

“Actores y Redes de Colaboración en el Mundo del Cartel Activista en Dictadura”

Investigación “Creación al margen, el cartel de resistencia a la dictadura en Chile”

Avance de investigación en curso

GT 32_Grupo de trabajo Sociología del arte y la cultura

Resumen:

Esta ponencia presenta un primer avance de la investigación “Creación al margen, el cartel de resistencia a la dictadura en Chile”. En ella se aborda, desde la perspectiva del sociólogo del arte Howard Becker, el Mundo del Cartel Activista a través de un análisis de los actores implicados en ese Mundo y de las redes de colaboración que hacen posible la producción gráfica de dos colectivos: la Agrupación de Plásticos Jóvenes (APJ) y el Taller de Gráfica. Se abordaran las redes de cooperación desde tres vínculos centrales: el de las contrapartes, el personal de apoyo y las tensiones y transferencias que existen con otros mundos circundantes. Se pretende con ello generar un primer acercamiento a lo que fue la producción y experiencia socio política de este frente de la resistencia a la dictadura en Chile.

Palabras claves: Cartelismo activista, Mundo del arte, Dictadura

Al igual que la de tantos otros países latinoamericanos, la historia reciente de Chile sigue estando cruzada por la irrupción del Golpe de Estado en septiembre de 1973 y los diecisiete años de dictadura que le siguieron. La reconstrucción de este periodo tiene plena vigencia en las investigaciones de ciencias sociales, que intentan comprender la profundidad de su impacto y el sentido de aquellos rastros políticos, económicos, sociales y culturales que se mantienen en la actualidad. A cuarenta años del Golpe, nos parece necesario volcar la mirada no sólo hacia las “estrategias” violentas del régimen, sino también sobre las “tácticas” (De Certeau 1990) de resistencia que minaron su dominio. Más que una unidad, las resistencias constituyen un trazado común de experiencias que enfrentaron la dictadura de diversos modos y desde distintos frentes.

Esta ponencia forma parte de la investigación “Creación al margen, el cartel de resistencia a la dictadura en Chile”¹, la cual se aboca al estudio de la experiencia y producción de un registro de la resistencia: el cartel. Desde ya es necesario reconocer que, a pesar de la importante tradición gráfica nacional y del interés que ha suscitado en estudios recientes —tales como los de Eduardo Castillo (*Puño y letra*, 2006) y Mauricio Vico junto a Mario Osses (*Un grito en la pared*, 2009) —, la gráfica de resistencia en el Chile de la dictadura permanece como un tema poco explorado. En palabras de Foucault (1987), existe un “efecto de enrarecimiento” tanto en el caso de la gráfica, como en el despliegue de distintas formas de resistencia a la dictadura en Chile. En consecuencia, la presente investigación se rige por un principio de reinversión que nos permita “abrir en la superficie de pertinencias del campo el afuera impertinente de sus exclusiones” (Foucault, 1987, p.20). Se trata de una operación que conlleva necesariamente una provocación a la memoria instituida sobre los modos de resistencia a la dictadura, especialmente respecto de la que se manifiesta mediante la gráfica en tanto espacio que elabora sus propios códigos éticos, estéticos y políticos.

¹ Investigación que recibe el apoyo del Fondo Nacional de la Cultura y las Artes (Fondart) 2013

Se pretende entonces reconstruir las formas orgánicas y gráficas que adopta el cartelismo disidente entre 1973 y 1989 a partir de la experiencia de dos de sus principales agentes: la Agrupación de Plásticos Jóvenes (APJ) y el Taller Sol. El enfoque investigativo es interdisciplinario, pues convoca a la sociología, la estética, el diseño y la historia con el fin de trabajar en el análisis interno y externo de esta producción gráfica. Asimismo, contempla la realización de entrevistas individuales y grupales tanto a cartelistas como a agentes vinculados y con el procesamiento de un análisis de la visualidad misma de las piezas. Se distinguen así dos ejes centrales: la experiencia inscrita en lo discursivo, y aquella cristalizada en la visualidad.

Presentamos un avance preliminar de los hallazgos de esta investigación a partir del análisis de las entrevistas realizadas con tres de los principales cartelistas de la época: Havilio Pérez y Patricio Rueda, miembros de la APJ, y Antonio Kadima, del Taller Sol. A partir de ello, y de un primer catastro de las piezas gráficas utilizadas, se ha organizado una aproximación a la experiencia colectiva de producción de carteles considerando las redes de colaboración que se establecen en este Mundo de la gráfica disidente. Esto nos permitirá visualizar desde un primer momento los agentes, espacios, actividades y relaciones que se disponen para la producción de cada cartel.

A continuación, se desarrollará un primer acercamiento al cartel, entendido como un vestigio social de amplia densidad histórica, en que se introduce algunos elementos claves de su teorización, para después centrarse en la noción de Mundo del Arte de Becker (2008). Luego, se retomará el contexto de producción de este campo en relación con las violencias instaladas por el régimen dictatorial y se presentará una reconstrucción del movimiento de resistencia desde la segunda mitad de los setenta. Finalmente, se presentará el foco de esta ponencia, que es el análisis sobre las redes de colaboración que hacen posible la producción cartelista de aquellos años.

Aproximaciones al cartel

El cartel cuenta con una larga tradición gráfica a nivel nacional e internacional, “cuyos orígenes se remontan a la gráfica rusa de los años veinte y a la Europa antifascista de los años treinta” (Vitta, 2003, p.319). Presenta, al mismo tiempo, un fuerte desarrollo en Latinoamérica, como es el caso del cartel cubano, fenómeno cuya fuerte influencia en el desarrollo gráfico nacional es observable en la robusta tradición gráfica y cartelista chilena. Una de las grandes expresiones de dicha tradición es el desarrollo del cartelismo durante la Unidad Popular, período en que el cartel se vuelve soporte de información y propaganda para los programas de gobierno, y las transformaciones políticas de la época, gracias a su rol comunicativo y carácter didáctico.

A diferencia de la noción francesa de “affiche”, el término “cartel” —de la raíz italiana *cartello*— nos permite enfatizar la función educativa, característica clave en el cartel de izquierda en Chile (Vico & Osses, 2009), que constituye una dimensión imprescindible para nuestro objeto de estudio. Por otro lado, Vitta (2003) destaca que en la tradición cartelista internacional existe una marcada orientación hacia la estimulación de la organización y la lucha popular. Tal característica estructura las bases para adentrarse en el cartelismo de resistencia a la dictadura en Chile, ya que éste, además de informar y educar, invita a la lucha colectiva contra el régimen imperante.

Aproximación al Cartel desde la Sociología del Arte: aprehender el Mundo de la Gráfica activista

En Chile, como en el resto de América Latina, los avances en el desarrollo de la sociología del arte se han mantenido incipientes. En general, siguen siendo disciplinas como la Estética, la Filosofía y la Historia del Arte los canales principales para la investigación y análisis de las prácticas artísticas locales. Lo anterior evidencia una deuda importante de la sociología latinoamericana para el

reconocimiento del arte como un “territorio que cristaliza conflictos, intereses, materialidades y representaciones simbólicas” (Facuse, 2010, p.77).

En la sociología del arte, existen diversos modos de proceder en el análisis de obras, prácticas y mercados artísticos. Como plantea Nathalie Heinich (2002), la actual generación de estudios en la disciplina resuelve la relación entre arte y sociedad al concebir al “arte como sociedad”, concepción según la cual lo que se privilegia es el estudio de las artes como procesos sociales que tienen sus propias redes, formas de valorización, producción, distribución y recepción.

La presente investigación se inscribe en esta línea de desarrollo, desde la noción de los Mundos del Arte de Howard Becker (2008) a través de la cual se pretende reconstruir las redes de cooperación que dan lugar a la fabricación o puesta en práctica del arte. Es posible reconocer que su enfoque en lo cooperativo lo lleve a ser considerado por algunos como el “anti-Bourdieu en los EE.UU, dado que donde el sociólogo francés ve sólo mediaciones ideológicas, dominación y capitales, Becker ve redes complejas de cooperación (aunque no siempre horizontales), y a la abstracción “campo cultural” contraponen los conceptos de primer orden que acompañan la idea de “mundo social” (Benzecry, 2009).

Becker toma la noción Mundos del Arte del filósofo norteamericano Danto para llegar a definirla como “la red de personas cuya actividad cooperativa, organizada a través de su conocimiento conjunto de los medios convencionales de hacer cosas, produce el tipo de trabajos que caracterizan al mundo del arte” (Becker, 2008, p. 10). En efecto, uno de los objetos centrales del análisis de un Mundo del Arte consiste en identificar los tipos de participación y tareas necesarias tras el conjunto de actividades que dan lugar a la producción, circulación y recepción artística. Todas estas dimensiones constituyen el denso tramado de relaciones que permite la elaboración colectiva de un Mundo del Arte como el que nos concierne, esto es: del mundo de la gráfica activista en la dictadura chilena.

Finalmente, es importante reconocer que nuestra investigación adscribe de modo más amplio al proyecto de sociología del arte propuesto por Duvignaud (1972), quien concibe que ésta supone necesariamente un “encuentro de analistas y de creadores: privada de este contexto, vuelve a convertirse en una ciencia muerta o en un juego de conservación de museo” (Duvignaud, 1972, p.27). Siguiendo este principio, el trabajo de investigación ha sido fruto de una actividad colectiva que se sustenta en la colaboración entre investigadores y realizadores, entre distintas generaciones y entre diversas disciplinas.

Contexto socio histórico: la dictadura y sus violencias

La génesis del cartelismo de estos años debe entenderse desde su particular contexto, marcado por la represión, la censura, la adversidad económica y las violaciones sistemáticas a los derechos humanos. Es este contexto el que fortalecerá al cartel activista como una forma de lucha y protesta visual que disputa el espacio público en reacción a las prohibiciones y censuras y que configura su propia identidad gráfica que responde y se construye desde la precariedad, la violencia y el margen.

La reconfiguración social que define este escenario deja un profundo quiebre en el tejido social y obliga a reconstituir redes como forma de resistencia. Tras los primeros años de la dictadura, comienza a gestarse lo que Salazar (2002) ha denominado el “vuelco comunitario” que se hace presente en la emergencia de experiencias de colectivos artísticos, festivales y encuentros culturales entre jóvenes pobladores, trabajadores y universitarios. Esto derivó en “la articulación de grupos abiertos a la libre participación y a la libre creación podía tener una fuerza militante y democrática socialmente más transparente y evidente que la articulación funcional y jerarquía de los partidos políticos” (Salazar & Pinto, 2002, p. 241). Regía entonces un quehacer protagónico con capacidad de acción y producción múltiple muy propia de lo que los mismos jóvenes concebían como su “militancia social”. El

cartelismo adopta estos modos de concebir su quehacer: prima entonces el sentido de una colectividad, que amplía una noción restringida de militancia.

El trajín del Mundo del Activismo Gráfico

“Había gente que no se fue pa’ la casa por ejemplo, que hizo canciones, que hizo poesía, a nosotros nos tocó hacer afiches... y lo hicimos con un extraordinario cariño” (Kadima, entrevista personal, 17 de junio de 2013).

La APJ y el Taller Sol constituyen dos referentes centrales dentro del mundo de la gráfica tanto por lo prolífico de su obra, como por su amplia participación en las redes de resistencia a la dictadura. Se trata de colectivos cuyo quehacer puede ser denominado “Activismo Gráfico”, a partir del concepto “Activismo Artístico” elaborado por Ana Longoni (2012), que enfatiza la problemática entre arte y política en Latinoamérica entre los setenta y ochenta. Se desplaza así la figura del activismo hacia el mundo gráfico, pues guarda importantes coincidencias tanto en los modos como en el sentido de su quehacer colectivo.

La concepción de Activismo Gráfico nos permite relevar no sólo la dimensión productiva de estas agrupaciones en términos de lo que implica su obra, sino también respecto de sus modos de producción estéticos, éticos y sociales. Esto refiere a una cualidad indisociable del frente de activismo: su carácter colectivo y colaborativo, según el cual cada fase de la producción de un cartel contempla una red de vínculos que lo hacen posible, lo que favorece la cosecha cotidiana de nuevas subjetividades.

Un elemento constitutivo del activismo gráfico es la autonomía de sus prácticas respecto de instituciones y partidos políticos. Tanto la APJ como el Taller Sol se dotan de criterios propios a la hora de tomar las decisiones que conciernen a la articulación entre formas estéticas y socio-políticas, lo que se diferencia bastante de la gráfica de brigadas o de la gráfica partidista de la época. El problema de la autonomía no es ya el rastro de una distancia incólume, como es muchas veces el caso del modelo de una agencia gráfica frente a lo político y lo social, sino el eje de una apropiación de las prácticas y los actos por criterios propios.

Junto con lo anterior, se comparte el horizonte de socialización de su quehacer; en ello radica la desublimación de sus técnicas tras el mensaje de que cualquier persona puede hacer un cartel. Para ambos colectivos, el acervo de técnicas de diseño y reproducción gráfica constituyen un arsenal de herramientas que deben ser puestas a disposición de quienes las requieran. Como respuesta a esta necesidad es que tanto la APJ como el Taller Sol desarrollaron múltiples talleres y jornadas gráficas con las organizaciones y comunidades con las que se vinculaban.

En definitiva, la finalidad tanto del activismo artístico como del activismo gráfico no es la obra o cartel que puedan gestarse; antes bien, su verdadera finalidad o espacio de creación es socio-político, en que lo se busca “producir mecanismos de subjetivación alternativos en una sociedad que “se crea” a sí misma como una sociedad política” (Longoni, Espósito, Vindel, 2012, p.49). Tal concepción enfatiza el carácter inmediateista de sus prácticas dirigidas a contribuir a una transformación radical del presente en los actos con que se teje, sin proyectar el futuro como un horizonte mesiánico.

Actores y redes de colaboración en el Mundo del Activismo gráfico

En base a los primeros hallazgos de la investigación, se desarrollará a continuación una primera aproximación al mundo de la gráfica desde sus principales actores y redes de colaboración. En virtud de lo anterior, es relevante conocer con anterioridad las fases de producción del cartel para comprender dentro de este esquema la participación de sus diversos agentes.

A pesar de la complejidad que comporta el proceso productivo del cartel de resistencia, (el cual constituye un foco de estudio en sí mismo), es posible identificar las grandes fases con las cuales se produce, expresadas básicamente en cinco etapas: encargo - diseño y producción - reproducción - distribución - circulación.

En cuanto al “encargo”, podemos decir que el cartel se origina a partir de la identificación de una necesidad particular o un requerimiento determinado por parte de organizaciones o individuos (externas o internas al colectivo gráfico). En base a dicha necesidad, se da paso a la fase de diseño y producción del cartel, en la cual se obtiene como resultado la pieza original que será reproducida por medio de diversas tecnologías, tales como la serigrafía, el offset y la fotocopidora. Luego, las copias del cartel son distribuidas a los encargados de hacer efectiva la circulación del cartel y, con ello, su recepción.

La lógica de fabricación del cartel de resistencia genera una nueva dinámica que está marcada por una multiplicidad de actores involucrados a lo largo de su proceso, lo que tendrá por consecuencia una gran variedad de vínculos que lo diferencia de la fabricación tradicional, ligada a la figura del genio del artista. A pesar de lo anterior, el cartelista comprime o absorbe ciertas funciones normalmente externalizadas (como distribución y circulación), cuestionando los roles y vínculos tradicionales del proceso de producción de la gráfica.

En base a este esquema, se presentarán a continuación los diversos actores involucrados según su tipo de vínculo con la gráfica activista.

Redes de colaboración con las contrapartes

En primer lugar, el proceso de producción de todo cartel contempla la figura de la contraparte que hace de una necesidad, un requerimiento gráfico concreto. Si en el caso del cartel publicitario es posible hablar de un vínculo clientelar, en el cartel activista se trata de una vinculación mediada por compromisos comunes, confianzas y afectos. En la práctica, se trata de sindicatos, organizaciones de pobladores o de DDHH, colectivos estudiantiles y centros culturales, los que se acercaron al Taller Sol o a la APJ solicitándoles apoyo en la elaboración de carteles.

Desde ya, podemos considerar distintos tipos de vinculación según el grado de identificación que se gestaba entre quienes solicitaban el cartel —la contraparte— y quienes se hacían cargo de su elaboración —el colectivo gráfico. El primer tipo se refiere a los carteles que se elaboran desde una identificación absoluta del colectivo gráfico con la contraparte, sea porque existe un vínculo orgánico con ésta, o bien, porque el cartel es fruto de una búsqueda propia del colectivo en cuestión (autoencargo). En este caso, la propia organización es quien requiere el producto y por tanto participa de las distintas fases del proceso de producción: desde su concepción, diseño, y reproducción hasta su distribución y circulación.

Distinto es el caso de lo que hemos denominado “Vínculo de cooperación”, asociado a los encargos hechos por organizaciones sociales que solicitan de manera puntual o permanente el apoyo gráfico de estas agrupaciones. La mayoría de los carteles que componen los archivos en estudio es fruto de este modo de concebir la relación entre colectivo y contraparte en que prevalece un sentido de solidaridad latente. Ahora, esta vinculación bien puede ser acotada a una colaboración específica o corresponder a una asociación que se mantiene en el tiempo. Tanto el Taller de Gráfica como la APJ contaban con vínculos permanentes con organizaciones de diversos frentes de la resistencia. La participación que pueda tener la contraparte en el proceso de diseño y reproducción de los afiches es variable, por lo que hay casos donde, ya confían toda la labor en el colectivo, ya existe una participación activa de los miembros de la organización en cada una de sus fases. Sólo en este último caso la vocación de socialización de las técnicas se hace efectiva, al punto de que tras la experiencia de inmersión y aprendizaje gráfico las organizaciones puedan seguir desarrollando sus propios carteles.

Finalmente, en este tipo de vinculación aparece de forma más delimitada la figura del “encargo”, que en general se refiere a los casos donde un espacio u organización que necesita de una producción gráfica permanente solicita a uno de estos grupos que resuelva la producción de sus afiches. A diferencia de los casos anteriores, donde no existe una retribución económica por el trabajo gráfico, este vínculo tiene rasgos más clientelares. En general, este es el tipo de relación que el Taller Sol tenía con espacios como El Café del Cerro y la peña Canto Nuevo, o bien, la que ambos colectivos realizan cuando se les solicita un afiche para promocionar una obra teatral, película o recital.

Redes de colaboración con Personal de Apoyo

Un vínculo clave para la producción del cartel, tradicionalmente inserto en la reproducción de las piezas, es el establecido entre los colectivos especializados y los trabajadores de la industria gráfica, en especial los de imprentas y serigrafía. Tanto la APJ como el Taller de Gráfica establecen una relación estrecha de cooperación con este “personal de apoyo” (Becker, 2008), bajo lo que hemos denominado “vínculo solidario”.

El vínculo solidario está definido por dos dimensiones fundamentales: la empatía por la causa de la resistencia y la económica. En primer lugar, se debe precisar que la represión impuesta y el riesgo involucrado en la vinculación con temáticas consideradas subversivas tuvieron como consecuencia una frecuente respuesta negativa ante la necesidad de reproducción de los carteles de resistencia por parte de las imprentas. Esto obligó a los cartelistas a la reproducción autónoma de ciertas piezas por medio de la fotocopiadora, el mimeógrafo o la serigrafía, entre otras técnicas, o bien, a relacionarse en forma clandestina con ciertos trabajadores de la industria gráfica que compartían y apoyaban los fines del cartel. En segundo lugar, existió también una clara conciencia de la precariedad económica, ya que el presupuesto para la producción y reproducción del cartel fue escaso y se basó por lo general en la autogestión y donación.

Si bien el “vínculo solidario” posibilita la reproducción y consecutiva existencia de la gráfica en dictadura, existe otra característica que particulariza la relación entre los trabajadores de la industria gráfica y los cartelistas, que tiene como consecuencia una mayor experimentación y riqueza visual en el cartel. El proceso creativo del cartel muchas veces se desarrolló en forma conjunta entre ambos actores, a fin de poder crear transgrediendo los límites y posibilidades que las tecnologías al alcance permitían. Bien lo ilustran las conversaciones de Antonio Kadima, cartelista, con Juan Carlos Gallardo, serigrafista: “Mira Juan Carlos ¿se puede hacer esto?”, “Mira no se puede hacer pero, probemos”. Y ahí se resolvían cosas, aprendíamos juntos.” (Kadima, entrevista personal, 17 de junio de 2013). De esta forma, se desarrolló un vínculo de creación conjunta que amplió los límites de la visualidad de la gráfica de la resistencia.

Por otro lado, el trabajo conjunto, implicó también una coordinación interna de códigos específicos ligados a la técnica. El dominio de estos códigos por parte del personal de apoyo exigió a los cartelistas un aprendizaje para lograr el trabajo de experimentación con resultados eficientes. En esta línea, las convenciones (Becker, 2008) fueron clave para lograr los resultados esperados.

Transferencias y tensiones en la vinculación con otros Mundos de la resistencia

El tercer tipo de vínculo identificado en la producción del cartel se relaciona con las transferencias y tensiones desarrolladas entre el mundo de la gráfica activista y otros mundos circundantes, en constante conexión por ser parte del estrecho movimiento de resistencia y por la frecuente convergencia espacial. Debido a la fuerte contaminación e influencia de estos mundos adyacentes sobre el desarrollo gráfico y la lógica productiva del cartel, es necesario explorar el vínculo particular entre cuatro dimensiones: el

Mundo Partidista, el Mundo del Exilio, el Mundo de la Academia del Arte, y el Mundo de las Organizaciones Culturales de Resistencia.

El Mundo Partidista es de interés, ya que si bien tanto la APJ como el Taller Sol fueron organizaciones que como colectivo no adscribieron a una militancia partidista específica, la mayoría de sus integrantes sí. De este modo, la conexión entre los colectivos gráficos y múltiples partidos de resistencia como el MIR, el FPMR, y el Partido Comunista, entre otros, fue directa, evidente y de gran influencia.

Las redes de colaboración establecidas entre ambos mundos se insertaron en la fabricación del cartel como un “vínculo estratégico”, transfiriendo técnicas de seguridad y supervivencia para sortear la mirada represiva y posibilitar la existencia del cartel. Respecto del eje transversal al proceso productivo del cartel, técnicas como el chequeo y contrachequeo, heredadas de las lógicas partidistas, se insertan desde las primeras reuniones de traspaso de la necesidad o encargo, el diseño y producción clandestina, la reproducción en imprentas y, por sobre todo, en la fase final del cartel: distribución y circulación. Las redes de colaboración estratégicas con los partidos políticos serán clave también para la llegada del cartel a nuevos territorios, con lo que se heredan vínculos con agentes claves de la Resistencia a lo largo del país.

En segundo lugar, la conexión con el Mundo de la resistencia en el exilio, o más específicamente, el Mundo de la Gráfica activista en el exilio, será una red de colaboración clave para el desarrollo del cartel en su fase productiva y en la circulación. La vinculación desde el exilio con personajes como Felipe Martínez (cartelista del Taller de Gráfica del Taller Sol) y Danilo Bahamondes (“El Gitano”, fundador de la Brigada Chacón y Arauco) fue de gran relevancia para el desarrollo tecnológico del cartel, pues permitieron una constante transferencia de técnicas y de nuevas tecnologías, la cual se hace aún más evidente al retornar a Chile: “llega Felipe Martínez, que viene llegando de Estados Unidos del exilio, y él nos trae una cantidad de información increíble: desde la cocinería, desde lo chico técnico, cómo pegotear mejor, porque todavía no usábamos computador, pero él venía con la información de la fotocopidora a todo color, por ejemplo” (Kadima, entrevista personal, 17 de junio de 2013). Misma suerte corre caracteriza la conexión con personajes como José Balmes, quien mantuvo un vínculo desde el extranjero con la APJ, facilitó la amplitud de la circulación del cartel a nuevos territorios. A modo de ejemplo, se puede citar el caso de la organización “Peuple et Cultura”, de la cual formó parte el artista en sus años en Francia, la que reprodujo por medio de pintura mural en 1986 el cartel “Libertad”, desarrollado por la APJ en 1980.

En el plano nacional, es importante profundizar en los lazos y tensiones existentes entre la academia artística y ambos colectivos, específicamente en los lazos con las Escuelas de Arte de la Universidad de Chile y la Universidad Católica. Los vínculos, sin embargo, serán distintos para ambos colectivos. En el caso de la APJ, existe un vínculo directo con la Universidad de Chile, ya que la organización es fundada por estudiantes y ex estudiantes de la escuela de Artes de aquella. En consecuencia, en un primer momento el radio de acción y la propia organización de la producción tendrá cabida en los patios, salones y alrededores de la universidad. Sin embargo, el vínculo con la Universidad será quebrantado por el régimen militar, pues entonces gran parte de los fundadores y participantes nucleares del colectivo son expulsados de la Universidad.

Por otro lado, el foco de acción de la agrupación se encuentra fuera de los cánones tradicionales de la enseñanza de las artes, por lo que existe también una decisión que aleja el quehacer de la agrupación del marco universitario. Este quiebre genera también una desvinculación con la institucionalidad artística en términos generales, e instala la gráfica fuera del territorio museal. En el caso del circuito galerista, se estableció un vínculo fronterizo. Hubo ocasiones en que la Agrupación estableció redes de colaboración específicamente con la Galería Buchi; sin embargo, y como ya se ha mencionado anteriormente, este no fue el objetivo ni el lugar de preferencia para la acción de la APJ. En el caso del Taller Sol, se podría hablar más bien de la inexistencia de un vínculo con la

institucionalidad artística; el Taller se define como un colectivo que emerge del arte popular. En esta línea, y en contraposición con la tradicional educación artística, la gráfica surge en base al aprendizaje autodidacta y al traspaso de técnicas por medio de talleres populares.

Otro Mundo adyacente al Mundo de la Gráfica Activista es el Mundo de las Organizaciones Culturales de Resistencia a la dictadura, las cuales, al igual que en el caso de los Partidos Políticos, comparten con los cartelistas múltiples espacios y experiencias por encontrarse activos en el circuito de resistencia. Entre las principales organizaciones culturales con las que se relacionaron los colectivos se encuentra en Taller de Artes Visuales [TAV] y el Taller 666, que fungieron como espacios de encuentro y de trabajo para colectivos que no contaban con un espacio físico, y entonces proporcionaron la infraestructura y tecnologías necesarias para la reproducción de las piezas gráficas.

En el caso del Taller Sol, éste también funcionó como espacio de reunión, encuentro y trabajo para muchos colectivos, incluida la APJ. Sin embargo, no por esta razón dejó de tener un estrecho vínculo con otras organizaciones culturales ni de generar una relación de cooperación en torno a la producción gráfica. Por otro lado, es relevante considerar agrupaciones de corte gremial como la Asociación de Pintores y Escultores de Chile [APECH], con las que ambos colectivos estrecharon lazos, al punto de llegar a ser parte constitutiva de esta, como fue la Agrupación de Plásticos Jóvenes. Otro actor destacado en el Mundo de las Organizaciones Culturales es el Coordinador Cultural, figura articuladora de diversos colectivos artísticos de la resistencia, en la que participaron tanto la APJ como el Taller Sol.

Conclusiones

Entendiendo los roles de los actores y la complejidad de las redes de colaboración existentes dentro del Mundo de la Gráfica activista en relación con los tres tipos de vínculos desarrollados: la contraparte encarnada en organizaciones de pobladores, de DDHH, sindicatos, estudiantes y centros culturales; el personal de apoyo, fundamentalmente basado en los trabajadores de la industria gráfica y serigrafistas; y otros mundos circundantes como los Partidos Políticos, la gráfica en el exili y las Escuelas de Arte, es posible vislumbrar la riqueza del proceso de fabricación del cartel no como un fenómeno productivo aislado, sino como una convergencia de múltiples factores que posibilitan por medio de transferencias la existencia de esta expresión gráfica. Desde esta perspectiva, podemos concluir que la mirada de Becker en torno a los Mundos del Arte aplicada al Mundo de la Gráfica Activista es una herramienta efectiva a la hora de aproximarse y comprender la especificidad del cartel en dictadura.

Por otro lado, en torno a los primeros hallazgos de la investigación en relación con las redes y actores presentes en la producción del cartel, se devela que las dinámicas colaborativas analizadas en este texto son a la vez un reflejo de los modos de colaboración propios del movimiento de resistencia a la dictadura, el cual se reconstituye tras el golpe militar en base al colectivismo. De esta observación surge la pregunta en torno a si el Mundo del Cartel activista puede leerse como una cristalización de las dinámicas del Mundo de la Resistencia en Chile, hipótesis sobre la cual debe seguir trabajando esta investigación en sus próximas fases.

Para terminar, es necesario precisar que la multiplicidad de vínculos colaborativos que constituyen y posibilitan la existencia de la gráfica activista se debe también a la flexibilidad del cartel como tal, esto es, un dispositivo que acoge un sinnúmero de temáticas —desde la difusión de una obra teatral a la denuncia de una tortura. El cartel es constitutivamente un soporte articulador, una bisagra entre los distintos mundos que lo rodean, y esto determina su potente densidad histórica.

Bibliografía

- Becker, H. (2008). *Los mundos del arte*. Buenos Aires: Universidad Nacional de Quilmes Editorial.
- Benzecry, C. E. (2009). Introducción: Las artes del mundo. *Apuntes de Investigación* (15), 99-101.
- Castillo, E. (2006) *Puño y letra*. Santiago: Ocho Libros Editores
- De Certeau, M. (1999). *La invención de lo cotidiano: artes de Hacer*. México: Universidad Iberoamericana.
- Duvignaud, J (1972). *La Sociología*. Barcelona: Editorial Anagrama
- Errázuriz, L. H. (2009). Dictadura militar en Chile, antecedentes del golpe estético-cultural. *Latin America Research Review*, 44(2), 136-157.
- Facuse, M. (2010). Sociología del Arte y América Latina: notas para un encuentro posible. *Universum*, 25(1), 74-82.
- Foucault, M. (1987). *El orden del discurso*. Barcelona: Tusquets.
- Heinich, N. (2002). *La sociología del arte*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Laplace, P. S. (1951). *Un ensayo filosófico sobre las probabilidades* (F.W. Truscott & F.L. Emory, Trans.). Nueva York, NY, EE.UU.: Dover. (Trabajo original publicado en 1814).
- Leenhardt, J. (1985). ¿Una Sociología de las obras es encesaria y posible? *Sociologie de l'Art. Colloque International*. Marsella : Ed. La documentation française.
- Longoni, A., Lopéz, M., Mesquita, A., Carvajal, F., Nogueira, F., et al. (2012). *Perder la Forma Humana, una imagen sísmica de los ochenta en América Latina*. Madrid: Centro de Arte Reina Sofía.
- Muñoz, V. (2002). Movimiento social juvenil y eje cultural: Dos contextos de reconstrucción organizativa (1976-1982/ 1989-2002). *Última década*, 10(17), 41-64.
- Peters, T. (2010). Sociología del arte de Marcel. *Revista Temas Sociológicos*(14), 125-144.
- Salazar, G., & Pinto, J. (2002). *Historia Contemporánea de Chile V, Niñez y juventud*. Santiago: LOM
- Vico, M., & Osses, M. (2009) *Un grito en la pared. Psicodelia, compromiso político y exilio en el cartel chileno*. Santiago: Ocho Libros Editores.
- Vitta, M. (2003) *El sistema de las imágenes*. Barcelona: Paidós.

Entrevistas

- Kadima, A. Entrevista personal, 17 de junio de 2013.
- Kadima, A. Entrevista personal, 3 de julio de 2013.
- Pérez, H. Entrevista personal, 19 de junio de 2013.
- Pérez, H. Entrevista personal, 8 de julio de 2013.
- Rueda, P. Entrevista personal, 29 de junio de 2013.
- Rueda, P. Entrevista personal, 11 de julio de 2013.