



UNIVERSIDAD FINIS TERRAE
FACULTAD DE ARTE
ESCUELA DE ARTES VISUALES

VARIACIONES SOBRE LA REPRESENTACIÓN GRÁFICA DE UN CRIMEN

ANTONIA PAZ FLORES VIVANCO

Memoria presentada a la Escuela de Artes Visuales de la Universidad Finis
Terrae para optar al grado de Licenciado en Artes Visuales, Mención Grabado y
Fotografía

Profesor Guía Taller de Grado: Natasha Pons Majmut
Profesor Guía de Preparación de Tesis: Ignacio Szmulewicz Ramirez

Santiago, Chile

2015

"La música, los estados de felicidad, las caras trabajadas por el tiempo, ciertos crepúsculos y ciertos lugares, quieren decirnos algo, o algo dijeron que no hubiéramos debido perder, o están por decir algo: esa inminencia de una revelación, que no se produce, es, quizá, el hecho estético."

Jorge Luis Borges "La muralla y los libros" Otras Inquisiciones

Índice

Introducción.....	1
Capítulo 1 La Historia Oculta.....	4
Capítulo 2 Referencias, influencias y coincidencias.....	7
Capítulo 3 Zonas.....	18
Conclusión.....	28
Bibliografía.....	30

INTRODUCCIÓN

La obra que presento es producto de mi interés por los materiales que contienen indicios que me permiten fabular narraciones audiovisuales. Confío en la “verdad de la imaginación”. Intervengo imágenes, textos y noticias de diarios antiguos abandonados, a partir de la emoción que estas imágenes descubiertas me producen. Pretendo, como lo plantea C.G. Jung, “ En la medida en que lograba traducir mis emociones en imágenes, es decir, hallar aquellas imágenes que se ocultaban tras las emociones, sentía tranquilidad” ¹

Mi estrategia consiste en intervenir (ampliar, retocar, subrayar, tapar, cortar) imágenes que han sido hechas con un determinado objetivo, para desviarlas haciendo que dejen de ser lo que tendrían que haber sido y se conviertan en algo que podrían ser. De este modo, mi trabajo no empieza desde cero sino que interviene lo ya hecho (ready made) para lograr que lo ordinario se transforme en extraordinario.

Con respecto al hallazgo de mi objeto de estudio mi trabajo inicia revisando archivos familiares, fotografías descubiertas en el mercado persa y revistas de boxeadores hasta descubrir, finalmente, un conjunto de ejemplares del diario *La tercera* que informaban respecto a un parricidio. Este crimen, cometido por una madre que lanzó sus tres hijos al canal San Carlos, ocurrió en Santiago de Chile siete años antes de mi nacimiento. Una madre se transformó en asesina, una familia convencional se transformó en noticia, una noticia se transformó en relato, un relato se transformó en archivo y el archivo volvió a emerger, 7 años después, convertido en una instalación multimedia llamada *Los Molles 0883*.

El propósito de esta tesis consiste en redirigir la memoria gráfica y colectiva de la sociedad chilena expresada en la publicación de la noticia de un crimen.

Creo que la única manera de lograr habitar una sociedad más vivible, es construyendo el tenue hilo conductor que nos une con nuestro pasado. Pasado

¹ Jung, CG. 1961. *Recuerdos, sueños, pensamientos*. Epublibre. pag.992

que solo es recuperable rescatando los vestigios abandonados que siguen insistiendo en nuestro presente. Pero, como escribe Carlos Pérez, “Esta información no es nunca actual, se hace visible *a posteriori* y solo a condición de que de su actualidad haya quedado huella, de tal modo que, después, mas tarde, póstumamente, una mirada futura pueda recobrar eso ya perdido y reconocer su aire y su aura; reconocer, así diría benjamín, “ una nueva belleza en lo que se desvanece”.² Esta instalación, que continua y desarrolla la línea de trabajo iniciada por Eugenio Dittborn, Carlos Altamirano, Juan castillo y Carlos Lepe en la década del 80, pretende ser esa mirada futura. Cuestiona y experimenta a través de distintos soportes con el archivo encontrado.

La instalación multimedia , *Los Molles 0883*, se estructura en base al conjunto de operaciones de desvío realizadas sobre archivos que dan cuenta del parricidio perpetrado por Ruth Barraza, una mujer de veinticinco años que lanzó sus tres hijos al canal San Carlos en la ciudad de Santiago. La banda sonora reproduce un montaje de textos de entrevistas de familiares y amigos de la parricida, publicadas en diferentes diarios, leído por la voz de una mujer que tiene la misma edad que podría haber tenido Ruth Barraza al momento del crimen. Al final de la lectura se introduce el llanto de una guagua que se prolonga por varios segundos. En el muro del fondo y centro de la sala, están clavadas 20 libretas con indicios del crimen, encontradas e intervenidas con técnicas gráficas, que constituyen el soporte de la obra.

En el centro de este muro y sobre el piso, está prendido un aparato de televisión del año 1980 que reproduce el clásico ruido visual de la pantalla sin imagen.

En el muro derecho, cuelga una cortina blanca de casa, que opera como soporte del siguiente texto escrito con plumón rojo:

“Cuando todo se ve, no se ve nada. Algo que iba a ser naturaleza fue video, algo que iba a ser video se transformó en foto, algo que iba a ser foto se transformo en imagen digital, algo que iba a ser imagen digital se transformo en adhesivo transparente, algo que iba a ser adhesivo transparente fue muralla”.

² Carlos Pérez Villalobos, *Archivo, imagen-tiempo, ciudad* Ediciones UDP, Santiago de Chile 2010

Debajo de la cortina se encuentra un juguete de madera: dos boxeadores sujetos sobre una base de madera sobre la que pueden vacilar si uno la mueve. Es un juguete, poco refinado, de confección simple y tosca. Clavados al muro izquierdo hay tres pliegos de papel bond impresos con intervenciones digitales detalles del registro de la noticia que fueron ampliados e intervenidos. En esta zona/muro el ejercicio de intervención sobre la imagen impresa del crimen es distinto. En este caso no estoy tapando ni subrayando, aquí la herramienta digital me permite extraer y modificar la imagen dejando en evidencia la operación. Entendiendo el verbo extraer como sacar algo que estaba hundido, inmerso o sepultado en un lugar.

En el capítulo I “La historia oculta” , explico mi permanente obsesión por salir del referente, por hacer que cosas/personajes/lugares dejen escapar una marca que parece esconder, mi interés por descubrir lo anómalo que cada texto,obra, película o documento posee y que está disponible para ser intervenido con la intención de ver a través de ese desvío señales ocultas.

En el capítulo II “Referencias, influencias y coincidencias”, reviso biografía, obra y texto de cuatro artistas latinoamericanos: Nicolás Paris , Mateo Lopez, Daniel Salguero y Sandra Gamara. Y de dos chilenos: Eugenio Dittborn y Carlos Altamirano describiendo algunas de sus operaciones con las que construyen su obra y observando sus influencias y coincidencias con mi trabajo.

En el capítulo III “Zona”, describo los diferentes elementos con los que construí la Instalación, explicando sus orígenes y desplazamientos. Esencialmente doy una explicación de el funcionamiento de la interacción de todos los objetos que se instalaron en los tres murallas y el piso, y el modo cómo la banda sonora los articula ayudando a crear una atmósfera que termina de completar el sentido de la obra.

Capítulo 1

La historia oculta

En el catálogo de la exposición “*Cegado por el Oro*” de Carlos Lepe (Junio 1998), Jaime Muñoz, poniendo en duda la cultura a la que señala como “la última de las ideologías aún en pie”, propone poner atención a las cuestiones consideradas banales, a las que habría que “pedirles que salgan de sus lugares resguardados y que se comporten como lo que ya no son: como objetos.”³ Me interesa esta idea de Muñoz, y otra que plantea en este mismo texto: el borroneo y subrayado de los “signos que tienen como significante, la propia substancia del referente”.

Esta obsesión por salir del referente, por hacer que cosas/personajes/lugares dejen escapar una marca que parecen esconder, es tan permanente en mí, que en cada texto, obra, película o documento que veo fijo la atención en esas señales. Me doy cuenta que esta es la misma obsesión de otros artistas, lo que me hace pensar que el trabajo de construcción de obra responde a la duda con respecto a la objetividad de lo real. Duda que involucra también la objetividad de nuestro síquis. Yo misma pienso que en algún lado de mi cabeza, está revoloteando la posibilidad de ser otra.⁴ Me interesa unificar, conectar lo distante, buscando transformar materiales abandonados/olvidados – libretas y recortes de diarios – en obras capaces de producir sentido. Por eso me interesa trabajar desde un archivo. El archivo tiene incrustadas marcas que no se ven. Señales que alguien puso sin darse cuenta y que, al tomarlas nuevamente, al desviarlas, las transformo, haciéndolas producir un nuevo sentido.

³ Lepe Carlos. 1998. *Cegado por el Oro*. Santiago Chile. Catálogo.

⁴ “Yo es otro”, Arthur Rimbaud “Cartas del Vidente”

Reviso diarios seleccionando imágenes o textos que escaneo y amplio, o busco libretas de apuntes usadas, que abro en un lugar al azar e intervengo. Estos procedimientos hacen que estos materiales abandonados revivan abriendo nuevas líneas de sentido de lo real. Todo indicio, toda marca banal, puede transformarse en huella de una historia que me interesa hacer posible.

La fotografía llamada instantánea, tiene la virtud de la inmediatez. Logra captar algo justo antes que desaparezca. Mi trabajo busca captar esos indicios que están en los diarios y libretas de apuntes para desviarlos antes de que se olviden.

Esto hice con la noticia del parricidio de Ruth Barraza. Lo registré desde las páginas policiales del Diario *La Tercera* antes de que se perdiera en nuestra memoria colectiva. Y aunque la noticia parece escogida de manera azarosa, no lo fue. Hay en mi algo, incubado desde mi niñez, que me articuló con el parricidio cometido por esta mujer .

El periódico y las libretas me atraen y me seducen de manera inconsciente como materiales de trabajo. Este tipo de archivos, han estado presentes en mi vida y pienso que me introducen en un placer y una historia que aunque no comprendo del todo, puedo seguir con interés en la confianza que están señalando algo.

Por eso tomo libretas y periódicos usados que reconstruyo para hacer aparecer algo incontrolado, que se escapa, que no comprendo completamente y que me permite hacer emerger la historia oculta que busco.

El desajuste de los materiales, la distorsión de la rutina organizativa que les impone el sentido común, hace que deslumbren en sus múltiples formas y por ello provoquen asombro y conocimiento nuevo. Pongo las cosas donde no deben estar : las libretas destinadas a estar sobre un escritorio , ahora están

clavadas al muro; el velo blanco que funcionaba como cortina de casa, ahora cuelga del techo y es objeto, y es soporte, y es obra. Saco de contexto objetos y acontecimientos para hacerlos producir claves de lecturas más complejas, inciertas y distintas a las que deberían haber producido si hubieran respondido al modo en que las organizaba la convención. En este sentido, mi trabajo se inscribe en el modelo de realización de arte que Bourriaud llama Postproducción.⁵

⁵ Burriaud Nicolas. 2009. *Postproducción*. Buenos Aires Argentina. AH

Capítulo 2

Referencias, influencias y coincidencias

Buscando información que complemente e impulse mi trabajo, descubrí artistas Latinoamericanos que utilizan diarios, revistas, fotos, libros y objetos, como recurso material de construcción de obra, empleando en algunos casos operaciones similares a las que yo utilizo. En este capítulo describiré obras y revisaré declaraciones de cada uno de ellos; para dar cuenta de las coincidencias, referencias comunes e influencias.

Seleccioné cuatro artistas extranjeros: Nicolás París (Bogotá/ Colombia - 1977) , Mateo López (Bogotá/ Colombia - 1978) , Daniel Santiago Salguero (Colombia - 1985) y Sandra Gamara (Lima/Perú - 1972) ; y dos artistas nacionales, Eugenio Dittborn (Santiago/Chile – 1943) y Carlos Altamirano. (Santiago/Chile – 1954)

Seleccioné a estos autores porque, al igual que yo, intervienen materiales ya hechos haciéndolos producir un sentido diferente del que deberían producir. Trabajando así, Nicolás París desplaza el concepto de trabajo artístico llegando a entender el arte como un error. Entiende el error como una desarmonía de lo real que permite ver lo oculto. Algo así como un orificio en la muralla que permite mirar hacia fuera. “Esto se debe - dice - a que el error depende de tu punto de vista; el error es un proceso especulativo que, partiendo de un concepto predeterminado, lleva a algunas variaciones de significado. Un error en la producción de un objeto, por ejemplo, puede dar lugar a diversas interpretaciones”.

A partir de mi idea primaria de hacer un libro de artista, en la línea de trabajo del poeta Juan Luis Martínez, me enfrenté a un error: al poner el libro sobre una repisa, la gente lo tocaba y ojeaba lo que alteraba la muestra. Ese error me hizo pensar que debía usar un método distinto al que usé con el libro de artista para las libretas que puse en esta instalación. Entonces decidí clavarlas contra el

muro. De esa manera impedía que tocaran las libretas y al mismo tiempo incorporaba un gesto violento que es muy pertinente a la instalación.

Caminando distraídamente por su estudio, Mateo López se dio cuenta de unas marcas sobre su mesa de trabajo a las que no había dado importancia. Al mirarlas con más cuidado, se dio cuenta que a partir de esos dibujos inacabados, listas de cosas por hacer, manchas y rayas, podría emerger una obra. “Errores y objetos comunes”, afirma Mateo López, “pueden generar un nuevo proceso existencial.”⁶

Otro ejemplo de aprovechamiento artístico del *error*, es el de Daniel Santiago Salguero. En lugar de limpiar una gota de miel que cayó accidentalmente sobre una mesa, prefirió observar el comportamiento de las hormigas que se acercaban. El error del que dejó caer la gota de miel, a lo mejor sin darse cuenta, se transformó en alimento para las hormigas. Como en la física, “nada se pierde, todo se transforma”.

En mi trabajo, retoco anotaciones que alguien hizo sin darse cuenta en una libreta o recupero manchas y amplío textos o fotos de las páginas de un diario. El error y el accidente son también central en mi trabajo. Lo anómalo de una noticia o de unas frases escritas en una hoja de una libreta, son para mi como una rendija desde donde puedo observar el mundo.

Las libretas o páginas de diarios con las que trabajo no son el resultado de una búsqueda de algo específico, sino que el encuentro accidental con materiales que me asombran y emocionan por una razón que no comprendo y que al intervenirlos me permiten observar y observarme.

Por esto siento cercanía con lo que dice Daniel Santiago Salguero: “La vida cotidiana puede ser esa obra, que no es para exponer. Una obra puede ser cómo le haces el desayuno a tus hijos, o cómo vas por la calle observando y

⁶ <http://www.artishock.cl/2015/10/24/61483/>

codificando las cosas que pasan. Es una experiencia muy personal. La fotografía me ayuda en esto. Son ejercicios de observación para compartir. Por eso se envían por correo. No son cosas planeadas ni conceptualizadas, sino que se van alimentando de las pequeñas cosas que pasan en el camino. El trabajo te va diciendo cosas, te genera reflexiones.”



Daniel Santiago Salguero “Sobre el Error, la miel y las hormigas “



Daniel Santiago Salguero “Sobre el Error, la miel y las hormigas II”

De la cuarta artista citada, la peruana Sandra Gamara, me interesan las operaciones que utiliza para intervenir la página de un diario poniendo en duda su posibilidad de verdad.

En mi trabajo con la noticia del crimen de Ruth Barraza, publicada en el Diario *La Tercera*, amplí y sobreimprimo las imágenes para mantener al espectador en la duda, eludiendo la versión clara del crimen. De este modo el espectador puede completar los datos del crimen y, a través de las imágenes que propongo, hacer sus propias asociaciones y llegar a entender su propio crimen, armar su propia imagen, o hasta dudar si es un crimen real el que estamos viendo.



Sandra Gamarra, "Autocensura"



Sandra Gamarra, "Prueba de color II"

Sandra Gamarra descubrió un modo de poner en duda la imagen que divulga la prensa. Ella cuestiona la interpretación de las representaciones mediáticas como “imágenes verdaderas del mundo”.

Yo no hago una crítica tan frontal contra el diario. Mi trabajo propone la fabulación de la noticia de un crimen, utilizando operaciones que amplían, doble imprimen una página de un diario. Ella interviene la imagen de un medio de comunicación utilizando operaciones pictóricas para cuestionar el sentido común de los lectores que aceptan la imagen de prensa como un referente de verdad

Mi trabajo ha recibido también la influencia de los artistas Chilenos Eugenio Dittborn y Carlos Altamirano. Desde muy pequeña he visto, en mi casa o casas de amigos, las pinturas y grabados de Eugenio Dittborn, sin saber de quien eran. Luego los vi en exposiciones, escuché a Dittborn en conferencias y leí sobre él en ensayos y catálogos que siempre estaban en el living de mi casa. Cuando era niña me costaba mucho entender las imágenes de Dittborn. No estaban dentro de lo que entendía como bello, como aceptado.

La obra de Eugenio Dittborn que pongo como imagen más abajo, mide 1.35 cm x 1.45 cm, y está pintada sobre un clásico mantel de mesa que tensó sobre un bastidor y utilizó como soporte de una pintura. El mantel es cuadrículado y las líneas horizontales y verticales que se cruzan para formar los cuadrados, son parte integral de la pintura. Sin esas líneas que son de un mantel, algo anómalo como soporte pictórico, no se podría haber hecho esta pintura. Dittborn transformó algo que iba a ser mantel en una tela y la tela en una obra que se integra a una de sus líneas de trabajo que llamó “Chao pescado, chao.”

Viví casi toda mi infancia en una casa en la calle Simón Bolívar en la comuna de La Reina, en una comunidad de Fernando Castillo Velasco. Puede ser que uno tenga siempre los mejores recuerdos de la casa donde creció, pero casi todos y los mejores de mis recuerdos, ahora de adulta, son de esa casa. En esa casa este cuadro ocupaba un espacio preciso, como si la casa hubiera sido hecha

para él. Como si ese muro hubiera sido incorporado con anterioridad para que esta pintura estuviera ahí.

El living separaba la pieza matrimonial de la sala de estar y “del sector de la niñitas” que correspondía a mi pieza y la de mi hermana. Como toda niña muchas veces por las noches tuve pesadillas. Imaginaba que las sombras de los árboles eran otras cosas que me producían un ingenuo miedo y quería ir donde mis papás. Pero ir donde mis papás significaba que tenía que cruzar por el living y encontrarme con esta pintura de gran tamaño en el muro izquierdo.

Durante años esta pintura de Dittborn me produjo rechazo/miedo. Recuerdo pedir que la sacaran, que no me gustaba que estuviera ahí. Al pasar los años dejé de sentir miedo de las sombras que hacían los árboles y esa pintura dejó de producirme tanto rechazo cuando comencé a entenderla. De más grande, me di cuenta que el cuadro estaba pintado sobre un mantel de mesa. Comencé a entender las operaciones materiales que utilizaba el artista.

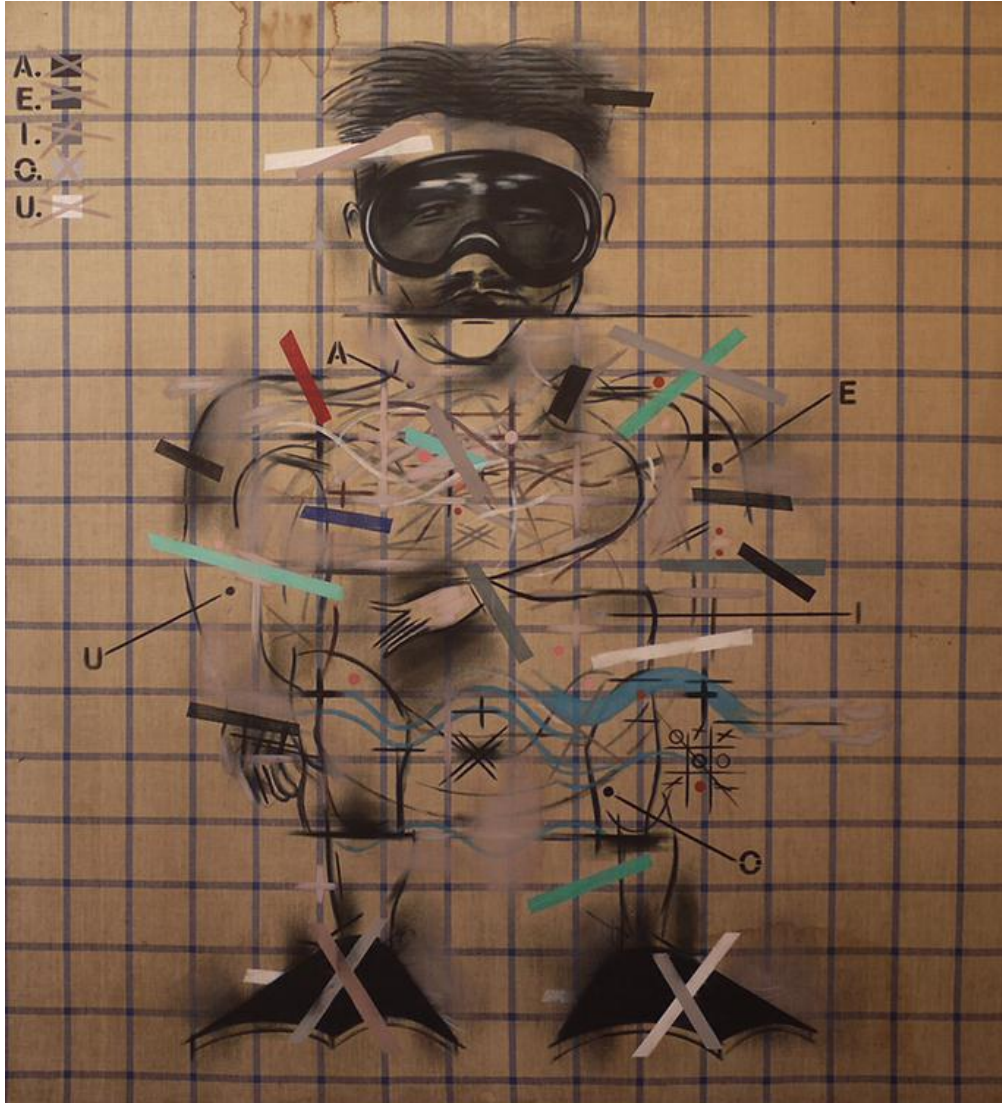
De niña solo intentaba entender por qué Dittborn distribuía así las vocales sobre el cuadro. Me preguntaba qué y dónde estaba intentando apuntar con la línea que las continuaba. ¿Era un mapa? ¿Un acertijo? ¿Indicaban algo que pasaba en esas partes del cuerpo humano?. Pero había zonas que tachaba, es decir, apuntaba hacia algo y luego lo tachaba. Es decir, lo escondía. Esas cintas aisladoras de colores, muy de la estética de lo gráfico, no eran cintas pegadas al mantel, parecían ser cintas aisladoras pero eran pintura. El mantel que marcaba cuadrículas daba ciertas formas de composición, al igual que los pliegues, que se producen al doblar los paños sobre los que se realizan las pinturas aeropostales.

Desde la época del cuadro de mi casa (1980), Dittborn ya estaba construyendo un protocolo de obra que desviaba líneas de sentido que producían ciertos materiales plebeyos, mantel, lienzo o sobre, para, de este modo, sacarlos de su

lugar doméstico y transformarlos en obra. Estaba transformando lo ordinario en extraordinario.

En el catálogo de una exposición en Buenos Aires en julio de 1979, Dittborn escribe : “debo mi trabajo a la adquisición periódica de diarios y revistas en desuso, reliquias profanas en cuyas fotografías se sedimentaron los actos fallidos de la vida pública, roturas a través de las cuales se filtra inconclusa, la actualidad.”

Dittborn fue uno de los primeros artistas que vi que hacía uso del texto y la imagen, que utilizaba materiales que no estaban hechos para pintar o grabar y que le daba gran importancia al catálogo. Fue el primero que me pareció que proponía que cambiar el lenguaje con el que nos enseñaron a representar el mundo, era lo político en el arte. Que lo político en el arte es transformar el arte.



Eugenio Dittborn, *Chao Pescado, Chao III*



Catálogo. E. Dittborn. 1979. Cayc. Buenos Aires.

El artista Carlos Altamirano también fue importante en mi proceso de búsqueda. El utiliza imágenes que no dicen cosas trascendentales. Que no imponen ideas.

“Busco imágenes”, - dice - “que no tengan una opinión sobre las cosas, trato de que ninguno de los iconos que yo empleo hable sobre nada mas que sobre sí mismo, que se auto presente. Las imágenes a las que recurro no se hacen cargo del mundo, solo existen no más, ellas solas. Es más que suficiente”.⁷

Yo también busco imágenes que no tengan opinión sobre las cosas, que se auto presenten. Esa fue una de mis primeras intenciones, pero hoy tengo mis dudas, creo que una imagen no puede no tener una opinión sobre las cosas. Sigo en la duda, es algo que me cuestiono cada vez que leo esta frase de Altamirano.

Creo que, aunque uno no se lo plantee, las imágenes igual se hacen cargo del mundo. Cuando me encontré con la obra de Carlos Altamirano, específicamente la serie “Retratos” , algo se articuló en mí; otra forma de entender o de mirar la gráfica, el tratamiento de la fotografía, el fotomontaje y la intervención. Me sorprendió lo cerca que estaba Altamirano del diseño gráfico, la delgada línea que separaba su trabajo de las artes visuales, la fotografía y el diseño gráfico. Cuestión que me parece que ocurre también en mi trabajo.

Aunque mi obra no se hace cargo del tema político en Chile, nunca deja de llamar mi atención que Carlos Altamirano se retire del mundo de las artes, que diga públicamente que va a dejar de hacer arte y que la razón es porque ya no le encuentra sentido. Dejó de encontrarle sentido al arte. Le encontró sentido cuando su obra cuestionaba una cultura de dominación. Durante la dictadura, sintió que hacer arte por hacer arte no valía la pena.

⁷ Altamirano, Carlos. 1996. *Retratos de Carlos Altamirano*. Santiago de Chile. Ocho Libros Editores Ltda. Página 36.

Yo también me he preguntado por el sentido que tiene hacer arte en Chile. El comentario que hizo Dittborn sobre lo político en su obra, en una entrevista para la revista *Artes y Letras* del diario *El Mercurio*, me parece muy clarificadora y estimulante.

“Hace dos meses en una mesa redonda realizada en Canadá en torno a las Pinturas Aeropostales, se me preguntó, de un modo que denotaba una cierta urgencia, en que consistía lo político en mi trabajo. Respondí que lo político residía en los pliegues de las pinturas aeropostales. Decir eso produjo, provocativamente, un deslizamiento desde una noción inmaterial y abstracta de lo político hacia una noción precisa y particular de lo político en mi trabajo: la aeropostalidad de mis pinturas como estrategia, acción material y astucia de arte: hacer pasar una pintura como carta, llegar infaltablemente a cualquier punto del planeta, vencer el aislamiento, la separación y confinamiento internacionales. Todo eso es posible, por y desde los pliegues. El viaje, entonces, es la política de mis pinturas y los pliegues, el despliegue de esa política.”⁸

Con las pinturas aeropostales, Dittborn da solución a mi duda. Me doy cuenta que el arte no puede cambiar el mundo, solo puede cambiar el arte. Cambiar nuestro modo de percibir el mundo y de representarlos. Eso es lo que intento dentro de mis modestas posibilidades con mi instalación *Los Molles 0883*.

⁸ Eugenio Dittborn, “Revista Artes y letras” del diario *El mercurio*. Santiago de Chile, 4 de septiembre 2005.



Carlos Altamirano, *Retratos*.



Capítulo 3

Zonas

Mi trabajo consistió en introducirme en la deriva a la que son lanzados los objetos en desuso, rescatándolos y reinstalándolos. La deriva es el desplazamiento incierto de los océanos que se mueven en direcciones inexplicables y confusas, movidos por los vientos y las corrientes submarinas. Los barcos que fallan o envejecen quedan a la deriva igual que los objetos que se guardan en bodegas o se comercializan en los mercados populares.

Esta instalación se construye en base a tres zonas y una banda sonora.

Zona I : una clásica cortina de casa de 1.40cm x 1.90cm sacada de su lugar de origen, está colgada frente a un muro generando una sombra en movimiento y sirviendo de soporte a un texto que rayé encima con tinta roja.

Abajo, en el suelo, en el centro, un juguete de madera: dos boxeadores sujetos sobre una base sobre la que pueden vacilar si uno la mueve. Es un juguete, poco refinado, de confección simple y tosca, que podría dar cuenta de un niño, ausente, que lo botó al suelo. Pero no está abandonado en una pieza, está en una sala de exposiciones clavado al piso, en posición vertical, que es una posición que no podría tener si hubiera sido tirado por un niño.

Cortina, texto y juguete. Tela, pintura y objeto, que parecieran señalar una ventana, un rayado mural y una pieza de un niño, se desarman al ser puestos en lugares que no les corresponden, aumentando su condición de imágenes fuera de control. La banda sonora, termina de articular la polisemia de estos materiales rescatados del naufragio de sus destinos.



Zona II: muro izquierdo cubierto de libretas intervenidas y clavadas. Son veinte libretas de notas y agendas de diferentes tipos, encontradas en desvanes y bodegas de amigos y conocidos.

Su selección fue hecha a partir del azar y de la emoción que me provocaban.

Sospecho que la emoción tiene que ver con una conexión que se produciría entre recuerdos e impresiones ya olvidadas activados por la forma de las libretas, su tamaño, textos, dibujos y el material de que están hechas.

Sobre las libretas encontradas intervine gráficamente de una manera constante construyendo simetría a partir de tonos blancos, negros y opacos.





Zona III : muro derecho con el montaje de tres papeles de 1.20 por 1.40 mts, que contienen detalles ampliados de un diario que informa sobre un crimen.

Texto, imagen y titulares entrecortados, pintados, doble expuestos, enfrentan el muro izquierdo de la zona 2 creando un espacio articulado por la voz con los testimonios y el llanto de un niño, conduciendo al espectador a leer el texto escrito en la cortina.



Zona IV: Al ingresar a la sala y en el piso, al comienzo del muro izquierdo, un televisor de la época del diario (1985) encendido en un canal con la programación del día y con el volumen en cero, sintoniza mal, emitiendo un ruido visual que , a ratos, logra mostrar imágenes difusas



Banda sonora: La banda sonora de la instalación, compuesta por el llanto de un niño pequeño y la voz de una mujer, se reproduce desde una fuente oculta.

La voz lee distintos párrafos de las entrevistas de parientes y amigos de Ruth Barraza publicadas por el diario *la tercera*. Su orden no tiene una continuidad lógica:

“Mi mujer y yo fuimos felices hasta hace un año cuando ella comenzó a desnudarse en locales de espectáculos, pese a lo ocurrido perdono a mi mujer y creo que la voy a ir a ver a la cárcel una vez que se me permita hacerlo”. (*Roy Estay – Marido de la parricida Ruth Barraza*)

“Una vez me dijo que quería bailar, le hicimos una prueba sin público y nos dimos cuenta que no servía, no tenía físico para trabajar en eso, en su cuerpo eran demasiado evidente las huellas de la maternidad”. (*Dueño del café donde Ruth trabajaba*)

“Ella estaba aquí para atender a los clientes. Ruth no bailaba”. (*Amiga de Ruth, compañera en el café*)

“No había razón, añadió, por que yo la quiero, pese a todo lo que ha hecho”. (*Roy Estay, marido de Ruth*)

“Por eso, con el resto de la familia, escondimos los cuchillos sogas y corbatas, incluso, no quitándole la vista de encima,. Se adormeció pero después por la tarde se levanto y se fue a la cocina, como tres veces, en una de las ocasiones lo vi tomando un vaso de agua , pero pudo haber sido otra cosa”. (*Sra. Ester Tur, suegra de Ruth, madre de Roy Estay*)

“Él volaba en esas alas delta y un día se cayo de 100 metros”. (*Ester Tur, suegra de Ruth Barraza*)

“Le dijo que iba a ir a la piscina Santa Laura, con los niños, el se quedo tomando once, salió con los tres chicos, después nos vinimos a enterar que los había lanzado uno por uno. “. (*Ester Tur, suegra de Ruth Barraza*)

La banda sonora enfatiza y articula las tres zonas de la Instalación, generando una atmósfera, es decir, algo que no es evidente a nuestros sentidos pero que percibimos.

Esto ocurre cuando se detiene el acontecimiento y la mirada del observador pierde el camino que parecía evidente. Por eso interrumpo los textos de las libretas, intervengo las páginas del diario y saco de su lugar natural el juguete de madera, la cortina y el televisor.

De este modo, al converger las cuatro zonas y el sonido, se produce una atmósfera de inseguridad que impulsa a recorrer el espacio de la sala para encontrar sentido. El espectador sospecha que por debajo de estos elementos dispersos hay algo que escapa a su mirada que produce sentido a lo que ve.

Dice Humberto Eco: “cualquier fábula o historia adquiere interés si se cuenta en una ambivalencia temporal que genera una atmósfera, de extrañeza y de duda. El hechizo de la incertidumbre de tiempos y lugares.”⁹

Es en este sentido que la instalación pretende crear una atmósfera que dificulte distinguir entre sueño, memoria y realidad. “La atmósfera”, dice Humberto Eco, “se produce por la relación entre la fábula y la trama, por la relación inconexa, arbitraria, entre fábula y trama, que da cuenta de una situación que oscila entre lo real, el sueño y la alucinación. Tiempo sueño y memoria pueden fundirse y el deber de un buen espectador es fundirse en el torbellino de su indistinción”.¹⁰

A partir de sonidos, libretas, una cortina sobre la cual rayé un texto, un juguete de madera y un televisor, la Instalación construye una atmósfera que incorpora y pierde al espectador, como lo dice Eco, “al interior de un mundo que desconoce pero recuerda vagamente.”

⁹ Eco Humberto. 1996. *Seis paseos por los bosques narrativos*. Lumen. Pág.23

¹⁰ Idem

Conclusión

1.- El desarrollo de mi trabajo me permitió descubrir que todo material, por muy convencional y banal que sea, se puede intervenir haciéndolo producir sentidos inesperados, redirigiendo la función para la que había sido hecho. Me permitió introducirme en la deriva a la que son lanzados los objetos en desuso, rescatándolos y reinstalándolos.

Al intervenir páginas de un periódico, pude darme cuenta que estaba redirigiendo la memoria gráfica y colectiva de la sociedad chilena expresada en esa publicación.

2.- Al introducirme cada vez más en el tema de la investigación, llegué a tener la información del lugar en el que se encontraban enterrados los cuerpos de los tres niños que fueron lanzados al canal. Pensé filmar los nichos que se encuentran en el cementerio general e incorporarlos en mi obra empleando las posibilidades que me da el registro audio visual. Pero tomé la decisión de no hacerlo. La Instalación Los Molles 0883, apuntaba hacia otra parte y la decisión de ir a terreno a registrar detalles concretos que recordaban el crimen, redirigía la instalación hacia una línea informativa cercana al documental.

Creo que esta investigación, que partió como libro de artista, luego se transformó en una instalación que como examen de grado tiene características académicas, y estrategias controladas, a futuro puede transformarse en un documental. Entendí que una obra está siempre en movimiento. Que nuestro trabajo es hacer y corregir. Que no hay final.

3.- En el transcurso de la instalación de esta obra, me fui dando cuenta como un conjunto de materiales y objetos sin importancia, que funcionaban distantes en el mundo - periódico, cortina, juguete de madera, libreta, televisor - producían la emergencia de propiedades que su propia materialidad no tenía y que el modo

en que se iban organizando y ordenando produjo. Entendí que el modo como se organizan los materiales, produce sentido.

4.- La experiencia de realizar esta obra me permitió descubrir lo ordinario, lo banal, lo que no tiene importancia aparente; lo que refiere a lo cotidiano, a lo que no tendría que registrarse por ser común y corriente, lo que habría que evitar por estar en el orden habitual y sin gracia de las cosas que, sin embargo, al organizarse de la manera en que lo hace esta instalación, desencadena el rebote de una reflexión, resiste a la imposición cultural, devolviendo sentido a una zona olvidada.

Al instalar lo desplazado y lo excéntrico, en el lugar donde el ojo y el cerebro van a buscar lo que ya conocían, esta instalación me hizo posible descubrir algo que no estaba acá. Entendí que instalar una obra es organizar el desorden de la materia, poniendo lógica y sentido donde solo había ruido.

Bibliografía

Argan. C. (1998). *El arte moderno*. Madrid: Ediciones Akal

Altamirano, C. (1996). *Retratos de Carlos Altamirano*. Santiago de Chile: Ocho Libros Editores Ltda.

Borges, J.L. (1976). *La muralla y los libros*. Madrid: Otras inquisiciones

Burriaud, N. (2009). *Postproducción*. Buenos Aires, Argentina: AH

Calabrese, O. (1999). *La era neo barroca*. Madrid: Ediciones Cátedra.

Dittborn, E. (2005). *Revista Artes y letras del diario El mercurio*. Santiago de Chile

Eco, H. (1996). *Seis paseos por los bosques narrativos*. Buenos Aires: Lumen.

Jung, C.G. (1961). *Recuerdos, sueños, pensamientos*. Epublibre. p.992

Lepe, C. (1998). *Cegado por el Oro*. Santiago Chile: Catálogo.

Pérez Villalobos, C. (2010). *Archivo, imagen-tiempo, ciudad*. Chile: Ediciones UDP

Rimbaud, A. (1871). *Una temporada en el infierno*. Madrid: Ediciones de Ramón