

Fronteras visuales de la transición

Sebastián Vidal Valenzuela

FRONTERAS VISUALES DE LA TRANSICIÓN:

Arte, publicidad y cultura de medios en el retorno a la democracia en Chile

Colección Arte

© Sebastián Vidal Valenzuela

Ediciones Universidad Alberto Hurtado
Alameda 1869 · Santiago de Chile
mgarciam@uahurtado.cl · 56-228897726
www.uahurtado.cl

Impreso en Santiago de Chile, por C y C impresores
Febrero de 2026

Los libros de Ediciones UAH poseen tres instancias de evaluación: comité científico de la colección, comité editorial multidisciplinario y sistema de referato ciego. Este libro fue sometido a las tres instancias de evaluación.

ISBN libro impreso: 978-956-357-542-2
ISBN libro digital: 978-956-357-543-9

Coordinadora Colección Arte
Ana María Risco

Dirección editorial
Alejandra Stevenson Valdés

Editora ejecutiva
Beatriz García-Huidobro

Diseño interior y portada
Alejandra Norambuena

Imagen de portada
El beso, de Juan Dávila. Se agradece la generosa donación.



Con las debidas licencias. Todos los derechos reservados. Bajo las sanciones establecidas en las leyes, queda rigurosamente prohibida, sin autorización escrita de los titulares del copyright, la reproducción total o parcial de esta obra por cualquier medio o procedimiento, comprendidos la reprografía y el tratamiento informático, así como la distribución de ejemplares mediante alquiler o préstamos públicos.

COLECCIÓN ARTE

Fronteras visuales de la transición

**Arte, publicidad y cultura
de medios en el retorno a la
democracia en Chile**

Sebastián Vidal Valenzuela

Índice

Presentación	
<i>Andrea Giunta</i>	11
I	
Fronteras visuales de la transición	21
II	
La franja del NO: política, publicidad y videoarte	83
III	
Cuando el hielo NO tiene nombre: Chile Expo Sevilla '92	159
IV	
BOOM! La Escuela de Santiago	241
Conclusión	
La transición "Rota"	327
Referencias bibliográficas	337
Agradecimientos	351

*Dedicado a la memoria de mis padres
Carlos Vidal y Alicia Valenzuela.*

Presentación

Seguimos, más que nunca, en tiempos de revisiones del pasado que, de distintas maneras, retornan en las formas autocráticas de las democracias contemporáneas. Dos años atrás se cumplieron 50 años del golpe de Estado en Chile. Este año se cumple el medio siglo del golpe de Estado en la Argentina. Después de décadas de analizar los procesos de la memoria y el rol del arte en la resistencia a las dictaduras, nos encontramos ante el resultado de elecciones que nos remontan a las líneas de pensamiento que hicieron posible la existencia de regímenes represivos que retornan de la mano del voto popular.

Contra la represión, la censura, el control, la violencia, la tortura y la desaparición, se sostuvieron formas de resistencias y el arte las integró de muy diversas maneras. En 2016 se realizó una conferencia en la Biblioteca Nacional para reflexionar sobre el 40 aniversario del golpe de Estado en la Argentina. En la puerta un camión de gendarmería controlaba que se impidiera el ingreso de 240 empleados despedidos por el Ministerio de Cultura¹, con listas elaboradas por el secretario de Conservación y Patrimonio del gobierno de Mauricio Macri, quien había asumido en diciembre de 2015 la presidencia. Cuando terminaron las jornadas la sensación que quedó fue que, pese a la represión y la censura, durante la dictadura se habían hecho muchas cosas en el campo de la cultura. Algunas en forma abierta, otras en formatos clandestinos o enmascarados. Y también quedó en claro que muchos de los métodos del pasado, que se habían creído eliminados, se reactivaban en el presente.

¹ https://elpais.com/internacional/2016/03/24/argentina/1458858797_880396.html.

Ha sido muy citada una anécdota que relata la artista argentina Diana Dowek, reconocida por su militancia y por el carácter evidentemente político y comprometido de su obra. En 1980, durante los años de la dictadura, ante uno de sus campos alambrados expuestos en el Museo de Arte Moderno, el brigadier Osvaldo Cacciatore exclamó: “¡Qué sensación de libertad!”. La imagen era la de un campo con el alambrado roto, y así como su sentido resistente pasó desapercibido para el militar, en torno a la obra de Dowek y de muchos otros artistas, se tejían lenguajes que contribuían a la formación de redes resistentes de interlocución.

Mucho se ha debatido sobre qué significa el concepto de resistencia. ¿Puede considerarse como resistente una obra que un pequeño grupo de compartida pertenencia social y cultural entendió como tal? ¿O solo se define como resistente a la oposición pública, declarada, frontal al poder de una dictadura? Acciones visibles, colectivas y que implican el cambio social, y no a acciones de resistencia en la vida cotidiana. ¿No implica asumir rasgos demasiado heroicos asimilar prácticas que en principio son escasamente decodificables o discernibles como formas de resistencia? ¿Cómo identificamos un acto de resistencia? ¿Cómo lo reconocemos cuando, en muchas ocasiones, quienes lo realizan no lo declaran como tal?

Autores como Jocelyn A. Hollander y Rachel L. Einwoher² consideran que el término resistencia se ha expandido hasta tal punto que podría no designar nada preciso. O en todo caso, que ya no es claro que todos estén entendiendo lo mismo cuando lo emplean para referirse a una práctica cultural. Para J. W. Rubin tal denominación solo puede aplicarse a acciones visibles con efecto en el cambio social. No a formas de resistencia de la vida cotidiana³. Para James C. Scott es suficiente con que las identifiquen como

² J. A. Hollander y R. L. Einwoher, “Conceptualizing Resistance”, *Sociological Forum*, 19(4): 533-554, 2004.

³ J. W. Rubin, “Defining Resistance: Contested Interpretations of Everyday Acts”, *Studies in Law, Politics, and Society*, 15: 237-260, 1996.

tales otros observadores culturalmente conscientes⁴. Si adherimos a esta definición, su productividad es extensa a la hora de analizar las formas de la resistencia en el campo del arte durante las dictaduras latinoamericanas. Porque tenemos que establecer con claridad un hecho, ninguna obra de arte, por más políticamente declarada que esta haya sido, ha tenido el poder de producir un cambio social inmediato, equiparable a una revolución o al resultado de una elección. Entonces, lo que podemos postular para identificar un arte de resistencia es la existencia de una intención por parte de quienes realizan la obra y de una comunidad interpretativa, de comunidades de lectura que comparten una interpretación de la misma como resistente⁵.

El caso chileno es específico y singular, ya que las formas de resistencia, según lo demuestra con extraordinaria consistencia la investigación de Sebastián Vidal Valenzuela, se articularon en formas distintivas y diversificadas con las estrategias, tecnologías y materiales que provenían del universo de la publicidad y la comunicación. Este libro logra exponer, a partir de documentos y genealogías, los vasos comunicantes entre artistas opuestos y resistentes a la política de vaciamiento cultural e ideológico que articulaba el Estado necropolítico de la dictadura. Un conjunto de prácticas y de obras que operaron desde el poder simbólico y contracultural de las imágenes, las acciones y los textos. Contra una política que decidía sobre la vida o la muerte la ciudadanía, y que ejercía control sobre

⁴ James C. Scott, "Everyday forms of resistance", en Forrest D. Colburn (ed.), *Everyday Forms of Peasant Resistance*, New York and London, M. E. Sharpe, inc., 1989, pp. 3-33. James C. Scott, *La dominación et les arts de la résistance. Fragments du discours subalterno*, Éditions Amsterdam, 2019.

⁵ Puse a prueba este concepto en el análisis de la obra *Sal-si-puedes* (1983) de la artista uruguaya Nelbia Romero. Ver Andrea Giunta, "Archivos, performance y resistencia. Nelbia Romero y el arte de Uruguay bajo dictadura" (presentado como ponencia en las jornadas realizadas en la Biblioteca Nacional de Buenos Aires en 2014, en las revisiones de los 40 años de la dictadura en Argentina), incluido en *Feminismo y arte latinoamericano. Historias de artistas que emanciparon el cuerpo*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2018, pp. 181-210.

la cultura desde la censura y la represión, la cultura se organizó como una zona de micropolíticas de resistencias.

Sabemos que la caída de la dictadura argentina no solo tuvo que ver con la derrota de Malvinas. Sabemos que esa aventura demencial apoyada en un reclamo de soberanía legítimo tuvo que ver, también, con su fracaso económico. Lo contrario sucedió con la dictadura chilena, tildada de “milagro económico” a partir de sus políticas neoliberales provenientes del manual y el asesoramiento de los “*Chicago Boys*”. Quizás el éxito económico y la ausencia de una derrota vergonzosa para la integridad del discurso de las Fuerzas Armadas sea lo que haya permitido que en Chile la transición haya adquirido una dimensión temporal que en la Argentina se representó como un corte. No solo el gobierno democrático de Raúl Alfonsín en 1983, sino también el juicio a las juntas militares de 1985, señalaron con claridad el corte entre dictadura y democracia. Por supuesto, no se trató realmente de un corte, dado que muchas articulaciones de la dictadura persistieron durante la democracia.

En Chile, la larga transición da lugar a un intenso debate historiográfico acerca de sus límites y vuelve reveladoras las formas de la resistencia durante la dictadura. Son estas mismas formas de resistencia las que se mantuvieron activas para volver visible la persistencia de discursos y prácticas de la dictadura en tiempos de democracia.

Durante la transición fue visible la relación entre cultura, *marketing* y publicidad. Un vínculo sospechable no solo por el desmontaje de su operar, que ya desde los años sesenta habían expuesto los libros de Marshall McLuhan, Ariel Dorfman o Armand Mattelart, sino porque el desarrollo de la publicidad y del *marketing* surgían de la mano de las empresas que se instalaban y que crecían amparadas por las políticas neoliberales que articulaba el Estado dictatorial. Lo que sucedió, en breves palabras, es que el sistema de publicidad fue, en el caso chileno, una de las articulaciones que nos permite comprender algo que muchas veces, desde el campo cultural argentino, nos preguntábamos cuando observábamos con

admiración, por ejemplo, obras épicas del CADA: ¿cómo fueron posibles acciones tan complejas y disruptivas como las que desde fines de los años setenta se realizaron en Chile, tanto por los artistas de la Escena de Avanzada, como también por artistas que operaban fuera de esta escena? ¿Cómo fue posible tanta espectacularidad, consistencia y continuidad en el tiempo?

Estas obras, acciones, publicaciones se gestaron desde la observación atenta de las fisuras del sistema desde las que articularon operaciones de visibilización e invisibilización. Lo que esta investigación revela es hasta qué punto espacios ideológicamente antagónicos (la publicidad y el arte crítico) funcionaron como ámbitos que proveyeron tecnologías, materiales, e incluso formas indirectas de financiación que se emplearon en un sentido contrario al que la publicidad, en principio, aspira: más que someter las conciencias para doblegarlas a los intereses del mercado, la formulación continua de recursos que permitieran mantener activas las zonas de pensamiento crítico. Un pensamiento atento al estado de insurrección que acabaría con la dictadura.

El análisis de tales articulaciones es revelador. Permite entender la complejidad y diversidad de estrategias que permitieron algo radicalmente distinto a las artes que se desarrollaron en otros países latinoamericanos durante la dictadura: su dimensión pública. Muchas de las acciones que constituyen la paradigmática y singular escena del arte chileno bajo dictadura se desarrollaron en el espacio público. Camiones recorriendo la ciudad, panfletos arrojados desde aviones, cruces atravesando el pavimento, intervenciones en páginas completas de periódicos, intervenciones en vidrieras de negocios, formas de consulta social en concurridas calles de Santiago de Chile. Cuando uno revisa la cantidad de acciones que desde las calles apelaron al espectador urbano, no puede dejar de sorprenderse.

Los vasos comunicantes entre artistas que trabajaban simultáneamente en el arte y en la publicidad son reveladores. Como también lo es la capacidad de pensar estrategias que manejaban resortes clandestinos que llevaron a grandes empresas (como Soprole)

a hacer cosas que jamás hubiesen concebido. Este arte crítico y político no solo se aprovisionó de soportes y materiales del mundo de la publicidad, también penetró el pensamiento corporativo y lo manipuló para utilizar su infraestructura, su capacidad instalada, y moverlos en función de proyectos contestatarios que no pasaran desapercibidos, aun cuando no todos lo que pudieron verlos estuvieron capacitados para desentrañar las capas de sentidos que en cada acción se superponían. Los camiones de Soprole referían al medio litro de leche que se distribuía durante el gobierno de la Unidad Popular y también al borramiento de esta política durante la dictadura. En hilera, desfilando por las calles, podían entenderse como publicidad de la empresa, pero también como el poder de un grupo de artistas que involucraban (y manipulaban) a una gran empresa en función de un programa que articulaba distintos momentos (frente al Museo Nacional de Bellas Artes, en las poblaciones, en la galería de arte) y sentidos que pocos informados podrían, en principio, desentrañar. Los artistas llevaron a las empresas a funcionar como parte de los dispositivos de la crítica política y social y, también, de la institucional del arte.

Demonizada por sus lazos con la espectacularización, la mercantilización y el proceso neoliberal, la publicidad puede analizarse en Chile durante la dictadura, desde sus líneas de conexión con las artes visuales. Por otro lado, las artes visuales también sirvieron como vaso comunicante de las políticas de la transición. Momento político en el que, a los comitentes tradicionales, las empresas, se sumó como cliente el Estado.

El libro analiza el rol de este nuevo estado y su necesidad de construir una nueva imagen de país, así como el efecto de la nueva presencia de artistas que habían estado al margen de las instituciones educativas durante la dictadura, como profesores, en las universidades. Y también la creación de una institución de apoyo a la cultura, Fondart, que permite comprender la realización de proyectos complejos, con materiales y equipamientos costosos, documentados con publicaciones de calidad. Algo incomprensible desde

la escena del arte argentino, que se desarrolla desde la acción de los artistas que recolectan apoyos privados actuando como agencias de sí mismos. Aunque en distintos momentos de la democracia el Estado argentino ha funcionado como mecenas, un análisis comparativo podría revelar las profundas diferencias.

La propaganda ha sido ampliamente utilizada por los Estados totalitarios. Y la condena de los intelectuales ha sido radical. Como señala Noam Chomsky en el epígrafe que Sebastián Vidal Valenzuela coloca al comienzo del segundo capítulo, “La propaganda es para una democracia lo que un garrote para un Estado totalitario”. Y sin embargo, el uso de la propaganda por los estados democráticos es intenso. En el caso chileno fueron los artistas y también los agentes culturales, los que, instrumentalizando y desplazando recursos de un campo complaciente a otro resistente, potenciaron el poder crítico de la cultura en la dictadura y en la transición democrática.

Distintas formaciones culturales son analizadas por el autor como campos de elaboración de estrategias críticas que se trasvasaban desde los públicos específicos y reducidos del arte experimental a la ciudadanía. El Festival Franco chileno de videoarte desde comienzos de los años ochenta, la visita del papa en 1987, el dedo de Lagos en 1988, la campaña de La Franja del NO, la exposición Museo Abierto en 1990, el envío de Chile a la Expo Sevilla en 1992 y La Escuela de Santiago en 1994, o programas de televisión como *En torno al video* entre 1984-1992, pusieron en contacto instituciones, financiaciones y funcionarios que permitieron el movimiento continuo de experiencias de un campo a otro. Y en esa migración se produjeron algunos reveladores escándalos y controversias.

Una historia del arte centrada en dinámicas institucionales específicas o en trayectorias de grupos o de artistas pierde la potencia de estas continuas y poderosas interacciones que caracterizaron al arte chileno durante la dictadura y la transición democrática. Este libro permite visualizar tales intercambios y contaminaciones, provee el marco histórico y epistemológico para comprenderlas, e

introduce una transformación metodológica en la historia del arte. Articulada sobre casos específicos y atenta a las múltiples zonas de contacto, esta investigación provee de una metodología que coordina una perspectiva focal y una periscópica, con la que introduce instrumentos nuevos para abordar la historia del arte en general y en América Latina en particular.

El libro propone también una lectura renovada de la Escena de Avanzada. Analiza la presencia constante de la censura y las formas en las que esta fue permeada. Analiza cómo esta actuó en dictadura y cómo se expandió, cual mancha de aceite durante la transición, revelando la presencia de prejuicios ideológicos, de género, en sectores progresistas. Traza una lectura desde el pasado hasta presente al rastrear los distintos significados del NO en la plástica y la cultura de Chile o al introducir numerosas referencias al estallido de 2019.

Otro punto revelador que, desde el punto de vista historio-gráfico, introduce esta publicación es el análisis de los escándalos y controversias de la época. Permite también constatar, una vez más, la presencia de la voz crítica de Nelly Richard que el libro recoge en distintos capítulos.

El caso de Sevilla revela también la estrategia del gobierno español para posicionar a sus empresas en la era de la globalización. Más de treinta años después, cuando nos encontramos en pleno quiebre y desmantelamiento del sistema global liberal, en un giro que parece conducir al fin del multilateralismo, este momento se ofrece como un espejo en la historia desde el que podremos analizar el curso que tomará el mundo en los próximos años. Eran aquellos tiempos en los que podía aplicarse el término neocolonial para analizar la estrategia de inversiones de España. También Chile promocionaba el cobre, el agua, la madera en la escena comercial internacional. ¿Qué términos tendremos que activar para analizar el presente y el futuro inmediato?

En un sentido amplio, este libro ofrece un campo de reflexión sobre todo aquello que se gestó en los tiempos de la lucha contra la

dictadura y en los primeros tiempos de la transición. ¿Qué proyecto de país imaginaron los artistas, instituciones, intelectuales y críticos involucrados? El devenir de esos tiempos en estos, los del presente que Chile, como muchos países de América Latina y del mundo, están atravesando, abren muchos interrogantes. ¿Fue este presente el que las democracias de las posdictaduras imaginaron en Chile y en América Latina? Y aún más, ¿es este presente, en el que se estaría produciendo un profundo giro epocal, el que se imaginó cuando se pensó el orden de posguerra o el orden global desde los años noventa? Este libro ofrece perspectivas, archivos e interpretaciones innovadoras para elaborar respuestas críticas y atentas a la ruptura y a los lazos entre tiempos radicales e intensos.

Andrea Giunta