

Centro de
Estudios
Visuales

número 1
abril
2018



ISSN 0719-7152

DOSSIER:
PROBLEMAS DE LA IMAGEN

Arte y Tecnologías de Reproducción de Imágenes para Disputar el Orden de la Dictadura en Chile

Alejandro de la Fuente

a.delafuente89@gmail.com

RESUMEN

En Chile, a mediados de los setenta, algunos artistas se apropiaron de las nuevas tecnologías destinadas al incentivo del *marketing* y la publicidad, utilizándolas como parte de sus experimentaciones. Estos creadores pusieron en circulación una serie de imágenes que, por su carácter de denuncia, friccionaron las políticas culturales de la dictadura militar, bajo la que se encontraba el país, impugnando de esta manera el relato oficial. En las siguientes líneas vamos a revisar casos de reproducción de imágenes provenientes de la gráfica, como el *Archivo de Reflexión Pública*, desarrollado por el Taller de Artes Visuales, y las *Acciones de Apoyo*, que realizaron otros artistas miembros del mismo taller. A través de la ampliación y reproducción de fotografías y documentos, estas obras arrojaban luz sobre los negados e invisibilizados atropellos a los derechos humanos. Por otro lado, desde el terreno audiovisual, veremos la producción de equipos independientes que documentaron, en cinta de video, imágenes de la coyuntura del país. Fueron colectivos como el Grupo Proceso, quienes registraron la violencia de la policía, los estados de pobreza y el malestar de los sectores sociales más afectados en tiempos de dictadura.

PALABRAS CLAVES: nuevas tecnologías, reproducción técnica, fotografía, fotocopia y video

ABSTRACT

In Chile, in the mid-1970s, some artists appropriated new technologies designed to stimulate marketing and advertising, using them as part of their visual experiments. These creators put into circulation a series of images that, because of their character of denunciation, rubbed the cultural policies of the military dictatorship, under which the country was, to challenge the official account. In the following text, we will review cases of reproduction of images from the graphics, such as the *Public Reflection Archive*, developed by the Visual Arts Workshop, and

the *Support Actions*, which were carried out by other artists members of the same workshop. Through the enlargement and reproduction of photographs and documents, these artistic works shed light on the denied and invisible violations of human rights. On the other hand, from the audiovisual field, we will see the production of independent teams that documented, in video tape, images of the current situation of the country. They were groups such as Grupo Proceso, who recorded police violence, states of poverty and the discomfort of the social sectors most affected in times of dictatorship.

KEYWORDS: new technologies, technical reproduction, photography, photocopy and video

INTRODUCCIÓN

El siguiente ensayo presenta los resultados de dos investigaciones que se desarrollaron en paralelo, pero que encuentran una articulación común en el uso de la tecnología. La primera fue en torno a un grupo de artistas del Taller de Artes Visuales, quienes trabajaron de manera colectiva a comienzos de los ochenta. Se trataba de Hernán Parada, Patricia Saavedra, Luz Donoso, Víctor Hugo Codocedo y Elías Adasme, quienes pertenecen a distintas generaciones con el mismo interés por el grabado⁵. La segunda investigación fue en torno a un colectivo de videastas llamado Grupo Proceso, fundado por Hermann Mondaca y Ximena Arrieta a comienzos de los ochenta, quienes tenían el propósito inicial de hacer un noticiero “alternativo”⁶. Ambas investigaciones coinciden en una característica: el uso de la tecnología de la época para generar una resonancia en la esfera pública. Por una parte, la conjunción de aparatos que reproducían imágenes de manera técnica con intervenciones urbanas para exhibirlas, como en el caso de las *Acciones de Apoyo* de los miembros del Taller de Artes Visuales; y, por otro lado, el uso del aparato portátil para registrar escenas de la vida cotidiana en el Santiago de los ochenta, sumada a una red de distribución de dichas imágenes.

Además, la revisión de estos casos tiene otra arista, más ideológica, en relación con el uso de las tecnologías que ingresaron al país producto del giro radical en su modelo económico. Por medio de la

5 Revisar la investigación realizada en co-autoría con Diego Maureira: “Arte y acción política: Intervenciones urbanas en los períodos de dictadura y democracia en Chile”. En: *Ensayos de Artes Visuales*. Editorial LOM, Santiago, 2016.

6 Revisar la investigación realizada en co-autoría con Claudio Guerrero: “El Grupo Proceso en los primeros años de la transición 1982-1993”. Documento online: <http://www.ccplm.cl/sitio/grupo-proceso/> visto en septiembre de 2017.

apropiación de los medios de producción introducidos por el neoliberalismo –incorporando estratégicamente las ventajas de la apertura económica que incentivó el desarrollo del *marketing*–, estos colectivos utilizaron aquella tecnología para masificar y reproducir sus imágenes. Este uso estratégico contribuía a destruir el hermetismo de la esfera pública en dictadura. A través de estas herramientas comunicativas querían contrarrestar los efectos destructivos del sistema político imperante.

En la primera parte expondremos el terreno conceptual sobre el cual situamos este ensayo, principalmente preguntándonos acerca de las imágenes que produce la tecnología y sus efectos en el receptor. Para avanzar en los casos que presentaremos, antes expondremos el contexto político-social y las contradicciones del liberalismo económico, y luego seguiremos con la producción de estos creadores⁷. Comenzaremos con los experimentos que se desarrollaron desde la gráfica y seguiremos con la vertiente audiovisual. Vamos a mostrar de qué manera estos grupos se apropiaron de tecnologías que estaban siendo introducidas a la cultura local con la finalidad de masificar y socializar sus mensajes.

PREÁMBULO

En términos generales, las tecnologías de la imagen se entienden como los aparatos tecnológicos diseñados para producir y reproducir imágenes. Es decir, las cámaras fotográficas y de video, y las máquinas gráficas y fotocopiadoras. Actualmente podemos incluir en estas tecnologías al teléfono móvil y a los dispositivos de impresora y escáner. Básicamente son tecnologías desarrolladas tanto para crear imágenes de manera técnica como para reproducirlas. Esta característica, en el momento de su emergencia en la historia, produjo una revolución en las formas de producción de las imágenes, un cambio paradigmático en el estatuto de la representación y una nueva relación entre la producción manual y mecánica en las artes.

Entre estas tecnologías, la fotografía ha sido la más discutida en la literatura de los estudios de las artes visuales y la estética. Revisar la genealogía de estos debates no cabe al propósito del presente texto, no obstante, vamos a referir dos autores que nos arrojan ciertas pistas para entender la especificidad de estas imágenes y de las tecnologías como medio. Además, es relevante la manera en que los autores que veremos refieren a la recepción social de estas imágenes más allá del campo artístico. Uno de ellos fue el filósofo Walter Benjamin, quien en su *La Obra de Arte en la Época de su Reproducción Técnica* nos introduce

7 Circunscribimos a estos personajes bajo la noción de “creadores” porque se trata tanto de artistas como de productores audiovisuales, periodistas, fotógrafos y otros orígenes disciplinares.

la “destrucción del aura” (2003: 46). Noción que apunta al efecto que tiene la reproducción técnica sobre la obra de arte tradicional (única y orgánica), que al multiplicar y traspasar su imagen (pictórica, escultórica o arquitectónica) al medio fotográfico (producido técnicamente) borra sus características formales y destruye la tradición histórica de dicha imagen. La destrucción del aura en Benjamin no apunta, necesariamente, a provocar una revolución al interior del campo artístico, a atacar sus paradigmas o a los cánones clásicos de la estética (la vanguardia histórica y la “neovanguardia” cumplirán esta labor al interior del sistema del arte), más bien refiere a la reproducción como forma de socialización y acceso por parte de las masas a los productos artísticos y, más importante aún, acceso a la producción misma de arte.

Otro camino en este análisis de la fotografía y su tecnología ocupa la noción del “interfuit” que nos entrega Roland Barthes (2009: 121):

Lo que veo [en la fotografía] se ha encontrado allí, en ese lugar que se extiende entre el infinito y el sujeto (operator o spectator); ha estado allí, y sin embargo ha sido inmediatamente separado; ha estado absoluta, irrecusablemente presente, y sin embargo diferido ya.

Refiriendo aquí a un asunto que acompaña la imagen fotográfica desde sus inicios, la relación con el pasado.

En su estudio sobre la imagen fotográfica, *La Cámara Lúcida*, este semiólogo nos habla de la doble condición temporal del “referente fotográfico” (2009: 120), ya que para este autor tanto el presente como el pasado se combinan en la imagen producida por la cámara fotográfica, a diferencia de otros sistemas de representación, como la pintura, que produce imitaciones (“quimeras”) de la realidad. Indagando más profundamente, Barthes utiliza el concepto de “punctum” (2009: 76) para describir un efecto en el espectador que distinguiría las imágenes fotográficas y, por lo tanto, le entregaría un estatuto particular y único frente al universo de imágenes que invaden el cotidiano. En otras palabras, desde la teoría psicoanalítica, Barthes describe el “punctum” como un detalle de la imagen, un “objeto parcial” que, en el fondo, son los fantasmas que rodean la relación entre imagen, realidad y memoria. En este sentido, más avanzado el siglo, las imágenes producidas tecnológicamente como la fotografía, más allá de entregar mayor acceso a través de la reproducción, también consistían en una particular forma de recepción de dicha imagen. Por lo tanto, este concepto ambiguo del “punctum” barthesiano, nos habla de aquellas imágenes fotográficas que, dentro del universo de imágenes, nos interpelan y activan nuestra memoria.

Benjamin analizaba la especificidad fotográfica en un contexto de ascenso de la industrialización, mientras que en el contexto de Barthes

ésta ya ha alcanzado amplios terrenos y ha consolidado sus productos en imágenes que desbordan los escaparates comerciales para invadir la señalética y los espacios públicos. Este es un asunto muy importante a la hora de hablar sobre las imágenes producidas tecnológicamente y los paradigmas que van cimentando a medida que se consolida el uso de éstas por la acelerada industrialización y post-industrialización. En los términos de Collingwood-Selby (2009:31):

La industrialización de la fotografía y la exaltación de su carácter mimético coinciden con la industrialización del mundo entorno, esto es, con un mundo que comienza a concebirse y a configurarse como reproducción mimética y serial de sí mismo, como el espectáculo masivamente producido y reproducido de su autoafirmación y autocelebración.

De esta manera, tanto Benjamin como Barthes, nos entregan una idea general del desarrollo de estas tecnologías durante el siglo XX y sus tensas relaciones con los sistemas de producción de imágenes no-tecnológicos.

Por su parte, el uso social de las imágenes fotográficas y, más adelante, de las imágenes en movimiento del video, conservaron un estatuto referencial muy fuerte (la fotografía remite a una realidad que ha sucedido entre el objetivo y la cámara) y, por lo tanto, su uso masivo lo consolidó como paradigma de la imagen real, como representación privilegiada de un instante de la percepción colectiva de la realidad. En ese sentido, las imágenes tecnológicamente producidas cumplen una función “indicial” (Osborne; Green y Lowry, 2007). El filósofo inglés Peter Osborne, quien estudia de cerca el arte conceptual, nos propone una definición sobre esta cuestión (2007: 69):

[...] la idea de lo fotográfico postula una cierta unidad histórico-cultural para una determinada serie de tecnologías de la producción de imágenes. Agrupa varios tipos de imágenes indiciales generadas tecnológicamente... Esta unidad deriva de las conexiones al nivel de la forma material de las tecnologías (una huella de luz sobre diferentes tipos de superficies fotosensibles) con las funciones y usos socio-culturales predominantes (como representaciones epistemológicamente privilegiadas de lo real).

Ahora bien, ¿por qué estas imágenes “indiciales” sirvieron como mecanismos de denuncia en el contexto local? Para esto debemos entender que el referente en la imagen fotográfica convoca en el espectador una versión verosímil de su realidad, produciendo una identificación fantasmagórica (“punctum”). En el contexto del espacio público bajo

dictadura en Chile, que revisaremos a continuación, las imágenes que produjeron tecnológicamente ciertos creadores, se distribuían entre la población para transgredir el orden de lo visible y lo decible, circulando por distintos espacios para hacer explícitas las medidas de represión y violencia que sostuvo la dictadura militar sobre la población.

CONTEXTO

A partir de 1975 se hicieron reformas radicales al modelo económico chileno, ajustes que permitieron la expansión y, posterior, hegemonía del neoliberalismo. Prontamente los aparatos tecnológicos que capturan imágenes, como la fotografía y el video, se hicieron accesibles a nuevos usuarios; se abrieron las puertas para la práctica fotográfica y audiovisual *amateur*⁸. A partir de 1975 los televisores en los distintos hogares se fueron incorporando paulatinamente renovando para usar el color⁹. La videocassette¹⁰ o las máquinas offset y xerográficas (Cristi y Manzi, 2016: 178), también vieron expandir sus mercados en un país que abrió su economía al capital global. Las innovaciones y transferencias tecnológicas se sucedieron intensamente por el dinamismo del mercado, el fácil acceso al crédito y la masificación de productos importados de bajo costo.

Esta modernización social de las tecnologías de la imagen se ajustaba al control sobre sus formas de circulación en dictadura. El sociólogo José Joaquín Brunner, desde sus estudios en FLACSO (Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales), enumera algunos de los ejes característicos de la dominación cultural que llevó a cabo la dictadura. Primero (1987: 2):

La supresión de la política como espacio de organización y representación de intereses colectivos agrupados en torno a ideologías y partidos; [y luego], la consiguiente desarticulación de la esfera pública de la sociedad, la cual pasó en adelante a ser administrada por el Estado que controla sus entradas y salidas.

8 La compañía Sony inauguró una línea de aparatos portátiles con el primer modelo en blanco y negro de 1965 (modelo CV-2000) que utilizaba cintas de ½ pulgada, y, luego, a color en 1970 (modelo DXC-1610).

9 Según Liñeros hubo un aumento explosivo de televisores de 700 mil en 1975 a 1,75 millones el año 1985. Liñeros cita el documento *Video en América Latina: actor innovador del espacio audiovisual* de Hermán Dinamarca, producido por Arte Cien y Canelo de Nos en 1991.

10 La compañía Sony introducía el reproductor Betamax (modelo VP-1100) en 1971, que utilizaba cintas de ¾ pulgada más conocidas como *u-matic*. Y en 1975 presenta la primera Betamax de cintas de ½ (SL-6300).

Estas condiciones generaron una esfera pública limitada a las políticas autoritarias que definían sus órdenes de visibilidad, la distribución en el espacio y el régimen de lo enunciable. De acuerdo a Brunner, en este período se asistió a un cambio en la organización del mercado simbólico (la industria cultural y los medios de comunicación, especialmente la televisión en el contexto chileno) que se desplazó de un mercado local y centralizado, a uno internacional y en todo el territorio (Brunner y Catalán, 1985: 68). Finalmente, advierte que este régimen cultural de mercado (Brunner y Catalán, 1985: 427)

altera la distribución de los recursos comunicativos en la sociedad y permite que la definición pública de representaciones, de problemas y de propuestas para su superación pueda ser monopolizada por el régimen y los sectores que se manifiestan a través de él.

La esfera pública de la sociedad deja de ser representativa, pudiéndose ahora orientar administrativamente la producción de sentidos.

Siguiendo estas características del contexto dictatorial en Chile, las imágenes “indiciales” producidas por estas tecnologías tienen el potencial de reflejar las condiciones de su realidad, por lo tanto, representaban un peligro para el orden que se buscaba imponer desde el relato oficial. Durante esos años la televisión se consolida como fuente de entretenimiento e información privilegiada de la sociedad (Santa Cruz, 2012), como la caja de resonancia donde proliferaban los modelos culturales e identitarios del régimen autoritario, en ese sentido, tal como lo propone Nadinne Canto (2015: 56):

La eficacia del medio audiovisual para registrar las transformaciones desencadenadas por el terrorismo de Estado justifican la fuerte censura impuesta por el régimen dictatorial que controló de manera sistemática los medios de comunicación, especialmente la televisión, donde el poder ensaya estereotipadas representaciones de la comunidad.

Además, la publicidad, en esos años, comenzó a invadir el imaginario cotidiano de los chilenos con bombardeos televisivos de infomerciales y grandes afiches publicitarios distribuidos por la ciudad. Germán Liñeros señala que para fines de la década del setenta la actividad publicitaria fue en aumento y que la inversión subió de 7,1 millones de dólares en 1975 a 221 millones en 1981 (2010: 16)¹¹. De acuerdo a Eduardo Santa Cruz (2012: 119):

11 Liñeros cita, en esta oportunidad, el documento *Video en América Latina: actor innovador del espacio audiovisual* de Hermán Dinamarca, producido por Arte Cien y Canelo de Nos en 1991.

Se desarrolló así en el régimen militar un sistema televisivo mixto en el que convivieron, no tan paradójicamente, un rígido control ideológico junto con el crecimiento permanente de un mercado publicitario que operaba como eje articulador del propio sistema.

En síntesis, en un contexto en el cual se introducían herramientas para incentivar la publicidad y el *marketing*, los creadores que mencionaremos advirtieron en esa fuga la potencia para desestabilizar el discurso invisibilizador y naturalizante de la dictadura. Debido a que las imágenes tecnológicamente producidas destruyen el aura y, conjugando el espacio social con la memoria colectiva, activan el *punctum*, provocan una contradicción entre lo que se transmite como realidad y lo que se muestra en la imagen tecnológicamente producida.

DERIVA ARTÍSTICA

La historia del desarrollo tecnológico tiene un correlato experimental en las artes visuales chilenas. El ejemplo aquí es Eugenio Dittborn, quien utilizó el campo de la publicidad con una mirada positiva, desde las posibilidades técnicas que entregaba el sistema gráfico y, posteriormente, el audiovisual. A partir de 1977¹², este artista comenzó un proceso de impresión sobre diferentes materialidades, texturas y gramajes; con montajes y composiciones editoriales cuyo trabajo era realmente manual, pero gracias al *offset* se podía reproducir en múltiples copias. En estos experimentos el artista se afilió al filósofo Ronald Kay, con el que sostuvieron las más relevantes discusiones acerca de la tecnología de la imagen en las artes visuales chilenas (ver *Final de Pista* publicado en 1977 y *Del Espacio de Aquí* publicado en 1980). También, trabajaron con la artista visual Catalina Parra, quien diseñó la mítica revista *Manuscritos* publicada en 1975. Juntos produjeron varias publicaciones impresas en los talleres del Departamento de Estudios Humanísticos¹³, que dieron pie a un proceso experimental en la gráfica de las artes visuales chilenas, pero también en la composición editorial, el diseño e incluso la publicidad.

12 No obstante, cabe señalar que hubo gestos artísticos previos al golpe de Estado que reaccionaron al imaginario de la publicidad y produjeron sus obras con la intención de invertir su uso. Como Francisco Brugnoli, fundador y director del Taller de Artes Visuales, recogía desechos plásticos producidos por la expansión industrial y los transformaba en esculturas o en gestos pictóricos con salidas objetuales del marco (muy similares a los icónicos trabajos *The Street* y *The Store* que presentó el artista Claes Oldenburg a comienzos de los sesenta en Nueva York). Esta visión negativa hacia el lenguaje de la publicidad tiene sus raíces en el discurso anti-imperialista, intenso durante la guerra fría en la década del sesenta.

13 La mayoría de estas publicaciones datan de 1977, como: *Los imbunches*, catálogo de la exposición de Catalina Parra; *Final de Pista*, catálogo de la exposición de Eugenio Dittborn y *El huevo en el entorno de Wolf Vostell*, catálogo de la exposición de Vostell gestionada por Ronald Kay. Todas estas exposiciones fueron exhibidas en Galería Época dirigida por Lily Lanz.

Estos hitos iniciaron discusiones largas en el campo. Justo Pastor Mellado refiere a estos asuntos en la entrevista realizada por Federico Galende en *Filtraciones I* (2007), cuando le indica que “Dittborn viene del aparato publicitario, y lo que la publicidad les había permitido era acceder de un modo económico a los sistemas de impresión. ¿Cuál es la importancia de Zegers o de Fonseca? ¡Nada más que ésa!” (2007: 133). Mellado refiere a dos importantes agencias publicitarias de los años setenta en Chile, que contaban con artistas visuales en sus respectivos equipos de trabajo. Estos pudieron desarrollar y continuar sus indagaciones plásticas, al tiempo que sobrevivían realizando encargos publicitarios. En síntesis, el panorama de las artes visuales chilenas fue acomodándose progresivamente al uso de estos aparatos tecnológicos para producir sus imágenes. Así lo expone Justo Mellado: “los 80’s pondrían el énfasis en otro forzamiento: el de adecuar los procesos artísticos al desarrollo de las fuerzas de producción” (1995: 104).

A comienzos de 1981, Dittborn deja una gran mancha en el paisaje y registra el procedimiento en cinta de video. La acción titulada *Cambio de Aceite, un Trabajo de Pintura* fue un derrame de 350 litros de lubricante quemado sobre el suelo del desierto de Tarapacá. El registro de este ejercicio fue editado en el video *Historia de la Física* (1981), obra que cuenta con numerosas ediciones posteriores. El video fue un desplazamiento que lo llevó a interesarse por el montaje, y este tipo de procedimientos podía ser capturado en la cinta de video. De esta manera, de las impresiones gráficas Dittborn pasaba a la cinta magnética del video, experimentando con las posibilidades que se abrían.

En síntesis, presentamos aquí a Dittborn como uno de los artistas más rigurosos en experimentar, desde el campo formal del arte, con las tecnologías de la imagen. De acuerdo a Federico Galende, en los años de la dictadura se produjo un cambio en la forma de entender la política del arte en Chile (2009: 17):

‘Arte’ y ‘política’ se anudan en este punto fundamental, que ilustra bastante bien las expectativas depositadas por Benjamin en el advenimiento de un mundo pos-aurático, despojado de todo valor de ‘autenticidad’, ‘originalidad’ o ‘creatividad’, pero también del engañoso valor ‘sagrado’ de una vida vivida a cualquier precio.

En ese sentido, Galende refiere a este artista como uno de los impulsores del despojo del aura en el trabajo artístico, “es la política de Benjamin, la misma con la que quiebra Dittborn la impronta moralizante del trabajo pictórico progresista” (2009: 24).

Cabe señalar que la referencia a Dittborn en este ensayo tiene relación a los procesos productivos del arte, más allá de la “indicialidad” de las imágenes tecnológicamente producidas. Sin embargo, para Galende este cambio de procedimientos fue el que aportó en la plástica chilena a dar un giro en la relación con estas tecnologías: “el tránsito va de un izquierdismo artístico que entiende la transferencia visual en

términos de una 'estética realista' a otro que lo entiende en términos de montaje" (2014: 231). En ese sentido queremos ubicar a Eugenio Di-ttborn en un espacio intermedio entre la consciencia sobre los medios de producción (con sus características alienantes para cierta izquierda) y el uso estratégico de éstos para resignificar los imaginarios culturales. Galende sugiere que "el desmantelamiento de la pintura realista figurativa por parte del golpe abre las arcas del arte reproductivo a una indagación acuciosa sobre la vida" (2014: 137).

GRÁFICA Y FOTOGRAFÍA

En abril 1978, el año internacional de los derechos humanos, la iglesia organizó una Exposición Internacional de Plástica sobre los Derechos del Hombre que incluyó grabados, afiches, pinturas y dibujos. Esta se realizó en el museo de la iglesia San Francisco en la Alameda, que paradójicamente se ubica a pasos del centro de tortura Londres 38. En esta exposición participaron cerca de 300 artistas, quienes expresaban su apoyo a los organismos de defensa de los derechos humanos violentados por la dictadura.

El Taller de Artes Visuales (en adelante TAV), taller de gráfica y grabado que inició sus actividades en 1974 y que fue dirigido por artistas exonerados de la Universidad de Chile, presentó una instalación que invitaba a los receptores a colaborar. Apoyando a la Agrupación de Familiares de Detenidos Desaparecidos (en adelante AFDD), el TAV instaló un kardex de oficina titulado *Archivo de Reflexión Pública*¹⁴ (Baeza, F.Y Parra, J. 2012: 33) que invitaba a levantar y revisar los documentos e incluso a aportar con nueva documentación. Hernán Parada, artista miembro del TAV que participó de esta obra colectiva, anota en un artículo publicado cerca de ocho años después, que se trataba de un "banco de datos organizados desde el arte" (1986: 13), que ilustraba las condiciones de desaparición y violencia en el país. Mediante una "ambientación" el kardex dialogaba con afiches, panfletos y textos reproducidos en los muros de la galería San Francisco, a su vez, se encontraba rodeado de objetos o cultura material sobre el mismo asunto. Elías Adasme, quien también participó en la obra, comenta que ésta fue

una muestra que invitaba al público a indagar en documentos los asesinatos, torturas y desapariciones de la dictadura, reunidos en varios archivos de metal y donde participaban también artistas nacionales ajenos al Taller y algunos exiliados. Allí puedo dar fe que prácticamente

14 De acuerdo a Felipe Baeza y José Parra, esta obra "contó con la participación de los artistas exiliados del país para esa fecha José Balmes y Guillermo Núñez". (2012, p. 33).

*todos los miembros del TAV participaron del proyecto*¹⁵.

En el contexto de esta exposición, se integró la fotocopia, como uno de los nuevos lenguajes para experimentar en las artes gráficas. De acuerdo a las autoras Nicole Cristi y Javiera Manzi, en su publicación *Resistencia Gráfica* (2016: 178):

La masificación de nuevas máquinas de fotocopiado, que permitían al mismo tiempo ampliar y reducir el tamaño de los originales, facilitó el desarrollo de imágenes en alto contraste en que se eliminaban los grises y se obtenían negros intensos. Esto las convirtió en excelentes auxiliares para la generación de matriz de medios de reproducción, como las plantillas.

El TAV contaba en sus recintos con tecnologías como ampliadoras fotográficas y máquinas tradicionales de grabado y serigrafía. Los artistas que colaboraron con el *Archivo*, utilizaron estas tecnologías para producir el material que entregarían al Kardex. Esta obra marcó la ruta inmediata de los siguientes trabajos de artistas como Luz Donoso, Patricia Saavedra, Elías Adasme y Hernán Parada, quienes utilizaron estas tecnologías y la reproducción masiva, como línea de trabajo sistemática¹⁶. Este grupo de artistas en particular, se concentró en la imagen fotográfica de personas desaparecidas. Los retratos de las víctimas eran entregados por los propios familiares al TAV, desenterrados de sus archivos personales, para hacer uso de las tecnologías de ampliación.

En 1980 Luz Donoso expuso su obra *Huincha sin Fin*, en la que imprimía sobre rollos de papel de imprenta algunos archivos fotográficos de los miembros de la AFDD, así como los propios registros de la artista, panfletos y notas de prensa (Varas, 2011). La *Huincha sin Fin* funcionaba como un aparato de divulgación, de fácil exposición y con materiales precarios, cuyo objetivo era la activación de archivos relacionados con los conflictos desatados por la dictadura militar. La obra contaba con diferentes versiones: retratos de desaparecidos, panfletos, pancartas y afiches contra la dictadura, fotografías de las movilizaciones, marchas y protestas callejeras. El título de la obra alude a un proceso inacabado, siempre por actualizarse, enfatizando el carácter procesual

15 Entrevista realizada por Alejandro de la Fuente y Diego Maureira en marzo de 2016 en Santiago.

16 El ingreso de las tecnologías xerográficas (máquinas de fotocopiado popularmente conocidas como Xerox) a las oficinas de Santiago fue paulatinamente aumentando a partir de comienzos de la década del setenta, cuando la compañía Dimacofi producía las primeras máquinas en el país desde 1966. El ingreso de la fotocopia a los espacios exhibitivos del arte, si bien no ha sido investigado rigurosa y profundamente, ya tiene antecedentes en la III Bienal de Grabado de 1968 realizada en el Museo de Arte Contemporáneo bajo la dirección de Federico Assler. El artista canadiense Ian Baxter presentó una fotocopia titulada *Bagged Noodles* junto a otras obras con técnicas experimentales como *Still life Carrot & Potatoe* realizada en uvex moldeado al vacío, lo que generaba una salida del marco. Ver catálogo *III Bienal de grabado*.

de la misma, ya que iba incorporando nuevo material de acuerdo a los acontecimientos del país.

En la misma línea, entre 1980 y 1981 Hernán Parada realizó una serie de “fotografías performativas” (Green y Lowry, 2007)¹⁷ en varios puntos emblemáticos del espacio público, levantando como pancarta la fotocopia ampliada del retrato de su hermano desaparecido. El ejercicio consistía en sostener el retrato en lugares de carga simbólica y política como el “altar de la Patria”, la Plaza Baquedano, al costado de la Biblioteca Nacional, entre otros. Parada posaba con la reproducción ampliada en sus manos, mientras otro artista, como Adasme o Codoceo, tomaba las fotografías del proceso. En relación a este ejercicio que combina cuerpo y acción con imágenes tecnológicamente producidas, el historiador del arte David Green y la investigadora de fotografía Joanna Lowry identifican una característica del acto fotográfico y de la fotografía como producto que define esta relación (2007: 57):

[...] dos formas de indicialidad que coexisten en la misma imagen [fotográfica]: la primera es la que se presenta como “denotación pura”, la huella de la escena de un acontecimiento; la segunda es la del gesto, un indicador que declara que este hecho se está produciendo.

Las *Acciones de apoyo*, realizadas entre los años 1981 y 1982, fueron una serie de obras-proceso que contemplaron el uso de los medios técnicos de la imagen para reproducir en un formato portátil y de simple exposición. Los artistas copiaban los retratos de los detenidos desaparecidos en papel, ampliaban y seleccionaban según las especificaciones de los familiares. A su vez, hicieron traspasos a cintas de video, como el utilizado en la intervención de una tienda comercial en el Paseo Ahumada, donde reprodujeron la imagen fotográfica del rostro de una mujer detenida desaparecida. Esta permaneció algunos minutos en la pantalla de los televisores, en la vitrina de la tienda ubicada en la vía neurálgica más transitada del centro de Santiago, interviniendo la cotidianeidad de los peatones con la imagen de una persona desaparecida. Otro gesto de *Acciones de apoyo* fue el pegoteo de estas fotocopia-retratos por distintos muros de la periferia de Santiago. Y, por último, intervinieron una asamblea de la AFDD donde instalaron un monitor de televisión junto al podio, que reproducía la misma imagen utilizada en la acción de la vitrina comercial. Una descripción de las directrices de esta intervención múltiple se publicó en el único número de la revista *Ruptura* (1982), editada por el CADA (1982:4):

17 David Green y Joanna Lowry indican que: “el mismo acto de fotografiar; una especie de gesto performativo que apunta a un suceso que acaece en el mundo, como una forma de designación que arrastra la realidad del terreno de la imagen, es a su vez una forma de indicialidad” (2007, 57).

Los medios de comunicación en acciones de apoyo son el nexo necesario para materializar una acción. Si bien son indispensables para realizar-registrar-mostrar y/o difundir alguna acción o algún material teórico no son en sí mismos la obra (aunque la influencia de estos existe) sino elementos/herramientas al servicio de la obra.

Estas obras reflejan el uso de las tecnologías de la imagen para impactar en un plano comunicacional con la misma fuerza que los aparatos de la publicidad, y para movilizar, de esta manera, la denuncia de los atropellos a los derechos humanos en la esfera pública. La circulación de estas obras arrastraba la inserción de los retratos de los detenidos desaparecidos en medio del espesor de la realidad. Estas imágenes le entregaron un estatuto de verdad a la existencia de esos sujetos negados por el relato oficial de la dictadura. El paradigma fotográfico y sus reglas de representación validaban la demanda de justicia, los desaparecidos existieron y sus retratos estaban ahí para demostrarlo.

VIDEO Y TELEVISIÓN

Como afirma Germán Liñeros en su *Apuntes para una Historia del Video en Chile* (2010), la publicidad funcionó como umbral para el desarrollo del medio audiovisual durante la dictadura. Una figura paradigmática fue la productora de publicidad Filmocentro que “se convertiría paulatinamente en el lugar de confluencia de muchos realizadores que comenzaban silenciosamente a producir material audiovisual de denuncia contra los atropellos que cometía la dictadura” (2010: 16). Había un diálogo importante entre diferentes productoras y algunos realizadores independientes que ofrecían sus servicios. Carlos Flores del Pino es un ejemplo de esta dinámica, quien mantuvo un trabajo relevante como publicista y en la arena del video-arte y/o documental cuenta con importantes reconocimientos también.

En ese marco, la televisión acumuló las mayores inversiones de capital. De acuerdo a Brunner (Brunner y Catalán, 1985: 59):

Si en 1970 existían 53 receptores por cada mil habitantes, en 1980 hay 205; prácticamente cada hogar posee un televisor. El mercado cultural ha sido reintegrado nacionalmente bajo la égida de la televisión. Simultáneamente, la televisión -concebida en sus inicios como un servicio público bajo tuición del Estado y universidades- se orienta ahora hacia el circuito comercial, bajo la creciente pasional del financiamiento publicitario. La inversión publicitaria aumenta en Chile, entre 1971 y 1981, de 7.1 a 221.7 millones de dólares.

Desde la publicidad, entonces, se marcaron las pautas para la producción televisiva. Sin embargo, algunos videastas resistieron la tensión entre el uso del video como medio de información y como medio de publicidad. Ejemplo de estas resistencias son la productora audiovisual Teleanálisis, que realizaba reportajes sobre la coyuntura nacional¹⁸; y el Grupo Proceso, que siguió un camino testimonial creando micro documentales. En ambos casos el modelo para realizar sus ediciones tiene una marcada forma televisiva. Y si bien ambos equipos registraron eventos similares (como conciertos de exiliados en Mendoza, marchas, concentraciones y protestas, el estado de miseria del sector poblacional, las organizaciones no gubernamentales, entre muchos otros), el Grupo Proceso, a diferencia del corte periodístico “neutral” de Teleanálisis, privilegió la construcción del relato desde la voz de sus protagonistas. La diferencia de sus tecnologías marcó otra característica que distingue a ambas productoras, ya que la introducción de los aparatos audiovisuales, a pesar de ir en aumento, fue paulatina y su financiamiento era excesivo para la mayoría. Por lo tanto, en las propias imágenes podemos notar las diferencias entre una producción precaria y otra más profesional.

Teleanálisis fue una productora surgida en 1984, al alero de la revista de oposición a la dictadura *Análisis*. La experiencia de sus miembros en el campo periodístico marca el tono reporteril de los más de 200 videos editados en un formato de clips breves sobre temas particulares. En el caso de esta productora, el uso de la tecnología apta para el reportaje gráfico y documental, aportó en el tratamiento de las imágenes y en el montaje de sus ediciones. Siguiendo un modelo informativo, este grupo de periodistas, entre los que contamos a Juan Pablo Cárdenas, Fernando Paulsen y Augusto Góngora, junto al camarógrafo Drangomir Yankovic y otros, rasgaron el velo de la censura programática que la dictadura aplicó a sus medios. Esto lo consiguieron al registrar y difundir de manera informal una serie de hechos que ocurrieron en el país entre 1984 y 1989.

El Grupo Proceso, por su parte, fundado en 1982 por Hermann Mondaca y Ximena Arrieta, y donde posteriormente participó Andrés Vargas, Pablo Tupper, Marco Jiménez y Fabiola Severín, entre muchos otros, no contaba con el mismo nivel de profesionalismo. Sus inicios están marcados por la precariedad técnica y tecnológica. Mondaca había estudiado trabajo social y provenía de experiencias políticas de base, además de haber pertenecido al MAPU, y Arrieta se había formado en publicidad y comunicación audiovisual. En un primer acercamiento, el Grupo Proceso se enfocó en registrar, documentar y producir imágenes de la realidad y la vida cotidiana durante esos años. Su debut fue registrar la manifestación del Día de la Dignidad Nacional de julio de 1982, convocada por la Confederación de trabajadores del cobre.

18 Para una mayor revisión de este caso ver: Canto, Novoa. “La condición performática de la política: El caso Teleanálisis Chile, 1984/89”. En: Chávez, Miguel (director) *Comunicación y ciudad*. Grupo de Investigación Arte, Arquitectura y Comunicación de la Ciudad Contemporánea. Universidad Complutense de Madrid, 2015.

Como ya dijimos, debido a las reformas neoliberales del modelo económico, el mercado local sufría importantes modificaciones como, por ejemplo, mayor facilidad al acceso de nueva tecnología (reproductores de video, cámaras portátiles, equipos de edición) gracias al aumento los créditos bancarios y al ingreso de productos importados de bajo costo. En ese escenario, el Grupo Proceso se apropiaba de la entrada de estos productos al país, cuyo impulso era el incentivo del mercado casero de estos aparatos, para utilizarlos como armas de contrainformación. “Fue así que surgió la idea de convertir lo que estaba dirigido a ser un factor más en la privatización de la experiencia (“grave y vea sus propios contenidos en casa”) en una experiencia de comunicación alternativa” (de la Fuente y Guerrero, 2017). Ciertamente la comunicación fue el terreno principal en el cual participaba este colectivo, por esta razón nace el *Noticiero alternativo* dedicado a difundir las imágenes de la contingencia nacional que no aparecían en televisión o que eran manipuladas para seguir los lineamientos de la dictadura: criminalización del movimiento social y la protesta, enaltecimiento y culto al líder, justificación de las medidas de represión y control. Los noticieros fueron registrados y editados con equipos prestados y en condiciones completamente precarias¹⁹.

El Grupo Proceso acumuló bastante material durante esos años y registraron los testimonios de varios miembros de las organizaciones gremiales, políticas y de denuncia de atropellos a los derechos humanos distribuidos a lo largo del país. A su vez, registraron las voces de transeúntes encuestados sobre diferentes asuntos del acontecer nacional recogiendo un sondeo de las opiniones vertidas. En síntesis, los videos de Grupo Proceso contienen la expresión de una multiplicidad de discursos y estrategias de acción de los modos de organización de los diferentes sectores frente a la dictadura (iglesia, trabajadores, mujeres, estudiantes, pobladores, campesinos, políticos, defensa de derechos humanos, etc). Estos productos audiovisuales combatían la desinformación hegemónica desde un lenguaje propio. Las redes de distribución fueron su principal caja de resonancia, logrando abarcar distintos territorios del país, haciendo circular a través de sindicatos, universidades, sedes sociales y la iglesia, las imágenes prohibidas de un país que sufría la represión violenta del Estado.

Una de las formas de expresión de protesta callejera que el Grupo Proceso siguió muy de cerca fueron las que realizó el Movimiento Contra la Tortura Sebastián Acevedo (en adelante MCTSA), organización que convocaba a “acciones relámpago” en el espacio público, para denunciar los atropellos a los derechos humanos. Como se ha descrito, las calles en dictadura estaban sometidas a la vigilancia de los aparatos de seguridad, que se adjudicaron el poder de detener transeúntes y de dispersar concentraciones con violencia. Frente a ese

19 El Grupo Proceso realizó sus primeros registros con una cámara Sony que grababa en cinta ½ VHS y editaban sus materiales de forma casi-manual (grabaciones de cinta en cinta). En sus comienzos no tenían un oficio técnico profesional, lo que daba por resultado muchas veces en un trabajo bastante *amateur* con demasiada manipulación de las cintas de video.

régimen de distribución del espacio público, la ciudadanía buscó vías de impugnación y arremetió a través de diversas estrategias de resistencia. Algunas organizaciones utilizaron las herramientas propias del campo del arte para producir un ruido a través de prácticas como el uso de la serigrafía acompañado del pegoteo de afiches en el espacio público o el uso de técnicas más cercanas al teatro y la *performance*, utilizando el cuerpo. La circulación de los cuerpos y los intercambios simbólicos se convertirían en las zonas estratégicas para confrontar a la dictadura, transformando la calle en un escenario de disputa.

Ejemplos de este tipo de irrupciones aparecen en el video *Huellas de Sal* (1990, 14 min) dirigido por Arrieta y Vargas, en el cual insertan varias escenas de las marchas convocadas por la AFDD en las calles de Santiago, y en las que portan sus retratos fotocopiados con la pregunta: “¿Dónde están?”. En la producción *Soy Testigo* (1990, 42 min) dirigida por Mondaca, la edición cierra con el registro de los miembros de la AFDD plantando pancartas con los retratos de los detenidos desaparecidos en la plaza que enfrenta al Palacio de La Moneda. Diferentes ediciones de Proceso intercalan imágenes de registro de ocupación con el cuerpo, con retratos, pancartas y acciones relámpago, para visibilizar los distintos modos de irrupción callejera. Así sucede en *Y la Vida Será Nuestra* (1985, 28 min), dirigido por Arrieta y Mondaca, donde el Grupo Proceso hace un catastro documental sobre el estado de los derechos humanos en el país. En él vemos al sacerdote José Aldunate hablando sobre la vía no-violenta de acción, mientras las imágenes muestran las acciones del MCTSA realizadas en los frontis de los edificios de El Mercurio y de los Tribunales de Justicia. Los miembros del movimiento sostienen carteles con consignas como “cómplices de la tortura” o instalan lienzos como “En Chile se tortura y *El Mercurio* calla”.

Los videos de este colectivo, como decíamos más arriba, circulan por diversos espacios con el objetivo de incentivar la organización de base y la articulación política de la sociedad civil. Mostrando las experiencias que se desarrollaban a lo largo del país, iban compartiendo estas imágenes en diversos contextos y formatos, como visionados en sindicatos y asambleas, con “pantallazos” en espacios públicos y distribuyendo en bibliotecas, videotecas, universidades e incluso en video clubes²⁰. Alcanzando audiencias completamente desvinculadas a las muestras o festivales de video. En ese sentido, se extendía en una red subterránea que desde las bases fue aportando a la re-articulación de la sociedad civil en tiempos de dictadura.

20 Como lo documenta el artículo “Primeros ‘videos con temas sociales’ entran al mercado” del diario *La Época* publicado el 26 agosto de 1990, que dice: “Hasta ahora esos videos eran producidos y exhibidos casi exclusivamente ante organizaciones ligadas a los derechos humanos. A partir de ahora es posible encontrar documentales sobre los detenidos desaparecidos o sobre las violaciones a los derechos humanos en los mismos clubes en que se exhiben Rambo o Pelotón”.

CONCLUSIÓN

Como hemos podido revisar, en el momento de la expansión neoliberal en Chile, la tecnología fue uno de los mercados que se vio en un vertiginoso aumento. A su vez, la publicidad y el *marketing* comenzaban a invadir con sus imágenes el paisaje cotidiano de la ciudad, así como marcaba la pauta para el desarrollo de estas tecnologías. En ese sentido, referimos a un escenario en el cual se implantó una cultura que arrastraba, de cierta manera, un discurso progresista y modernizador según los estándares de las metrópolis del mundo. Una característica que distingue la dictadura militar chilena fue su permeabilidad entre un autoritarismo tradicional y nacionalista, y un modelo económico liberal y progresista. Estas contradicciones dieron origen a lo que se ha definido como un “laboratorio del neoliberalismo”, con todas las características que esto implica: un incentivo y dirección de la sociedad civil hacia el consumo y la libre competencia, la privatización de las industrias y empresas del estado, la expansión de los modelos culturales e identitarios del nuevo orden mundial, la explotación de sus recursos naturales entregados a grandes transnacionales, entre otras.

No obstante, los creadores aquí revisados siguieron un camino crítico frente a este nuevo escenario, y utilizando con un carácter positivo las nuevas formas de producción que se estaban introduciendo, le dieron una vuelta a la hegemonía neoliberal. Como ya vimos, en el campo de las artes visuales, la reproducción mecánica fue más allá de los asuntos de calidad o manufactura para pasar a ser una herramienta estratégica de resistencia y comunicación. De la misma manera, en el terreno audiovisual, la imagen en movimiento condensaba de manera única los acontecimientos que sucedían en el país y que podían ser reproducidos para ampliar la visibilidad de estos sucesos. En ese sentido, creemos que el uso estratégico de la tecnología jugó un papel fundamental para politizar el uso de las imágenes.

No obstante lo anterior, podemos aventurar algunas lecturas en retrospectiva, sometiéndolo a los casos de este texto al juicio crítico. De esta manera no caeremos en la historización o en la idealización de los mismos. Por una parte, la complicidad de los artistas con la AFDD aportó a la circulación de su demanda en el espacio público. Sin embargo, no podemos negar que este tipo de producción de imagen llegó al extremo de la espectacularización durante la Franja del NO en 1988. Lo cual jugó un papel innegable en el agenciamiento de este discurso desde una estrategia electoral. Los derechos humanos se vieron reducidos a un discurso propagandístico que —obviamente— cercenó la energía original de este movimiento, que fue la defensa irrestricta a los derechos del ser humano. Por otra parte, las experiencias de video alternativo no encontraron su lugar en la postdictadura. A pesar de haber contribuido a la oposición para derrocar el poder de Pinochet, durante los gobiernos de la democracia se reforzó el giro neoliberal y los medios alternativos en general, salvo algunas excepciones como Radio Tierra o Canal 2, no sobrevivieron más allá del tercer gobierno de la Concertación de Par-

tidos por la Democracia.

Para finalizar, queremos exponer que si bien en los primeros momentos de invasión de la publicidad y de masificación de las tecnologías de la imagen, hubo intentos de contrarrestar su uso oficial, hoy en día esta estrategia se hace más difusa. En ese sentido, creemos que el potencial de las imágenes tecnológicamente producidas sigue vigente en el contexto actual, donde las fotografías se multiplican cada día según la cantidad de usuarios de cualquier aparato de reproducción disponible, las cámaras de los teléfonos móviles tienen la capacidad de fotografiar y registrar eventos de la vida cotidiana, permiten denunciar en tiempo real y, a su vez, permiten registrar en cualquier momento y lugar. El asunto es cómo dirigir estas imágenes hacia una desestabilización del orden natural que la publicidad y la televisión nos proponen. Debido a la expansión acelerada de estas tecnologías es importante prestar atención al uso que se le da para modelar las identidades y las realidades locales.

BIBLIOGRAFÍA

- BAEZA, Felipe y PARRA, José (2012). “Taller de Artes Visuales (TAV)”. En: *Ensayos Sobre Artes Visuales –Vol. II*. Santiago de Chile: LOM Editores.
- BARTHES, Roland (2009). *La Cámara Lúcida*. Buenos Aires: Paidós.
- BENJAMIN, Walter (2003). *La Obra de Arte en la Época de su Reproducción Técnica*. México D.F.: Editorial Itaca.
- BRUNNER, José Joaquín (1987). *Dinámicas Autoritarias y Democráticas en la Actual Experiencia Política Chilena*. Santiago de Chile: FLACSO.
- BRUNNER, José Joaquín y CATALÁN, Gonzalo (1985). *Cinco Estudios sobre Cultura y Sociedad*. Santiago de Chile: FLACSO.
- CANTO, Novoa (2015). “La condición performática de la política: El caso Teleanálisis Chile, 1984/89”. En: Chávez, Miguel (director). *Comunicación y Ciudad*. Grupo de Investigación Arte, Arquitectura y Comunicación de la Ciudad Contemporánea. Madrid: Universidad Complutense.
- COLLINGWOOD-SELBY, Elizabeth (2009). “La chispa fotográfica de un mundo en extinción”. En: *Revista Papel Máquina*, N°2, Santiago, pp.25-36.
- CRISTI, Nicole y MANZI, Javiera. *Resistencia Gráfica. Dictadura en Chile: APJ – Taller sol*. Santiago de Chile: LOM Editores, 2016.
- DONOSO, Luz (1982). “Acciones de Apoyo”. En: *Revista Ruptura*. N°1, Santiago de Chile, p. 4.
- GREEN, David y LOWRY, Joanna (2007). “De lo presencial a lo performativo: nueva visión de la indicialidad fotográfica”. En: Green, D. *¿Qué*

Ha Sido de la Fotografía? Barcelona: Editorial Gustavo Gili.

· GALENDE, Federico (2007). *Filtraciones I. Conversaciones sobre Arte en Chile*. Santiago de Chile: Editorial Cuarto Propio y ARCIS.

· _____ (2009). “Walter Benjamin, una incursión en Chile”. En *Revista Papel Máquina*, N°2, Santiago de Chile, pp 15 – 24.

· _____ (2014) *Vanguardistas, críticos y experimentales*. Metales Pesados Editores, Santiago, 2014.

· LIÑEROS, Germán (2010). *Apuntes para una Historia del Video en Chile*. Santiago de Chile: Ediciones Ocho Libros.

· MELLADO, Justo Pastor (1995). *La Novela Chilena del Grabado*. Santiago de Chile: Editorial Economías de Guerra.

· OSBORNE, Peter (2007). “La fotografía en un campo en expansión: unidad distributiva y forma dominante”. En: Green, D. *¿Qué ha Sido de la Fotografía?* Barcelona: Editorial Gustavo Gili.

· PARADA, Hernán (1986). “El trabajo colectivo en arte y las casi inexploradas ventajas que esta modalidad puede aportar”. *Revista Apech*, N°2, Santiago de Chile.

· SANTA CRUZ, Eduardo (2012). “Entre goces y llantos: la TV chilena en la dictadura”. En: *Cuadernos de la Red de Historia de los Medios*, N°2, Buenos Aires.

· VARAS, Paulina (2011). *Una Acción Hecha por Otro es una Obra de la Luz Donoso*. Santiago de Chile: Centro de Arte Contemporáneo/UC.

Centro de
Estudios
Visuales

número 1
Abril
2018



ISSN 0719-2122