

REVISTA DE ANTROPOLOGÍA VISUAL

Número 30 - Santiago, 2022 -1/19 pp.- ISSN 2452-5189



“Ocupación de una página como soporte de arte”: Catalina Parra y su trabajo en publicaciones editoriales en la década de los setenta

Valentina Izquierdo Pérez¹

RESUMEN: En el presente artículo propongo abordar la participación de la artista chilena Catalina Parra como visualizadora y diagramadora en la revista *Manuscritos* y en algunos libros y catálogos del grupo V.I.S.U.A.L. Estos trabajos ofrecen una clave de lectura para el análisis de las distintas técnicas de producción de la artista, siendo fundamental la técnica y teorías relacionadas con el montaje, puesto que es por medio de su revisión y trabajo que tanto palabras como imágenes son manipuladas como material de composición en la página/soporte de las publicaciones y sus fotomontajes. Y es en ese ejercicio común donde podrían reconocerse efectos que permiten problematizar ciertos estados del arte, así como cuestiones estéticas e intelectuales.

PALABRAS CLAVE: visualización, montaje, imagen, palabra, Catalina Parra.

“The use of the page as an artistic medium”: Catalina Parra and her work in editorial publications in the 1970s

ABSTRACT: In this article I explore the participation of Chilean artist Catalina Parra as a visualizer and diagrammer in certain editorial publications (*Manuscritos Magazine* and some books and catalogues of V.I.S.U.A.L.). These works offer a key to the analysis of the different production techniques of the artist, being fundamental montage techniques and theories form the basis of this exploration as it is through her work that words and images are manipulated as compositional material on the pages/media to be reviewed and in her photomontages. And it is in this common exercise where effects could be recognised that allow us to problematise certain states of art, as well as aesthetic and intellectual questions.

KEYWORDS: visualization, montage, image, word, Catalina Parra.

¹ Licenciada en Literatura por la Universidad Finis Terrae. Magíster en Estudios de la Imagen por la Universidad Alberto Hurtado.
ORCID: 0000-0001-8092-3902
E-mail: valentinaizq@gmail.com

Catalina Parra es una artista chilena que nació en 1940. Su primera obra data de finales de la década de los sesenta, mientras vivía en Alemania junto a Ronald Kay. En ese país conoció el trabajo de distintos artistas alemanes que configuraron el grupo dadaísta de Berlín y se relacionó con artistas y pensadores parte de Fluxus², particularmente, con Wolf Vostell. En esos años comienza a trabajar con una técnica y materialidad que se irá repitiendo a lo largo de toda su obra: el fotomontaje. A finales de 1972, Catalina Parra vuelve a Chile y su obra, que hasta ese entonces se había desarrollado a partir de su experiencia en Alemania, se impregna de las tensiones políticas y sociales que vive el país por esos años, las que después se intensifican con el golpe de Estado y el inicio de la dictadura cívico-militar en septiembre de 1973.

En 1977 se inaugura "Imbunches", muestra compuesta de trabajos que incluyeron la unión de fotografías, pedazos de gasa, recortes de prensa, imagen y texto, entre otros, zurcidos forzosamente con hilos visibles. Se expuso en la Galería Época y a partir de ella la obra de Catalina Parra se comenzó a desarrollar y reconocer en distintos países de Occidente, por ejemplo, en el MoMa de Nueva York (1981); en el Musée des Arts en Bordeaux, Francia (1991); en el Museo de Arte Contemporáneo en Chile (1992); en Jersey City Museum, New Jersey (2000); en la Galería Arcimboldo, Buenos Aires (2010), y en Ludlow 38, Nueva York (2011), solo por mencionar algunas de sus exhibiciones que contienen obras producidas a lo largo de todos estos años y que, asimismo, rescatan materiales pasados que dialogan con sus producciones más recientes.

Si bien a partir de esa primera exhibición Catalina Parra se posiciona como artista visual tanto en Chile como en el extranjero, durante la década de los sesenta también participó en la creación de distintas publicaciones editoriales. En cada una de ellas desempeñó un rol relacionado con la visualización de los textos, con la puesta en página de diversos elementos, ya sea como diagramadora o visualizadora.

Me interesa poner en relieve esta cuestión, ya que tiendo a pensar en que su colaboración en publicaciones merece, también, una importancia particular, sobre todo porque puede servir para analizar técnicas, referentes, contextos y formas de producción de la artista. En definitiva, el interés radica en estudiarla no solo por las obras que ya se han reconocido en el mundo de las artes, sino también como una hacedora de libros que junto a otros artistas hacedores trabajan publicaciones como obras de arte y, de ese análisis, a la vez, encontrar características importantes para pensar y renovar el estudio de su obra plástica y visual.

Para esto, en primer lugar, se vuelve importante reconocer la visualización como trabajo y concepto relevante dentro del presente estudio. Este fue acuñado por la artista directamente de su contacto con Wolf Vostell en Alemania y, aunque no se dispone de una definición concreta para visualización, sí podemos aventurarnos a decir que es un ejercicio que va más allá de la diagramación y el diseño editorial. Es una especie de oficio plástico que trabaja con el material

² Fluxus (del latín *fluxus*, entendido como fluir) se puede entender como un movimiento —a pesar de que las figuras que pertenecen a él lo niegan como tal— que aparece en 1961, cuyo propósito era instalar al arte en lo cotidiano y lo social por medio de la música, performances, artes visuales, poesía concreta, cine, video, entre otros soportes. Lo intermedial y lo social son términos y motivos importantes para el desarrollo de las obras y propuestas de cada artista de Fluxus, quienes, por lo demás, no se consideran artistas profesionales. Nicolas Feuillie, en *Fluxus Dixit: une anthologie*, lo resume así: "Presentado inicialmente como una estructura instituida por el que fuera su inventor y promotor de su nombre, George Maciunas, Fluxus lleva en su germen toda la problemática artística de los años sesenta y setenta, y ya plantea las cuestiones del estatus de la obra, del rol del artista, de su medio, del arte como institución, compartiendo los interrogantes que encontrarán una expresión más formalizada en el arte minimal, el arte conceptual, el arte pop, la nueva danza, la música minimal... Su irrupción, contemporánea de la efervescencia artística contestataria de principios de los años sesenta, aparece al principio como una bocanada de aire fresco, burlándose de la cultura seria, como oposición radical al arte establecido y a su atrincheramiento en los valores autónomos, y su nombre evoca hoy una actitud artística que rehúsa toda forma de arte autoritario, virtuoso, cerrado en una técnica, en favor de una obra que se mueve libremente entre música, poesía, teatro y cualquier forma de expresión, abonando un terreno fructífero entre el arte y la vida en sus manifestaciones más simples y más diversas" (Feuillie, 2002, s. p.).

editorial sobre la base de ciertos conceptos estéticos y filosóficos, de propuesta visual relacionada con un problema editorial y conceptual determinado.

Distintos estudios nos instan a relacionar el oficio de visualización y la realización de publicaciones con prácticas y resultados artísticos. Ulises Carrión, en *El arte nuevo de hacer libros* (1975), plantea el oficio y práctica en torno al libro como un arte en sí mismo y, en ese sentido, el escritor ya no sería la única figura autoral detrás de una publicación, sino también aquellos sujetos que hacen, producen y trabajan el libro desde su textualidad, visualidad y materialidad. Así, aportar a la construcción de una publicación desde la escritura hasta la edición, diagramación o encuadernación, se vuelve un rol importante y definitorio para pensar al libro.

Por otra parte, Annette Gilbert, en *Publishing as Artistic Practice* (2016), señala que el gesto de creación y los distintos procesos por los que una obra escrita/impresa debe pasar son las características fundamentales para comprender al acto de publicar como una práctica artística. Más allá de buscar definiciones en relación con el producto final del libro, revista o catálogo, el acto de producirlos, las cadenas y oficios por los que transita el material hasta ser público se transforman en un gesto artístico.

En relación con estas propuestas, pensar en las publicaciones en las que Catalina Parra participó como obras de arte en sí mismas, nos permite posicionarlas en un mismo plano que sus obras visuales y plásticas, y desde ese lugar, compararlas y analizarlas en conjunto. Por ello postulo que diagramar y visualizar palabras e imágenes en el blanco de la página sería como seleccionar, recortar, montar y pegar los fragmentos en el soporte de un fotomontaje. Y es en ese ejercicio común donde podrían reconocerse efectos que permiten problematizar ciertos estados del arte, así como cuestiones estéticas e intelectuales. El montaje sería, entonces, el mecanismo a partir del cual es posible reunir tipos de producciones y establecer relaciones entre el modo de producir y de pensar la utilización de los diversos elementos en el soporte, ya sea el de una publicación impresa o de un collage o fotomontaje. En ambos tipos de obras y prácticas es posible observar la utilización de imágenes y palabras como elementos compositivos y, con ello, se entrecruzan los campos de pertenencia, de origen de y entre palabras e imágenes.

Basaré el análisis en la comparación entre las técnicas de fotomontaje de Catalina Parra y ciertas publicaciones en las que la artista participó y que fueron realizadas por esos mismos años. *Manuscritos* (1975) nos permitirá aproximarnos al término y trabajo concreto de visualización. A la vez, me detendré en parte de las publicaciones del grupo V.I.S.U.A.L durante los setenta, a saber: *Imbunches* (1977), de la exposición del mismo nombre, de Catalina Parra y *Motivo de Yeso* (1978) de Patricio Rojas, a propósito de su obra expuesta en Espacio Siglo XX.

Montaje

El concepto de montaje es fundamental para introducirnos en el análisis de las obras, así como en el modo de trabajo y los efectos de la composición en la página o soporte de arte. Por temas de extensión, no será posible estudiar acabadamente aquellos referentes, autores y teorías que se desprenden de esta técnica, pero considero importante hacer el intento de repasar y problematizar algunas consideraciones al respecto.

A partir de esta revisión identifiqué que el montaje no solo se refiere a una técnica en específico, sino que también da cuenta de cierta lógica, de un modo de pensamiento. La conjunción de ambos campos de desarrollo, del concepto y sus alcances me permitirá abordar la obra y

publicaciones de Parra desde distintas aristas, pues, con el estudio del montaje —y tal como ha sido estudiado— es posible reunir lo divergente, jugar con categorías y jerarquías.

Walter Benjamin en su *Libro de los pasajes* hace un ejercicio histórico materialista en el que, por medio de la cita y el fragmento, intenta reconstruir y desarrollar un discurso crítico de la historia de los siglos XIX y XX. A partir de la recolección de retazos literarios, filosóficos y materiales rescatados de sus paseos por París, el autor propone presentar la historia y el presente: "Método de este trabajo: montaje literario. No tengo nada que decir. Solo que mostrar. No hurtaré nada valioso, ni me apropiaré de ninguna formulación profunda. Pero los harapos, los desechos, esos no los quiero inventariar, sino dejarles alcanzar su derecho de la única manera posible: empleándolos" (Benjamin, 2005, p. 462).

Si bien el origen de las teorías sobre el montaje reside en el campo cinematográfico, en su proyecto de *Los pasajes*, además de montar distintos fragmentos para construir un discurso complejo, Benjamin lleva ese procedimiento a otros ámbitos del pensamiento, como la literatura, la historia y la filosofía; en definitiva, al campo de las palabras. El montaje realizado por Catalina Parra en sus obras y los proyectos analizados se entienden aquí como un mecanismo que juega no solo con las imágenes y materiales —que, tal como señala Benjamin, coinciden con ser desechos y materiales propios de la cultura de masas, de la calle, de un presente en diálogo y colisión con la historia—, sino también por ser un rescate y reorganización de las palabras y de los medios que las publican. De hecho, se suele reconocer la obra plástica y visual de Catalina Parra como fotomontaje, técnica trabajada por los dadaístas berlineses que se propone reunir distintos materiales cuyo origen radica en la vida urbana, a propósito de los medios de comunicación y el desarrollo de distintas técnicas.

Las palabras no solo se encuentran en páginas de libros o periódicos, sino también en la ciudad moderna, donde se toman las calles, y aparecen en eslóganes publicitarios y en consignas políticas. En ese sentido, Benjamin reconoce una necesidad, la de volcar, leer y atender a las nuevas escrituras que tanto la técnica como la publicidad han permitido que se dirijan hacia lo alto de la ciudad:

Si hace siglos empezó paulatinamente a inclinarse, pasando de la inscripción vertical a la oblicua letra a mano que reposa sobre atriles, para por último recostarse en la letra impresa, empieza ahora con la misma lentitud a levantarse otra vez del piso. Ya el periódico se lee más en vertical que horizontal, mientras que el cine y la publicidad empujan la letra hacia la verticalidad dictatorial (Benjamin, 2014, p. 66).

La letra, así como el ejercicio de escritura, se transforman completamente en la ciudad moderna. Entonces, aparecen nuevas formas de pensar y trabajar con la palabra, elemento fundamental para referirnos a ella como imagen y material de montaje.

Georges Didi-Huberman, en el análisis a la obra *Kriegsfibel* de Brecht en *Cuando las imágenes toman posición*, plantea que el ejercicio del montaje involucra la distancia, lo que traería como consecuencia la revelación del artificio, pues son materiales que dan cuenta de sus procesos de producción, así como de sus medios y contextos de procedencia: "Distanciar es saber manipular el material visual y narrativo como un montaje de citas que hacen referencia a la historia real" (2015, p. 78). Este resultado —el desmontaje que queda en evidencia— conlleva la extrañeza del espectador, efecto que produce el conocimiento por el montaje, la posibilidad de una mirada crítica frente a la historia.

El desmontaje, entonces, sería una consecuencia del montaje. Este último, al reorganizar elementos disímiles, provoca un nuevo orden: una visión caleidoscópica, como una propuesta de dispersión, que genera ese extrañamiento que, en palabras del formalista ruso

Víktor Shklovski (1916), significaría observar ya no reconociendo los objetos, sino como si estuviéramos viéndolos por primera vez.

Por medio del montaje, Catalina Parra presenta obras cuyos materiales contrapuestos revelan discursos críticos, en medio del contexto político de la época. Además, el choque generado por las diferentes materialidades y campos de estudio con los que trabaja en sus obras remece los paradigmas consolidados por la historia de las artes y la literatura: "El montaje hace surgir y adjunta esas formas heterogéneas ignorando todo orden de grandeza, toda jerarquía, es decir, proyectándolas en el mismo plano de proximidad, como en la parte delantera del escenario" (Didi-Huberman, 2015, p. 99). El montaje, de este modo, propone una reorganización de elementos disímiles, con lo cual anula la posibilidad de conseguir una totalidad cerrada, a la vez que disloca nociones de valor entre los materiales y sus lugares de procedencia.

Como consecuencia del montaje, el desmontaje da cuenta de un modo de pensar específico. Johanna Drucker, en *Graphesis, visual forms of knowledge production* (2014), recorre la historia del conocimiento visual para probar la existencia de una lógica visual. Si bien el *logos* se asocia a la palabra, la visualidad poseería un modo de generar pensamiento que va más allá del objeto determinado y explícito que es observado. Argumenta que esta idea proviene del estudio de las imágenes y sus medios técnicos en distintos momentos, desde el Renacimiento hasta la actualidad, y en relación con diversas disciplinas y oficios como la psicología, la astronomía, la cartografía, la navegación y la arquitectura, por mencionar algunos. Así también, aborda en su investigación el diseño gráfico, junto a los encuadres y posibilidades de los medios tecnológicos, sobre los cuales plantea que no solo presentan y producen imágenes, sino que también estructuran las relaciones que se establecen con el conocimiento desde la visualidad y en un sentido visual. De esta manera, podemos entender las grillas como una herramienta que conduce y distribuye la información en el nivel formal, a la vez que controla, predice y produce los efectos que genera en los lectores y observadores del material.

En las obras de Catalina Parra el desorden formal de la hoja podría asimilarse a un proceso de desmontaje que genera un efecto de extrañamiento en el observador. Por ejemplo, en "Diariamente" (1977), parte de la exhibición *Imbunches*, el juego con las grillas, su corte y redistribución permite reconocer esa estructura visible, pero que, en el ejercicio de la lectura periódica, no somos capaces de notar³.

El trabajo detrás de una publicación considera también elementos observables en los fotomontajes y collages de Catalina Parra. A continuación, revisaremos algunas de sus publicaciones de la década de los setenta. Propongo analizar el montaje, la distribución, reunión y pegado de los diversos elementos en la página, tal como lo hace y deshace en cada una de las obras presentadas por esos mismos años en la muestra *Imbunches*.

Revista *Manuscritos*

En 1975, nace la revista *Manuscritos* en el Departamento de Estudios Humanísticos de la Universidad de Chile (DEH). Este fue creado en 1964 con el fin de impartir cursos de Filosofía y Humanidades a los estudiantes de la Facultad de Ciencias Matemáticas y Físicas de esa casa de estudios. Durante la dictadura cívico-militar fue uno de los pocos espacios de discusión filosófica y artística en medio de la censura, persecución y represión que determinaron el funcionamiento del país durante los 17 años del régimen.

³ Como plantea Ronald Kay en *Variaciones ornamentales* y en *Circuito cerrado*.

Quienes contribuyeron a su realización fueron Jorge Guzmán, Cristián Huneeus, Nicanor Parra, Ronald Kay, Cástor Narvarte y Raúl Zurita, con textos que transitan entre el ensayo, la poesía, el análisis teórico literario y la narrativa. Además, en este primer y único volumen se incluyeron reproducciones de partes de *El Quebrantahuesos*, collages realizados por Nicanor Parra, Enrique Lihn y Alejandro Jodorowsky en 1952, para los que utilizaban recortes de periódicos de la época que eran descontextualizados en la página y, posteriormente, expuestos en el muro del restorán El Naturista, ubicado en el Paseo Ahumada.



Imagen 1. Portada de la revista *Manuscritos*, 1975.

La revista, que contó con tres mil ejemplares, impresa en papel couché, en formato apaisado, de 26 x 24 x 1 cm y 142 páginas, fue pensada como un proyecto editorial (con esto me refiero a la sucesión de volúmenes, a la permanencia del proyecto en el tiempo y a su estructura). Su editor, Ronald Kay, en entrevista de Justo Pastor Mellado menciona cómo planearon su composición temática para ser reproducida en los siguientes volúmenes (Centro de Documentación de las Artes Visuales, 2017). Por ejemplo, pensaban incluir como autor desconocido a Juan Luis Martínez y como autoridad poética a Enrique Lihn. Sin embargo, una vez impresa, los altos mandos de la Universidad —que se encontraba intervenida— impidieron su distribución y parte de sus ejemplares fueron encontrados varios años después en las dependencias de la Escuela de Ingeniería⁴.

⁴ Como precisa Horacio Eloy en el libro *Revistas y publicaciones literarias en dictadura (1973-1990)*: "Hace pocos años atrás respecto de la historia de MANUSCRITOS me enteré por intermedio del poeta Leonardo Sanhueza, que parte de esta primera y única edición por muchos años permaneció olvidada u oculta en una oficina de la Escuela de Ingeniería y que posteriormente fue vendida a un precio económico a los afortunados aficionados a las letras que lo supieron" (2014, s. p.).

Además de haber retrasado en dos décadas la recepción de la revista, este hecho nos conduce a cuestionarnos de dónde surge la necesidad de censurar esta publicación; porque, en lo que respecta al contenido textual, no se hacía alusión explícita a aspectos políticos que pudiesen llamar la atención del discurso oficial. Lo que sí se reconoce y que podría ser la razón de esa decisión es que *Manuscritos* rompe con el formato editorial de las publicaciones académicas.

Existen diversas discusiones en torno al género al que pertenecería este único volumen. Justo Pastor Mellado, en el artículo "Revista *Manuscritos* y la coyuntura catalogal de 1975", caracteriza a esta publicación como un híbrido que transita entre el formato y la producción de revistas académicas, el catálogo y los libros de artista, sin por ello pertenecer a ninguna de esas categorías en particular. A su vez, en el libro *Obras completas & algo +: De "News from nowhere" a "Discursos de sobremesa" (1975-2006)* se señala: "Si las publicaciones universitarias se validan por el contenido, *Manuscritos* rompe con esa norma al validarse como objeto editorial en sí" (Parra, N., 2011, p. 1140). La propuesta editorial de la revista aparece como un punto controversial que no solo podría ser considerado como posible fundamento de la censura, sino que, a su vez, consiguió determinar su particularidad e importancia dentro de la escena artística de la época y que, además, ha sido fundamental para proyectos artísticos posteriores, como lo fue para la exposición "Gabinete de Lectura", inaugurada en 2005 en el Museo Nacional de Bellas Artes⁵.

El rol de visualización de Catalina Parra provendría justamente de sus años en Europa; así lo da a conocer en una conversación con Paulina Varas:

El concepto de visualización viene del alemán VISUALIZATION. Recuerdo que Vostell hablaba mucho de visualización, este concepto nos interesó mucho porque, a diferencia del concepto de diagramación, que significa el trabajo con la regla y el lápiz mucho más técnico, visualización era un concepto más inclusivo de otras prácticas, involucraba ideas a desarrollar gráficamente (Varas, 2011, pp. 15-16).

Luego de encontrarse con este concepto, Parra y Kay deciden transportarlo a Chile y ponerlo en práctica en *Manuscritos* mediante el desarrollo de ideas de manera gráfica, de modo que con la visualización se dispondrían de ciertos conceptos y mensajes que prescindirían en cierta medida del código textual, pero que invitarían al aparato visual y al juego, con la disposición y el montaje del texto como elementos portadores de significados.

Lo anterior podría responder, asimismo, a ciertos mecanismos que, en medio de la persecución y represión dictatorial, tuvieron que aplicar para conseguir expresarse en el medio artístico de la época. Nelly Richard categoriza y, de algún modo, unifica el trabajo que algunos artistas realizaron en ese entonces, para quienes el camuflaje habría sido la estrategia propia de aquellos que fueron asociados a la "Escena de Avanzada". Al respecto, Richard señala: "La asunción del lenguaje como zona de peligrosidad que obliga a sus operadores a la hipervigilancia de los códigos, marcó la autorreflexividad de un arte que aprendió así a desplegar toda su sabiduría en materia de artificios y disimulos" (Richard, 2014, p. 19).

Si bien se pueden reconocer características propias del camuflaje en *Manuscritos*, la libertad con que fue propuesta la publicación la posiciona en un espectro diferente al de las obras y mecanismos utilizados por artistas de la "Escena de Avanzada". En "Conversaciones con Ronald Kay" (Centro de Documentación de las Artes Visuales, 2017), el teórico le comenta a Justo Pastor Mellado que en un principio se había mostrado reticente a la idea de Cristián Huneeus, pero que,

⁵ En el catálogo de la exposición, Alberto Madrid señala: "Si la revista *Manuscritos* representa un cambio editorial, Gabinete de Lectura pone en escena un momento de densidad editorial en el sistema de arte chileno como efecto de la circulación de obras que tensionan el espacio figural y el espacio textual que traduce en diferentes sistemas de transposición, puesta en página, libro de artista, catálogos y el surgimiento de nuevas modalidades escriturales sobre el arte" (Madrid, 2005, p. 17).

una vez asegurada la libertad para su realización, habría aceptado. Este hecho es confirmado en *Obras completas & algo +: De "News from nowhere" a "Discursos de sobremesa" (1975-2006)*: "En efecto, Huneeus dio carta blanca a Kay para hacer lo que quisiera, y éste aprovechó la ocasión para plantear un concepto de revista muy audaz para aquellos tiempos, más aún si se piensa en la particular situación cultural de Chile bajo la dictadura militar" (Parra, N., 2011, p. 1139).

Si *Manuscritos* se entiende como un trabajo editorial en sí, como se citaba anteriormente, y si se ha reconocido la libertad para proponer y crear la revista, entonces, es necesario detenerse en el rol de visualización, entendiendo, para estos efectos, que Catalina Parra traduce y manipula el concepto de Vostell para componer y montar los distintos textos y material visual publicados en ese primer volumen.

Aunque no se especifica el trabajo en concreto de Catalina Parra en la revista, dos datos nos permiten analizar su rol con seguridad: primero, el trabajo de visualización que realizó la artista en 1971 en el poemario *Variaciones ornamentales* de Ronald Kay. Cada poema que compone el libro se visualiza con un collage o fotomontaje de la artista. Para esos trabajos en particular, se puede notar que la técnica de corte es mucho más rigurosa (los cortes son rectos y limpios) que en los fotomontajes de *Imbunches* (1977). De todas formas, ese primer ejercicio de visualización da ciertas luces respecto del término con el que se identifica el trabajo de Parra en *Manuscritos*, puesto que en *Variaciones ornamentales* ella propone montajes visuales que, en ciertas ocasiones, acompañan al texto, y, en otras, lo intervienen y reorganizan gráficamente.

Por otro lado, Ronald Kay, en la entrevista a Pastor Mellado indica que la portada de la revista fue obra de la artista. Si observamos su composición (Imagen 1), nos encontramos con que este primer espacio de presentación de la revista está compuesto por el título, con una característica tipografía de máquina de escribir (*American type writer*), con serifas y en mayúsculas, y, bajo ella, un listado en orden alfabético de los participantes de la publicación: Guzmán, Huneeus, Kay, Narvarte, Parra y Zurita; todos los nombres en tipografía helvética minúscula, seguidos de líneas que demarcan el contorno en el que se inserta la letra. Luego, en la base del listado, aparecen otros participantes que forman una franja horizontal de apellidos conjuntos, sin espacios ni puntuación de por medio, gesto que se ha interpretado como una manera de restar importancia al nombre individual en pos de la aparición de quienes colaboraron en el proyecto. Por último, a los pies de la página, una fotografía que Justo Pastor Mellado abordó como "el plinto de la letra", que invertiría las categorías de la puesta en página, en la que aparece la imagen como el soporte que edifica el desarrollo textual en esta portada. Otro aspecto interesante de la cara de la revista es la disposición de la fotografía, que no solo se posiciona como el plinto de la letra, sino que, en sí misma, se encuentra recortada, fracturada y ampliada, efectos que dan cuenta de las posibilidades técnicas del medio utilizado y que, asimismo, evidencian ciertos procedimientos propios del fotomontaje y de las obras visuales de Catalina Parra.

Hoy, las herramientas digitales nos permiten hacer un fotomontaje en apenas unos minutos. En esa época, por el contrario, tal ejercicio se realizaba materialmente, a través de la impresión, ampliación, recorte, pegado y fotocopiado y, no obstante la cantidad de pasos por los que la portada tuvo que haber pasado, la imagen es pulcra, no muestra rastros de ese trabajo de manipulación corporal. Este resultado refleja un empleo minucioso de herramientas y materiales, y una decisión estética que se distancia, en ciertos casos, de la visualización de otras páginas de la revista y, también, de las obras individuales de la artista, propias de la década de los setenta, en donde los cortes son más bien rajaduras. Además, en ciertas obras de *Imbunches* el pegado se hace visible a través de la sutura con hilos rojos. Por otro lado, el fragmento ampliado de la fotografía permite observar con detenimiento y detalle el referente de la imagen: un campo de

trigo segado en el que destacan las líneas de la segadora, líneas que mantienen una relación paralela con las palabras inscritas arriba y con las líneas rectas que surgen de los apellidos del listado, y cuyos límites (del fragmento ampliado) también demarcan el espacio cuadrículado donde se inscribe la palabra, más arriba.

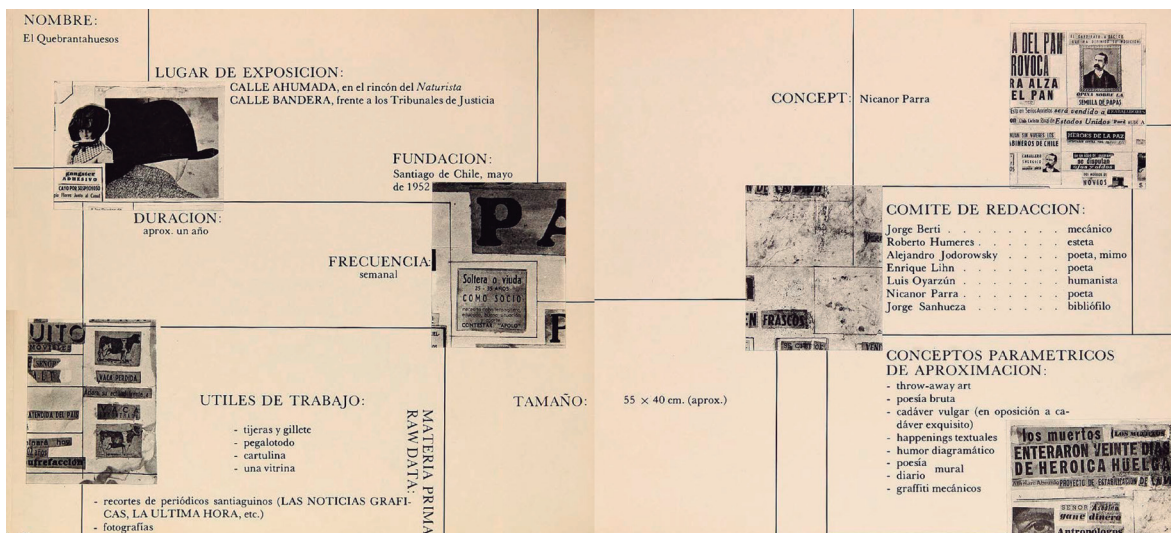


Imagen 2. *Manuscritos*, 1975, pp. 22 y 23.

En las páginas dispuestas inmediatamente después del *Quebrantahuesos* (Imagen 2), donde aparecen los créditos y especificaciones respecto de la inclusión de esa obra dentro de la revista, se observa que algunas líneas continúan mientras otras provienen de fragmentos de reproducciones del *Quebrantahuesos*. En ese ejercicio de reproducción de las fronteras se delimitan, a la vez, ciertos espacios vacíos desde donde nace la palabra que indica nombres, fechas, lugares y materiales. Otra vez, entonces, la palabra se encuentra inscrita a propósito de los límites que se desbordan, en este caso, literalmente, de la imagen. En esta propuesta, las líneas que encierran y estratifican la palabra adquieren una posición importante porque intervienen en gran medida las páginas y, además, porque forjan un camino de lectura —en ningún caso claro, no habría un inicio ni un fin— que une textos con imágenes. Estas páginas y el uso de la línea como elemento determinante tanto de modos de lecturas como del orden de las figuras que cubren el soporte dan cuenta de una cuestión que Didi-Huberman relevaba en sus estudios sobre el montaje: la utilización de diversos elementos para realizar un nuevo orden, y cada uno de ellos problematiza el lugar de origen, así como las jerarquías de los campos de desarrollo de cada signo (palabras, imágenes, formas, elementos paratextuales).

En distintos escritos, Nelly Richard y Ronald Christ coinciden en que la obra de Catalina Parra tiene un modo particular de utilizar la palabra, esto debido, principalmente, a la manipulación del periódico como material primordial de sus fotomontajes. La artista somete a la palabra a una especie de juego con la imagen e invierte los roles que ambas cumplen en la historia del arte y la literatura; las traviste a ambas con aspectos y estrategias de la otra. La imagen ya no es controlada por el discurso verbal, ya no es posible considerarla de manera ilustrativa, sino que aquí, en cambio, la palabra se utiliza también como material compositivo en un espacio particular, a la vez que la fotografía, la fotocopia y sus fragmentos trazan un camino por donde la letra puede aparecer, lo que plantea, de algún modo, Nelly Richard en "Hilvanar el sentido, rasgar la noticia, fisurar el poder, alterar la mirada":

La obra de Catalina Parra somete a duras pruebas y cuestionamientos los pactos de legibilidad en los que el sentido común basa su eficacia, quebrando el cuerpo de las tipografías que monumentalizan la fuerza de la palabra (...); alterando la jerarquía de los primeros planos y trastocando el orden vigilado de los protagonismos entre texto e imagen, para caotizar así las reglas de la subordinación ilustrativa (2011, p. 120).

Tal como los dadaístas berlineses usaban fragmentos de palabras e imágenes en sus composiciones visuales, Catalina Parra trabaja la palabra en función del espacio que delimita la página como soporte. De hecho, en "Conversaciones con Ronald Kay", el poeta indica que el trabajo de Catalina Parra se destaca por el juego con el espacio. Ella fue la encargada de componer, montar y manipular los elementos visuales y textuales en la página, y, con ello, como se menciona, logró expandir el espacio a través de propuestas que se desmarcaban de los cánones establecidos del diseño editorial.

La expansión espacial se manifestaría en los modos en que aborda la totalidad del plano sobre el que compone. De esta manera, tanto las imágenes fotográficas como los elementos paratextuales y el texto mismo son montados y manipulados como material que se distribuirá. En el trabajo compositivo los elementos perderían su especificidad y unicidad para ser convertidos en material que comparte su naturaleza en virtud de la puesta en página.

Dawn Ades, en su libro *Fotomontaje* (1976), recorre los distintos momentos de las vanguardias históricas, especialmente de los dadaístas berlineses, para dar con sus implicancias y elementos propios, como técnica y trabajo estético. Reconoce el rol del artista en relación con el contexto político y social de la época. Tristán Tzara decía que "el artista nuevo protesta: ya no pinta (reproducción simbólica e ilusionista) sino que crea directamente en piedra, madera, fierro, estaño, organismos loco-motores a los que pueda voltear cualquier lado el viento límpido de la sensación momentánea" (Tzara, 1918, pp. 11-12).

Parte de los mecanismos de producción artística de la obra de Catalina Parra tienen que ver con la utilización del material impreso, de la palabra noticiosa y periódica; sin embargo, se trabaja como material que entre líneas y al ser rasgado de su espacio de procedencia original pone en evidencia —visibiliza— su cualidad de imagen, y, por tanto, ciertos discursos y verdades escondidos por la letra y su significado literal. En estas páginas que revisamos de *Manuscritos* la palabra no solo se inscribe en el papel a partir de la imagen, sino que son el fotomontaje, el fragmento de fotografías y las fotocopias los que marcan una ruta de disposición de la letra en un espacio determinado; además, la posiciona en un mismo nivel que a esos otros elementos, es decir, como material básico de composición visual. Así, la palabra se convierte dentro de su agenciamiento y obra, lo que permite desmarcarla de una función comunicativa lingüística y, a la vez, relacionarla con otras formas de lenguaje (visuales) para construir un todo en el espacio vacío original que sería la hoja.

De un modo similar a como se hace con la portada de la revista, en la base de la última página del apartado de "El rincón de los niños", de Cristián Huneeus (Imagen 3), se montan los pedazos del texto realizado a mano como material visual y como propuesta de diseño, como el "plinto de la letra". Pero, en este caso, el mecanismo utilizado para insertarlos en la página es diferente. Como comenté, en la portada de *Manuscritos* el fotomontaje que ocupa el pie de página no deja rastros que expliciten sus técnicas de (re)producción, y así sucede mayoritariamente a lo largo de la publicación; en cambio, aquí el fragmento adherido a la página hace evidente la rasgadura.

De la misma manera, las obras de Catalina Parra se reconocen por la utilización del fragmento como elemento constitutivo de sus trabajos visuales, pero en donde radica su particularidad, y

en especial a partir de la segunda mitad de la década de los setenta, es en el modo en que los presenta, puesto que generalmente visibilizan el quiebre, hacen explícita la violencia del corte que los separa del orden total al que pertenecían inicialmente. Por lo tanto, en estas páginas no solo se puede observar cómo se reproduce, una vez más, el juego de la imagen con la palabra, sino que, además, aparece un modo de emplear los medios que es característico de la artista desde la década de los setenta y, como menciona Ronald Christ, específicamente, a partir de su retorno a Chile: "Recortar con tijeras dio paso a perforar y rasgar; el arreglo meticuloso, con la debida ocultación de los medios, se tornó irregular y visiblemente superpuesto, en el que se resaltaba el medio de vincularlo" (Christ, 2011, p. 97).

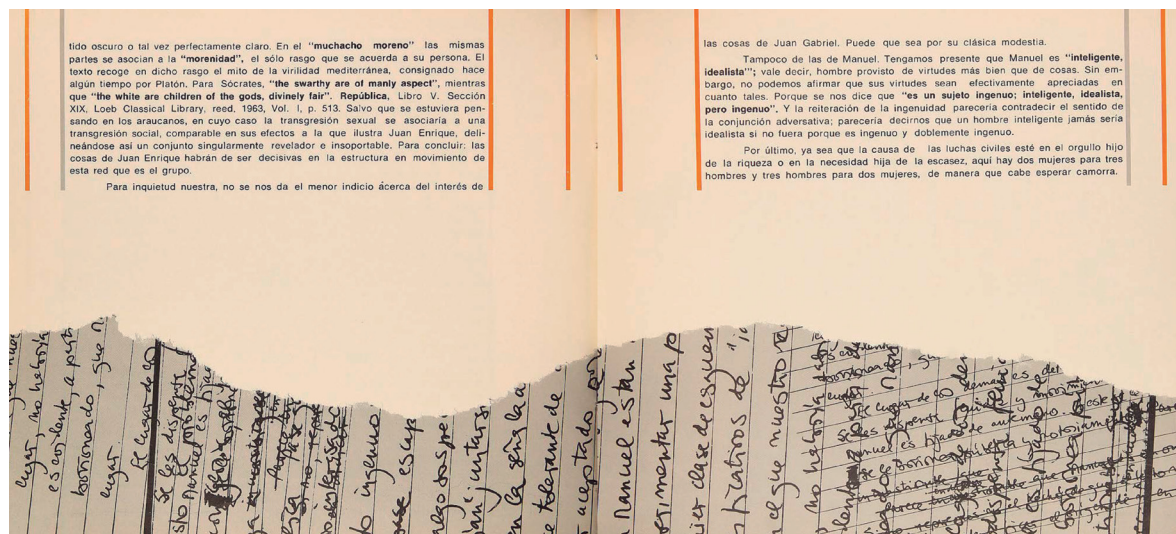


Imagen 3. *Manuscritos*, 1975, pp. 68 y 69.

A pesar de las complicaciones que aparecen por la falta de definición concreta del concepto de visualización, en *Manuscritos* es posible observar modos de trabajo que coinciden con las obras visuales de Catalina Parra. Esos mecanismos, en ambos tipos de soporte, tensionan los espacios a los que pertenecerían, cultural e históricamente, la palabra y la imagen.

De esta manera, podemos pensar en *Manuscritos* y, específicamente, en el trabajo que Catalina Parra materializa a través del término visualización, como el empleo y relevo del espacio compositivo como elemento primordial, sobre el que imagen y texto chocan, fluctúan y atraviesan sus propios límites para ser utilizados como material de montaje, distribución y diagramación. Estos efectos reafirman la importancia y novedad editorial que tendría *Manuscritos*, posicionándola como una publicación que comparte características, a la vez que aporta y nos habla del campo de las artes y otras publicaciones de la época, lo que comenta González Quiróz:

El trabajo de compaginación se caracterizó por un acentuado juego gráfico y tipográfico, en el cual la imagen representativa de la obra (su reproducción fotográfica) tendía a independizarse del texto renunciando a una función meramente ilustrativa; y el texto, a su vez, desarrollaba su propio juego de sentido a través de un lenguaje sofisticado y propenso a divagaciones inesperadas. Este tratamiento desarrollado en las publicaciones sobre artes visuales se desmarcaba en forma clara respecto de los enfoques editoriales visuales hasta ese momento en el país, en los cuales se acostumbraba, siguiendo los patrones acostumbrados mundialmente, que el texto se refiriera a la imagen (la ilustración

de la obra artística) supeditándola a la comprensión que se intenta de ella. El modelo en que se apoya esta forma de comprender el diseño editorial aplicado a las publicaciones de arte es la revista *Manuscritos* (González, 2015, p. 37).

V.I.S.U.A.L

Para seguir indagando en el trabajo de Catalina Parra en proyectos editoriales es crucial detenernos en el grupo que conformó la artista junto a Eugenio Dittborn y Ronald Kay, que se encarna en diversas publicaciones aparecidas bajo el nombre de V.I.S.U.A.L.

En estos trabajos no solo vuelven a aparecer inscritos, de cierta manera, la experiencia que tanto Parra como Kay recogieron de su estadía en Alemania, sino también los recorridos de Eugenio Dittborn por Europa a propósito de la beca para estudiar Pintura y Artes Gráficas otorgada por el Instituto de Cultura Hispánica y su trabajo como diseñador gráfico en la Corporación del Cobre una vez de vuelta en Chile, en 1971.

A partir de la segunda década de los setenta, V.I.S.U.A.L. realizó siete publicaciones que, de algún modo, comparten la hibridez que define a *Manuscritos*. Si bien la mayoría tiene vínculos directos con exposiciones de arte, no se inscriben por completo dentro del catálogo como tipo de publicación, principalmente porque en ellas se asocian la producción artística, el desarrollo crítico-teórico y la manipulación material. Por ello, también calzan, en ciertos criterios, con lo que se conoce como libro de artistas⁶, pero, una vez más y volviendo a las problemáticas que suscita *Manuscritos*, las publicaciones de V.I.S.U.A.L no se pueden clasificar en una categoría en particular.

Otro aspecto que estas obras comparten con *Manuscritos* son los procesos de producción y vínculos institucionales. Gracias al trabajo de Ronald Kay en el Departamento de Estudios Humanísticos, las publicaciones de V.I.S.U.A.L se imprimieron en el taller de ese centro de estudios, lo que indica la precariedad que caracterizó a la creación artística en la época no solo debido al ocultamiento y resguardo que debía tener todo aquel que se dedicara a las prácticas artísticas en dictadura, sino también porque en esos años no había acceso a tecnología más avanzada a bajo costo. Por eso, las publicaciones tenían portadas de cartón reciclado, que metían a la fuerza a las impresoras que se encontraban en el taller del DEH; compuestas por dentro de hojas de papel couché, bond o kraft, dependiendo el caso; y anillados de metal o plástico (Domínguez, 2018). Pero, además, fue de suma importancia la relación que mantuvieron con la Galería Época y Lily Lanz, su directora, ya que la mayoría de las publicaciones de V.I.S.U.A.L teorizaron sobre artistas y obras expuestas en aquel espacio.

Del total de publicaciones, Catalina Parra participó en cuatro: *El Huevo/Environment* (octubre de 1977), de la obra y exposición de Wolf Vostell en la Galería Época; *Imbunches* (octubre/noviembre de 1977), exposición inaugurada en 1977 en la Galería Época; *Sermones y prédicas del Cristo del Elqui* (noviembre de 1977), de Nicanor Parra; y, por último, en *Motivo de yeso* (noviembre/diciembre de 1978), de Patricio Rojas, obra expuesta en Espacio Siglo XX. De ellas revisaremos principalmente el catálogo de su exhibición.

⁶ Johanna Drucker, en *The century of artists books* (2004), recopila y analiza libros que considera *artist's books* y elabora ideas que aúnan las diferencias entre las obras que conforman su selección. En primer lugar, es importante señalar que, al igual que las revistas, el desarrollo del libro de artista se potencia ya en el siglo XX, a la par del surgimiento de las vanguardias artísticas y de la necesidad de cuestionar y trascender ciertos paradigmas estéticos que se venían desarrollando en años anteriores. Por eso, los *artist's books* se caracterizan por ser obras impresas que tanto en su contenido como en la materialidad se cuestionan constantemente. En oposición al libro tradicional, estas publicaciones ponen en abismo la significación del libro entendido históricamente, y lo plantean como un soporte que trasciende y difumina ciertas categorías y limitaciones, como la textualidad y la imagen en relación con su formato.

En casi la totalidad de publicaciones de V.I.S.U.A.L en que Catalina Parra participó, se señala que se encargó de la diagramación de los textos. Sin embargo, y a pesar de que la misma artista diferencia ambos conceptos (visualización vs. diagramación) cuando habla de su procedencia, en el momento en que se instala en Chile, y en particular dentro de este equipo editorial, la visualización puede entenderse como una práctica adoptada y fusionada en cada uno de los roles y publicaciones que desarrollaron.

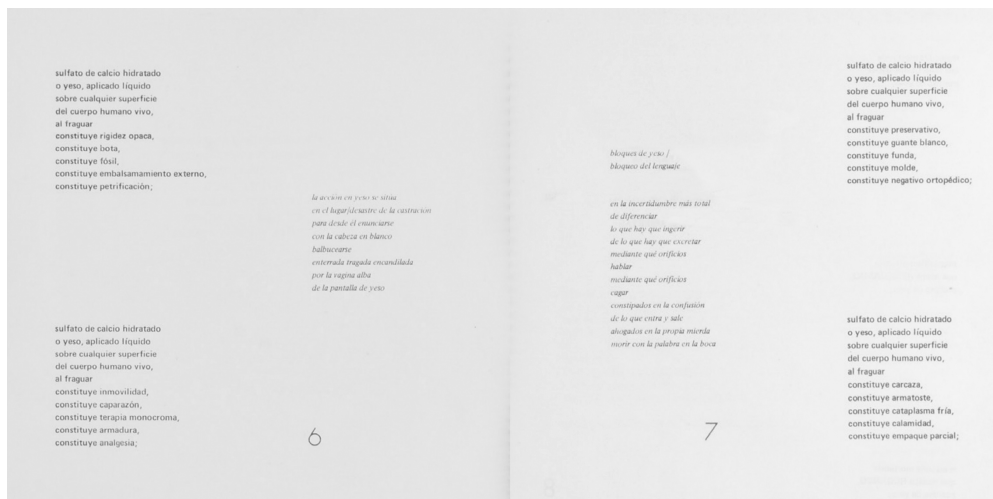


Imagen 4. Patricio Rojas, *Motivo de yeso*, V.I.S.U.A.L, páginas 6 y 7.



Imagen 5. Patricio Rojas, *Motivo de yeso*, V.I.S.U.A.L, páginas 8 y 9.

En ciertos detalles de diagramación de la publicación de *Motivo de yeso* (Imágenes 4 y 5), sobre la obra de Patricio Rojas, se observa que es justamente ese trabajo el que permite que a lo largo y ancho de la página los elementos configuren una propuesta visual particular. Por mencionar uno, a medida que pasan las páginas, los números insertos en cada carilla, de tamaño superior al de las palabras, varían de posición, lo que instala al número, como elemento paratextual, en una dimensión visual, como pasaría en las otras publicaciones con las imágenes y palabras.

Por otra parte, en cada doble página la maquetación varía. Como se observa en las imágenes, las retículas ceden y se acomodan al tamaño de los párrafos/estrofas y a las diversas tipografías, lo que, a su vez, genera alteraciones en los márgenes, pues no hay uniformidad en la totalidad de la publicación respecto de la distancia que existiría entre el límite de la hoja y el comienzo y fin del texto.

Imbunches (1977) fue editada por Ronald Kay, mientras que Eugenio Dittborn escribió un texto analítico de la obra que fue visualizado por Catalina Parra. Entre las páginas 5 y 15, Parra reproduce el texto de Dittborn bajo una nueva puesta en página. Lo que aparece a partir del trabajo de visualización es un nuevo modo de disponer y presentar las palabras. Como en los fotomontajes expuestos, son sacadas de su contexto original, fragmentadas y reproducidas; se hacen imágenes, se alteran sus colores, formatos y tipografías, y, luego, son organizadas en el blanco de la página. Las palabras son visibilizadas, montadas, trastocadas y dispuestas en relación con otros nuevos elementos visuales y textuales que transforman a la obra en un original de la publicación.

Como decíamos en un inicio, tanto esta publicación como otras propuestas de V.I.S.U.A.L tienden a distanciarse de clasificaciones cerradas. Difícilmente podríamos llamar catálogo a *Imbunches*, puesto que, a pesar de referir a una exposición en específico, el modo de trabajarlo, lo que en sí mismo exhibe y propone, dista del evento de origen.



Imágenes 6 y 7. *Imbunches*. De la exposición *Imbunches*, Catalina Parra, páginas 23 y 25, realizado por V.I.S.U.A.L

En primer lugar, la publicación no contiene imágenes de todas las obras: de un total de 24 piezas, en el catálogo se reproducen solo 4, las que tampoco se presentan por completo, ya sea porque se encuentran intervenidas o porque las fotografías se tomaron desde ángulos, distancias y encuadres que solo muestran detalles de las obras.

Por otro lado, en la publicación aparecen fotomontajes creados específicamente para este medio. Fotografías cortadas y unidas al papel con cinta adhesiva, seguidas por escritos mecanografiados e intervenidos con letra manuscrita. Todo esto, además, reunido por el anillado plástico, material que debe ser perforado para pasar entre el papel y juntar las páginas que lo componen. Tal como el hilo que sutura a las fotografías y al material de prensa que utiliza Catalina Parra en sus obras, el anillado funcionaría como mecanismo de unión y, por tanto, como una técnica de montaje.

El proyecto y proceso de creación del catálogo dan cuenta de un trabajo minucioso, especializado y diferenciado, que es un complemento a la exposición más que solo un registro o explicación. El vínculo de este gesto con la escritura aparece cuando la publicación y el libro se consideran materiales que definen y determinan el trabajo del autor. Como mencionaba al principio, en *El arte nuevo de hacer libros* Ulises Carrión propone al escritor como una figura que no necesariamente debe escribir, sino que ya, fuera de esos límites, es quien hace libros. El libro no solo se caracteriza por el contenido que sugieren las palabras inscritas, sino también, y de manera primordial, por el espacio que ocupan en el soporte, así como por sus aspectos visuales y materiales. De ahí que el autor proponga que “un escritor, contrariamente a la opinión popular, no escribe libros” (Carrión, 2012, p. 7), a lo que agrega después: “En el arte nuevo la escritura del texto es solo el primer eslabón en la cadena que va del escritor al lector. En el arte nuevo el escritor asume la responsabilidad del proceso entero” (Carrión, 2012, p. 9).

Así, Catalina Parra se posiciona como autora, ya que escribe, hace y manipula los elementos que componen el objeto libro. Pero también es importante resaltar que la figura autoral aquí pierde toda individualidad. Tanto en este libro como en las publicaciones realizadas a lo largo de la década de los setenta por V.I.S.U.A.L y en *Manuscritos*, el trabajo colectivo y la inclusión de diferentes agentes en la elaboración de las publicaciones son fundamentales.

Asimismo, Annette Gilbert desarrolla la idea de que para poder entender los textos como libros se requiere de la socialización, del paso de lo privado a lo público, del manuscrito a la publicación y, en ese proceso, se despliegan una serie de prácticas que la autora rescata: composición, edición, diseño, ilustración, producción, promoción, distribución y las relaciones que se establecen con distintas instituciones que desbordan el límite editorial. Todo ello permite, tal como Carrión propone, que el autor no solo se entienda en relación con la escritura de textos, sino también, y necesariamente, como un agente que los produce y publica: “Writing is not opposed to publishing: composition is one of its processes”⁷ (Gilbert, 2016, p. 19).

En este sentido, la realización material de *Imbunches* como composición no solo hace a Catalina Parra la artista de sus obras expuestas, sino la escritora, editora y productora, junto con otros escritores, productores, impresores, etc., del libro. Una publicación que no solo es catálogo, sino también texto y obra alterna, pública y con vida propia.

Conclusiones

En el año 1979 se publica una última participación editorial de Catalina Parra en la década de los setenta. Fue en el cuarto y último volumen de la revista *CAL*, realizada y publicada por la galería del mismo nombre, editada por Nelly Richard y diseñada por Carlos Leppe, Rodrigo Cociña, Teresa Gunther y Carlos Altamirano. En este volumen Parra aporta con una imagen titulada en el índice como “Ocupación de una página como soporte de arte”.

⁷ “Escribir no se opone a publicar: la composición es uno de sus procesos”.

En las páginas 16 y 17 (Imagen 8) se inserta una imagen fotográfica que registra una especie de jaula en cuyo centro se encuentra un cerebro. Esta fotografía podría ser el registro de la obra "Cerebro mapuche", expuesta por Catalina Parra en el Primer Encuentro de Arte Joven en el Instituto Cultural de Las Condes, el mismo año de la publicación. El título de la imagen que se reproduce en la revista hace juego con todo lo que hemos revisado hasta ahora: "Ocupación de una página como soporte de arte". Pensar en el título en relación con el trabajo de visualización de Catalina Parra en *Manuscritos* y su rol como diagramadora en las publicaciones de V.I.S.U.A.L nos da una pista de cómo pensaba la página y publicación en relación con la creación y exhibición de piezas artísticas en ese entonces. El espacio que entrega la página no solo es un lugar para la escritura y, por tanto, para la emisión de un mensaje en códigos verbales, sino también un sitio de montaje, en donde elementos como palabras e imágenes, al ser entendidas como materiales de composición, se distribuyen, chocan y transforman, formando ideas gráficas que podemos observar y asociar. Ese es el ejercicio de visualización que Catalina Parra adoptó y desarrolló a principios de los setenta en las publicaciones en las que participó.

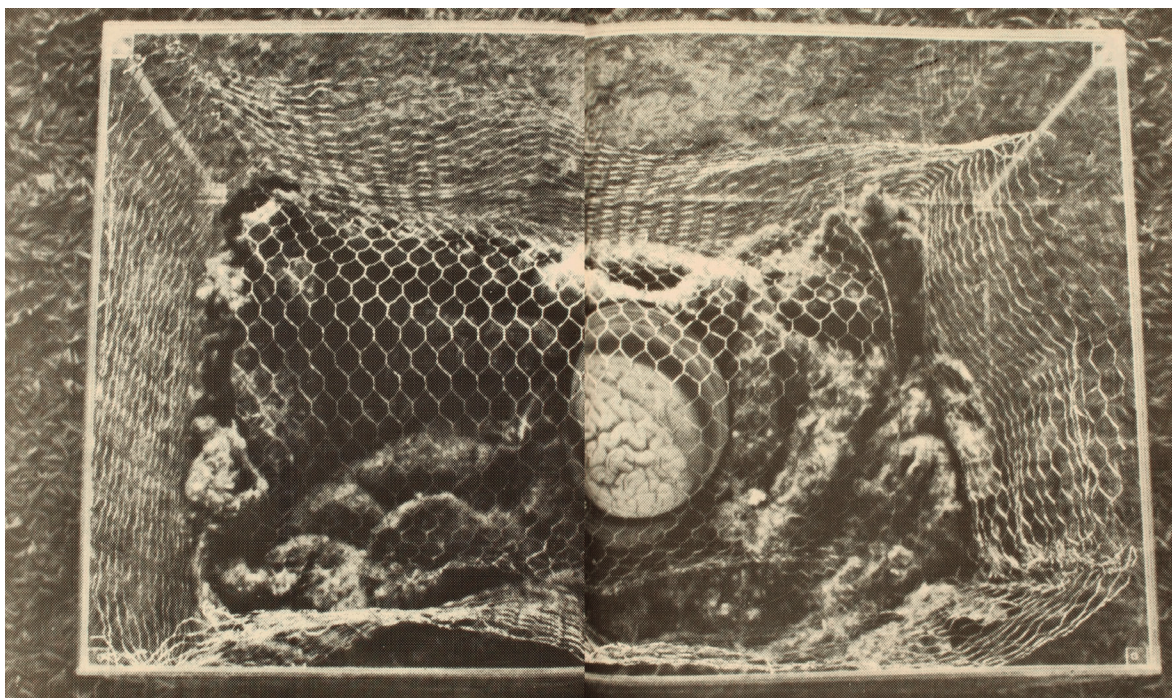


Imagen 8. Catalina Parra, "Ocupación de una página como soporte de arte", CAL, cuarto volumen, páginas 16 y 17.

Planteábamos que visualización sería el término y trabajo que involucra la manipulación plástica de distintos materiales en la página, lo que permitiría entender un modo particular de ocuparla, entender a ese soporte específico, propio del campo textual, como una base para el desarrollo también de una obra de arte. Ulises Carrión y Annette Gilbert ya lo proponían la realización de libros como un proceso artístico, que permite desbordar los lenguajes y propósitos de una publicación, así como involucrar distintas etapas, agentes y medios en la consecución del resultado final, el del libro como un objeto artístico.

Hemos visto ciertos mecanismos que se repiten en publicaciones de V.I.S.U.A.L y en la revista *Manuscritos*: el fragmento, la palabra manuscrita, la fotocopia, el fotomontaje y el trabajo con el espacio/soporte. Todos ellos se agrupan bajo el término diagramación o visualización, pero

aquel desarrollo de los elementos verbales y paraverbales en la página da cuenta de una distribución que implica el juego y transmutación de los roles que usualmente cumplen el texto, la palabra y la imagen en la página, tal como en un fotomontaje.

En *Manuscritos* y en las publicaciones de V.I.S.U.A.L es posible encontrar motivos y trabajos comunes. Por un lado, existiría una correspondencia en el modo en que se distribuyen elementos sobre el espacio de la página. Independientemente de la cantidad de texto que debía incluirse en ella, tanto palabras como imágenes, líneas, números de páginas y párrafos son trabajados para lograr cierta idea compositiva, pero no sobre la base de una retícula impuesta previamente, sino que a partir del espacio vacío, lo que produce, como señala Ronald Kay en las conversaciones con Justo Pastor Mellado, la expansión de la página y del diseño.

Este trabajo de diagramación libre es fundamental para comprender la dificultad de categorizar publicaciones como las que han sido revisadas acá. Por su parte, *Manuscritos* no puede entenderse como una revista académica, sino que, como se citaba anteriormente, como un objeto editorial en sí. Además, las publicaciones de V.I.S.U.A.L no se producían con el fin de acompañar ni ilustrar una muestra física de obras, sino que fueron una especie de integración de las exhibiciones en una publicación, en cierta medida, autónoma y nueva. Ya lo veíamos con la publicación *Imbunches*, la que, a pesar de referir a la exhibición en la Galería Época, en la mixtura propuesta entre palabras, su visualización y unión con pedazos de obras reproducidas, impresas, hechas a su vez de fragmentos, da cuenta de la composición de una obra nueva. En ese sentido, *Manuscritos* y el trabajo realizado en V.I.S.U.A.L fluctuarían entre diversas categorías y formatos de publicaciones, sin pertenecer a ninguna en particular.

En el trabajo de montaje aplicado tanto en sus obras visuales como en las publicaciones se reconoce la manipulación textual al hacer un acercamiento visual. La palabra es en sí imagen, y aquí tal condición es puesta en evidencia, exagerada. W. J. T. Mitchell rescata y desarrolla problemáticas que surgen a propósito de las diferencias y encuentros asociados al fenómeno palabra/imagen: un tropo dialéctico, como sugiere, en el que ambos elementos se desplazan y mutan en relación con sus límites, mediado por cuestiones estéticas, históricas, sociales, así como por razones de poder, valor y niveles ideológicos, morales y científicos. Por ello, cuando nos enfrentamos a transgresiones de los espacios comúnmente asociados a las palabras y a las imágenes, se genera un quiebre que podría ser entendido también como una abertura, que posibilita nuevos modos de pensar y asociar ambos elementos: "Cuando las imágenes mudas comienzan a hablar, cuando las palabras parecen hacerse visibles, presencias corpóreas, cuando las fronteras de los medios se disuelven —o bien, a la inversa, cuando los medios son 'purificados' o reducidos a una esencia única—, el orden semiótico y estético 'natural' sufre estrés y fractura (Mitchell, 2003, p. 11).

En el montaje/desmontaje trabajado por Catalina Parra las inversiones de uso de los textos e imágenes, tanto en su obra visual como en las publicaciones, aparece ese estrés del que habla Mitchell. Tal vez porque en sus mecanismos de creación, en los materiales, en sus modos de montaje y descontextualización se difuminan los límites que distancian a ambos medios de expresión.

El efecto producido por el montaje, ya sea como técnica o como teoría, es el distanciamiento. Este revela una fractura que da cuenta de los artificios que configuran la obra de arte y, también, la realidad social. Desde Fluxus pretendían elaborar un arte/no arte que trabajara lo ético más que lo estético. De ahí podemos reconocer tanto en la obra visual como en las publicaciones en las que Catalina Parra trabaja un ejercicio común que desde el trabajo material con la disposición de elementos en sus distintos soportes, ya sean un pliego, lienzo o página de revista, revela contradicciones y tensiones que, en este escrito en particular, tendrían que ver con el

juego jerárquico entre palabras e imágenes, entre letra manuscrita y mecanografiada, entre recorte de páginas y fotografías. Asimismo, el desajuste de la puesta en página da cuenta de un discurso, de una lógica particular que es disruptiva a la vez que propositiva y de denuncia, en medio del contexto dictatorial.

El análisis de las publicaciones en las que participó Catalina Parra no solo nos permite encontrar coincidencias con modos de producción de su obra plástica y visual, sino que también tales procesos darían cuenta de propuestas visuales, de distribución, orden y, por tanto, lógicas que resuenan en un momento político quebrantado. El camuflaje que explica Nelly Richard como forma de hacerle frente a la censura dictatorial, nos sirve para comprender también este modo de hacer, el del trabajo de visualización, como un procedimiento creativo con implicancias políticas, discursivas específicas y especiales. En las formas que aparecen a propósito del montaje sobre la página, se dejan entrever ciertos quiebres, desórdenes, desacatos a las normas editoriales, ya sea al momento de referirnos a una revista académica o a un catálogo de exposición.

De ahí también que sea interesante pensar en Catalina Parra como una artista que vive y desarrolla su carrera desde una posición intermedia: su trabajo se encuentra en un cruce entre los campos de las artes y el campo editorial literario, ella es una artista visual a la vez que una hacedora de libros, una autora que cruza su experiencia y trabajo con el de otras y otros agentes del campo artístico y editorial. Sus obras hacen chocar palabras con imágenes, a la vez que las traviste de sus lugares de procedencia; como decía González Quiróz, en las publicaciones como en fotomontajes de la artista, la imagen ya no ilustra un texto, necesariamente, a la vez que palabras no son utilizadas para emitir un mensaje verbal concreto. Palabras e imágenes se transforman en materiales a disponer en el blanco de la página, lo que posibilita entender a ese trabajo de manipulación, de montaje, orden y desorden, como un empleo material con propósitos artísticos y discursivos, que hacen que el ocupar una página se vuelva un ejercicio creativo, original e irreverente, en relación a los formatos y medios comunes, normados originalmente por formas y modos de usos específicos que en su trabajo se fracturan.

Por todo lo anterior, sumar el trabajo de montaje en publicaciones como las revisadas en este escrito aportan al análisis de la carrera de la artista, puesto que no solo su obra visual y plástica desarrolla mecanismos específicos similares, sino también cada una de las publicaciones en las que participó durante la década de los setentas. Considerar a libros, revistas y catálogos como obras de arte nos permite enriquecer los análisis y el legado de la artista en una década compleja y oscura de la historia reciente de nuestro país.

Bibliografía

- Ades, D. [1976] (2002). *Fotomontaje*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Benjamin, W. [1983] (2005). *Libro de los pasajes*. Vol. 3. Buenos Aires: Akal.
- [1928] (2014). *Calle de mano única*. Buenos Aires: Cuenco de Plata.
- Carrión, U. [1975] (2012). *El arte nuevo de hacer libros*. México, D. F.: Tumbona.
- Centro de Documentación de las Artes Visuales (2017). Conversaciones con Ronald Kay - Capítulo 1. Recuperado de www.youtube.com/watch?v=_OcG3OKqW4
- Christ, R. (2011). Imágenes tras la palabra. *Catalina Parra. El fantasma político del arte* (pp. 87-104). Santiago: Metales Pesados.
- Didi-Huberman, G. (2015). *Cuando las imágenes toman posición*. Vol. 29. Madrid: Antonio Machado.
- Domínguez, V. I. (2018). *Editar somáticamente una publicación como práctica artística: la insumisión disciplinar del diseño editorial en las artes visuales (1975-1986)* (Memoria para optar al título de Diseñador Gráfico). Universidad de Chile.

- Drucker, J. (2004). *The century of artists' books*. Nueva York: Granary Books.
- (2010). Graphesis: Visual knowledge production and representation. *Poetess Archive Journal*, 2.1, 1-50.
- Eloy, H. (2014). *Revistas y publicaciones literarias en dictadura (1973-1990)*. Santiago: Mago.
- Feuillie, N. (ed.). (2002). *Fluxus dixit: une anthologie*. Dijon: Presses du réel.
- Gilbert, A. et al. (2016). *Publishing as artistic practice*. Berlín: Sternberg.
- González Quiroz, G. (2015). En torno a la imagen técnica y su investigación en el ámbito de la cultura visual chilena, a partir de las conclusiones de la tesis doctoral imagen tecnológica en Chile (1973-1988). *Seminario Investigación en Diseño* (pp. 32-40). Universidad del Bío-Bío. Ediciones Universidad del Bío-Bío.
- Mellado, J. P. (3 de marzo de 2005). "Revista Manuscritos y la coyuntura catalogal de 1975". Recuperado el 22 de noviembre de 2021 de <http://www.justopastormellado.cl/niued/?p=601>.
- Mitchell, W. J. T. [1996] (2003). Word and Image. En Robert S. Nelson y R. Shiff (eds.). *Critical Terms for Art History* (2ª ed.). Chicago y Londres: University of Chicago Press.
- Parra, C. (2011). Texto de Catalina Parra. *Catalina Parra. El fantasma político del arte* (pp. 143-152). Santiago: Metales Pesados.
- Parra, C. et al. (1977). *Catalina Parra: Imbunches*. Galería Época. Santiago: V.I.S.U.A.L.
- Parra, C. (1979) Ocupación de una página como soporte de arte. [Fotografía]. *Cal*, vol. 4. (pp.16-17).
- Parra, N. (2011). *Obras completas & algo +: De "News from Nowhere" a "Discursos de sobremesa" (1975-2006)*. Santiago: Círculo de Lectores, Galaxia Gutenberg.
- Richard, N. (2011). Hilvanar el sentido, rasgar la noticia, fisurar el poder, alertar la mirada. *Catalina Parra. El fantasma político del arte* (pp. 117-126). Santiago: Metales Pesados.
- (2014). *Márgenes e instituciones: arte en Chile desde 1973*. Santiago: Metales Pesados.
- Rojas, P. (1978). *Motivo de yeso*. Santiago: Espacio Siglo Veinte.
- Shklovski, V. (1991). El arte como artificio. *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*, vol. 3 (pp. 55-70). Ciudad de México: Siglo XXI.
- Tzara, T. (1918). *MANIFIESTOS DADA*. Trad. de Huberto Alter. Barcelona: Tusquets.
- Universidad de Chile. Departamento de Estudios Humanísticos (1975). *Manuscritos*, vol. 1. Santiago: Departamento de Estudios Humanísticos, Universidad de Chile, Sede Occidente.
- Varas, P. (2011). Contextualizándonos: Una conversación para comenzar. *Catalina Parra. El fantasma político del arte* (pp. 15-22). Santiago: Metales Pesados.