

***USA Where the Liberty is a Statue* de Catalina Parra¹**

Luisa Estévez Tapia



Fuente: © Catalina Parra, *USA Where the Liberty is a Statue*

En medio de la verticalidad uniforme y comercial de Nueva York, Times Square ha sido emblema de la saturación publicitaria y del consumo global. Sin embargo, entre 1982 y 1990 una de sus icónicas pantallas, ubicada en la intersección de Broadway con la Séptima Avenida, se convirtió en soporte de una experiencia distinta. Durante treinta segundos al día, el programa *Messages to the Public* –organizado por el Public Art Fund– interrumpía el

1. Secuencia de *USA Where the Liberty is a Statue* (fotografías por Jane Dickson), 15 al 29 de marzo de 1987, Time Square, parte del catálogo *Catalina Parra. October 22–November 28*, Terne Gallery, 1987 en el Archivo Écfrasis, Chile.

flujo incesante de anuncios con intervenciones artísticas que irrumpían en la lógica del capital visual. Esta iniciativa no solo alteraba, aunque fugazmente, el paisaje mediático más reconocible de Estados Unidos, sino que proponía un espacio de resistencia estética en el corazón mismo de la cultura de masas.

En ese marco, Catalina Parra presentó una obra que interpelaba directamente al transeúnte, aunque su recepción crítica ha sido menos visible que la de otros artistas del mismo programa, como Alfredo Jaar. La pieza de Parra tuvo una circulación singular: se exhibió únicamente entre el 15 y el 29 de marzo de 1987 en una pantalla de Spectacolor en Times Square, sin posteriores reactivaciones institucionales. Esta condición efímera contrasta con la trayectoria de *This is not America* de Jaar, obra que fue incorporada a la colección del Guggenheim en 2014 y reexpuesta en las pantallas de Times Square, estableciendo un diálogo histórico entre su contexto original y el presente.

Ambas obras comparten su carácter *site specific*, cuya especificidad trasciende lo meramente geográfico para abarcar las dimensiones sociales, políticas y simbólicas del lugar en un momento histórico particular. La reubicación de cualquiera de estas obras en otro espacio o tiempo implicaría necesariamente una transformación de su significado, diluyendo potencialmente su crítica original.

Es decir, una de las pantallas animadas presentaba este programa, dando comienzo a estos segundos

donde lo que se iba a presentar interrumpía lo común de un mensaje publicitario, cumpliendo la función de alertar al espectador sobre el cambio comunicativo. Esta interrupción no era meramente estética, sino profundamente política, ya que constituía un acto visual que secuestraba la atención del consumidor para redirigirla hacia la reflexión crítica. En este contexto, resulta relevante considerar las palabras de la historiadora del arte Cher Krause al mencionar que “no importa si el espectador se encuentra en un espacio artístico claramente delimitado o si se topa por casualidad con una obra de arte; sus instintos más finos discernirán el «arte» en sus experiencias”².

En el caso que analizo, las y los espectadores se hallaron con una obra instalada en el lugar de un cartel luminoso. Su despliegue visual comenzaba con un fondo destellante entre azul y amarillo, sobre el que se escribía USA en amarillo y en mayúsculas, con bordes en negro. Enseguida, contra un fondo rojo dominante se recortaban en forma vertical las siguientes palabras: WHERE LIBERTY IS A STATUE.

Un juego conceptual particular es realizado por la artista al cubrir la palabra STATUE con LIBERTY, reforzando de manera visual la idea central del mensaje. La libertad queda literalmente por encima, pero subordinada

2. Cher Krause Knight, “Super viewer: Increasing Individual Agency on the Public Art Fund”, in *Public Art: Theory, Practice and Populism*. Blackwell Publishing, 2008, 210. “it does not matter if the viewer is ensconced within a clearly demarcated art space or happened upon an accidental artwork; her more finely tuned instincts shall discern the “art” in her experiences”.

y sostenida por su representación estática. Esta superposición revela la paradoja fundamental del discurso americano: la libertad como concepto dinámico y transformador reducida a un objeto inmóvil, a una representación turística y comercializable.

Finalmente, aparece la famosa Estatua de la Libertad en amarillo con negro, desde su antorcha hasta el torso, finalizando estos segundos que parecen breves pero refuerzan el impacto del mensaje antes de que la atención del espectador casual se disperse. La figura de la estatua es un componente estético importante. Además de funcionar como una presencia llamativa que perfora la conciencia del observador, establece una conexión inmediata entre el símbolo y su crítica.

En efecto, el uso de una pantalla publicitaria de Times Square para exhibir arte constituye una apropiación del lenguaje visual del consumismo para subvertirlo. La tecnología empleada, una pantalla Spectacolor operada por una computadora, representa una ironía adicional: utilizar los propios medios de la cultura comercial americana para criticarla desde adentro. Esta estrategia revela una comprensión sofisticada de cómo opera el poder simbólico en las sociedades mediáticas contemporáneas.

La obra no fue presentada una sola vez, se programó para repetirse más de 50 veces diarias durante dos semanas dentro de un bucle de 20 minutos de anuncios animados, reforzando su naturaleza intrusiva en el espacio comercial. Esta cadencia repetitiva emula el carácter

cíclico de la publicidad, pero aplicado a un mensaje crítico y reflexivo, y permite que la pieza funcione como una publicidad más de esta zona. La repetición, lejos de diluir el impacto, lo potencia mediante la inscripción del mensaje crítico en la conciencia colectiva.

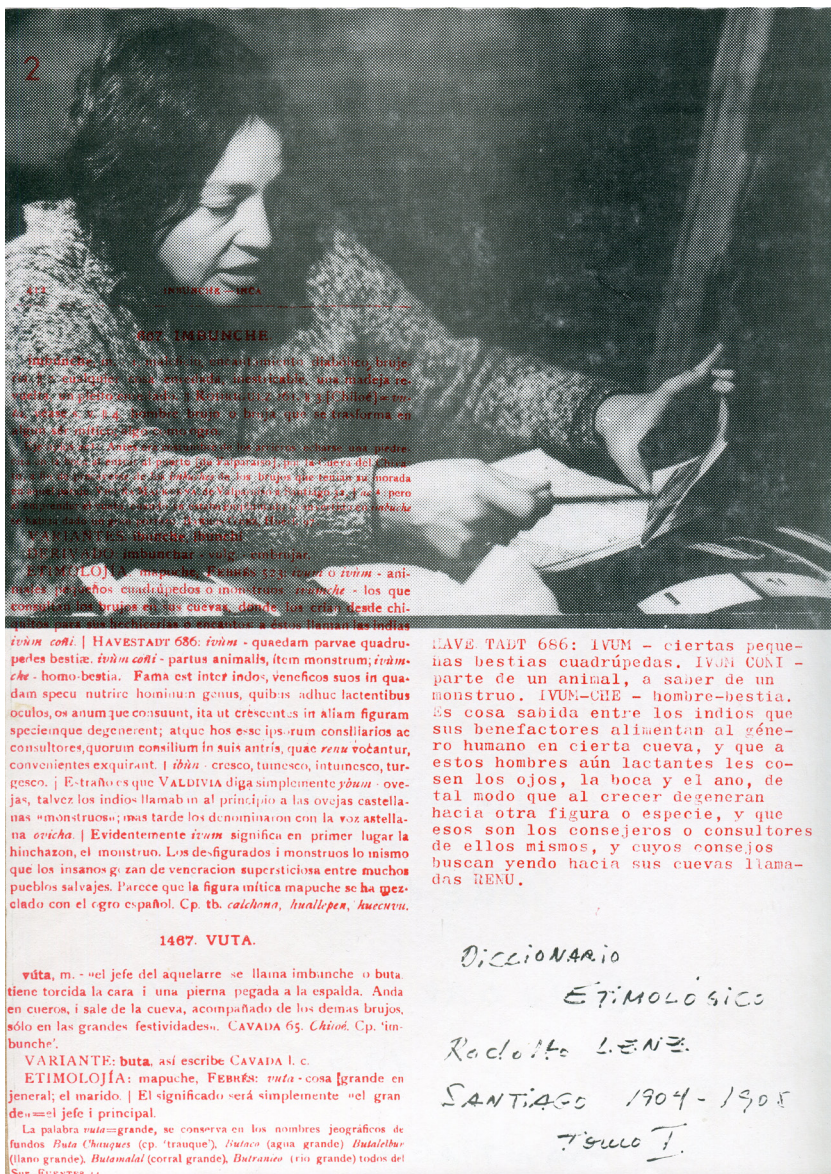
Además, el proceso de creación y exhibición de la obra resulta tan significativo como su contenido, revelando una conciencia aguda sobre el potencial propagandístico del medio utilizado. Esta estrategia se alinea con las prácticas del arte conceptual y el activismo cultural que buscan infiltrarse en los espacios cotidianos para provocar reflexión crítica. Así, la obra continúa una tradición vanguardista que entiende el arte como herramienta de transformación social. Es importante contextualizar esta obra dentro de lo que Suzanne Lacy definió como “«arte socialmente comprometido e interactivo para públicos diversos», con raíces en la política de izquierdas e identitaria, y en el activismo social. Esta corriente se distingue en forma e intención del arte público convencional (dominado por la ubicación, centrado en el objeto y que asume un público generalizado), mediante colaboraciones entre artistas y «públicos amplios, estratificados o atípicos». Siendo de esa forma «el arte como comunicación»”³.

3. Krause Knight, “Super viewer: Increasing Individual Agency on the Public Art Fund”, 213. “socially engaged, interactive art for diverse audiences,” with roots in leftist and identity politics, and social activism. It is distinguished in form and intention from conventional public art (location-dominated, object-centric, and assuming a generalized viewership), through collaborations between artists and “broad, layered, or atypical audiences.” Conceiving “art as communication”.

Mientras las pantallas circundantes promueven productos, servicios y espectáculos, la obra de Parra introduce una reflexión crítica sobre la identidad nacional estadounidense desde una perspectiva que no es local. La biografía de la artista, una chilena que había vivido en Estados Unidos durante siete años tras obtener una beca, resulta fundamental para comprender la potencia de su gesto. Su condición de extranjera le otorga una distancia crítica que le permite ver lo que los locales han naturalizado, mientras que su experiencia de inmersión cultural le proporciona la intimidad necesaria para comprender los mecanismos internos del sistema simbólico estadounidense.

La trayectoria de Catalina Parra, que se ha desarrollado desde fines de la década de los 60's hasta el presente, se caracteriza por una coherencia temática y metodológica que la convierte en un testimonio artístico de las transformaciones sociopolíticas contemporáneas. Esta obra, en particular, evidencia una aproximación sistemática a la crítica del poder a través del fotomontaje y las instalaciones, articulando motivos y temas centrales en torno a un mensaje político que, sin ser directo o panfletario, logra una eficacia crítica notable. La denuncia de la dictadura chilena constituye un eje fundamental de la producción de la artista, pero su crítica trasciende lo coyuntural para abordar las estructuras de dominación en sentido amplio, como ejemplifican sus obras más reconocidas de la exposición "Imbunches"⁴.

4. Exposición realizada por Catalina Parra en Galería Época en 1977, Santiago de Chile (octubre-noviembre).



1472

IMBUNCHE - YUCA

1472. IMBUNCHE.

IMBUNCHE m. - nombre de un animal místico, diabólico, brujo, etc. - cualquiera que se oculta, escondido, sea hombre o animal, en peñascos, cuevas, etc. (R. Matucana, etc.). (F. Bilio) se usa en Chile y en L. A. Nombre brujo o brujá que se transforma en animal, se nutre de algo o con algo.

En Chile y en L. A. Antes se denominaba a los animales y a los hombres que se ocultan en las cuevas, en las peñas, etc. (R. Matucana, etc.). En Chile y en L. A. Antes se denominaba a los animales y a los hombres que se ocultan en las cuevas, en las peñas, etc. (R. Matucana, etc.). En Chile y en L. A. Antes se denominaba a los animales y a los hombres que se ocultan en las cuevas, en las peñas, etc. (R. Matucana, etc.).

VARIANTES: imbutche, imbutchi.

DIFERENCIAS: imbutchar - volar - volar.

ETIMOLOGÍA: mapuche, **FERRIS** 124: *ivum* o *ivum* - animales pequeños cuadrúpedos o monstruos; *imbutche* - los que consilian los brujos en las cuevas, donde los crias desde pequeños para sus hechicerías o encantos; a éstos llaman los indios *ivum coní*.

HAVESTADT 686: *ivum* - quedam parvae quadrupedes bestiae. *ivum coní* - partus animalis, item monstrum; *imbutche* - homo-bestia. Fama est inter indos, veneficos suos in quadam specu nutrire hominum genus, quibus adhuc lactentibus oculos, os anumque consunt, ita ut crescentes in aliam figuram speciemque degenerent; atque hos esse ipsorum consiliarios ac consultores, quorum consilium in suis antris, quae *renu* vocantur, convenientes exquirant. *ivum* - cresco, tumesco, intumescio, turgesco. *imbutche* es que VALDIVIA diga simplemente *yvum* - ovejas, talvez los indios llamaban al principio a las ovejas castellanas «monstruos»; mas tarde los denominaron con la voz castellana *ovicha*. | Evidentemente *ivum* significa en primer lugar la hinchazón, el monstruo. Los desfigurados o monstruos lo mismo que los insanos gozan de veneración supersticiosa entre muchos pueblos salvajes. Parece que la figura mítica mapuche se ha mezclado con el cigno español. Cp. tb. *caichona*, *hualipen*, *huacvru*.

1487. VUTA.

vuta, m. - «el jefe del aqellarre» se llama imbanche o buta tiene torcida la cara y una pierna pegada a la espalda. Anda en cueros, y sale de la cueva, acompañado de los demás brujos, sólo en las grandes festividades. CAVADA 65. *Chilod*. Cp. «imbunche».

VARIANTE: buta, así escribe CAVADA l. c.

ETIMOLOGÍA: mapuche, **FERRIS** 124: *vuta* - cosa grande en general; el marido. | El significado será simplemente «el gran jefe» = el jefe principal.

La palabra *vuta* = grande, se conserva en los nombres geográficos de fundos *Buta Chuquico* (cp. «traque»), *Butaco* (agua grande), *Butalibur* (llano grande), *Butamalal* (corral grande), *Butanuco* (río grande) todos del Sur. FUENTES 44.

HAVESTADT 686: *IVUM* - ciertas pequeñas bestias cuadrúpedas. *IVUM CONI* - parte de un animal, a saber de un monstruo. *IVUM-CHÉ* - hombre-bestia. Es cosa sabida entre los indios que sus benefactores alimentan al género humano en cierta cueva, y que a estos hombres aún lactantes les cosen los ojos, la boca y el ano, de tal modo que al crecer degeneran hacia otra figura o especie, y que esos son los consejeros o consultores de ellos mismos, y cuyos consejos buscan yendo hacia sus cuevas llamadas *RENU*.

DICCIONARIO

ETIMOLÓGICO

Rodolfo LENZ

SANTIAGO 1904-1905

T. 9000 I.

Su técnica tradicional del fotomontaje se convierte en su herramienta principal, permitiéndole la apropiación y resignificación de imágenes provenientes de los medios de comunicación para interrumpir y desorganizar las cadenas de significación dominantes. Su experiencia alemana fue particularmente formativa en este sentido:

“A partir de ese momento empecé a trabajar por mi cuenta, influenciada por la obra de estos artistas Pop, utilizando los mismos métodos, salvo que mi obra no tenía nada que ver con las imágenes Pop, sino que trataba la realidad que estaba viviendo en Alemania, leyendo periódicos llenos de reportajes sobre el grupo Baader-Meinhof”⁵. Esta declaración evidencia cómo Parra adapta las estrategias del Arte Pop a contextos políticos específicos, transformando las técnicas de apropiación en herramientas de análisis crítico de la realidad contemporánea mediante la manipulación artística de materiales preexistentes como periódicos, revistas y fotografías.

La obra de Catalina Parra adquiere una dimensión adicional cuando consideramos que para este proyecto utilizó una línea del poema de su padre Nicanor Parra, específicamente de su obra *Artefactos*⁶. Esta conexión familiar y literaria no es meramente anecdótica, sino que revela una continuidad en la tradición crítica

5. Catalina Parra, Catalina Parra. October 22–November 28 , 3. “From that time forward I started working on my own, influenced by the work of these Pop artists, using the same methods, except that my work had nothing to do with Pop images but dealt instead with the reality I was living through in Germany, reading newspapers full of reports about the Baader-Meinhof gang.”

6. Hans Ulrich Obrist, “Catalina Parra”. In *Conversations in Chile*, edited by Karen Marta. D21 Editores, 2024, 81.

chilena que cuestiona los discursos hegemónicos a través de estrategias poéticas subversivas. Los *Artefactos* de Nicanor Parra, con su estética antipoética y su crítica mordaz a las instituciones, encuentran en la intervención visual de su hija una traducción al lenguaje del arte público contemporáneo.

Esta herencia poética se manifiesta en la economía del lenguaje empleado por Catalina Parra: pocas palabras que contienen una carga semántica explosiva, capaz de desestabilizar todo un sistema de representaciones nacionales. La frase “WHERE LIBERTY IS A STATUE” opera con la misma precisión demoledora que caracteriza los artefactos paternos, estableciendo un puente entre la antipoesía y el arte conceptual. Mientras las pantallas circundantes venden la imagen de una América próspera y acogedora, la intervención de Parra recuerda que esta prosperidad se construye sobre la exclusión sistemática de aquellos que buscan precisamente lo que la estatua promete.

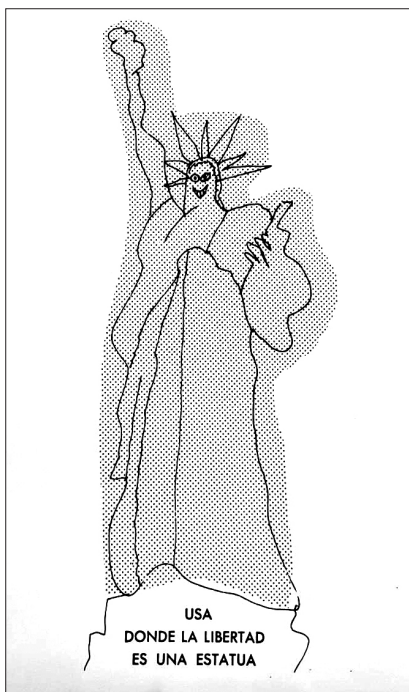
De manera significativa, Parra pone en duda uno de los ideales fundacionales de Estados Unidos, la libertad, que está significada en la propia Estatua de la Libertad. La proximidad geográfica entre Times Square y Liberty Island, aunque la estatua no sea visible desde el primer emplazamiento, establece un diálogo espacial entre el símbolo criticado y el lugar de la crítica. Esta cercanía potencia la ironía del mensaje: la estatua a la que se refiere la artista se encuentra físicamente próxima, pero conceptualmente distante de la realidad cotidiana representada por Times Square. Como señala Krause



Fuente: Nicanor Parra, *Artefactos* (2014).

Knight, “los espacios urbanos cambian no sólo por la turbulencia de las fuerzas sociales colectivas, sino por la acumulación de experiencias personales a lo largo del tiempo. Así, estos espacios permanecen impermeables a lecturas conceptuales definitivas, incluso cuando sus formas físicas parecen rígidamente fijas”⁷. Tal

7. Krause Knight, “Super viewer: Increasing Individual Agency on the Public Art Fund”, 234-235. “Urban spaces change not only through the turbulence of collective social forces, but in the accretion of personal experiences over time. This these spaces remain impervious to definitive conceptual readings, even when their physical forms seem rigidly fixed.”



Fuente: Nicanor Parra, *Artefactos* (2014).

perspectiva resulta crucial para entender cómo la intervención de Parra transforma temporalmente el significado de Times Square.

La ubicación en un espacio de alta circulación peatonal democratiza el acceso al arte, permitiendo que el mensaje crítico alcance a un público masivo y diverso, incluyendo tanto a neoyorquinos como a turistas. Esta democratización del acceso no es meramente cuantitativa, sino cualitativamente subversiva: transforma a consumidores en espectadores críticos,

aunque sea por 30 segundos. El formato fácil de comprender (*user friendly*) de la obra permite que su mensaje trascienda las barreras culturales y educativas.

En consecuencia, la obra de Catalina Parra constituye un ejercicio magistral de crítica a los símbolos operada desde el corazón mismo del sistema que cuestiona. No se trata simplemente de una denuncia externa, sino de una infiltración que utiliza las herramientas del poder para volverlas contra sí mismo. Anticipa estrategias que en la actualidad son parte del panorama de las redes sociales y los medios digitales.

En el contexto de la sociedad del espectáculo teorizada por Guy Debord, la intervención de Parra adquiere una dimensión crítica particular. La ideología es la base del pensamiento de una sociedad de clases, en el curso conflictivo de la historia⁸ y «el lado contemplativo del viejo materialismo que concibe el mundo como representación y no como actividad —y que idealiza finalmente la materia— se cumple en el espectáculo, en donde las cosas concretas dominan automáticamente la vida social»⁹.

Además, la potencia crítica de la obra de Catalina Parra radica en su capacidad para operar en el nivel más profundo de la construcción ideológica: “la obra de Catalina Parra sabe que la ideología no es un repertorio

8. Guy Debord, “La ideología materializada”, en *La sociedad del espectáculo*. Naufragio, 1995, 126.

9. Debord, “La ideología materializada”, 129.

de contenidos, sino una gramática de producción significativa que amarra códigos y subjetividades a determinadas cadenas de representación, y que las tácticas de emancipación del sentido a las que apuesta un arte de oposición y resistencia crítico requieren interrumpir y desorganizar tales cadenas que buscan significados y significantes”¹⁰.

Esta observación resulta fundamental para comprender la estrategia empleada por Parra en Times Square. La artista no se limita a proponer contenidos alternativos al discurso oficial sobre la libertad americana; en cambio, interviene directamente en los mecanismos de producción de sentido, utilizando el mismo aparato semiótico del capitalismo tardío para exponerlo y subvertirlo. La pantalla publicitaria se convierte así en un dispositivo de deconstrucción que revela la artificialidad de las cadenas significantes que sostienen el imaginario nacional estadounidense.

La interrupción que genera la obra en el flujo publicitario no es solo temporal, sino estructural: rompe la lógica interna del espectáculo capitalista al introducir un elemento que no busca vender un producto, sino cuestionar el sistema mismo de representaciones sobre el cual se asienta la sociedad de consumo. En este sentido, la obra funciona como lo que Richard denomina una táctica de emancipación del sentido,

10. Nelly Richard, “Hilvanar el sentido, rasgar la noticia, fisurar el poder, alertar la mirada”. En *Catalina Parra. El fantasma político del arte*. Metales Pesados, 2011, 120.

que opera desde dentro del sistema para revelar sus contradicciones constitutivas.

La producción de sentido no se agota en la experiencia individual del espectador, sino que se extiende hacia la esfera pública mediante su capacidad de generar debate y reflexión colectiva. En este sentido, la obra funciona como un catalizador que activa discusiones latentes sobre la identidad nacional, la inmigración, la libertad y los límites de la crítica en las sociedades democráticas.

Su gesto no propone una libertad alternativa, sino que expone la petrificación de la libertad como ideal en la cultura estadounidense. La obra opera en múltiples niveles de significación: como crítica al nacionalismo estadounidense, como reflexión sobre la condición del inmigrante, como cuestionamiento de los límites entre arte y publicidad, y como exploración de las posibilidades políticas del arte público, debido a que es parte de la exhibición de Public Art Fund.

La estrategia de exhibición única y *site specific* de la obra plantea cuestiones fundamentales sobre los modos de valoración cultural en el arte contemporáneo. Mientras que la lógica del mercado y la institución artística tiende a privilegiar la reproducibilidad y la circulación amplia como indicadores de valor, *USA Where The Liberty Is A Statue* propone un modelo alternativo basado en la intensidad y especificidad de la experiencia estética. Esta posición desafía las prácticas discursivas y exhibitivas dominantes, sugiriendo que el valor simbólico de una obra puede

residir precisamente en su resistencia a la circulación mercantil convencional.

El arte público, tal como lo practica Parra, no busca embellecer el espacio urbano sino politizarlo. Su intervención en Times Square demuestra que el arte puede funcionar como un virus semántico que infecta los circuitos de la comunicación masiva, introduciendo elementos de disonancia en el consenso mediático. Esta función disruptiva del arte público resulta relevante en sociedades donde los espacios de debate crítico han sido progresivamente colonizados por la lógica comercial.

Es relevante recordar que en la década de 1970, Estados Unidos fue testigo del auge de dos movimientos relacionados aunque distintos: el muralismo y el graffiti. Los murales que registraban acontecimientos y personas locales, y reflejaban gustos culturales y valores colectivos, se convirtieron en algo habitual en el arte público de la época¹¹. La obra de Parra se inscribe en esta tradición de arte público políticamente comprometido, pero utilizando los medios tecnológicos de su tiempo.

En última instancia, todo arte es político en la medida en que participa en la construcción social del sentido, pero

11. Krause Knight, "Super viewer: Increasing Individual Agency on the Public Art Fund", 221. "1970s the United States witnessed the rise of two related though distinct movements: muralism, as officially endorsed by local communities, governmental agencies or private patrons; and graffiti. Murals (large-scale paintings, most frequently found on walls) that recorded local events and people, and reflected cultural tastes and collective values, became commonplace in public art at that time."

algunas prácticas artísticas asumen conscientemente esta dimensión política y la convierten en el núcleo de su operación estética. La obra de Parra pertenece a esta segunda categoría, no es política a pesar de ser arte, sino que es arte precisamente porque es política.

Bibliografía

Debord, Guy. “La ideología materializada”. En *La sociedad del espectáculo*. Naufragio, 1995.

Krause Knight, Cher. “Super viewer: Increasing Individual Agency on the Public Art Fund”. In *Public Art: Theory, Practice and Populism*. Blackwell Publishing, 2008.

Parra, Catalina. *Catalina Parra. October 22–November 28*, New York: Terne Gallery, 1987.

Richard, Nelly. “Hilvanar el sentido, rasgar la noticia, fisurar el poder, alertar la mirada”. En *Catalina Parra. El fantasma político del arte*. Metales Pesados, 2011.

Ulrich Obrist, Hans. “Catalina Parra”. In *Conversations in Chile*, edited by Karen Marta. D21 Editores, 2024.