DESMANTELANDO SIGNIFICADOS: una mirada al arte de la temprana transición en Chile

El recién publicado libro *Fronteras visuales de la transición*, del académico del Departamento de Arte de la Universidad Alberto Hurtado, Sebastián Vidal, es fruto de una investigación sobre el rol del arte y las comunicaciones en lo vivido desde la década de 1980 en nuestro país.

Esta edición es un ingenioso aporte a la comprensión de dinámicas de esa época, que, aprovechando los espacios que permitía el modelo neoliberal, contribuyeron en el retorno a la democracia.



UN INNOVADOR Y PRECURsor estudio sobre las expresiones de arte y los medios, la publicidad y las acciones de comunicación desde los tiempos en que comenzaron a crecer los espacios de libertad en los años ochenta y en la transición política representa el libro *Fronteras visuales de la transición. Arte, publicidad y cultura de medios en el retorno a la democracia en Chile*. Publicado recientemente por Ediciones Universidad Alberto Hurtado, su autoría es del historiador del arte, curador y académico Sebastián Vidal Valenzuela, con quien dialogamos para conocer su evaluación sobre algunos de los descubrimientos que arrojó su investigación de varios años sobre la materia.

Ana María Risco
Doctora en Filosofía, teórica del arte y académica de la Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad Alberto Hurtado

—Fronteras visuales de la transición *establece cruces productivos entre ámbitos que podrían considerarse refractarios, como el arte por un lado y, por otro, los medios, la publicidad y la comunicación. Se trata de una porosidad propia de la primera transición, que no había sido abordada hasta ahora y que requiere comprender fenómenos culturales del período dictatorial, como la relevancia de la televisión y las agencias publicitarias, motores de producción simbólica y del modelo neoliberal.*

—Era un secreto a voces. La mayoría de los artistas de esos años sabía que muchos colegas tenían doble militancia: trabajaban en publicidad y televisión, y hacían videoarte independiente. Era necesario: la publicidad les permitía sobrevivir mientras hacían videoarte, que era un área sin mercado. Me fascinaba ver cómo esos dos ámbitos, aparentemente opuestos, terminaban contaminándose, y mi investigación buscó ver cómo ocurrió eso, especialmente durante la dictadura y los primeros años de la transición.

—Ud. señala que hubo dos momentos que introdujeron quiebres en la alianza entre televisión y cultura oficial dictatorial: la cobertura de la venida del papa Juan Pablo II en 1987 y el episodio en que Lagos levantó su dedo para hablar a Pinochet, situación que implicó al artista Carlos Leppe. ¿Qué efectos reconoce de esos momentos para la cultura de medios y su relación con el arte?

—Ambas instancias quedaron grabadas en el inconsciente colectivo como momentos decisivos. La visita del papa ofrecía al régimen limpiar la imagen de Pinochet a través de los medios, pero las declaraciones de pobladores en La Bandera, las protestas en el Parque O'Higgins y el encuentro con los jóvenes en el Estadio Nacional fueron más poderosas y, pese a la censura, desnudaron al régimen y su estrategia de lavado de imagen. Por otro lado, el «dedo de Lagos», según pude investigar, no fue tan espontáneo: hubo un trabajo de *media coaching* previo sobre planos, los movimientos y el gesto mismo hacia la cámara de televisión. Según algunos escritores, Carlos Leppe —quien hacía contenidos para agencias de publicidad y televisión— habría sido parte de esa planificación. Ahí se aprecia de nuevo la contaminación cruzada entre performance en video, política y televisión.

La Franja del NO

—Este libro permite pensar cómo el videoarte de los años 70 y 80, en contextos de resistencia y colaboración internacional, generó un lenguaje distinto al de la cultura televisiva que decantó en una propuesta tan decisiva como la Franja del NO para el plebiscito de octubre de 1988. ¿Qué autorías y obras, según Ud. considera, permearon más la franja?

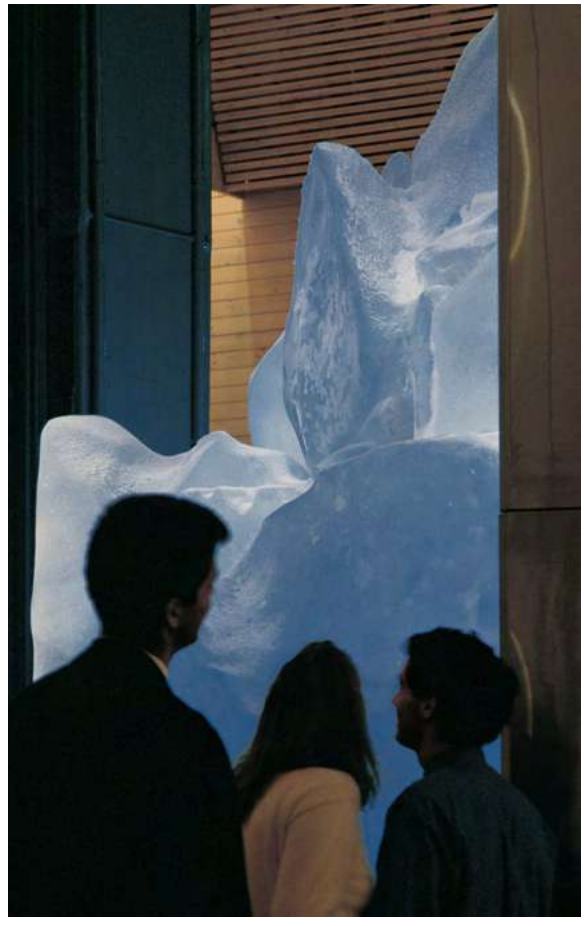
—El videoarte se desarrollaba de la mano con los avances de la industria audiovisual. Y eso es clave: a diferencia de la pintura o la escultura, el videoarte depende totalmente de lo que las compañías tecnológicas lanzan al mercado como cámaras, editoras, sistemas de reproducción, calidad de imagen, etc. Esa tecnología llegaba primero a las agencias de publicidad y canales de TV, donde trabajaban muchos artistas, quienes facilitaban el acceso a equipos para experimentar colaborativamente con herramientas de última generación. Las obras circulaban en espacios independientes y concursos, como los de la Colocadora de Valores o Arte e Industria, pero el espacio clave fue el Festival Franco Chileno de Videoarte, organizado por Pascal-Emmanuel Gallet junto al Instituto Chileno Francés de Cultura. Año a año, durante una semana, se exhibían trabajos de artistas chilenos y franceses. Ahí exhibieron Juan Forch, Carlos Flores y Francisco Vargas, quienes luego fueron directores o colaboradores de la franja del NO. En sus videos se observan ejercicios formales -incrustaciones, ralentizaciones, efectos sonoros- que primero experimentaron en videoarte y después usaron en la campaña. Juan Downey, el video artista más importante de nuestra historia local, participó activamente en la franja con una pieza especial.

El paradójico caso del iceberg

—También aborda el envío del iceberg a Sevilla, para la Feria Mundial de 1992, planificado en dictadura, que conecta la producción de «imagen país» con la producción de arte de esos años. ¿Cómo se observa esto en las interacciones que articularon ese envío?

—Se trató de un hito importante. Fue revelador descubrir que el proyecto se aprobó antes del plebiscito de 1988: el régimen pensaba que sería un acto de *marketing* para la dictadura, pero se transformó en el primer acto de visibilidad internacional de la transición, liderado por un gobierno opositor.

Paradójicamente, fueron casi los mismos agentes de la campaña del NO —más algunos rostros nuevos— quienes lo dirigieron. El caso es conocido, y hablar de hitos importantes siempre es complejo porque todos tienen opiniones al respecto. Pero a mí no me interesaba repetir lo que ya se sabe. Quería mirar los productos que salieron del pabellón. Por ejemplo, en el Mercado de los Méritos, el lugar de los estands del pabellón, vendían cajas con postales y *souvenirs* de cultura chilena. Guillermo Tejeda, artista y diseñador, las creó, el mismo que antes había trabajado con Nicanor Parra en la famosa caja de poemas



Iceberg en la Expo Sevilla 1992 fue el atractivo principal del Pabellón de Chile.

postales *Artefactos*. Como este, había otros ejemplos de producción artística que terminaron siendo producto de *marketing*. Ahí hay un ejemplo de contaminación cruzada. Hubo también trabajos paralelos, como la película *Sueños de hielo* de Ignacio Agüero o la novela *La nana y el iceberg* de Ariel Dorfman. Me interesaba una lectura alternativa a la canónica.

—Pese a lo apoteósico del proyecto principal, fraguado por una comisión oficial liderada por el empresario y exministro Fernando Léniz, las ideas de los artistas fracasaron mayoritariamente por falta de presupuesto.

—Tres artistas clave del arte local, Juan Downey, Gonzalo Díaz y Gonzalo Mezza presentaron propuestas atractivas para el pabellón, pero ninguna se concretó: la de Díaz fue por razones financieras; las otras simplemente se desestimaron. Curiosamente se optó por una fórmula compleja y costosa —según me contó Guillermo Tejeda—, aunque la pieza de Díaz era aún más cara. Por otro lado, la figura de Léniz es bien curiosa. Siendo ministro de Economía de Pinochet, terminó como presidente de la Comisión Nacional de Chile para la Expo Sevilla. Era un personaje que venía del mundo empresarial y que, gracias a sus vínculos con *El Mercurio*, logró una cobertura exclusiva del evento. En ese diario exponía su insólita visión de lo que debería ser una muestra de arte. Se lee en la prensa que el Pabellón será la sede del Consejo Andaluz de Agricultura Ecológica, pero durante muchos años ha estado semiabandonado y ha podido verse como una historia que fue desde la grandilocuencia al olvido.

—En el capítulo dedicado al Iceberg de Sevilla se hace también una pregunta que apunta al núcleo de las porosidades que analiza tu libro: «¿Es viable considerar al iceberg de Sevilla como una instalación de arte?»... Con la mirada historiográfica que le ha dado la investigación, ¿cuál es su perspectiva al respecto?

—Lo pensé como provocación al lector. El caso tiene tantos encuentros y desencuentros con lo artístico que, a partir de un gesto de Matta que documento en el libro, surgió esa pregunta. La pieza cumple con los aspectos visuales y técnicos propios de una instalación, pero su génesis no es artística sino espectacular. Me llamó la atención cómo la autoría del escenógrafo Juan Carlos Castilla, bajo dirección de Tejeda, quedó relegada a la agencia publicitaria, y el gesto de Matta al firmar el *iceberg* pasó como broma de apropiación. Con el tiempo, el *iceberg* se ha vuelto fuente de inspiración para artistas contemporáneos, como las pinturas de Pablo Jansana o el proyecto de escultura efímera del colectivo Rompe-hielos en 2022, en el mismo espacio hoy vacío del pabellón.


La Epoca Viernes 2 de septiembre de 1994

Duclos, Dittborn y Díaz, los creadores de La Escuela de Santiago. Falta Dávila, que reside en Melbourne.

EL SENTIDO DE LAS OBRAS DE LA ESCUELA DE SANTIAGO

La guerra de las ocho mil postales

La difusión pública de una tarjeta postal ingresa con una obra de Juan Domingo Dávila genera un debate de alcances internacionales. Al final, la polémica permitió conocer más de fondo el proyecto La Escuela de Santiago y lo que sus cuatro autores se propusieron transmitir con ese mensaje que encuentra por correo.

XIMENA POO

Hace un par de semanas cada destinatario elegido recibió el cuarto y último envío de tarjetas de La Escuela de Santiago, proyecto pictórico apoyado por el Fondo para el Desarrollo de las Artes y la Cultura, Fondart. Una de esas postales fue la que desató debates y hasta polémicas extendidos desde la base hasta las altas esferas del poder público del país e, incluso, del extranjero.

Juan Domingo Dávila y su original tratamiento en la figura del Libertador Simón Bolívar se convirtieron en

Eugenio Dittborn escogieron ese nombre para un proyecto que tendría un tiempo preciso de duración y de término. La idea era enviar postales con una obra de cada uno de ellos en cuatro remesas, que emprendieran un viaje con tercer días de distancia entre sí. En total fueron 16 las obras creadas por estos cuatro amigos pintores que, a excepción de Dávila que vive en Australia, radican en Chile.

Por precisamente en uno de sus viajes a Chile que Dávila, el autor de la imagen de Bolívar, se encontró con otros tres colegas para trabajar en las postales que finalmente se distribuirían en cuatro series temáticas: *La década de los 80, La década de los*

Cada una hizo su propia tarjeta para cada envío, planteando en ellas sus propios estilos cultivados individualmente durante años. Es más, para este proyecto comenzaron a trabajar separados, con un diseñador gráfico a partir de fines de diciembre.

—Para mí no fue una revelación. Yo ya no pregunto de arte postal. Tenían la flexibilidad suficiente para decidir lo de las tarjetas, pero no es mucho cabello de hacha. Los resultados no están claros aún—, explica Dittborn.

La Escuela de Santiago, agrega, "aparece en este momento como una especie de grupo o como una entidad, un proyecto nuevo o un colectivo

La Escuela de Santiago

—El último hito que destaca el libro, dentro del período que se propone abordar, es el proyecto de arte postal La Escuela de Santiago (LES), de 1994. Este proyecto involucró a cuatro artistas y una serie de estrategias de circulación, pero suele quedar restrictivamente asociado a la famosa postal de Simón Bolívar que despertó una controversia internacional, por su carácter marcadamente contraoficial, especialmente porque el proyecto involucraba recursos del Estado. ¿Qué diría que sale a la luz al analizar el episodio con un enfoque más integral, considerando el modo en que se gestó LES, el conjunto iconográfico que involucraba y los variados gestos críticos que puso en circulación?

—Uno de los temas que me llamaba la atención antes de estudiar el caso era la jerarquía de los nombres involucrados: Eugenio Dittborn, Arturo Duclos, Gonzalo Díaz y Juan Dávila, y por qué la atención recayó solo en la pintura *El libertador Simón Bolívar* de Dávila. Al respecto, me preguntaba qué había pasado con las otras postales, a qué se referían, qué temáticas trataban y si habrían sido eventualmente material de polémica también. Así expandí la lectura al proyecto de La Escuela de Santiago en su conjunto, algo que sin duda pasó a la historia del arte en Chile dada la enorme polémica y el trasfondo político que significó travestir y volver mestizo a un prócer de la independencia en momentos en que Pinochet aún estaba en la comandancia en jefe del Ejército. Para contextualizar: en los inicios del Fondart, en un momento en que este era un proyecto con financiamiento público, cada artista del proyecto seleccionaba una obra de su propia autoría que correspondía a una postal, y que se basaba en cuatro conceptos definidos en conjunto: la década de los ochenta, la década de los noventa, la mesa de trabajo y la ciudad de Santiago. La construcción del capítulo significó analizar las postales menos comentadas y conocidas, algunas de ellas con obras emblemáticas para la historia del arte local, como *La historia de la física* de Eugenio Dittborn, *La lección de anatomía* de Arturo Duclos o *¿Qué hacer?* de Gonzalo Díaz. Para complementar este estudio, recabé numerosos archivos que Arturo Duclos ha guardado cuidadosamente en su colección personal. En ellos, encontré muchas notas de prensa, correspondencia, bocetos y declaraciones públicas que me permitieron reconstruir un entramado discursivo que va más allá de lo que oficialmente fue publicado en los medios de comunicación de la época y en la literatura especializada sobre el tema.





Black Mirror (1993), Arturo Duclos.

El Libertador Simón Bolívar (1994), Juan Dávila.

—Al analizar el conjunto de postales de Dávila para LES, *se presta atención principal a la obra* El beso, *pintura de 1982 con motivo homoerótico y con mucho de la estrategia citacional y apropiacionista con que el artista confrontó la tradición «culta» de la pintura en esos años. Esa imagen, pixelada, fue reproducida en una de las postales de* LES *y está también en la portada de tu libro. ¿La considera una especie de clave del período?*

—Sí, esa es una obra que personalmente considero que resume muy bien la estrategia citacional de Dávila de ese período, razón, además, por la que la utilizo mucho en mis clases. Dávila realizó la pieza en 1982 y seleccionó esa imagen para representar su producción de los ochenta en el primer envío de la Escuela de Santiago. La particularidad fue que la invirtió y la pixeló en la postal. A mi entender, esto operaba como una forma de tensionar su producción anterior mediante alteraciones mediales propias de los nuevos tiempos digitales que se comenzaban a vivir por esos años. La obra se basa en una versión «queerizada» de la clásica fotografía *El beso* en Times Square del marino y la enfermera, de Alfred Eisenstaedt, pero con los arquetipos de lo masculino y lo femenino alterados, el primero por una pintura de una mujer de Roy Lichtenstein, una cita a Picasso desde una pintura de Dora Maar, y una clásica imagen de un tipo gay de Tom of Finland. Así, la versión de Dávila abría la posibilidad de citar la historia del arte con motivos homoeróticamente intervenidos que no necesariamente estaban presentes en las obras referenciadas, desmantelando desde la torsión pictórica inicial y luego de forma digital, los significados heteronormativos sedimentados en esos íconos de la modernidad.

Proyección hacia la transición

—En general, se propone en este libro una visión articulada de un arte que no suele mirarse en conjunto, como es el de la transición. Toma una posición muy perfilada, que hace sensible cómo la cultura de medios y los lenguajes de resistencia cultivados por las escenas visuales disidentes de los años setenta y ochenta se prolongaron en un tipo de arte crítico y, al mismo tiempo, consciente de su existencia mediática, que remarcó sus posiciones tras la caída del régimen militar. ¿Cuál es la proyección que eso tuvo en los años en que la transición maduró y se convirtió en ese período un poco sin salida que desemboca en nuestro presente?

—Pienso que la consolidación de internet y de las comunicaciones globales, junto con el vertiginoso avance de las tecnologías audiovisuales, ha tenido como efecto que gran parte de los artistas actuales utilicen estas tecnologías como medio para exponer y difundir su arte. La diferencia fundamental es que hoy no se requiere la misma preponderancia de la publicidad ni de los medios de masas tradicionales como la televisión, la prensa escrita o la radio, como fue durante la transición. Los canales digitales permiten que contenidos que están fuera del alcance editorial de las grandes corporaciones de medios lleguen a públicos determinados e incluso se viralicen. Ese fenómeno lo pudimos observar, por ejemplo, en lo que considero el caso más poderoso de performance colaborativa de protesta feminista: *Un violador en tu camino* del colectivo LasTesis en 2019. Fue una acción que se organizó y viralizó principalmente a través de las redes sociales, alcanzando una dimensión global sin precedentes para Chile y en la que los medios tradicionales prácticamente no tuvieron injerencia. En este sentido, pienso que la relación entre arte y medialidad opera hoy desde una geografía política completamente nueva: aquella donde el poder transformador reside en quien logra infiltrarse en medios digitales y redes y así penetrar con sus contenidos la agenda pública. **M75**