

¿Cómo repensar la dictadura chilena desde la gráfica política?

HOW TO RETHINK THE CHILEAN DICTATORSHIP FROM THE POLITICAL GRAPH?

Resistencia gráfica. Dictadura en Chile: APJ-Taller Sol

Nicole Cristi y Javiera Manzi

Santiago, LOM, 2016

Este libro demuestra que existen varias aristas aún inexploradas en la historia cultural (y de la cultura visual, en particular) de la dictadura militar, tanto en el espacio oficial como en el de la oposición al régimen.

En cuanto a los aspectos formales, es un texto bien escrito y, además, su pluma ágil lo hace entretenido. Tiene una estructura coherente, que parte con el contexto de surgimiento de la oposición gráfica, para lo cual recurre a los antecedentes establecidos por la bibliografía sobre la gráfica de la Unidad Popular (de la cual bebió en parte la de resistencia). Igualmente, se ancla en datos relativos al “golpe estético” que supuso el golpe militar y político (al decir de Errázuriz y Leiva), en tanto represión cultural, cuyo efecto sobre el material visual de la izquierda hizo necesario más que nunca el afiche como medio de contrainformación. El libro continúa con el análisis de las gráficas y la descripción de los itinerarios de dos colectivos gráficos analizados, Tallersol y APJ, deteniéndose en los cruces entre ellos: colaboraciones, encargos, eventos, hitos políticos, etcétera. Luego revisa las redes de cooperación y procedimientos de producción y circulación de los afiches. Finaliza con un glosario que explica los términos técnicos utilizados, particularmente útil para los estudiantes o para el lector menos familiarizado con los campos del diseño gráfico o de las artes visuales. Es, así, un libro para todos y no solo para expertos.

En cuanto a la calidad del contenido, presenta varias cualidades. Primero, profundiza en la historia de la resistencia contra la dictadura en el campo de los medios visuales, abordando equipos de trabajo no estudiados. Segundo, es el resultado de una investigación que trabaja sobre entrevistas, archivos privados y públicos, tanto de material gráfico como textual, lo cual le da un soporte empírico imprescindible; esto parece fundamental para historizar (contrastar con el proceso histórico documentado: con las prácticas sociales concretas) algunos análisis filosóficos y de crítica cultural¹.

¹ Por ejemplo, la interesante polémica entre Richard y Thayer sobre el arte experimental chileno surgido en dictadura: para la primera, ante el “naufregio del sentido” que

Tercero, incluye reproducciones de las ilustraciones analizadas, algunas desconocidas u olvidadas, lo cual le permite servir de compendio visual de imágenes destinadas a la calle y, por ende, efímeras². Finalmente, su enfoque también resulta un aporte: combinar las miradas estética, sociológica y del diseño para enfatizar en una “dimensión procesual que permite comprender la gráfica como una praxis política visual” (22). Entonces, antes que un estudio semiótico, iconográfico, de transferencias, del contenido documental o de las técnicas, todos legítimos y necesarios, se alude a estas dimensiones para relevar la conexión entre gráfica y política —sin la cual el trabajo de Tallersol y APJ no sería comprensible, tal como atestiguan los testimonios y las imágenes—. Otra opción conceptual interesante es la de recuperar el término “gráfica”, usado por los propios protagonistas, antes que los de cartel o afiche, usados por la historia del diseño reciente. Así se desapega de la condición educativa del cartel y se remarca la “cualidad (re)productiva antes que sobre el formato de las piezas [...] que no se ajustan a las características formales de lo que se comprende por ‘afiche’” (23). Enfrentar obras distintas implica ajustar los conceptos que las denominan e interpretan.

De esta forma, el libro es sin duda otra contribución afortunada a la línea de trabajo sobre la historia del diseño gráfico o de la comunicación social en el siglo xx, que incluye al cartel (Castillo), al afiche político de los sesenta, la UP y el exilio (Vico y Osses), al volante (Valdebenito) y al afiche en dictadura y posdictadura (Vico).

Justamente en esta última obra aparece un capítulo de Nicole Cristi que adelanta parte del contenido aquí reseñado. Pero el ahondamiento en los antecedentes formativos, organizativos y visuales de la APJ y del Tallersol que hace *Resistencia*

supuso el golpe militar, aquel subvirtió y reconfiguró los cánones tradicionales de representación, realizando la ruptura propia de la neovanguardia (“Márgenes” 1-15). Para el segundo, fue el golpe militar mismo el que trastocó las subjetividades a tal nivel que arrebató al arte su capacidad de ruptura vanguardista (2006). Si bien esta polémica no discutía sobre el campo artístico-cultural de la dictadura, tenía consecuencias proyectivas sobre aquel: la primera hipótesis lo connotaba con el “naufugio del sentido” dictatorial, y la segunda, con la ruptura representacional del golpe. Así, sin adentrarse en sus contenidos, temporalidades o prácticas, aquel era enmarcado por tales interpretaciones seminales.

² La efimeridad constituye un problema estético y político a analizar. Aunque con coordenadas específicas, se habla de arte efímero para referir prácticas y obras destinadas a ser realizadas o expuestas en el espacio público, elaboradas con materiales perecederos o para una existencia temporal, cuyas variadas temáticas y formatos dialogan con la experiencia urbana, asimilando la precariedad y transitoriedad que impone “la calle” como su característica, tanto como la renuncia a la museificación o colección. No es casual que comparta con la gráfica de resistencia su condición reivindicativa, aunque en esta no prima la forma sobre el mensaje. Para casos recientes, Urda (7-31). Para profundizar, Fernández.

gráfica le permite a este libro profundizar en los rasgos principales de la gráfica política del período, los cuales serían:

1. Su activación a partir de la represión sobre los medios de comunicación opositores.
2. Su identidad signada por la urgencia del activismo resistente, generalmente en defensa de los derechos humanos, así como por la escasez de recursos (Tomás Cornejo, en su reseña sobre el capítulo “anticipatorio”, valora que recoja la definición de los propios gráficos como “arte de lo necesario”).
3. Su ligazón a la militancia social antes que a una búsqueda puramente plástica (distanciándose del arte convencional).
4. Su novedad, no en la ruptura con la tradición de pregolpe, sino que por constituir una adaptación a las nuevas circunstancias.
5. Su preferencia por el trabajo colectivo y el anonimato, dado su propósito y circunstancias, antes que por la exhibición del talento individual propio del cartelismo de la Unidad Popular o de los artistas de la Escena de Avanzada que incursionaron en el género.
6. El diálogo constante entre talleres, acicateado por el uso compartido de los centros de reunión y de impresión.
7. La utilización de materiales y procedimientos baratos y que permitieran autonomía (mimeógrafo, estencil, serigrafía, fotocopia y, cuando la imprenta era de confianza, *offset*).
8. Sus principales técnicas, como la integración de textos mediante el rotulado o la letreset, y el uso simbólico del negro entre los recursos cromáticos.
9. Su circulación fronteriza entre lo público y lo privado, recorriendo calles, sedes sociales, sindicales, religiosas o estudiantiles, a medio camino entre la presencia mediática del afiche publicitario y la doméstica del póster.
10. Sus etapas fundamentales: de escasa producción entre 1973-1975 por la alta represión; de reactivación con el tímido resurgimiento cultural, entre 1975-1976; y de incremento y diversificación de las piezas, desde comienzos de los ochenta.

Ciertamente, entre otros problemas, este libro se inserta en la reflexión sobre la resistencia cultural, que supone un “*lenguaje* de resistencia, con la primacía de lo político: desborda los modelos habituales de contenido, por aquellos centrados en formular una propuesta de cambio, acentuar la denuncia, la acusación, el cuestionamiento del ámbito político objetivamente asimilado y de la función que al arte le cabe en él” (Pérez 12. La cursiva es mía). Es decir, se trata de una resistencia desplegada desde los códigos de un lenguaje visual suscrito a la comunicabilidad de la causa social. Sus exploraciones formales no sobrepasan dicha suscripción. Incluso, a diferencia de los murales, los cuales podían reducir al máximo sus textos

para descansar en la fuerza simbolizadora de ciertos íconos, esta gráfica despliega un lenguaje visual más cercano al icono-texto.

Al mismo tiempo, la gráfica política es un formato cuya efimeridad deriva tanto de su destino público como del contexto hostil. Su deterioro o desaparición no depende solo de la fragilidad de ser un artefacto previsto para el espacio público, sino también de la persecución; no resulta únicamente de su materialidad o elaboración conceptual, sino que de su condición de praxis clandestina.

En cuanto a las piezas mismas, este libro abre la reflexión sobre el valor de la imagen documental. Según Juliane Rebentisch, la relación entre arte y política topa con el estatuto de lo documental, el que suele equipararse al referencialismo mimético (representación de la realidad a través del contenido). Por ende, en la imagen documental prima el contenido antes que la autonomía de forma y su potencial político precisamente radica en ello: en su capacidad para entregar conocimientos sobre lo representado, por su necesidad de conducir la significación. En cambio, estando la imagen estética orientada al placer estético, prima en ella la autonomía de la forma, residiendo su potencial crítico en el efecto transformativo y el distanciamiento reflexivo que aquella plantea respecto del mundo: en la ampliación de la significación.

Naturalmente, la gráfica de resistencia se identifica con la imagen documental. Su mayor referencialismo la impone no solo como testimonio del trabajo gráfico sino que de la reivindicación que aquel ilustra. Pero, para algunos, exaltar su documentalidad podría suponer reducirla a un simple vehículo de información, sin considerar sus especificidades formales. Para otros, en cambio, la gráfica de resistencia no documentaría mucho, pues su condición de artefacto visual (las formas) no permitiría una recodificación fiable de la realidad. Lo interesante de este tipo de piezas –en su heterogeneidad material y estilística, de mayor o menor juego estético– es que obliga a sobreponerse a tales concepciones referencialistas o antireferencialistas simplificadoras respecto de la representación. Obliga a eludir la idea de una imagen “pura”, únicamente autorreferencial, tanto como la idea de que es un simple medio de un mensaje externo a sus formas. Fuerza a recordar que se trata de un constructo visual cuyos códigos están regidos por usos histórico-culturales, pero que es capaz de construir sus propios referentes (autonomía relativa del lenguaje visual), dando la posibilidad de forjar un discurso sobre sí misma y sobre lo real. Así, la gráfica política –como imagen documental– no es necesariamente un “simple” medio de comunicación del acontecimiento referido, pues no está despojada de todo esteticismo. Si bien ilustra una realidad preexistente, la elaboración visual (técnica) a que la somete la aproxima al terreno del artificio (construcción) de la imagen estética, aunque con grados distintos.

Por último, tal vez la reflexión sobre el estatuto de la gráfica política se enriquezca teniendo presente ciertas interpretaciones sobre el arte visual de resistencia a la dictadura, si bien este era otro circuito. Sin forzar un salto de plano que desconozca las diferencias de códigos y propósitos entre ambos mundos, esta ampliación teórica

favorecería retomar la cuestión de lo político en la creación plástica. Por ejemplo, la interpretación que atribuye minoridad crítica al arte “militante” respecto de la neovanguardia³ abre preguntas tales como hasta qué punto la subsumisión a la política reduciría la complejidad de las operaciones visuales o si solo la autorreflexividad de los signos encerraría una potencia crítica más aguda. Si antes se pensaba que la criticidad residía en el contenido de la imagen, ¿ahora debemos pensar que solo se asocia a la reflexividad formal, a la autorreflexividad del signo?

Este libro puede resultar de interés teórico, histórico, político o artístico. Pero, sobre todo, resulta apropiado para entender bajo qué condiciones históricas la “creación militante” chilena, de la que formaba parte esta gráfica, optó por un talante epopéyico y monumentalizador de la memoria reprimida.

ISABEL JARA

Universidad de Chile

jara.isabel@uchile.cl

BIBLIOGRAFÍA

CASTILLO, EDUARDO. *Puño y letra: movimiento social y comunicación gráfica en Chile*. Santiago, Ocho Libros Editores, 2006.

CORNEJO, TOMÁS. “Reseña de Vico, Mauricio (Ed.). El afiche político en Chile 1970-2013. Unidad Popular, Clandestinidad, Transición Democrática y Movimientos Sociales”. *Cuadernos de Historia*, N° 42, 2015, pp. 192-195.

FERNÁNDEZ, JOSÉ. *Arte efímero y espacio artístico*. Barcelona, Anthropos, 1988.

PÉREZ, ALBERTO. “La creación artística como lenguaje de la resistencia a la dictadura militar”. *Revista Electrónica de Arte Universidad de Chile*, 2007. Visitado 16 de marzo de 2017. http://rea.uchile.cl/alberto_perez/media/escritos/la_creacion_artistica.pdf

REBENTISCH, JULIANE. “La imagen documental y la imagen estética”. *Chile Internacional. Arte, existencia, multitud*, Andreas Fanizadeh y Eva-Christine Meier, editoras, Berlín, ID Verlag, 2005, pp. 59-72.

³ Según Richard, la neovanguardia chilena repolitizó el arte desde la deconstrucción del lenguaje representacional mismo, emancipándose de la condición ilustrativa de la proclama política en la que, en cambio, permaneció el arte militante, anclado a un “léxico humanista-trascendente del metasignificado (pueblo, identidad, memoria)”. De allí que la primera se relacionara “polémicamente con las otras redes de prácticas alternativas”, incluyendo “las redes comunitarias del arte militante” (“Lo político” 14-16).

RICHARD, NELLY. "Márgenes e institución. Arte en Chile desde 1973". *Arte en Chile desde 1973. Escena de Avanzada y sociedad*, Nelly Richard, coordinadora, Santiago, FLACSO, 1987, pp. 1-15.

_____. "Lo político y lo crítico en el arte. ¿Quién le teme a la neovanguardia?", *Lo político y lo crítico en el arte. Mujeres artistas bajo la dictadura en Chile*, Nelly Richard, editora, Valencia, Institut Valencià de Arte Modern, 2011, pp. 14-16.

THAYER, WILLY. *El fragmento repetido. Escritos en estado de excepción*. Santiago, Metales Pesados, 2006.

URDA, LUCILA. "Las experiencias artísticas efímeras contemporáneas en el espacio urbano. El arte efímero como dinamizador de la vida urbana". *On the w@terfont* vol. 45, 10 de junio de 2016, pp. 7-31. Visitado el 1 de marzo de 2017. http://www.ub.edu/escult/Water/water45_1/water45_1_02.pdf

VICO, MAURICIO Y MARIO OSSES. *Un grito en la pared. Psicodelia, compromiso político y exilio en el cartel chileno*. Santiago, Ocho Libros Editores, 2009.

VALDEBENITO, FRANCISCA. *Tinta, papel, ingenio: panfletos políticos en Chile, 1973-1990*. Santiago, Ocho Libros Editores, 2010.

VICO, MAURICIO. "El afiche político en Chile 1970-2013. Unidad Popular, clandestinidad, transición democrática y movimientos sociales". *Cuadernos de Historia*, N° 42, 2013, pp. 192-195.