recuerdos personales.

Sin importar la precisión de la descripción, cuando ésta viene de un recuerdo cargado del componente emocional, y sin importar tampoco la total carencia de esa

<sup>12</sup> SONTAG, Susan. “*Ante el dolor de los demás*”, Alfaguara, Buenos Aires, 2003, p.103.

carga, cuestión tan reinante en una fotografía familiar que ha sido enmarcada y colgada en la pared de una casa, la imagen que ahí vemos (o leemos) dado el contexto en que son presentadas (el marco, el conjunto de textos) es siempre nuestra fotografía familiar.



Fig. 17. Paula Arrieta. “Álbumes de Familia (o la concreción de la idea es esa)”, fotografía e impresión digital, 2008.

En este sentido no existe nada relevante en el origen o tono del texto escogido si la versión que cada uno hace de él tiene que ver con sus propios recuerdos o, más bien, el recuerdo que cada fotografía ayudó a fijar en nosotros.

Identifico en este trabajo dos orígenes particulares. El primero es un sketch breve del programa humorístico estadounidense “Saturday Night Live” llamado “Fuzzy Memories, by Jack Handey”. En él aparecen los recuerdos de Jack Handey, que es una persona real y no un personaje, situaciones de la infancia que en algún momento son atravesadas por algo violento o absurdo, sin perderse la música de fondo ni el color sepia de la imagen. Tampoco cambia el tono de voz del narrador,

que cierra el escenario de nostalgia. Uno de los capítulos, recopilados en el sitio web del autor<sup>13</sup>, es el que recibe el título de “Car Dog”, y su narración es la siguiente:



Fig. 18. Jack Handey. “Fuzzy Memories”, espacio del programa Saturday Night Live,1997.

“Cuando nosotros solíamos pasear en el auto familiar, yo amaba sacar mi cabeza fuera de la ventana. Hasta que una vez pasamos un coche en sentido contrario y mi cabeza golpeó muy duro la cabeza de un perro.”

<sup>13</sup> <http://jackhandey.com/fuzzymemSNL.html>, consultado el 06/09/2009

Como una reversión de este sketch incluí un cuadro en la serie “Dosis Mínima” llamado “Recuerdos confusos”, que es el segundo origen que identifico en el trabajo.

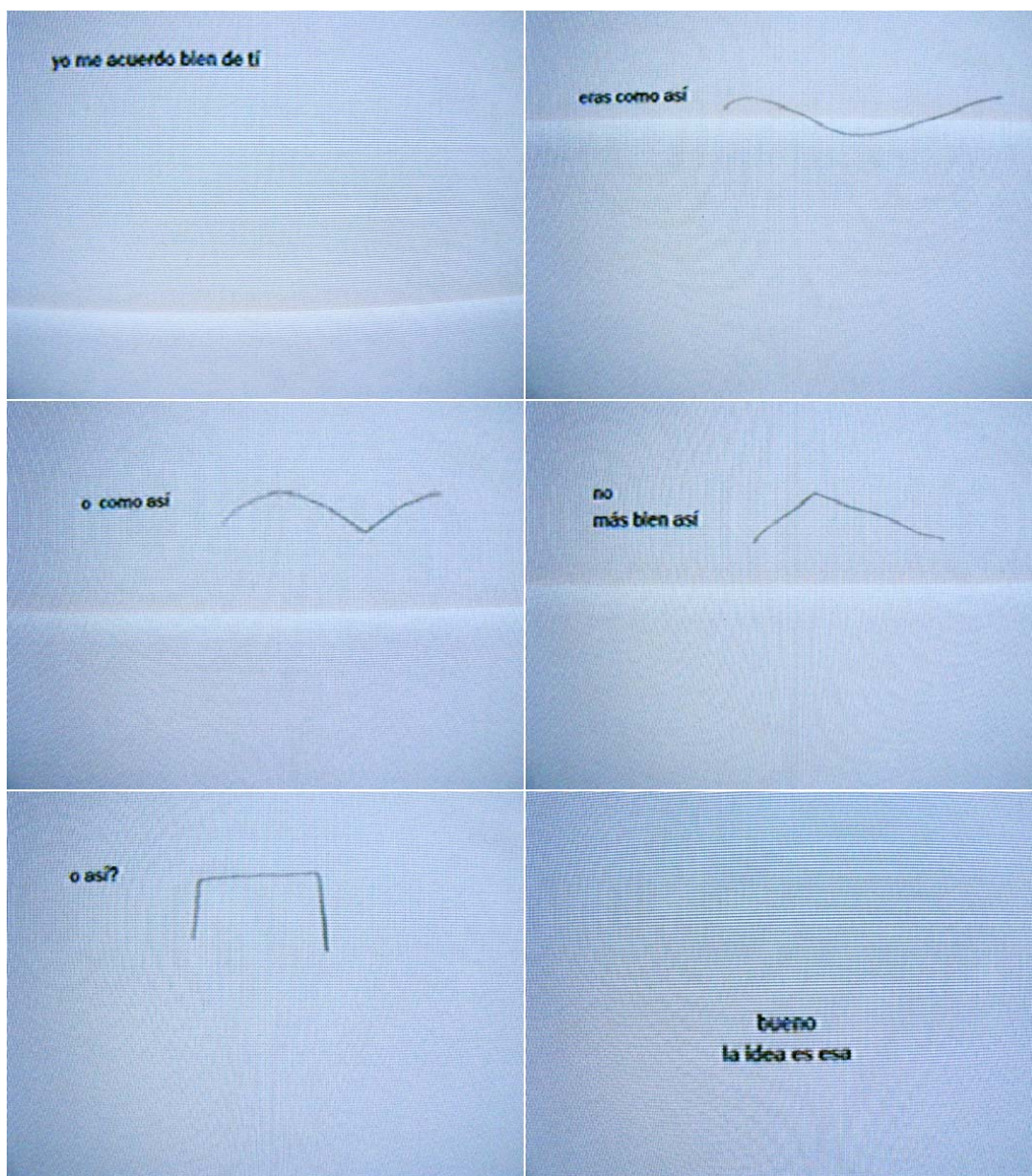


Fig. 19. Paula Arrieta. “Recuerdos Confusos”, de la serie “Dosis Mínima”, multimedia, 2005.

A partir de esta idea de la inexactitud de los recuerdos, tanto de la situación ocurrida como del documento que la registró, es decir, la inexactitud del recuerdo del recuerdo, situé cinco situaciones familiares registrables, íconos de la historia

personal: un matrimonio, un nacimiento, una primera comunión, los abuelos y las vacaciones. El primero, por ejemplo, es parte de la definición legal del contrato del matrimonio; el segundo, extracto de una revista médica que hablaba de los cuidados inmediatos que debe recibir un recién nacido; el tercero mezcla información histórica del lugar donde yo realicé mi primera comunión con la intervención de frases propias del desarrollo de una misa católica; el cuarto corresponde a una mezcla entre la descripción de una fotografía y una escena de la película “Mulholland Drive”; por último, el quinto cuadro es el falso intento de relato fiel de una imagen, falso en la medida que se describe utilizando expresiones como “mi padre” o “mi madre” y no del tipo “un hombre de aproximadamente 30 años”. En este sentido, la trampa apunta a no anular el lazo emocional y permitir la entrada de identificaciones diversas de acuerdo a quién está leyendo.

A pesar de estar cada fotografía por su reverso, en este trabajo no existe una intención particular de negación de la imagen; lo que aquí se expone es la forma fotografiable y el común modo de hacerlo, la formación de íconos culturales que parten desde el espacio privado.

Un detalle importante en la realización de este trabajo es la marca del papel. La palabra “Kodak” en un color gris casi imperceptible se lee repetidamente en cada uno de los retiros, atravesando la superficie del papel en diagonales sucesivas. Esa marca es lo único visible correspondiente al original, el material previo a la intervención del texto; más aún, es incluso previo a la fotografía. Mirándolo desde este punto de vista podría incluso inferir que la palabra “Kodak” y todo el significado que tiene en nuestra cultura, el *Kodak moment*, es anterior y determinante para quienes aparecen en la imagen: al igual que en el comercial de Nescafé, somos nosotros quienes buscamos parecernos a una fotografía con una certeza inconsciente de que el gesto que tengamos, la posiciones con la que posemos, será el recuerdo que exista de cada uno; y una vez extinto el referente original, es decir nuestro cuerpo vivo, esa fotografía se convertirá *en nosotros*, aun cuando halla miles de fotografías similares.



## 2.2 Lo autobiográfico

En los primeros años de la década del noventa, durante la última parte del siglo pasado, irrumpen en la escena de Arte los llamados Young British Artists, un grupo de artistas británicos que se hicieron rápidamente conocidos debido, entre otras cosas, a la gran cobertura mediática que tuvieron. Los temas que trataban eran los comunes de interés a toda la población: la muerte, el amor, el sexo, las drogas, etc. Sin embargo, lo que más llama mi atención de este grupo de artistas es el tratamiento de estos temas desde una mirada que parte en la historia personal: los trabajos son, en mayor o menor grado, una narración en primera persona.



Fig. 20. Tracy Emin. “People like you need to fuck people like me”, neón, 2002.

Si bien el elemento autobiográfico atraviesa toda la Historia del Arte, es desde el uso de la iconografía pop que éste alcanza nuevas dimensiones y logra mezclarse con otros niveles de producción, generando un alternativo publicitario y de masas al mismo tiempo que se presenta como irreverente y marginal. Pienso puntualmente en las obras de Tracy Emin y en cómo el arte se transforma en un instrumento de mediación con la realidad en un estado en que la relación con el espectador se

convierte en una consecuencia del proceso personal, como si el arte y el trabajo de producción artística pudieran exorcizar o redimir dolores de cualquier tamaño.



Fig. 21. Tracy Emin. "My bed", instalación, 1998.

Podría encontrarse aquí la inminencia del ideario romántico, a su vez despojado de cualquier romanticismo, pues también la bitácora personal establece una relación con los materiales sean éstos fuente de nuevas construcciones o evidencias del despojo, el residuo de la presencia o la huella de la vida.

De la otra vereda de los trabajos de Emin en cuanto a la utilización de los materiales, quisiera hablar de dos obras en particular, rescatar sus operaciones autobiográficas y establecer el vínculo con algunos de mis trabajos.

"Untitled", obra que el artista cubano Félix González-Torres realizó por primera vez en 1991 y que consiste en carteles repartidos por la ciudad con la fotografía de una cama deshecha donde aún se pueden ver las huellas de quienes ahí durmieron, consiste en una reflexión acerca de la ausencia: poco antes, González-Torres había sufrido la muerte de su pareja. El componente autobiográfico toma aquí un simbolismo distinto determinado necesariamente por el tratamiento estético de la

obra, que en el caso de González-Torres es una influencia del minimal y del arte conceptual que se pone al servicio del retrato personal. El artista no deja de lado lo que él es, su homosexualidad, su nacionalidad, y estas facciones toman protagonismo en su trabajo al momento en que establece la relación con temas comunes: el miedo a la pérdida, la muerte, la enfermedad. Lo instala además a través del elemento icónico cultural, carteles publicitarios en la vía pública.



Fig. 22. Félix González-Torres. “Untitled”, imagen en paleta publicitaria, 1991.

Otro límite es el que plantea la artista Sophie Calle en su trabajo “Detective”. Le pide a su madre que contrate a un detective que espíe y registre todas sus actividades las cuales compara luego con su propio diario de registro. Calle, en este caso, hace una simulación para construir su propio autorretrato, deslizando la responsabilidad de la ejecución técnica a un tercero; o tal vez ese tercero, el espía, es un engranaje más del dispositivo técnico ideado para el registro autobiográfico: es finalmente la propia artista, en una estrategia de encuentros, gestos y acciones, quien hace disparar la cámara.



Fig. 23. Sophie Calle. "The Detective", fotografías, 1981.

Dentro de esta lectura, mi trabajo parte de una profunda necesidad de intermediar con la realidad, pero la presencia de la técnica, el elemento publicitario, no tiene en mi producción una necesidad de inclusión en los sistemas sino que es, ante todo, una negación a ellos. Las experiencias personales, la desilusión, el absurdo, el hastío es aquello que empuja gran parte de la ironía presente en algunos de mis trabajos; así mismo, y en directo vínculo con la introducción de este trabajo de tesis, el aro de Marlene Dietrich es el dato biográfico privado, el vínculo de lo público con la historia personal, un símbolo emocional perdido; una pequeña parte de una historia menor de enorme significancia en cuanto en ella queda el rastro de la experiencia. De ese orden son los trozos autobiográficos que incluyo en mi trabajo, más en relación con la figura metonímica; es por eso que, como todos los demás datos dejados a propósito para la relación con el espectador (cita, referencia, frase popular, película, etc.) el autobiográfico actúa en dos sentido: como parte de la estructura y como mensaje cifrado.

### 3. Sistemas de flujo

A partir de las diferentes experiencias con mis trabajos anteriores y a la par con la realización de este programa de Magíster, distintas problemáticas que antes no formaban parte de mis búsquedas son hoy un nuevo terreno a investigar. Aun cuando la concreción en obras de estos problemas está todavía en una etapa de investigación y experimentación, identifico intereses que tienen el papel de guía y base para la producción que en adelante me propongo abarcar. Por esto, he estructurado este último capítulo con el objetivo de demarcar cada uno de estos intereses, indagar en las estrategias de desarrollo y en el diálogo que éstas pueden establecer en el escenario cultural actual.

En el transcurso de este Magíster, desarrollé una investigación<sup>14</sup> que intentaba establecer respuestas a la pregunta de la memoria y el recuerdo, en atención a uno de los materiales constituyentes de mi obra, tal y como se ha dicho en los capítulos anteriores de esta tesis. Frente a la problemática de qué recuerdan las personas y qué cosas determinan su construcción de realidad a partir de la memoria, postulé una hipótesis que sostenía que un elemento determinante en la forma en que cada persona construía un recuerdo es la formación profesional, y por tanto, la huella de la experiencia de cierto tipo de aprendizaje. El experimento que realicé consistió en formar tres bases de datos, cada una de diez personas: una correspondía a personas cuya formación profesional se desarrolló en el área de las ciencias, la segunda en el área de las humanidades y la tercera conformada por personas relacionadas con el arte. Con el número telefónico de cada uno de los participantes, se formaron tres cadenas, en las que imitando la metodología del juego del teléfono, cada uno debía llamar al siguiente de la lista. El primer llamado de cada cadena lo realicé yo contando una historia que debía ser traspasada de persona en persona, de manera que la última persona de cada lista tenía la responsabilidad de llamarme de vuelta y relatarme la historia que recibió. Yo entonces realizaría la comparación de la historia

---

<sup>14</sup> “Percepción y memoria: El juego de la tradición oral”, informe final del curso de Modelos de Pensamiento Científico a cargo del profesor Germán Manríquez, para el Magíster en Artes Visuales de la Universidad de Chile.

original con la versión que me llegó de vuelta, una vez que la primera pasaba por los diez eslabones de cada cadena.

La historia original contenía una acción simple pero repleta de datos de distinta naturaleza<sup>15</sup>. De los resultados obtenidos, y en vista de que el experimento mantenía una condición de juego-verdad, realicé un análisis que consideraba dos niveles: por un lado se estableció de acuerdo a determinadas categorías, la distancia que cada afirmación mantenía con respecto a la historia original; por otro lado se reflexionó acerca del tipo de dato que cada versión contenía. Las conclusiones de este análisis fueron las siguientes:

- Existe una diferencia en cada una de las versiones y es posible identificar características que responden al marco establecido: la formación profesional y desarrollo de habilidades particulares. En cada una de las cadenas existe al menos un elemento exclusivo que se identifica con el tipo de inteligencia esperado.

- La presencia de elementos ajenos a la versión original efectivamente se presentó con mayor frecuencia en la cadena llevada por los artistas; de la misma forma, el grupo de personas relacionadas con ciencias aparece como la más apegada a aquella.

- La relación de los científicos con un ejercicio de percepción y memoria está más ligado a los hechos lógicos; si algo parecía no tener sentido para alguna de las

---

<sup>15</sup> La historia original comunicada a la primera persona de cada cadena fue la siguiente:

“Eduardo, que pensaba que en el año dos mil se acabaría el mundo y que le gustaba leer poetas ingleses del siglo XVII, decidió un día salir a caminar y se encontró una escalera muy alta de unos 5 metros y medio que llegaba a la parte alta de una casa color rojo bermellón y azul de Prusia. Subió y pudo ver por la ventana que la casa tenía una decoración que incluía ese gato dorado que saluda con una mano, imágenes religiosas con luces y otras cosas que parecían sacadas de Meiggs. Bajó de la escalera luego de siete minutos y caminó 30 calles de vuelta a su casa cuando ya el sol se estaba escondiendo. Tonto es el que tonteras hace, pensó.”

Las versiones recibidas, nombradas cada una de acuerdo al área de formación de los profesionales que la formaban, fueron las siguientes:

- Versión Ciencias: “Corría el año 2000 y un hombre pensaba que se iba a acabar el mundo. Entonces caminó y se encontró con una casa roja”.
- Versión Humanista: “Había una vez un hombre del siglo XX que le gustaba mucho la poesía del siglo XIX. Un día iba caminando por un bosque, encontró una cabaña y cuando entró encontró un gato”.
- Versión Arte: “Peter es una terrible persona, caminó sobre el metro hacia Meiggs”.

personas participantes de esta línea, entonces era omitido. Los humanistas muestran ser más narrativos y son más proclives a dar un nuevo contexto que tenga lógica cuando han olvidado el original. Se produce un proceso de resignificación. Por último, los artistas no parecen priorizar por el sentido o lógica de la historia y son más proclives a relacionar situaciones con un imaginario personal.

La realización de este experimento marca un factor fundamental al momento de dar una mirada al trabajo que ahora, luego de mi paso por el Magíster, me interesa realizar, pues si bien mantiene muchos de los aspectos abordados en el capítulo primero, donde reviso los elementos presentes en mi obra anterior, se agrega uno particular: si antes me interesaba que en la interacción con el espectador incluyera la posible identificación de éste en una obra de determinada construcción, me interesa ahora además indagar ese reconocimiento en una construcción de carácter participativo y colectivo.

En este último capítulo revisaré dos obras que marcan este nuevo contexto en mi actividad creativa, mediante las cuales espero tocar nuevos temas tales como espacio público y economía del arte.



### 3.1 Se cuenta el milagro pero no el santo

“Las señales de humo son emitidas como una búsqueda de comunicación a la distancia. Necesitan a alguien con algo que decir y por sobre todo, alguien dispuesto a identificarla.”<sup>16</sup>

Durante los meses de Junio y Julio de 2009 y a través del envío de cadenas de mails, invité a todas las personas que lo desearan a entrar a un sitio web donde se pedía que, de manera anónima, cada persona enviara un secreto que no sobrepasara la extensión de 40 caracteres. La interfaz, diseñada para esas características, fue construyendo en los tres días en que la convocatoria estuvo abierta, una base de datos con secretos de todo tipo, sin proporcionar ni identidad, ni edad, ni mail de contacto. Al término de los tres días recibí alrededor de 70 secretos.

Posteriormente, envié una nueva cadena de mails que fijaba una ubicación geográfica en la cual las personas podrían ver su propio secreto y los de otros. La dirección dada correspondía a la Plaza de la Aviación, en la comuna de Providencia.

Desde dicha plaza es posible divisar el balcón del departamento donde vivo. A la hora informada en el correo, encendí desde ahí una pantalla electrónica LED, por donde pasaron durante dos horas todos los secretos recibidos. En la plaza se reunió gente que sabía del proyecto y otra que simplemente pasaba por ahí y se quedó mirando. Un elemento importante de ese momento fue la repartición de binoculares entre las personas que se quedaron mirando, que podía facilitar la visión de la pantalla, pues fue la presencia de ese artefacto el que generó una mayor atención entre los transeúntes.

La pantalla electrónica es una tecnología ampliamente usada tanto para publicidad como para comunicar información (carreteras, aeropuertos, y taxis utilizan este medio) y su uso es tan frecuente que ya no nos detenemos a mirar lo que ahí se dice al pasar, por ejemplo, frente a una tienda en el mismo sector en que yo la puse. Sin embargo, esta vez colgaba desde un balcón en un lugar residencial y comunicaba cosas que nada tienen que ver con el consumo o la situación del tránsito. La pantalla, como elemento técnico ha sido aquí descontextualizada.

---

<sup>16</sup> Extracto del texto de la convocatoria al proyecto “Señales de humo. (Se cuenta el milagro pero no el santo)”, 2009. Publicado en mi sitio personal <http://www.arrietascl.org>.

El medio usado para otro fin, uno más nebuloso en cuanto a su objetivo, actúa como puente o interfaz entre lo privado —desde la ubicación, un domicilio particular, hasta su contenido, una serie de declaraciones íntimas— y lo público, de la misma forma en que los binoculares repartidos destinados a ser prótesis del voyeurismo,

terminaban siendo el puente al exhibicionismo de la escena.

Esta obra titulada “Señales de Humo. (Se cuenta el milagro pero no el santo)” posee además una metáfora del mensaje. El título hace directa relación a las antiguas formas de comunicación entre distintos grupos, que llegaron a convertirse en un código complejo capaz de transmitir información de cualquier tipo; sin embargo y por la herencia de las películas del oeste, la impresión prevalente es que las señales de humo se utilizaban como una llamada de auxilio, un análogo a la figura del murciélago que se proyectaba en el cielo de Ciudad Gótica cuando se necesitaba la intervención de Batman en algún asunto que ponía en peligro la seguridad de la población. Esta vez, y en atención a la referencia del



Fig. 24. Paula Arrieta. “Señales de Humo”, pantalla electrónica, 2009.

título, la señal de humo es un mensaje que sale desde el ámbito personal, desde lo más íntimo, para encontrar una acogida en personas cuya principal importancia es ser parte de un grupo de iguales. De alguna forma, el programa de la obra se presenta como una excusa para ser parte de algo, para reunirse, para formar nociones colectivas.





Fig. 25. Paula Arrieta. “Señales de Humo”, pantalla electrónica, 2009.

Un elemento nuevo en la obra es el emplazamiento en el espacio público. Más allá del mencionado límite, una especie de bisagra entre lo público y lo privado, este trabajo realizaba una intervención en el paisaje urbano modificando principalmente dos cosas: su apariencia física, al atraer levemente la mirada con una pequeña pantalla de LED a un edificio en el que nadie repara al pasar por ahí, y en segundo lugar su geografía humana, al conglomerar un grupo de personas en silencio en el espacio tan público que es el parque. Ambas son variaciones mínimas del paisaje, y nada tienen que ver con las monumentalidad de las intervenciones en espacio público bastante conocidas aún en el arte contemporáneo y, en este sentido, son mucho más cercanas al gesto de “Cuando la fe mueve montañas”, señalado en el comienzo de esta tesis. Pues finalmente esa atracción de la mirada que señalo con respecto a la modificación del espacio físico, es en el fondo una luz encendida, como todas las luces encendidas en las ventanas de los edificios de la ciudad por la noche, con la diferencia de que ésta, de alerta tal vez, está íntegramente constituida por luces advirtiendo de la existencia viva de más seres humanos. En analogía directa con la introducción de este trabajo, la luz que compone este proyecto no es un destello sin precedentes e imposible de

ignorar, un destello instalado a la fuerza en el lugar que nos es común; es más bien un brillo cercano al de un aro perdido.

La inclusión del espacio público en mis programas de obra viene a coronar una seguidilla de gestos políticos en los cuales he ido entrando paulatinamente con mi trabajo. Como en otros, el echar manos a los recursos del sistema se mantiene como metodología y plan de acción: Internet y las plataformas publicitarias; la existencia del dato menor, privado, irrelevante se mantiene aquí como continuidad de casi toda mi producción de obra; sin embargo, ambos aspectos tienen ahora una alianza que me permite trasladar mi trabajo desde la intervención del flujo digital y de redes, hacia la intervención de la ciudad, en cuanto es ésta el lugar donde se ejerce la ciudadanía, condición que se ha convertido en el contexto principal de la investigación de mi obra actual. La condición desde donde me encuentro levantando mi posición como artista contemporánea, con la creciente sospecha de que es mi única condición posible.

## 3.2 Relaciones de intercambio

“Scarlett: If you go, where shall I go? What shall I do?  
Rhett: Frankly, my dear, I don't give a damn.”<sup>17</sup>

En el contexto de la exposición final del Magíster en Artes Visuales se planteó curatorialmente la necesidad de organizar una muestra en la que cada una de las personas que fuimos parte del programa respondiera, a través de una obra, a la pregunta acerca del papel de un artista post-graduado en el escenario social-cultural actual.

La exposición recibe el nombre de “El Graduado”, en alusión a la película de 1967 protagonizada por Dustin Hoffman, instalando la parodia al personaje que una vez terminada su formación académica no sabe qué hacer con lo que viene. En el juego de la parodia, y enfrentando las actuales concepciones de arte versus institucionalidad del arte, puedo proponer las preguntas de Scarlett O’Hara: “¿Hacia dónde iré? ¿Qué haré?”. Y no queda más que poner atención a la respuesta que el personaje del Clark Gable.

Por otro lado, quise para esta instancia realizar nuevas preguntas. Más allá de la experiencia personal de formación de un magíster y de la posible importancia que esto podría tener en el contexto social, ¿cuán importante es el arte para las personas? ¿Cuál es la real importancia que las personas, y me refiero al ciudadano común, tienen para el trabajo de un artista? En un escenario como el local, Clark Gable aparece nuevo.

Por esta negación constante y la orientación que mi trabajo ha tomado hacia los sistemas sociales en los cuales nos movemos, quise desarrollar un trabajo que pusiera esta pregunta sobre el tapete. La frase escogida dio el nombre a la obra, en su traducción al español, “Francamente, querida, me importa un bledo”.

Vale hacer algunas aclaraciones sobre su versión original en inglés. Según se sabe en la revisión de los pormenores de la afamada película de la que aquel diálogo forma parte, una vez terminada hubo una polémica por el lenguaje utilizado. La expresión *damn*, cuya traducción literal es “maldición”, es interpretada en el uso del

---

<sup>17</sup> Extracto del último diálogo entre Rhett Butler y Scarlett O’Hara, interpretados por Clark Gable y Vivian Leigh respectivamente, en el clásico del cine “Lo que el viento se llevó” (“Gone with the wind”), Estados Unidos, 1939.

vocabulario en Estados Unidos como una mala palabra. Entonces, el organismo encargado de revisar y censurar las películas, mantenía la palabra *damn* en el grupo de las prohibidas. Curiosamente, dicho reglamento lleva el nombre de Código de Producción.<sup>18</sup>



Fig. 26. Paula Arrieta. “Francamente, querida, me importa un bledo”, 2009.

Sabido este dato, que nuevamente se presenta con el carácter de historia paralela, me propuse realizar una obra que buscara la relación con el público y que, a través de esta interacción, señalara una intervención en los cánones acostumbrados de producción y mercado del arte.

“Francamente, querida...” es una serie de 14 cuadros impresos que unen el texto y el diseño gráfico, retomando la estética de “Dosis Mínima”, pero que se presentan en la galería con una instrucción, al igual que en la alacena de la casa prestada en la playa, “lleve lo que quiera, pero reemplácelo antes de irse”. Junto con los cuadros en

---

<sup>18</sup> El Motion Picture Association of America en 1939 incluyó en el llamado Código de Producción una enmienda que permite el uso de esta palabra mientras corresponda a «*fuere esencial y requerido para recrear, en el apropiado contexto histórico, cualquier escena o diálogo basado en hechos históricos o del folclor [...] o una cita de una obra literaria, a menos que el uso fuere intrínsecamente objetable u ofendiere el buen gusto*».

la pared, completan la obra un montón de hojas en blanco, del mismo tamaño que las expuestas en los cuadros, y un plumón, para que cada persona pueda escribir su propio cuadro y reemplazarlo por alguno de los ya existentes. Se establece así un valor de cambio de la obra, donde el costo de producción artístico pierde todo sentido, interrumpiendo el sistema de comercialización de las obras de arte.

Busco armar así un pequeño código de producción, tal vez algo cercano a las micropolíticas, que posicionen la obra en un nuevo movimiento de personas, que además favorezcan a la generación de una propuesta abierta y en constante cambio mientras dure la muestra, pero por sobre todo, un sistema en el cual pierdan sentido los factores imperantes: la autoría, el valor del original y el dinero.







Fig. 27. Paula Arrieta. “Francamente, querida, me importa un bledo”, 2009.

Cada cuadro, a su vez, corresponde a la narración sugerida de una situación que por cotidiana o personal, está conectada directamente con la experiencia, actúan como un diario de vida gráfico, lleno de pequeños acontecimientos y sensaciones, productos suspendidos en busca del reconocimiento en ellos.

## Conclusiones

“Cada cual decide, de un modo más o menos justo, sobre las actividades que desarrollará en la vida. Si bien en muchos casos esta elección es más restringida y por lo tanto menos conciente, por el contrario en otros, los menos probablemente, la elección resulta bastante afortunada. Quizá producto de ser realmente acertada —lo que estrictamente nunca puede asegurarse—, o quizá debido a asumirse como propia.”<sup>19</sup>

“La Fe es un medio a través del cual uno renuncia al presente para invertir en una futura promesa abstracta.”<sup>20</sup>

No es simple la tarea de una investigación como esta. El determinar posiciones, reconocer elementos, desarmar contextos, ayuda sin duda a ser más eficaz al momento de comunicar qué es lo que uno hace. Es verdad. Sin embargo, el enfrentarse a este tipo de investigación académica encierra una amenaza: la de convertirse en esa operación analítica necesaria, una maqueta de los procedimientos propios, y olvidar por qué realmente uno hace lo que hace.

Pormenorizar la ruta de la obra propia va formando, a la vez, un registro interno de los momentos de cada obra, el verdadero contexto no es académico y el real eco forma un retrato personal. Tal vez sea esa la auténtica excusa para estar escribiendo esto y no otra cosa.

He comenzado este escrito con una anécdota que habla de la posibilidad de establecer una historia paralela de las cosas, la historia menor, intrascendente; pero esa lectura inicial que ayudó a poner sobre el tapete los elementos que considero constituyentes de mi obra anterior, algo así como una opción por la memoria colectiva y pop, me sirve ahora para fijar un nuevo espíritu en mi búsqueda creativa. Me refiero a la voluntad del hallazgo, la presencia de un afán personal que permite la instalación de un motor de investigación, pero por sobre todo en el momento actual de mi posición como artista, se me insinúa como una irónica figura de fe. Como en todo desarrollo de obra contemporánea esta fe poco tiene que ver con la ingenuidad o la

---

<sup>19</sup> CARMONA, Rosario, “*Obsesión de indeferencia. Pintura hacia la página en blanco*”, Tesis (Magíster en Arte, mención Artes Visuales), Facultad de Arte, Universidad de Chile, Santiago, 2008, p. 63.

<sup>20</sup> MEDINA, Cuauhtémoc en *Cuando le fe mueve montañas*, (Alys y Medina, compiladores). Ediciones Turner, Madrid, p.10.

promesa religiosa del creer ciegamente en algo, sino que habla de todo aquello que la formación académica de un artista y su necesidad de análisis, conocimiento y aplicación de un método científico, ha preferido dejar fuera del discurso: la secreta creencia en que la generación de símbolos es un camino posible de relación con la realidad.

Las características de este acuerdo que nos hace posible la convivencia y dimensión simbólica de los procesos sociales me llevan hoy a la pregunta acerca de las economías que una obra de arte instala como reacción inmediata a la necesidad de vinculación que los seres humanos tienen: es ahí donde quiero situar mis observaciones, mis relaciones de contexto y su posterior reflejo en una obra, como si la obligación del presente como único tiempo posible dejara entrever, otra vez mediante la ironía del lenguaje como tal, la consecuencia de un futuro.

Pues finalmente, como el asunto de la fe, la religiosidad ha estado presente desde siempre en los procesos del arte, incluso en el ceremonial del *ready-made* y el solemne ritual de la vaporización de los límites del arte; incluso en la promesa de la profesionalización de la actividad artística, la institucionalidad de ésta y la relevancia de esas estructuras en las formas de democracia. En este sentido, la renuncia al presente nunca es más que un juego del lenguaje, una forma de entendernos, y la promesa futura lejos de ser abstracta, se constituye en la ilusión de un nuevo contexto completamente figurativo.

## Bibliografía

- ARDENNE, Paul. *Un arte contextual*. Ediciones CENDEAC, España, 2006.
- ARENDT, Hannah. *La Condición Humana*. Editorial Paidós, Barcelona, 2003.
- BARTHES, Roland. *Lo obvio y lo obtuso*. Paidós, Barcelona, 1986.
- BARTHES, Roland. *La Torre Eiffel: Textos sobre la imagen*. 1º Ed., Traducción por Enrique Folch González. Paidós, Buenos Aires: 2002.
- BENJAMIN, Walter. *Discursos Interrumpidos I*. Taurus, Buenos Aires, 1989.
- BOURRIAUD, Nicolás. *Postproducción*. Adriana Hidalgo Editora, Buenos Aires, 2004.
- CALABRESE, Omar. *La Era Neobarroca*, 3º Ed.. Traducción por Anna Giordano, Signo e Imagen, Madrid, 1987.
- CARMONA, Rosario. *Obsesión de indeferencia. Pintura hacia la página en blanco*, Tesis (Magíster en Arte, mención Artes Visuales). Facultad de Arte, Universidad de Chile, Santiago, 2008.
- CORTINA, Adela. *Ciudadanos del mundo. Hacia una teoría de la ciudadanía*. Alianza Editorial, Madrid 1997.
- FOSTER, Hal. *Postmodernidad*. Kairos, Barcelona, 1988.
- FOUCAULT, Michel. *Las Palabras y las Cosas*. Siglo XXI Editores, Ciudad de México, 2005.

- MEDINA, Cuauhtémoc y Francis Alys. *Cuando le fe mueve montaña*. Ediciones Turner, Madrid, 2003.
- SONTAG, Susan. *Ante el dolor de los demás*. Alfaguara, Buenos Aires, 2003.