



**CONCEPCIÓN,  
TE DEVUELVO TU  
IMAGEN.  
RESISTENCIA  
CULTURAL  
1972 - 1991**

Leslie Fernández\_Carolina Lara\_Gonzalo Medina



**CONCEPCIÓN,**

**TE DEVUELVO TU**

**IMAGEN**

**RESISTENCIA**

**CULTURAL**

**1972 - 1991**

Leslie Fernández Barrera

Carolina Lara Bahamondes

Gonzalo Medina Parra



“Toda la resistencia cultural empezó en el 79-80 con nosotros, los artistas. Fuimos los primeros que estuvimos mostrando la cara, antes de las huelgas, los paros y las jornadas de protesta. Primero estaban los artistas. Esos fuimos nosotros. No solamente el Taller Marca y el ColectivoArte80, había otros, los poetas, los músicos, la danza... Ahí empezó la revuelta y esa fue la avanzada cultural que hubo en Concepción, y eso era bien político. Para ser político no es necesario ser militante.”

# ÍNDICE

## Prólogo

|                                                                                   |    |
|-----------------------------------------------------------------------------------|----|
| 1. “No soy yo la que habla, son los artistas”, entrevista a Annemarie Maack ..... | 6  |
| 2. De huellas, vacíos y mapas, por Ana Longoni .....                              | 10 |

## Introducción

|                                                                                                                        |    |
|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----|
| 1. Dar cuerpo a la memoria .....                                                                                       | 16 |
| 2. De los convulsionados años 60 al fin de la Guerra Fría:<br>El mundo estaba cambiando (y el arte también) .....      | 30 |
| 3. Las concepciones de la “Concepción”:<br>Dos décadas de historia del arte local, por Javier Ramírez Hinrichsen ..... | 42 |

## Concepción, te devuelvo tu imagen

|                                                                                          |     |
|------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| 1. El Instituto de Arte: principio y fin de una utopía.....                              | 60  |
| 2. La dictadura en Concepción: El golpe y sus réplicas .....                             | 86  |
| 3. Resistencia cultural desde las artes visuales en Concepción: Años 70 y 80 .....       | 106 |
| 3.1_ Contra la censura: El caso de Santiago Espinoza .....                               | 109 |
| 3.2_ El ColectivoArte80 y el arte conceptual .....                                       | 114 |
| 3.3_ Desplazamientos desde el grabado: Intervenciones gráficas del ColectivoArte80 ..... | 125 |
| 3.4_ Taller Marca: Gráfica disidente .....                                               | 142 |
| 3.5_ La calle: El cuerpo situado .....                                                   | 157 |
| 3.6_ El TUE: El grito en el cuerpo .....                                                 | 166 |
| 3.7_ Del cruce de lenguajes y lo interdisciplinar .....                                  | 180 |
| 3.8_ Ensayo Público o un enorme collage en la ciudad .....                               | 184 |
| 3.9_ El TAVIC: Una historia del videoarte en Concepción .....                            | 191 |
| 4. Cuerpos congregándose: Las agrupaciones culturales como fuerza política .....         | 206 |
| 4.1_ Entre el Calaucán y Pucalán: La danza para rearticularse .....                      | 212 |
| 4.2_ El ADA: Es tiempo de organizarse .....                                              | 215 |
| 4.3_ La AUT de Tomé: Resistencia desde los márgenes .....                                | 229 |
| 4.4_ La Chimba y Sala CEFA: Dos espacios culturales .....                                | 239 |
| 5. La era de la boludez: Ecos de una resistencia y la complaciente pintura .....         | 252 |

## Conclusiones

|                           |     |
|---------------------------|-----|
| Hoy, igual que ayer ..... | 264 |
|---------------------------|-----|

PRÓLOGO

ANNEMARIE MAACK\*:

“NO SOY YO

LA QUE HABLA,

SON

LOS ARTISTAS”

\* Periodista de la Universidad de Concepción. Trabajó como redactora cultural del diario *El Sur* (1972-1994) y fue directora de Extensión de la Universidad del Bio-Bio (1994-2006), donde impulsó diversos proyectos editoriales. Ha producido textos para catálogos de artistas de varias generaciones. Fue parte de la directiva del Instituto Chileno Alemán de Cultura de Concepción.

Desde la labor del periodismo cultural y una suerte de reivindicación de la no academia en la escritura del arte, en el comienzo del libro *Concepción, te devuelvo tu imagen. Resistencia cultural 1972-1991*, relevamos la presencia de Annemarie Maack Möller. La periodista, nacida en Concepción en 1941 y titulada en 1963 en la Universidad de Concepción, fue quien registró a través de las páginas de cultura de diario *El Sur* varias de las obras y acciones que son parte de nuestra publicación, siendo sus notas, artículos, crónicas y entrevistas el único registro que, en muchos casos, permanece hasta hoy. Annemarie Maack solía firmar como Anamaría Maack, o simplemente AMM, una voz aún no convenientemente visibilizada, que, con un espíritu cuestionador y sin afanes de autoría, fue una mediadora entre el espesor crítico y estético de tales obras y el público.

Le pedimos que nos escribiera una presentación, pero, a cambio, nos regaló una tarde de once en su departamento, compartiendo recuerdos, reflexiones y emociones, confesándose “desmemoriada”, aunque nos hablaba profundamente desde la memoria personal:

**Cuando en 1972 entré al diario ¿quiso armar una vitrina para artistas? ¿Colaborar para generar una escena?**

En el fondo, deseaba dar a conocer el arte, la creación artística. En ese tiempo se hacían tantas cosas y en el diario se fue comprendiendo que se podía influir, para que aquello que ocurría tuviera más resonancia, para que los artistas, las exposiciones y las obras interesaran al público. Y no a través de lo que dijera, sino de lo que ellos mismos decían.

Calculen que yo aprendí piano, igual que mi padre, que tocó piano toda su vida, o sea, había una sensibilidad ahí en mí tal vez. Cuando me enamoré de Ricardo Hempel, que es arquitecto, empecé a ver

los libros de arquitectura que él tenía y analizaba. Comencé a apreciar las cosas que él observaba en la arquitectura. Detalles que comentaba con Eduardo Meissner, su amigo, artista y vecino. Los temas que ellos conversaban los aproveché y así fui educando esa sensibilidad, y puliendo un lenguaje que de a poco se fue enriqueciendo, no porque lo estudié, sino porque me llegó y lo necesitaba para hacer lo que quería, que era hablar de los artistas y darlos a conocer en el diario. Me encantaba todo el arte, como también me gustan la filosofía, la historia, y todo lo que es sensibilidad e intelecto. Por ahí iban mis búsquedas y mi interés. Eso quería comunicar, nunca evaluar, labor que corresponde a los críticos de arte. El diario me permitía dar a conocer justamente lo que observaba. Yo usaba un seudónimo al firmar mis artículos de opinión: Marcela Ollé (nombre de mi abuela suiza-francesa) o también María Borel, (por una tía abuela suiza-francesa). Cuando me pedían algún artículo para llenar un vacío en alguna parte del diario, y tenía algo para contar, firmaba simplemente AMM o AM.

**¿Había una estrategia en difundir ciertas obras sin que resaltara la mirada política que pudiera estar ahí?**

En los reportajes de esa época claro que tenía mucho cuidado, al entrevistar a gente de izquierda no siempre podía repetir lo que abiertamente me decían, por riesgos para ellos, para mí y para el diario. Eso lo había conversado con los directores que tuve mientras trabajaba, y con los artistas también, ellos lo tomaron muy bien. Eso explica por qué no hablé de sus tendencias políticas, ni de dónde venían. La política no era mi tema.

**En el fondo era autocensura...**

No, no sé si autocensura, pero, claro, a mí me llamaban por teléfono también: “¿Usted está promoviendo a izquierdistas, a los miristas?, ¿usted no sabe lo que hacen?”,

cosas así. Les decía que hablaran con la dirección del diario, y cortaba.

### **¿Qué miedo...**

Pero claro que daba susto pues, miren lo que le pasó a Hernán Osses, periodista secuestrado en 1969 por el MIR. Si pasaban estas cosas, una tenía que saber hasta dónde llegaba. Yo tenía mis hijas, una familia, mis padres, suegros y no quise arriesgar eso. Como tampoco perder mi trabajo en el diario, ni a los artistas.

### **¿Y qué decían los artistas cuando se les planteaba no decir ciertas cosas?**

Nunca tuve problemas, entendían tanto el diario como ellos. Además, al hablar conmigo, los artistas sabían a lo que iban: a que el diario difundiera algo sobre sus obras. Aceptaban lo que yo quería, o sea, difundir su arte y no su política. Queríamos informar al público que existía un arte en Concepción que había que mirar y eso nos importaba. A mí me parece que en un momento tan convulsionado como era la época, no cabía otra cosa. Era como una lógica de sobrevivencia.

### **¿Los textos pasaban por DINACOS?<sup>1</sup>**

Bueno, si hubo eso nunca me enteré, además no trabajaba en la sala de redacción general, no supe de eso. A lo mejor el arte ni lo entendieron. Pero sí tuve algunas llamadas anónimas, como les comentaba, y voces varoniles que me preguntaban por qué entrevistaba a los artistas. Que eran gente de izquierda. Pero yo les cortaba. Sin embargo, yo les aseguro que ningún lector de *El Sur* se convirtió en izquierdista por lo que yo escribía, o por lo que decían los artistas que yo entrevisté. De eso estoy segura. Y ninguna persona entró al PC o se hizo mirista por leer las entrevistas que yo producía. Además, el diario *El Sur* me había contratado para que escribiera sobre los artistas, acerca de sus técnicas, de sus objetivos, sus tendencias estéticas, para aprender su lenguaje plástico, y no otra cosa.

### **¿Entonces, estratégicamente, usted puso el foco en la mirada estética?**

Lo que me interesaba era conocer los procesos expresivos de cada artista, diferenciar sus acentos, sus objetivos, lenguajes y resultados, para que (ojalá) el público supiera leer la obra de cada artista, sea escritor, pintor o músico, por ejemplo.

### **De lo contrario, todo este archivo que es parte de la riqueza de nuestro libro y de otras investigaciones que se han hecho, no existiría.**

Menos mal se pudo hacer y me gustó hacerlo. Menos mal estuvo toda esa gente valiosa que me motivaba dentro del diario en el ambiente artístico cultural de Concepción.

### **Cada vez que hablamos con las y los artistas de la época, todos la recuerdan con mucho cariño, valoran mucho su trabajo, lo que hizo en ese tiempo...**

Amorosos todos. Qué ganas de volver a trabajar. Ser la de antes. Pero eso ya se acabó. Ya no es. Pero fue apasionante vivir esa experiencia.

### **Pese a todo lo complejo, ahora que vemos con distancia estos acontecimientos, sucedieron cosas muy valorables y muy osadas también...**

Creo que el mayor logro es haber vivido una época que había que vivir. O sea, te morías y te echabas a morir, o peleabas y te echabas a pelear y hacías lo que tenías que hacer. Y eso fue lo que hice. Había que sobrevivir en lo que se estaba, y tuve la suerte de estar justamente en el arte, que me gustaba, y de tener los amigos que necesitaba, entre periodistas, artistas, escritores, pintores, músicos y arquitectos.

### **Volviendo a esos años de trabajo, usted cubría todo tipo de arte sin discriminación, en artes visuales, desde la pintura clásica o naif hasta lo más experimental. ¿Qué le ocurrió cuando se vio enfrentada a esas obras más experimentales, más**

### **conceptuales y que se salían de la academia?**

En un comienzo me pareció extraño. Estaba acostumbrada a ver una obra desde la visión clásica. Entonces, de pronto, te vienen a mostrar una mancha con significado y lo encontré fantástico. ¿Qué era aquello nuevo? ¿Por dónde se había ido el lenguaje artístico? ¿La expresión del arte? Entonces comencé a no rechazarlo, como hacía mucha gente y me pregunté por qué tendría yo que rechazarlo, ¿porque no lo entiendo? Es lo que preguntaba a los artistas; con ellos conversando, despertó mi interés por comprender estos nuevos lenguajes que todo lo fueron cambiando. Si todo cambia, ¿cómo lo clasificas?, me preguntaba. Entonces, comencé a leer varios libros, a informarme, a valorar cosas nuevas, mensajes cifrados en formas, colores y me gustó ese juego. Consideré que el arte era más democrático que nunca. Y me preguntaba si esa democracia de la interpretación era algo positivo o negativo. ¿Por qué sería positivo o por qué sería negativo? La respuesta debía emanar de los artistas. Yo no tenía las respuestas.

### **Se trata de una postura crítica y analítica...**

De cuestionamiento. De ver qué es lo que hay. Si no es el trazo, no es el color, no es el tema, ¿qué es? ¿Qué descubro? Eso también me motivaba a seguir indagando. Las respuestas diferían, pero todas eran válidas. En algún momento, comenzó el arte a dialogar con sus lectores. Porque como público somos lectores del arte.

### **Finalmente, ¿qué impresión le provocó el libro?**

Fue duro cuando lo leí. Reviví muchas cosas, me remeció bastante. Los antecedentes que reunieron, la cantidad de información que tienen, que se atrevieran a abordar algo tan amplio y diverso. Lo encontré fantástico. Realmente interesante. Fantástico que se atrevieran a escribir un relato histórico que faltaba. El relato analítico sobre una etapa

del movimiento artístico cultural penquista, o de la vida cultural en Concepción. Revivir todo aquello, confieso que fue en parte doloroso. Me parece increíble que se hicieran tantas cosas innovadoras en un momento tan difícil. También refrescó mi memoria y eso es maravilloso. Les agradezco que pude revivir cosas que había olvidado, como nombres de artistas y de periodistas que se me fueron yendo, como se nos va de pronto la vida toda.

Entrevista realizada por Leslie Fernández, Carolina Lara y Gonzalo Medina en San Pedro de la Paz, 7 de junio 2021.

1\_ La Dirección Nacional de Comunicación Social (DINACOS), existió entre 1973 y 1990, y fue el organismo encargado de visar y censurar los contenidos generados por los medios de comunicación, audiovisuales o escritos, autorizados para transmitir o circular en el país. Además, extendía su función revisora a las obras culturales, y era el encargado de las comunicaciones oficiales del régimen.  
En <http://www.archivomuseodelamemoria.cl/index.php/39011:isaar>

PRÓLOGO

HUELLAS,

VACÍOS

Y MAPAS

ANA LONGONI\*

10

\*Doctora en Artes de la Universidad de Buenos Aires, Argentina (UBA) e investigadora de estudios culturales en arte y política, activismos artísticos, vanguardias e historia reciente en Argentina y Latinoamérica. Directora del Departamento de Actividades Públicas y del Centro de Estudios del Centro Nacional de Arte Museo Reina Sofía, Madrid, España. Forma parte de la Red Conceptualismos del Sur.

A

Ana Pizarro

y sus huellas

1.

Nunca pisé Concepción, pero escucho hablar de ella desde hace mucho tiempo. La primera vez, a la querida Ana Pizarro, quien fue mi primera directora de investigación en la Universidad de Buenos Aires a comienzos de los años 90, y que contaba los días que faltaban para poder regresar a vivir a Chile. De su relato me quedan entremezclados los bosques de pinos y eucaliptus y el viento en la zona aledaña a Concepción en donde vivía su madre, los tiempos de efervescente vida universitaria previa al exilio, la militancia política, la tragedia en ciernes.

Diez años después, pasé muy cerca de allí, apenas un poco más al sur, camino a Chiloé. Íbamos en un extraño viaje en camioneta mi hijo y yo, acompañando a mi padre a reencontrarse con la hija de uno de sus mejores amigos, el Negro Sobral, desaparecido en La Plata a poco de iniciada la última dictadura argentina. Pensé, mirando y oliendo esos infinitos verdes y lluvias, tan contrastantes con los marrones secos del otro lado de la cordillera, en Ana y en su difícil volver.

Fue durante la investigación colectiva impulsada desde la Red Conceptualismos del Sur, que iniciamos en 2009 y que derivó en la exposición "Perder la forma humana", cuando -de la mano de Fernanda Carvajal- se grabaron en mi retina otras dos instantáneas imborrables de Concepción, concatenadas entre sí. La primera, la imagen de Sebastián Acevedo en llamas, "una pira de fuego

furioso" -en palabras de Hernán Vidal-, inmolándose en 1983 en la plaza principal de la ciudad, frente a la Catedral y al pie de la cruz blanca, como acto de protesta extremo y sacrificial reclamando información ante el secuestro de sus dos hijxs por la dictadura chilena. La segunda, los cuerpos desnudos de Pedro Lemebel y Francisco Casas, Las Yeguas del Apocalipsis, acostados sobre cal viva, uno agarrado de las piernas del otro, conformando una línea de torsos, brazos, piernas acoplados y expuestos, cruzada por otra línea de carbón prendido con fuego. Las pieles quemándose, literalmente. La acción "Homenaje a Sebastián Acevedo" tuvo lugar en la Universidad de Concepción, para apenas un puñado de personas presentes, cubriéndose los rostros, consternadas, el 1º de diciembre de 1991, día internacional de lucha contra el sida.

Es a partir de la lectura de los materiales que conforman este libro que esas vívidas imágenes de Concepción se actualizaron, multiplicaron y estallaron en un caleidoscopio múltiple y complejo.

2.

La publicación resulta de un ejercicio que parte de enunciar un enorme vacío: la inexistencia de una historia del arte local, es decir, de un relato (o varios) y un archivo que den cuenta de las prácticas artísticas ocurridas allí. Ante esta falta, un grupo de investigadorxs -formado por Leslie Fernández, Carolina Lara y Gonzalo Medina- encara un largo trabajo colectivo, rastreando testimonios que indaguen en la memoria de quienes participaron o fueron testigos, encontrando rastros materiales (en la prensa, en los álbumes personales, en los registros policiales o institucionales), configurando un creciente acervo documental en construcción, y desde allí indagando en distintos dispositivos (primero una exposición, ahora un libro), capaces de ir componiendo un relato coral,

hilando fragmentos, señalando huecos y proponiendo genealogías y tramas, habilitando la posibilidad de nuevas lecturas y conexiones. Evidenciar, encontrar, nombrar, articular, visibilizar: esos pueden ser algunos de los verbos que den cuenta de este movimiento múltiple.

Hay un nudo central del relato situado en los años de la dictadura de Pinochet, particularmente en el ciclo de los años 70 y 80: tiempos de represión y terror, vigilancia y disciplinamiento, censura, sanciones, expulsiones y persecución, detenciones y muertes; a la vez, tiempos de resistencias y solidaridades, pequeños pero mayúsculos actos desafiantes y alteraciones temerarias, apuestas indómitas y complicidades colectivas. Un sustrato que recobra su vital perseverancia y reverbera con fuerza en el ciclo de protestas abierto en 2019 del “Chile despierta”, y se sacude el lastre de casi cinco décadas de imposición neoliberal. Esos ecos se evidencian también en los estrechos vínculos que entonces y ahora se entablan entre el movimiento estudiantil y el activismo artístico y performático, el arte y la calle. Y en el señalamiento de un ámbito como la universidad en tanto lugar de encuentro, de transmisión intergeneracional y de producción colectiva.

Dan cabida en esta historia a “acciones de arte de las que no existe más registro que el propio relato” -como dicen lxs autores de este libro- y también las biografías concretas que las sostuvieron exponiéndose al terror dictatorial, como aquella de arrojar botellas al río que contenían los nombres de estudiantes desaparecidxs. Mensajes que la corriente se llevó a otras partes, que se diseminaron y perdieron, y que ahora pueden ser reencontrados y reivindicados.

### 3.

El título de este libro (que fue también el de la exposición que lo precedió), retoma,

resignifica y homenajea una intervención conceptual llevada a cabo el 29 de agosto de 1982 por el grupo nombrado a posteriori ColectivoArte80. Se trata de un aviso a página completa en el diario local *El Sur* en que se superponen, se abigarran y se solapan varios niveles: un plano de la ciudad de Concepción, la foto de un hombre ciego tocando la armónica y pidiendo limosna en la calle ante la indiferencia de un transeúnte que pasa, y una serie de inscripciones en letras minúsculas: “concepción, te devuelvo tu imagen”, y la advertencia o guiño magritteano “esto es un grabado”, junto a los apellidos de lxs artistas (“araos/ burgos/ cárdenas/ díaz/ fuentes/ hernández/ pérez”) y a la imagen de un aparato rodeado de ondas expansivas (¿un transmisor de radio?, ¿un sismógrafo?).

El desbordamiento de la gráfica al territorio de los medios masivos (subvirtiéndolo sus códigos y formatos, interpelando a su público masivo e inadvertido del carácter artístico del experimento) establece un puente por un lado con la experiencia y las reflexiones del Grupo Arte de los Medios, impulsado en Buenos Aires desde 1966 por Jacoby, Escari y Costa en complicidad con Oscar Masotta, y su temprana intuición de la capacidad mediática de construir acontecimientos. Y también se enlaza con las intervenciones que el grupo CADA venía haciendo en medios masivos de comunicación, como la inserción de una página en la revista *Hoy*, en 1979, como parte de las múltiples operaciones que integran “Para no morir de hambre en el arte”.

La superposición de la foto del músico mendigo y el plano de la ciudad construye además una analogía entre el cuerpo del artista y el cuerpo colectivo, el espacio público vedado o restringido, la población del país entero, en una clave afín a Elías Adasme cuando imprime el mapa de Chile sobre su cuerpo en la serie de fotoperformances “A Chile” (iniciada también en 1979).

A la vez, el protagonismo del no vidente

nos remite a la acción de Carlos Ginzburg, en la Bial de Coltejer en Medellín, en 1972, en cuya inauguración el artista se paseó incomodando a lxs presentes y agitando una lata con monedas y portando un letrero en que se leía "El artista: artista mendigo". Se trataba de uno de los segmentos de la señalización de la institución artística que Ginzburg tituló "Análisis estético", en un llamado de atención sobre la materialidad de todas sus dimensiones y agentes involucrados.

De modo semejante, la "inauguración de nada" de Arte Acción, en 1979, en que dos jóvenes artistas convocaron al público a la sede del Instituto Chileno Norteamericano de Concepción a concurrir a una exposición vacía, es no sólo una temprana operación de crítica institucional, llamando la atención sobre la sociabilidad que rodea el ambiente artístico y sus ceremonias, sino también una desmaterialización de la obra desplazando su énfasis a la comunicación interpersonal entre lxs presentes. En sintonía con esta acción, Norberto Puzzolo propuso en Rosario, dentro del Ciclo de Arte Experimental, en abril de 1968, una situación en que lxs espectadores se podían sentar a mirar la calle, y a ser mirados desde la calle. Y, en el mismo ciclo, Eduardo Favario en septiembre de 1968, simuló la clausura del espacio expositivo para forzar a lxs presentes a derivar por la ciudad hacia una librería en que se reunía la intelectualidad de izquierdas, y adonde él lxs esperaba para dialogar.

En esa línea, cuando Pedro Millar propone, entrevistado por Anamaría Maack, que "se puede tomar como referencia un hecho sociológico, antropológico o la ecología para hacer con ella una acción de arte o un objeto de acción de arte", está estallando el hacer artístico mucho más allá de los materiales "nobles" aceptados por la tradición de las bellas artes. Tal como León Ferrari propuso en 1968 en "El arte de los significados", señalando que todos los significados son

susceptibles de ser materiales artísticos en tanto provoquen -igual que un acto político- eficacia y perturbación. La reivindicación de las formas y los procedimientos propios de la acción política como hecho artístico puede ser quizá un umbral para aproximarnos al cruce entre arte y política que signó ese feroz contexto. Entre el terror y la fiesta, ese umbral da cuenta de la revulsiva inventiva en medio del clima dictatorial para desafiar, evidenciar, señalar, exacerbar e incluso parodiar. Los actores totalmente pintados y vestidos del tono azul similar al de algunos uniformes militares, lejos de emular a Yves Klein, provocan una sutil incomodidad, exacerbando la omnipresencia represiva en la presencia desconcertante de cuerpos autómatas. O en las fotos de frente y perfil con que se presentan lxs artistas, como si el catálogo de su exposición colectiva en la Universidad del Bío-Bío fuese un prontuario delincuencia. O en las impresiones pegadas en la vía pública por el ColectivoArte80 en que anuncian -emulando la portada del periódico- que ha sido "Detenido peligroso crítico de artistas". La dictadura está allí, y al mismo tiempo también la antidictadura.

#### 4.

¿Qué supone escribir desde Concepción una historia local de las prácticas artístico-políticas? Situarnos en una periferia de la periferia: más allá de los centros hegemónicos del arte y la cultura occidental (París, Nueva York...), de sus ritmos, mandatos y cánones, pero también asumiendo una posición de tensión incómoda y tirante con la centralidad asumida por las capitales regionales -Santiago de Chile, en este caso-.

Desde esa doble condición periférica, y de la reivindicación de un ejercicio historiográfico situado que hemos nombrado como descentrado (lo que significa tanto desconocer un centro, como desquiciar o enloquecer la estabilidad de los relatos dominantes construidos desde la irradiación

unidireccional de los centros hacia las periferias), se vienen produciendo varios aportes insoslayables que dan cuenta de la emergencia de historias otras del arte narradas desde Asunción, Montevideo, Rosario, Valdivia... y Concepción.

Leer en conjunto estas aportaciones nos ayudará no sólo a entender y reconocer desde otras claves la producción local, sino también a configurar un mapa trazado a partir de la trama abigarrada de relaciones (locales, nacionales, regionales, internacionales), en un ejercicio de pensamiento diagramático que se abra a considerar flujos, contaminaciones y contactos inesperados.

En ese punto, el diálogo que puede establecerse entre esta investigación y otras recientes o en curso, como la que llevan Javiera Manzi y Nicole Cristi sobre las experiencias gráficas de resistencia cultural a la dictadura chilena en Santiago, o la que realizó May Puchet sobre los grupos de arte conceptual en Montevideo en los años 70, o la curaduría de Sol Henaro, Cristian Aravena, Alejandra Moreno y Brian Smith sobre arte-acción en México desde los años 70, entre varias otras, nos hace saber que hay señales de que otro mapa (del arte latinoamericano) es posible.



INTRODUCCIÓN

DAR

CUERPO A LA

MEMORIA

La presente investigación nació ante un vacío historiográfico en el campo de las artes visuales de Concepción, identificado en especial en el período de la dictadura cívico-militar (1973-1990), de lo que se tenían atisbos principalmente a través del relato de quienes lo vivieron, desde la memoria. El libro reúne por primera vez gran parte de esos testimonios recogidos mediante entrevistas realizadas a sus protagonistas tanto en esta ciudad, capital de la región del Biobío, como en San Pedro de la Paz, Tomé, Santiago o hacia el extranjero, ya sea en forma presencial, por teléfono, correo electrónico, chat o videollamadas; incluyendo en el proceso la recopilación de registros de obras y de diverso material de archivo. Al contexto, nos aportó además una escasa, pero creciente bibliografía que documenta este período histórico desde lo local, y que hemos visto desarrollada principalmente en la última década<sup>2</sup>. Como equipo interdisciplinario (trabajamos en arte contemporáneo, algunas desde el periodismo, la docencia, la historia, la curaduría o la gestión cultural)<sup>3</sup>, constituimos así una primera aproximación a un movimiento de artistas, colectivos y organizaciones, que llegó a abarcar todo un territorio conocido hoy como Gran Concepción<sup>4</sup>, y que permanecía invisibilizado por la falta de escritura al respecto en la zona y por el centralismo en el análisis del arte chileno contemporáneo.

En esta indagación sobre las prácticas artísticas del período de dictadura en Concepción, omitimos el arte tradicional<sup>5</sup> y nos enfocamos en el trabajo generado en el marco de la resistencia cultural, ya que desde allí identificamos aportes genuinos, de potencia inusitada en lo estético y conceptual, tensionando el ámbito de lo artístico propiamente tal. Al tenor de los relatos, se fue armando una línea de tiempo donde es posible advertir momentos de emergencia social y de proliferación de obras, hitos, exposiciones y acciones de

arte, comprobando que aquello del “apagón cultural”<sup>6</sup> fue apenas un instante o más bien una falacia. Pese al miedo, la oscuridad y el silencio imperantes tras el golpe militar de 1973, entre la segunda mitad de esa década y los años 80, toda una generación de artistas fue emergiendo para ocupar las salas e instituciones culturales aun cuando estuvieran intervenidas, o bien instalándose en lugares extra artísticos: comunitarios, poblacionales y principalmente en la calle, poco a poco conectándose, organizándose y, al mismo tiempo, quebrando los cánones conocidos del arte, volcándose a un cuestionamiento de los lenguajes e incluso del rol del artista, para vincularse en forma radical al ámbito político y social.

El primer entrevistado, en diciembre de 2014, fue Miguel Parra, cuando llevábamos ya algunos intentos fallidos por obtener financiamiento para el proyecto, llamado en ese tiempo “Artes visuales en Concepción, 1972-1990. Aportes desde lo local a la escena artística nacional”. El encuentro con el artista visual radicado en Francia desde 1996, fue posible durante un viaje que hizo a la ciudad. De él conocíamos sus experiencias en el Teatro Urbano Experimental (TUE), a fines de los años 80, y de su activismo desde el contexto del VIH/Sida a comienzos de los 90, cuando aún era estudiante de Arte en la Universidad de Concepción. Sabíamos además del Taller Pucalán, del grupo de danza Calaucán y de la Agrupación Democrática de Artistas (ADA), ampliamente abordados en el libro *Arte Danza Entorno. Crónica historiográfica de Calaucán. 1984-2008*, de Paola Aste, Alexis Figueroa, Ricardo Sepúlveda y Fernando Teillier, publicado en febrero de 2009 en Concepción. De esa investigación, nos llamaban además poderosamente la atención las imágenes de *Azul*, el acto performático que realizó el TUE, en 1982, en el campus abierto de la Universidad de Concepción. Las fotografías presentan a un grupo de jóvenes pintados y vestidos

absolutamente de azul situados en el campus universitario en una suerte de coreografía que irrumpió en la estructura de la institución intervenida. ¿Cómo fue posible esa provocación tanto estética como política en Concepción, en plena dictadura? ¿Qué conmoción habrá causado en el transitar gris de la ciudad?

Estos antecedentes eran, sin embargo, la punta del iceberg, eran los nombres en la primera nómina de entrevistados. A través de los mismos testimonios, emergieron más fuentes, por lo que el grupo se fue ampliando hasta llegar a alrededor de 45 personas. Entre 2015 y 2019 se fueron sumando los datos, más información de obras, acciones y toda clase de documentos. Una gran contribución fue el archivo de la periodista Annemarie Maack, quien, además de ser fuente primaria, nos permitió con gran generosidad acceder a su nutrida biblioteca personal, que contiene apuntes manuscritos y mecanografiados, fotografías originales, así como material de prensa, folletos y catálogos de la época. La ex periodista de Cultura del diario *El Sur*<sup>7</sup> fue testigo crucial de esta escena artística, logrando generar desde su trabajo en la prensa una plataforma de difusión formal y sistemática, un registro único de momentos y obras trascendentales en diversos géneros del arte. Su rol periodístico fue fundamental, pese a que muchas veces -detalla- desconocía los códigos conceptuales de las propuestas de arte que abordaba, identificando en los artistas un lenguaje que obliteraba en alguna medida lo político<sup>8</sup>. Su interés era difundir lo que hacían artistas locales, porque lo valoraba, desde una mirada del periodismo cultural.

En cinco años de trabajo, fuimos también alimentando el análisis y lecturas que, en etapa culminante, se resignificaron frente a las protestas desencadenadas en el país en octubre de 2019, y que tanto han evidenciado la continuidad de las políticas

económicas de la dictadura, así como de las prácticas de violencia policial y de Estado. Justo al momento del estallido social, en Concepción, realizamos en la Sala David Stitchkin de la Casa del Arte UdeC la exposición *Concepción, te devuelvo tu imagen. Arte y política 1972-1991*<sup>9</sup>, donde pudimos reunir archivos de prensa y obras de la época, junto a testimonios sonoros y audiovisuales, sumando un programa de mediación cultural que nos abrió a diversas reflexiones desde lo colectivo. Mientras afuera, en el centro de la ciudad, a pocos metros, se enfrentaban manifestantes y fuerzas de Carabineros; todo estaba convulsionado, la ciudad transformada súbitamente, las vitrinas del comercio blindadas, las veredas desarmadas, las calles con barricadas de fierros y adocretos, los muros plagados de consignas, y las voces, los gritos, los mismos que se escuchaban dentro de la sala a través de un video con el registro de marchas y manifestaciones de los años 80 en la zona<sup>10</sup>, junto a un lienzo donde se leía "HOY, IGUAL QUE AYER".

*Concepción, te devuelvo tu imagen*<sup>11</sup>. *Resistencia cultural 1972-1991* es el título de este libro, tomando como referencia la intervención gráfica realizada en La Gaceta del diario *El Sur*, el 29 de agosto de 1982, por una de las agrupaciones más trascendentales en esta historia: el ColectivoArte80<sup>12</sup>. La acción fue un cruce entre fotografía, grabado, textos, técnicas de reproducción de imagen y estrategias de circulación, todo contenido en una página de diario no-informativa que era al mismo tiempo una obra de arte conceptual que deslizaba una crítica al contexto social y político desde un énfasis territorial, un manifiesto artístico en el espacio de lo público que había sorteado el sistema de vigilancia y control de la tiranía imperante. Desde el poder de un arte sublevado, comprometido, ¿qué imagen devolvemos a Concepción

después de 30 años de terminada la dictadura? ¿Qué aspectos de hoy iluminan este espejo?

Dos acontecimientos para la cultura local marcan el corte histórico de la investigación, uno muy cerca del comienzo de la dictadura y, el otro, un poco más allá de su final: en 1972, la apertura del Departamento de Artes Plásticas y Visuales de la Universidad de Concepción (UdeC), proyecto tan anhelado por la generación de artistas de los años 50 y 60 en la ciudad; y, en 1991, la performance *Homenaje a Sebastián Acevedo* realizada por Las Yeguas del Apocalipsis<sup>13</sup> en la Escuela de Periodismo UdeC<sup>14</sup>, semanas después del debut del grupo Grisalla<sup>15</sup> en la Pinacoteca de la misma universidad, lo que marcaba en esa nueva década la visibilización de los nuevos activismos que se levantaban desde las disidencias sexuales, junto a la irrupción de la pintura y del énfasis en lo comercial.

La puesta en marcha del Departamento de Artes Plásticas y Visuales estuvo, a su vez, marcada por la pronta desarticulación del organismo al cual pertenecía: el Instituto de Arte de la Universidad de Concepción. Durante los primeros meses desde el golpe de Estado, se configuró un escenario de extremo control coercitivo en la universidad, replicado en gran parte de las instituciones de educación superior en Chile. A sólo días de establecido, el régimen militar cerró en la UdeC escuelas e institutos de las áreas de las humanidades y ciencias sociales, como el Instituto de Filosofía, el Instituto de Sociología, y Antropología y la Escuela de Periodismo. Desvinculando a diversas/os académicas/os, expulsando a estudiantes, y sometiéndolas/os como presas y presos políticos.

Al alero del Departamento de Artes, que logró permanecer abierto pese a este contexto, se formó parte importante de esta generación de artistas que -frente a las condiciones de represión y violencia- optó

por volcarse a la calle, la ciudad, al trabajo con el cuerpo y lo colectivo en creciente conexión con una red de artistas y agentes culturales vinculadas/os a la literatura, la poesía, la danza, la música, el teatro, la sociología o la educación popular, así como con organizaciones poblacionales, gremiales, estudiantiles, de mujeres y de derechos humanos, contribuyendo -avanzada la década de los 80- a la reconfiguración del tejido social. Un arte levantado desde los afectos comunitarios, la resistencia y el compromiso político, que los nuevos pintores de los años 90, con su meteórica inserción en el galerismo de Santiago, fueron dejando atrás.

## Dentro/fuera del arte contemporáneo

Las prácticas que dan cuerpo a *Concepción, te devuelvo tu imagen* plantean una propia territorialidad de acción, desarrollándose desde los márgenes y extramuros de la institución artística local, reaccionando contra tendencias y estéticas hegemónicas reconocidas desde lo político izquierdizante, como el muralismo y el realismo socialista. Más cerca de las neovanguardias internacionales de los años 60 y 70, del conceptualismo y accionismo, pero marcando sobre todo una historia propia que excede estas relaciones de centro - periferia. No es posible reducir su campo de acción a un arte "anti institucional", sino más bien definirlo desde la resistencia cultural, situándose en un espacio transdisciplinar, como también eminentemente experimental y crítico, con obras efímeras que tensionan constantemente la materialidad como soporte de la

productividad artística. Características que atraviesan estas prácticas son una búsqueda por formas estéticas de relacionalidad y su emplazamiento en la trama urbana, diluyéndose en el movimiento social.

Entre el ámbito del arte contemporáneo y la acción política, alejándose muchas veces de lo primero para volcarse a lo segundo, estas agrupaciones, colectivos y artistas se reconocieron como trabajadoras/es culturales<sup>16</sup>, con acciones, reflexiones e ideas políticas asumidas como prácticas de denuncia y de lucha directa contra la dictadura en la vida cotidiana. Lo que en la actualidad son acontecimientos de memoria, para las y los artistas de este relato, fue trabajar desde la cultura en resistencia frente a la desaparición de cuerpos, la violación a los derechos humanos, la censura mediática y cultural, más la catástrofe social devenida por la implementación del neoliberalismo. Buscaban a través del arte ser un aporte al cambio social y político: desde la utilización de manera deliberada de nuevos lenguajes visuales y la necesidad de una ruptura de las fronteras del arte autónomo, de los valores artísticos previamente establecidos por la hegemonía del arte (objeto/obra - contemplación), para comenzar un trabajo con el activismo artístico, aportando a la visibilización de la violencia y a la recomposición de lo social, levantando nuevos discursos en el contexto territorial, y obligando a una reconceptualización entre arte, política y sociedad, en la búsqueda de vínculos efectivos entre arte y vida.

En la investigación *Perder la forma humana. Una imagen sísmica de los años ochenta en América Latina* (2012)<sup>17</sup>, de la Red Conceptualismos del Sur<sup>18</sup> y el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (Madrid, España), el activismo artístico es definido desde prácticas de intervención social de carácter artístico, que surgieron en el seno de la politización de la vanguardia europea de entreguerras. En Latinoamérica y en

el contexto de las dictaduras de los años 80, en especial, se habla de prácticas de acción política y social, donde el arte es una herramienta de eficacia relacional-comunicativa, caracterizada por su "materialidad débil", por la inmediatez, contra la autonomía del arte y la idea de contemplación, aboliendo la distancia obra-sujeto, y fomentando desde el acto de "poner el cuerpo" su socialización y multiplicación, lo colaborativo y la cooperación social. Más que tematizar "la política", el activismo artístico contribuye a "producir" política.

Las prácticas de arte contemporáneo registradas en esta investigación representan un giro estético, filosófico, como también epistemológico, incorporando premisas y estrategias de las vanguardias y neovanguardias internacionales<sup>19</sup>, para indagar en formas de acción que activan situaciones específicas en su propio tiempo, espacio y contemporaneidad. A través del activismo introducen "lo contemporáneo" en la historia del arte local, muy distanciadas del imaginario de la pintura y el grabado de los artistas de décadas anteriores en Concepción<sup>20</sup>.

Este término -lo contemporáneo en el arte- podemos entenderlo desde la relación intrínseca de la obra con el presente, en el sentido de aquella que "es capaz de percibir y aprehender su tiempo", según la cita a Giorgio Agamben que hace Andrea Giunta en *¿Cuándo empieza el arte contemporáneo?*<sup>21</sup>.

Agrega la teórica argentina: "Contemporáneo, con-tempus, (es) estar con el propio tiempo, mezclados con el vértigo del cambio pero buscando percibirlo". El arte contemporáneo comienza, plantea la autora, "cuando el mundo real irrumpe en el mundo de la obra", lo que ocurre formalmente cuando ingresan objetos, el cuerpo, la cotidianidad, los sonidos, los recortes de "mundos bidimensionales" (diarios, fotografías, imágenes reproducidas).

Lo contemporáneo se manifiesta así en directa relación con las tensiones de un lugar y tiempo determinados, implicando una reflexión crítica de contexto, una postura frente a ello, es decir, lo político, y el quiebre de los formatos convencionales, abriéndose la posibilidad de la no-obra, de lo efímero o de un trabajo en proceso, de la no-autoría, de lo colectivo o lo relacional.

Si bien las vanguardias históricas -el dadaísmo, surrealismo y cubismo, entre otros "ismos"- representaron un primer quiebre con la academia y con la institución artística, planteándose por primera vez el vínculo entre "arte y vida", se suele hablar de arte contemporáneo desde la Segunda Guerra Mundial, desde 1950 y, con más fuerza, a partir de los años 60 en adelante, principalmente con el arte conceptual, el arte pop y el minimalismo.

Dice Luis Ignacio García: "El concepto límite de vanguardia quiso nombrar el linde de la historia, sea como su reinicio, aceleración, consumación o acabamiento. Ella parecía ubicarse en una fractura, como punto de pasaje entre la historia y la historicidad de la historia, entre el arte y el fin del arte, entre la representación y lo impresentable, entre el sujeto y su disolución"<sup>22</sup>. Esta tensión absoluta dada por el impulso libertario de la vanguardia, tuvo una sucesión simbólica utópica-revolucionaria denominada neovanguardia<sup>23</sup>, movimiento que se caracterizó por institucionalizar prácticas (no)artísticas planteadas por las vanguardias históricas: el "no arte" se volvió arte, y el híbrido experimental entró en el formato obra, disolviéndose las fronteras entre arte y vida, y reconciliándose la relación entre arte y política". Esta conceptualización, temporalmente consustancial a la posmodernidad, refiere, según la teórica Nelly Richard<sup>24</sup>, a diversos gestos que construyen el devenir de un manifiesto: el desborde de la institución de arte, que a su vez presenta un radicalismo crítico de

las experimentaciones artísticas dirigidas contra este sistema-arte; y reformulaciones socioestéticas donde se realiza un desmontaje del cuadro y rito contemplativo de la pintura, estableciendo una crítica a la tradición aristocrática de las Bellas Artes.

El cuestionamiento al marco institucional de validación de la obra es una actitud crucial presente también en las producciones registradas en esta investigación, probablemente herederas del énfasis político y de compromiso social del muralismo desarrollado en la zona entre los años 40 y 60<sup>25</sup>, pero asumiendo un distanciamiento de los formatos tradicionales. Las experimentaciones de artistas con formación universitaria y, en general, el trabajo artístico levantado desde la lucha política, en Concepción, resisten -sin embargo- a las nociones eurocentristas de vanguardia o neovanguardia, para ir ensayando sus propias estrategias y dinámicas en un contexto local igualmente afectado por la violencia ejercida sobre los cuerpos tanto por la dictadura cívico-militar en Chile como por las políticas genocidas implementadas a nivel latinoamericano. Al mismo tiempo, se sentían ya de manera dramática los efectos del sistema de mercado implantado junto al desarrollo de la sociedad de consumo. La opción era levantarse desde la desobediencia civil y desde la "política de movimiento" impulsada por organizaciones de derechos humanos, feministas o herederas de posiciones próximas a la Teología de la liberación, como lo fueron en Chile Mujeres por la Vida y el Movimiento Contra la Tortura Sebastián Acevedo. Se lee en *Perder la forma humana*<sup>26</sup>:

En las acciones realizadas en el espacio urbano por estas agrupaciones se aprecia la intención de conciliar una política de la memoria o la denuncia de la tortura con la necesidad de recomponer los vínculos sociales tras la abrupta censura que los golpes de Estado perpetraron sobre las aspiraciones revolucionarias setentistas. Así, la centralidad de la

política es desplazada de la búsqueda de la toma de poder a la generación de afectos comunitarios y de antagonismo en el espacio público, anticipando de ese modo algunos elementos del activismo contrahegemónico de décadas posteriores. En la construcción de esos afectos cumplen un rol fundamental las relaciones entre los cuerpos y el recurso a soportes precarios y socializables como la serigrafía, las impresiones o los afiches. Todos ellos contribuyen a articular la experiencia de la protesta, escenificando una política de la multitud en la que la convivencia entre lo singular y lo colectivo contrastan con la apelación setentista a la idea de pueblo como sujeto social homogéneo.

En Latinoamérica, la confluencia entre la actividad de colectivos artísticos junto a organizaciones sociales y políticas, contribuyó -por ejemplo- a generar dispositivos de intervención gráfica en el espacio público reapropiables por la multitud, como el *Siluetazo* en Argentina<sup>27</sup> y el *NO+* del CADA (Colectivo de Acciones de Arte)<sup>28</sup> en Chile.

Al referirnos al concepto “arte y política” no convocamos, por lo tanto, al arte militante, como cita al arte del compromiso ideologizado de algunos sectores de los movimientos artístico-culturales de la década del 60 y comienzos de los 70 en Chile. Sino más bien situamos la mirada en el arte político más allá del formato cuadro, en que son trascendentales los desplazamientos del grabado y la gráfica, el trabajo con el objeto cotidiano, con el cuerpo y la ciudad, con lo colectivo y lo social, en instalaciones y performances, en acciones de arte, intervenciones gráficas y acciones relámpago<sup>29</sup>, incluso prácticas de guerrilla dadas por lo disruptivo y lo fugaz; también, los eventos artísticos, los festivales, los encuentros, los talleres poblacionales, el aporte en marchas y movilizaciones.

Entendiendo el contexto a analizar, del intervenido paisaje dictatorial, la ausencia de los límites en el arte permite imaginar una utopía de la transformación social. Cada acción y obra implican gestos de conexión colectiva y resistencia cultural.

Al igual que el movimiento de artistas y colectivos de Santiago, consignados en *Perder la forma humana*, entre ellos, la Escena de Avanzada<sup>30</sup>, las prácticas artísticas generadas en dictadura en Concepción se conectan a un contexto latinoamericano determinado por el activismo artístico de los 70 y 80, marcando al mismo tiempo un precedente fuera de la georreferencia centralizada de la capital del país que aún perpetúa el libro de la Red de Conceptualismos del Sur. *Concepción, te devuelvo tu imagen*, en tanto, establece aportes al arte chileno contemporáneo desde una mirada descentralizadora y en constante crítica al lugar común que tiende a identificar el “arte nacional” con la capital, lo cual no incorpora relatos periféricos que amplíen las lecturas.

¿Por qué se dio este movimiento en Concepción? ¿Habría ocurrido algo similar desde el ámbito del arte y la cultura en otras ciudades de provincia en el contexto de la dictadura<sup>31</sup>? Lejos de la capital nacional, que históricamente ha concentrado la formación artística, los espacios e instituciones, la crítica, la investigación y la escritura en arte, configurándose como obligado epicentro, Concepción ha cultivado un poder propio, que en el siglo XX se vio reflejado en una rica vida cultural e intelectual junto a la presencia determinante de la Universidad de Concepción, institución fundada a modo de resistencia ante el centralismo, en 1919. Tributa además, probablemente, la historia social y política de la zona, el desarrollo industrial que generó un cordón productivo desde los yacimientos carboníferos de Lota hasta las fábricas textiles de Tomé, así como una organización obrera, una clase profesional ilustrada, y -en los años

60- una creciente conciencia de revolución alimentada desde movimientos de izquierda en el contexto de la Guerra Fría, sólo acallados abruptamente por el golpe militar del 11 de septiembre de 1973.

## Contra el neoliberalismo

Las prácticas de resistencia cultural que son parte de *Concepción, te devuelvo tu imagen* buscan ser una aproximación crítica al rol social de quienes trabajaron durante la dictadura desde el arte y la cultura, dejando en evidencia la utopía emancipatoria que construyó esta resistencia a través de y en el arte. Analizar estas prácticas en su contexto histórico, permite comprender que la lucha contra el neoliberalismo y su política económica-social era también un tema para el activismo artístico que tenía como objetivo alterar y subvertir las lógicas del sistema.

A través de la publicación, capítulo a capítulo, vamos abordando cierta cronología marcada por hitos como la creación del Departamento de Artes Plásticas y Visuales de la UdeC, en 1972 (Capítulo 2); las primeras exposiciones censuradas por el sistema de vigilancia de la dictadura, a fines de los 70; y la aparición, por esos años, de los primeros grupos y las primeras rupturas respecto al arte académico (Capítulo 4). En una línea de tiempo, consignada en el gráfico "Cronología de resistencia cultural en el Gran Concepción", que se extiende desde 1965 -año de la creación del mural *Presencia de América Latina*, realizado por el mexicano Jorge González Camarena en la nueva Casa del Arte de la Universidad de Concepción- hasta 1991, a dos años de las elecciones presidenciales y parlamentarias que instalaron la transición democrática en Chile,

podemos establecer relaciones, cruces, fracturas y fugas entre el aporte de diversos artistas y agrupaciones sociales, culturales y políticas, los espacios de encuentro, el activismo y hechos que marcaron la historia local, identificando además una proliferación y concentración de exposiciones, obras y acciones, principalmente entre 1979 y 1984.

Junto a los aportes del ColectivoArte80, el TUE y Calaucán, se incluyen Taller Marca, el Taller de Video Independiente de Concepción (TAVIC) y la Agrupación Universitaria de Tomé (AUT), así como el trabajo de artistas como Pilar Hernández, Manuel "Munael" Fuentes, Iván Díaz, Iván Cárdenas, Ricardo Pérez, Arinda Ojeda, Ricardo "Chepo" Sepúlveda, Roberto Pablo, Paola Aste, Alexis Figueroa, Rodrigo Andrade, Sebastián Burgos, Miguel Parra, Francisco Albarrán, Egor Mardones y Juan Bustos "Pisan" (de Tomé), entre otros exponentes tanto de las artes visuales como de la danza, el teatro, la poesía y la literatura, destacando la influencia de un maestro del grabado: Pedro Millar, profesor de la Universidad de Chile y de la Universidad Católica, en Santiago, y luego del Departamento de Artes de la UdeC hasta su exoneración en 1980, quien estableció un diálogo con sus estudiantes que iba más allá del aula, y que implicó ir asumiendo el grabado desde su potencial político, la experimentación gráfica, estrategias conceptuales y los desplazamientos hacia la calle.

A través del relato de sus protagonistas, de referencias a archivos y análisis alimentados constantemente del trabajo colectivo, realizamos un acercamiento a las principales obras y acciones, así como a la historia de colectivos y organizaciones (Capítulo 5), donde el ADA, agrupación formada en 1984, marca un decidido avance hacia la conformación de tejido social y al comienzo del fin de la dictadura. A lo largo del libro, señalamos procesos que desde lo cultural se van potenciando y desarrollando en relación con lo social y político, o viceversa:

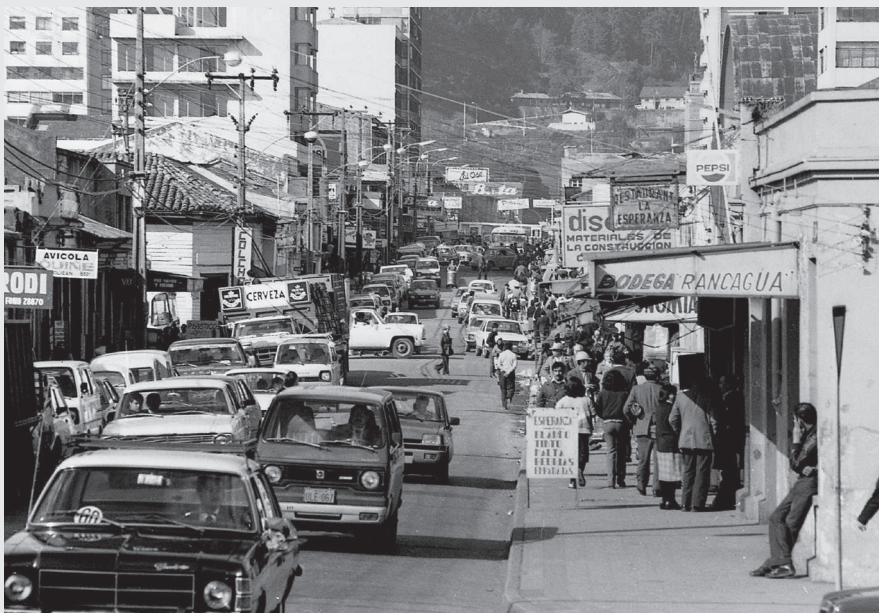
Arriba\_ Registro de la ciudad de Concepción, (s.f.).

Fuente: Archivo personal de Ricardo Pérez.

Abajo\_ Registro exposición *Arte Acción*, Pilar Hernández y Manuel Fuentes.

Instituto Chileno Norteamericano de Cultura, Concepción, diciembre de 1979.

Fuente: Archivo personal de Iván Cárdenas.





Arriba\_ Registro de movilizaciones y marchas en la Universidad de Concepción, (s.f.)  
Fuente: Archivo de Ernestina Concha.

Abajo\_ Registro Marcha de Familiares de Presos Políticos, 1988.  
Fuente: Archivo de Arinda Ojeda.

vemos cómo los procesos políticos van siendo alimentados por la incidencia de este movimiento de resistencia cultural.

Introducción a todo este recorrido y análisis, es el Capítulo 1 “Contexto social y cultural”, que incluye los subcapítulos 1.1 De los convulsos años 60 al fin de la Guerra Fría: El mundo estaba cambiando (y el arte también), que contextualiza los cambios que experimentaban la vida social, política y cultural entre los años 60 y 80, tanto en Chile como en Latinoamérica; y el 1.2 *Las concepciones de la “Concepción”: Dos décadas de historia del arte local*, que aborda la historia cultural de la ciudad capital de la región del Biobío entre los años 50 y 60, un aporte inédito del historiador del arte y director del MAP<sup>32</sup>, Javier Ramírez Hinrichsen, texto de una investigación que nació para el Seminario *Diagonal Biobío. Emergencia de una escena cultural*, en noviembre de 2015, y que ha ido desarrollando a través de encuentros académicos y proyectos editoriales.

En el Capítulo 3 “Dictadura en Concepción: El golpe y sus réplicas”, nos sumergimos en hitos históricos que permiten perfilar la realidad que se vivía en Concepción y alrededores durante esos años, y que marcaron momentos de gran impacto en lo social, político y cultural, así como en los procesos de lucha. Incluimos allí una mención al feminismo, un movimiento aún en ciernes entre fines de los 80 y comienzos de los 90 en lo local, encarnado en la acción de mujeres organizadas por la defensa de derechos humanos, por la búsqueda de detenidos desaparecidos y por la visibilización de prisioneras políticas, relevándose la figura de la poeta y ex presa política, Arinda Ojeda. Finalmente, en el Capítulo 6, “La era de la boludez: ecos de una resistencia y la complaciente pintura”, se presenta el fin de estos procesos de acción social desarrollados entre 1972 y 1991 en Concepción, momento marcado

por el retorno a la abstracción y el giro hacia un arte comercial que toma distancia del compromiso político y la relación arte-vida, estableciendo más bien puentes de diálogo con el sistema de mercado. Con el retorno a la democracia y el desarrollo rotundo del modelo neoliberal, se instala el fin del activismo artístico tal como lo conocimos en dictadura. Se trató, sin embargo, de un momento de inflexión, con la visita de Las Yeguas del Apocalipsis y las obras/intervenciones en el espacio público de Miguel Parra. En el contexto de las reivindicaciones de género y las de la poeta y ex presa política Arinda Ojeda, se anuncian los activismos que vendrán desde fines de los años 90<sup>33</sup>.

Se había alcanzado el horizonte esperanzador de la democracia, pero las y los artistas y trabajadoras/es culturales que trabajaron por ella quedaban más bien al borde y con un extraño sabor amargo. “No nos venció la dictadura, pero sí el neoliberalismo”, señala en una entrevista Paola Aste, bailarina, coreógrafa y uno de los pilares del grupo Calaucán. Frente a la pasión que manifiestan las y los entrevistados al referirse a todo lo vivido desde el arte y la cultura durante esos años de resistencia y lucha, se percibe al mismo tiempo la frustración que los asaltó cuando descubrieron cómo, de algún modo, el movimiento había sido instrumentalizado por los partidos políticos, prevaleciendo -por sobre el ímpetu de revolución- la estrategia de los consensos, el pacto con los poderes económico y militar que habían sostenido la dictadura. A 30 años de los hechos, aún se siente viva la desazón que quedó frente a la promesa incumplida de una alegría prometida en los procesos políticos de fines de los años 80 y comienzos de los 90, y que nunca llegó.

2\_Ver referencias en bibliografía de la publicación.

3\_Somos autoras tanto de la investigación como del libro y de la exposición homónima realizada en 2019-2020 en la Sala David Stitchkin: Leslie Fernández Barrera (artista visual y académica del Departamento de Artes Plásticas DAP de la Universidad de Concepción), Carolina Lara Bahamondes (periodista, curadora e investigadora en arte contemporáneo) y Gonzalo Medina Parra (periodista, gestor cultural y docente del Departamento de Artes Plásticas), colaborando en la etapa de gestión e investigación inicial Claudia Ortiz Jiménez (académica área historia del Departamento de Arte UdeC).

4\_Quienes trabajaron desde el arte en resistencia contra la dictadura abarcaron ciudades de la provincia de Concepción como: Concepción, Chiguayante, Hualqui, Yumbel, San Pedro de la Paz, Lota, Coronel, Talcahuano y Tomé.

5\_Entendemos como “arte tradicional” a un trabajo artístico supeditado a las técnicas clásicas de la academia, como pintura, grabado y escultura, y a temas como el paisaje, la naturaleza muerta y el cuerpo humano, que –condicionados por el oficio, el formalismo y lo contemplativo– no cuestionan la práctica artística, el propio lenguaje o su relación con el contexto, características eminentes de lo contemporáneo en el arte.

6\_Se ha llamado “apagón cultural” a la situación vivida en Chile tras el golpe militar, y que tuvo su momento más oscuro en los años 70, lo que habría provocado un cese de la actividad cultural, dada por la implantación de una política cultural de extremo control, represión y censura, que implicó –entre otros hechos– la intervención de instituciones y el cierre de espacios, así como la detención, la tortura, la muerte o el exilio de numerosos artistas, escritores e intelectuales.

7\_Annemarie Maack es periodista titulada de la Universidad de Concepción, y estuvo a cargo de la sección Cultura del diario *El Sur* de Concepción entre 1972 y 1990. Su labor periodística se remonta desde la década de los 60 hasta el 2000. Su firma en la prensa de la época –según indica– era una castellanización de su nombre: Ana María Maack.

8\_Entrevista a Annemarie Maack, julio de 2016.

9\_La exposición estuvo abierta del 6 de diciembre de 2019 al 31 de enero del 2020 y fue parte del ciclo expositivo “Construcciones de Archivo en Arte”, producido dentro del contexto de los 100 años de la Universidad de Concepción, financiado por la Vicerrectoría de Vinculación con el Medio, patrocinado por el Departamento de Artes Plásticas y auspiciado por el Magíster en Arte y Patrimonio (MAP). El ciclo comprendió una revisión de la historia del arte local, desde la modernidad hasta lo contemporáneo, con tres momentos expositivos en la

sala David Stitchkin: *Las concepciones de las artes visuales en Concepción entre 1940 y 1960*, curada por el director del MAP e historiador del arte, Javier Ramírez, y abierta de octubre a noviembre de 2019; la muestra *Concepción, te devuelvo tu imagen. Arte y política 1972-1991* organizada por la docente de la U. de Concepción Leslie Fernández, junto a las periodistas Carolina Lara y Gonzalo Medina, quienes además son, respectivamente, curadora y gestor cultural; y, finalmente, *(In)Visibilidades: Archivos de Artistas Penquistas 1980-2015*, desarrollada por las académicas Bárbara Lama y Natascha de Cortillas, junto a la socióloga y Magíster en Antropología Social, Constans Vergara, y que sólo alcanzó a estar abierta al público dos días de marzo de 2020, al verse suspendida la programación cultural regional por la pandemia del Covid-19.

10\_El video *Registro contexto social y político Concepción, 1983-1989* fue editado por Valentina Palma Novoa a partir de archivos de la Asociación Gremial de Educadores de Chile (AGECH), que contextualizaba la ciudad en tiempos de dictadura. Un trabajo realizado especialmente para la exposición a partir del proyecto *Memorias de un pizarrón: Reivindicando la AGECH. Provincia de Concepción 1981-1987*, donde se suman las autoras Paula Cisterna Gaete y Francisca Santibáñez Rodríguez, de 2019.

11\_ *Te devuelvo tu imagen* es, además, el nombre de una serie de intervenciones urbanas realizadas por el artista Juan Castillo en la Avenida Américo Vespucio Sur, en 1981, y que el artista –integrante por entonces del Colectivo de Acciones de Arte o CADA– realiza hasta hoy. A partir de ello, surgió el proyecto Ritos de paso, que ha dado continuidad al trabajo desarrollado en los inicios de su carrera artística, donde la frase TE DEVUELVO TU IMAGEN, ya no se sitúa en la ciudad de Santiago, sino en el norte y sur de Chile. Ninguno de los artistas entrevistados del ColectivoArte80 recuerda haber tenido referencias de esta serie por entonces. Lo mismo, Juan Castillo sobre el trabajo en Concepción. El artista reside en Suecia desde 1986.

12\_Conformaron el grupo Pilar Hernández, Manuel o “Munael” Fuentes, Germán Araos, Iván Cárdenas, Ricardo Pérez, Ruth Contreras, Sebastián Burgos, Viviane Mohring e Iván Díaz.

13\_La dupla de performance fue creada en 1988 por los artistas visuales y poetas, Pedro Lemebel (fallecido en 2015) y Francisco Casas, hoy referentes internacionales. Las Yeguas del Apocalipsis viajaron en 1991 hasta Concepción invitadas por el Centro de Educación y Prevención de Salud Sexual y Sida (CEPSS), participando en el 1er Encuentro Nacional de Homosexuales y Lesbianas de Chile, en Coronel, el 1 y 2 de noviembre de 1991. Volvieron un mes después, el 1 de diciembre, para conmemorar el Día Mundial del Sida, ocasión en que realizaron la performance *Homenaje a Sebastián Acevedo*.

**14\_** Fundada en 1953 y cerrada en 1973, la carrera de Periodismo de la Universidad de Concepción fue reabierto en 1989.

**15\_** El grupo Grisalla fue formado en 1991 por los pintores Gustavo Riquelme, Jaime Petit-Breuilh, Mario Sánchez, Vicente Rojas y Óscar Barra, más el grabador José Fernández. Todos se formaron en el Departamento de Artes Plásticas de la UdeC, excepto Petit-Breuilh que estuvo en talleres de Artistas del Acero. Determinante desde lo pictórico para la escena de los años 90 en Concepción, el grupo instaló lenguajes modernistas, desde lo neofigurativo y lo abstracto-surrealista, así como el rigor del oficio. Desde las diversas personalidades, las imágenes hablaban de fantasía y delirio, así como de la experiencia de la naturaleza o del paisaje del Biobío.

**16\_** Esta nominación es asumida evidentemente por esta generación al formarse en 1984 el ADA, llamada originalmente Agrupación Democrática de Artistas y Trabajadores Culturales.

**17\_** La investigación *Perder la forma humana. Una imagen sísmica de los años ochenta en América Latina* fue organizada por el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía con el apoyo de la Agencia Española de Cooperación Internacional y Desarrollo (AECID), y comisariada por la Red Conceptualismos del Sur. Entre 2012 y 2014, estuvo además en el Museo de Arte de Lima (MALI) y el Museo de la Universidad Nacional de Tres de Febrero, Buenos Aires, Argentina (MUNTREF). La investigación incluyó en 2012 una publicación del mismo nombre, donde escriben autoras y autores como Miguel López, Fernanda Carvajal, Marcelo Expósito, Ana Longoni, Jaime Vindel, André Mesquita, Paulina Varas, Roberto Amigo, Sol Henaro y Felipe Rivas San Martín, entre otros.

**18\_** La Red Conceptualismos del Sur "es una plataforma de investigación, discusión y toma de posición colectiva desde América Latina", fundada en 2007 y donde participan más de 60 investigadores y artistas tanto de la región como de Europa, desde "la necesidad de intervenir políticamente en los procesos de neutralización del potencial crítico de un conjunto de prácticas conceptuales que tuvieron lugar en América Latina a partir de la década de los sesenta". En <https://redcsur.net/es/>.

**19\_** Peter Bürger en su ensayo *Teoría de la vanguardia* (1974) da inicio a la tarea de generar un concepto que defina a las obras de arte de vanguardia y que incluya su función principal: el ataque a la institución arte. En un contexto histórico, marcado por el establecimiento y despliegue de una economía liberal, cuya tarea principal ha sido subsumir toda arista de la realidad a la producción, para su posterior consumo. Así, la vanguardia surge como: "expresión de angustia ante una técnica y una estructura social que restringen gravemente las posibilidades de acción de los individuos" (Bürger, pp. 135).

**20\_** Estos imaginarios estuvieron marcados por la existencia de la Academia de la Sociedad de Bellas Artes en los años 40 y 50, y de la Pinacoteca de la Universidad de Concepción desde los años 60, entre otras influencias.

**21\_** "Pertenece realmente a su tiempo, es verdaderamente contemporáneo, aquel que no coincide perfectamente con éste ni se adecua a sus pretensiones y es, por ende, en ese sentido, inactual; pero, justamente por eso, a partir de ese alejamiento y ese anacronismo, es más capaz que los otros de percibir y aprehender su tiempo. [...]". En *¿Cuándo empieza el arte contemporáneo?*, de Andrea Giunta. Editado por Fundación arteBA. Buenos Aires, Argentina, 2014.

**22\_** Cita al artículo *Vanguardia, mito y cesura* (2013) de Luis Ignacio García.

**23\_** Concepto citado del libro *La insubordinación de los signos* (1994) de la ensayista e investigadora Nelly Richard.

**24\_** Referencias de *Fracturas de la memoria. Arte y pensamiento crítico* (2007) de Nelly Richard, Editores Argentina.

**25\_** La historia del muralismo en la zona está marcada por la obra de artistas locales como Gregorio de la Fuente y Julio Escámez, así como por la influencia de mexicanos como Jorge González Camarena y David Alfaro Siqueiros, que realizaron murales, respectivamente, en Concepción y Chillán.

**26\_** Op. Cit.

**27\_** Esta acción consistió en trazar las siluetas de los desaparecidos a escala humana sobre los más diversos soportes urbanos en varias ciudades argentinas en octubre de 1983, una iniciativa de los artistas visuales Rodolfo Aguerreberry, Julio Flores y Guillermo Kexel, asociados con las Madres de la Plaza de Mayo y otros organismos de militantes y resistentes a la dictadura de ese país.

**28\_** En 1983, a diez años del golpe de Estado, el colectivo formado en 1979 por los artistas visuales Lotty Rosenfeld y Juan Castillo, la escritora Diamela Eltit, el poeta Raúl Zurita y el sociólogo Fernando Balcells, propuso el lema "NO +" para ser completado con sus propias consignas y demandas por artistas y organizaciones a través de Santiago, apropiación que se ha propagado por diversos lugares hasta la fecha.

**29\_** Concepto citado de la investigación *Perder la forma humana* (2014), que define el rasgo coyuntural que explica la corta duración de acciones colectivas, pensado como un carácter relampagueante de intervenciones desde una perspectiva benjaminiana que subraya la emergencia en el espacio social como una irrupción estético-política que desdobra la realidad impuesta por el régimen.

**30\_** La Escena de Avanzada fue definida por Nelly Richard en el texto *Márgenes e instituciones* (1986) y

en *La insubordinación de los signos* (1994), designando un grupo de prácticas que se caracterizó -dentro del campo antidictatorial- por su experimentalismo neovanguardista. Esas prácticas se generaron desde la plástica y desde la literatura, planteando una reconceptualización crítica de los lenguajes, técnicas y géneros, del arte y de la literatura heredados de la tradición artística y literaria. Entre los artistas que fueron asociados a este concepto se encuentran el grupo CADA, Carlos Altamirano, Eugenio Dittborn, Carlos Gallardo, Carlos Leppe y Juan Dávila, entre otras/os.

**31\_** Una investigación sobre otras escenas en la publicación de Ignacio Szmulewicz: *Artes visuales en Valdivia. Archivo 1977-1986*, Valdivia, 2010.

**32\_** Programa de Magíster en Arte y Patrimonio de la Universidad de Concepción, donde también se desempeña como académica Leslie Fernández, una de las autoras de este libro.

**33\_** En ese período irrumpe en Concepción, por ejemplo, el trabajo activista del artista visual y performer Guillermo Moscoso, junto a todo un movimiento que busca visibilizar a las víctimas del VIH/Sida y establecer políticas de salud pública.

INTRODUCCIÓN

DE LOS CONVULSIONADOS

AÑOS 60 AL FIN DE LA GUERRA FRÍA:

EL MUNDO ESTABA

CAMBIANDO

(Y EL ARTE TAMBIÉN)

Encontrarnos en dictadura en una ciudad del sur de Chile, tan aislada como lo era el país entero frente al mundo, con una producción artística potenciada y diferenciada por su profundo compromiso político y social, por su consecuencia frente a la violencia generalizada, obedece también a procesos históricos globales desencadenados muchos años antes del corte de nuestra investigación, después de la II Guerra Mundial (1939-1945) y, más intensamente, en los años 60, en el contexto de la Guerra Fría.

La década del 60 fue un momento convulso, de grandes transformaciones en lo político, social y cultural, en el marco de coexistencia de dos bloques mundiales opuestos, comunismo y capitalismo, encabezados por la Unión Soviética y Estados Unidos<sup>34</sup>, respectivamente, en un clima de inminente confrontación militar en medio de políticas colonialistas e imperialistas. Junto a la amenaza de la guerra nuclear y la carrera armamentista, asistíamos al mismo tiempo a la carrera espacial, a una revolución en las artes, la música y el cine, a la época hippie a las investigaciones con LSD y el Festival de Woodstock, sucediendo al mismo tiempo un conflicto tan cruento y cuestionado como la Guerra de Vietnam (1959-1975). Frente a las enormes desigualdades que afectaban a países del Tercer Mundo<sup>35</sup>, se vivía un creciente activismo en las reivindicaciones de trabajadoras/es y campesinas/os, en la defensa por los derechos civiles de afrodescendientes, en las luchas de comunidades de homosexuales y lesbianas, en una nueva ola de feminismo, en las reformas universitarias, con un estallido de protestas y movilizaciones que tuvo su epítome en los sucesos de Mayo del 68 en Francia, cuando miles de estudiantes y obreros en las calles detonaron a través del mundo los aires de rebelión.

Los cambios fueron ocurriendo de manera radical en Latinoamérica, marcados por

hechos como la Revolución Cubana con la llegada de Fidel Castro al poder a través de la lucha armada, en 1959; y la elección como presidente de Chile de Salvador Allende, en 1970, el primer gobierno socialista elegido por vía democrática en el mundo. En todo este tiempo, el nivel de intervención de Estados Unidos en la región implicó un plan de invasión y de exterminio con el apoyo a golpes de Estado y dictaduras en países como Brasil, Uruguay, Paraguay, Ecuador, Perú, Bolivia, Chile y Argentina<sup>36</sup>. En este oscuro período, la violencia se instaló en nuestro continente en forma sistemática, como una política de Estado donde había que acabar con cualquier fuerza opositora<sup>37</sup>, para instalar –en definitiva– la actual doctrina del libre mercado<sup>38</sup>. Si bien se identifica el fin de la Guerra Fría con hechos como las reformas económicas de la Perestroika en la URSS (1985) y la consecuente desintegración de la Unión Soviética (1991) junto a la caída del muro de Berlín (1989), este es un proceso que aún tiene continuidad.

## ¿Vanguardia

y

## neovanguardias?

En esos años, en diversas ciudades de Latinoamérica, los artistas asumieron su propia revolución en virtud de un mayor compromiso político y de aportar al cambio social, renovando los lenguajes desde la crítica a la tradición y la academia, desde la influencia de las neovanguardias internacionales<sup>39</sup> y, al mismo tiempo, desde la crítica a la noción de “lo nuevo”, y a lo que había de imperialismo y colonialismo en las nuevas formas de arte que estaban adoptándose. Todas estas tensiones

determinaron a lenguajes artísticos que fueron más allá de lo panfletario e ideológico, y de tendencias como el concretismo, el informalismo, el minimalismo, el cinetismo, el povera o el arte pop, en una búsqueda de identidad, de autenticidad, y de vinculación con los propios contextos. Este proceso propio de los años 50 y 60, desde los 70 se fue configurando en un marcado activismo frente a los regímenes dictatoriales.

Sobre el arte latinoamericano de este tiempo, la crítica de arte argentina-colombiana, Marta Traba (1930-1983), acuñó el término de “resistencia”, refiriéndose a aquellos artistas que *resistían* a los modelos dominantes. Aunque la autora reconocía más bien el poder de la pintura, el dibujo y el grabado sobre las experimentaciones de “vanguardia”, instaló en los años 60 la idea de “un arte de resistencia” como algo propio de América Latina, de la periferia, que se levantaba contra las formas de dominación y poder<sup>40</sup>. Visionaria, Traba abrió el camino a investigaciones muy posteriores sobre el arte de América Latina<sup>41</sup> que ofrecieran lecturas lejos de los paradigmas eurocentristas, entendiendo que aquí los procesos han obedecido a situaciones locales muy diferentes a la realidad de Europa o Estados Unidos. Las propias revoluciones y conflictos han levantado otros cuestionamientos y otras formas de arte que no pueden ser pensadas en función del “arte internacional”, sino con criterios de análisis y valoración propios.

Algunas obras que representan tales rupturas en Latinoamérica son, por ejemplo: *La Menesunda* (1965, Buenos Aires), de Marta Minujín y Rubén Santantonín, un laberinto de habitaciones y ambientaciones, monumental y delirante, de esculturas blandas y happenings que recorrer, todo un acontecimiento instalado por entonces en el Instituto Torcuato Di Tella<sup>42</sup>; o las experimentaciones de artistas del neoconcretismo brasileño, como Hélio Oiticica y Lygia Clark, que pasaron del

arte abstracto geométrico a trabajar con volúmenes manipulables y objetos que involucraban tanto al cuerpo como al espacio en experiencias revolucionarias desde lo sensorial. En Chile, en 1969, cuando aún estaba en el gobierno el demócratacristiano Eduardo Frei Montalva y el senador Salvador Allende apostaba nuevamente a una candidatura presidencial, Juan Pablo Langlois realizó en el Museo Nacional de Bellas Artes, *Cuerpos Blandos*, interviniendo la institución con una suerte de enorme gusano hecho de bolsas plásticas para basura rellenas con papeles de diario, que recorría e invadía salas, pasillos y bodegas donde se guardaban esculturas clásicas, hasta salir su otro extremo por una ventana al exterior y quedar amarrado a un árbol.

Desde nuestros márgenes, nuevas búsquedas formales, estéticas y conceptuales implicaron una suerte de vanguardia o neovanguardia local según la relación con los propios contextos y la necesidad de asumir un compromiso histórico, lo que en algunos casos fue excediendo el interés por las categorías internacionales e incluso por lo propiamente artístico, potenciando el nexo entre arte y vida, y entre arte y política.

En ese extremo está *Tucumán Arde* (1968), del Grupo de Artistas de Vanguardia (1966-1968), en Argentina, que tuvo integrantes de Rosario, Santa Fe, Buenos Aires y Tucumán. Del nombre del colectivo ya se infiere una conciencia de ser vanguardia, pero de ser una “verdadera” vanguardia<sup>43</sup> en términos de radicalización política. Con el interés de denunciar la crisis económica provocada por las políticas dictatoriales de Onganía en esa ciudad<sup>44</sup>, *Tucumán Arde* implicó la participación de un grupo multidisciplinar<sup>45</sup>, la investigación en terreno, la relación con centrales obreras, y una serie de acciones, como intervenciones en las calles con afiches publicitarios donde se leía “Tucumán Arde”, o se promocionaba una exhibición que instalaron luego en la sede de la

Confederación General del Trabajo (CGT) de Rosario. El montaje incluyó recortes de prensa, documentos, fotografías y videos, nombres y casos sobre los abusos que ocurrían en Tucumán<sup>46</sup>. La acción significó por entonces un desplazamiento desde el campo del arte hacia el activismo político, con artistas integrando un entramado social, impulsados por el deseo de visibilizar, de dismantelar y de contribuir tal vez en el cambio de los acontecimientos.

## La no-vanguardia

### chilena

Según la historiografía del arte chileno, a comienzos de los años 60<sup>47</sup>, la "vanguardia" local estuvo marcada tanto por la abstracción geométrica de Forma y Espacio<sup>48</sup> como por el informalismo del grupo Signo<sup>49</sup>, representando ambos colectivos quiebres importantes respecto al arte moderno de la primera mitad del siglo XX: el primero frente al canon de la representación, y el segundo desde la pregunta por el compromiso político en la pintura. Esto último repercutió en la tensión del formato cuadro y en la inclusión del objeto. A mediados de los años 60, los gestos de pintura exacerbados, los collages y objetualidades insertos en la tela de artistas como José Balmes y Alberto Pérez, fueron llevados más allá por artistas como Francisco Brugnoli y Virginia Errázuriz, que comenzaron a usar el espacio con ensamblajes y ambientaciones<sup>50</sup>. Estos artistas recurrían a objetos, recortes de prensa o desechos encontrados, como signos que insertaban en la obra la realidad de la calle, de los medios de comunicación y la sociedad industrializada, así como los propios conflictos sociales que esos restos significaban en el contexto precarizado y tercermundista en que nos encontrábamos.

Una versión pop del compromiso político en el arte representó por entonces la obra de Guillermo Núñez, de hecho llamada por el pintor "pop-lítica", influenciada tanto por el pop norteamericano, como por la estética y el imaginario de la izquierda de entonces<sup>51</sup>.

Al mismo tiempo que la salida del cuadro, la ciudad se fue convirtiendo en un ámbito necesario de ocupar y resignificar, como se dio a través de la arquitectura modernista<sup>52</sup> y de intervenciones de artistas mediante trabajos escultóricos o murales, como lo hicieron Eduardo Martínez Bonati, Matías Vial y Carlos Ortúzar, con una obra abstracto geométrica en el paso bajo nivel del cerro Santa Lucía (1965) que apela a una experiencia cinética en el transitar. El propio Bonati comandó luego, en 1972, el trabajo de las y los artistas visuales que se integraron a la labor de construcción de la UNCTAD III, uno de los proyectos emblemáticos de Salvador Allende que tuvo como inspiración la idea de integración arquitectónica, artística, urbana y social<sup>53</sup>.

Hablamos de todo un grupo de artistas vinculados en especial a la Escuela de Bellas Artes de la Universidad de Chile, que -según han indicado en entrevistas- no buscaban ser "vanguardia", palabra que ni siquiera era parte de las discusiones, preguntándose más bien sobre cómo asumir un rol más activo en el contexto político y social que poco a poco se radicalizaba, procesos en que el arte académico y el formato de exposición en galerías de arte, se volvían insuficientes<sup>54</sup>. Los artistas militantes, los artistas en las calles y en las poblaciones, con presencia creciente del muralismo y la gráfica en espacios de arte y la ciudad, asumiendo una estética traspasada por el socialismo, el marxismo, las reivindicaciones sociales y la consigna política, marcaron, tras la elección de Allende en 1970, el panorama artístico y cultural del período de la Unidad Popular. Lo que se ha leído como una sobreideologización del arte chileno, era el deseo de integración





Pág 34 abajo\_ Registro Mural del Paso Bajo Nivel Santa Lucía, realizado en 1970 en Santiago por Iván Vial, Carlos Ortúzar y Eduardo Martínez Bonati (Taller de Diseño para Arquitectural); declarado Monumento Histórico Nacional en 2021.

Fuente: Archivo de Eduardo Martínez Bonati.

Pág 34 arriba\_ Registro *Tucumán Arde*. Grupo de artistas de Vanguardia, campaña publicitaria, Rosario, Argentina, octubre de 1968.

Fuente: Archivo de Graciela Carnevale, fotografía Carlos Militello.

Pág 35 arriba\_ Registro Placa Samuel Román, edificio UNCTAD III, Santiago, 1972.

Fuente: Archivo de Miguel Lawner.

Pág 35 abajo\_ Registro Tapiz de Bordadoras de Isla Negra, edificio UNCTAD III, Santiago, 1972.

Fuente: Archivo de Miguel Lawner.



de los artistas con la sociedad y con el ideario político de Allende, la “vía chilena al socialismo”, que se vio encarnada también en otros proyectos culturales militantes, como el Tren Popular de la Cultura<sup>55</sup> y la editorial Quimantú<sup>56</sup>, todo un proceso revolucionario emprendido por diversos sectores de la sociedad, truncado y socavado por el golpe de Estado de 1973.

## Poner el cuerpo

Las lecturas sobre el arte en Chile de fines de los años 70 y de los 80, han estado dominadas por el trabajo de la Escena de Avanzada, definida por Nelly Richard en 1986 en el texto *Márgenes e instituciones*<sup>57</sup>, y que integraron artistas como Eugenio Dittborn, Carlos Leppe, Carlos Altamirano, Juan Dávila y al Colectivo de Acciones de Arte o CADA (Diamela Eltit, Juan Castillo, Fernando Balcells, Raúl Zurita y Lotty Rosenfeld), identificándose con el tiempo también a otros autores de una misma escena cultural, artística e intelectual santiaguina, que asumieron por entonces la relación entre arte y política desde la transgresión estética, la crítica institucional, y los nexos entre visualidad y escritura, en un marco de influencias literarias y posestructuralistas<sup>58</sup>. Autoras y autores como Ronald Kay, Juan Luis Martínez, Enrique Lihn y Adriana Valdés, estaban también entre ellos.

La Escena de Avanzada fue un movimiento de obras “que combinó en forma inédita pulsión estética y desmontaje institucional, crítica ideológica y politización del arte”<sup>59</sup>, y que circuló por salas de exhibición, en textos y publicaciones, interviniendo también medios de comunicación, la calle y el paisaje. Entendiendo “avanzada” como

“vanguardia”, el grupo intentó borrar con todo lo pasado y fundar lo nuevo en un proyecto contrainstitucional, oponiéndose al arte de la etapa previa al golpe militar, demostrándose totalmente reticente a la ideologización izquierdizante del mensaje. Impulsado por la necesidad de revisarlo todo, de deconstruir todos los artificios de representación, este grupo de obras fue –sin embargo– resistente a la noción de vanguardia<sup>60</sup>, relacionándose más bien con las estrategias neovanguardistas del conceptualismo, retrayendo el fuera del cuadro y sustentándose en desplazamientos que asumieron la pintura de modo crítico, además de la fotografía, el grabado, el collage, los medios de reproducción mecánica, el trabajo con el cuerpo, con la trama urbana y con el acontecer social. Sin embargo, ¿frente a qué vanguardia es *neo* la Escena de Avanzada?, se pregunta Luis Thayer Ojeda en una reflexión sobre el fracaso de estas categorías y del propio grupo de obras, en un contexto de ruptura y desmantelamiento total como fue la dictadura en Chile<sup>61</sup>.

Gracias a la investigación *Perder la forma humana. Una imagen sísmica de los años ochenta en América Latina*<sup>62</sup>, realizada por la Red de Conceptualismos del Sur<sup>63</sup>, hemos podido comprender a esta “neovanguardia” local dentro de un contexto mayor, de todo un movimiento de artistas y manifestaciones culturales que emergieron en países latinoamericanos entre los años 60 y 80, en tiempos de dictaduras en la zona, de Guerra Fría. En la publicación, podemos leer lo ocurrido desde nomenclaturas comunes e históricamente no consideradas en las lecturas del arte internacional. “Acción gráfica”, “acción relámpago”, “arte de guerrilla” y “activismo artístico”, son algunas claves para acercarnos a prácticas artísticas que excedían los márgenes del arte mismo para buscar una participación activa en la resistencia política, al margen de la izquierda tradicional, más allá de las instituciones y espacios de arte, de los lenguajes tradicionales e incluso del término

de "neovanguardia". Las nuevas formas estéticas implicaban la acción, el cuerpo, lo colectivo, la intervención en las calles y espacios de connotación pública, comunitaria y simbólica, la visibilización de la violencia, de las demandas y las luchas, también la colaboración, la organización con otros grupos en resistencia, la conexión con los otros cuerpos, asumiendo al mismo tiempo nuevas formas de activismo y disidencia.

En la exposición *Poner el cuerpo. Llamamientos de arte y política en los años ochenta en América Latina*, la versión local de *Perder la forma humana* que estuvo en 2016 en el Museo de la Solidaridad Salvador Allende, en Santiago, la curaduría de Paulina Varas y Javiera Manzi nos llevó a reconocer diversas experiencias en el contexto más específico de la dictadura en Chile, relacionando -por ejemplo- las acciones en la calle, en pleno período de protestas y movilizaciones, de Luz Donoso, Hernán Parada, Janet Toro, Elías Adasme y Los Ángeles Negros (sic), con los archivos del underground santiaguino y la fiesta ochentera, junto a las fotografías de personajes marginados de Paz Errázuriz, las disruptivas performances de Las Yeguas del Apocalipsis, y las formas de protesta de agrupaciones políticas y de derechos humanos. A través de la exposición, vemos además las rupturas formales y las búsquedas estéticas que excedían el campo del arte hacia la relación con colectivos y organizaciones, comprendiendo al mismo tiempo cómo la acción de las y los artistas fue fundamental en el proceso que se dio durante los años 80 desde la reconquista del espacio público y las movilizaciones, hacia la recuperación de un tejido social y el término de la dictadura.

Si bien estas investigaciones se enfocan en Santiago cuando se refieren a Chile, la conexión entre ciudades de Latinoamérica señala similitudes que coinciden en un tiempo y que son posibles desde geografías

distantes. Lo vemos entre la estética del Grupo Chaclacayo (Perú 1982-1994)<sup>64</sup>, que cruza lo homoerótico y lo trans con el imaginario católico y de identidad nacional, para hablar de violencia política y terrorismo de Estado en pleno conflicto armado interno<sup>65</sup>; y el trabajo de Las Yeguas del Apocalipsis (1987-1997), que instalaron, también desde la ruptura y el desenfado, aquellos cuerpos insurrectos, lejos de la heteronormatividad, desplazados igualmente por el discurso de la resistencia política de izquierda. Al mismo tiempo que Chaclacayo, Francisco Casas y Pedro Lemebel, escritores, artistas y activistas, insistieron en reivindicar la lucha por los derechos humanos, así como los cuerpos invisibilizados, discriminados, violentados, que no entraban en el registro de la memoria de la dictadura, justo cuando se instalaba esa alegría anunciada por la publicidad del NO, la opción ganadora en el plebiscito del 5 de octubre de 1988 que dio inicio en Chile a la transición democrática.

**34\_** Tras la II Guerra Mundial, las dos grandes potencias, Estados Unidos y la Unión Soviética, determinaron dos bloques que se enfrentaron durante la Guerra Fría: el bloque occidental o capitalista, conformado por EE.UU, Europa Occidental, Japón, Canadá, Corea del Sur, Australia, Nueva Zelanda y sus aliados; y el bloque oriental o comunista, por la URSS, Europa del Este y China.

**35\_** África, Asia y América Latina.

**36\_** En 1961, el presidente de EE.UU, John F. Kennedy, instaló con apoyo de una mayoría de países de la región, la Alianza para el Progreso, un programa de apoyo económico y social para Latinoamérica que disfraizó un plan dirigido a frenar el avance de la Revolución Cubana en el continente, abriendo el camino a los procesos siguientes de intervención tanto en América Latina como El Caribe.

**37\_** Dentro de la política exterior de EE.UU durante la Guerra Fría, se reconoce la Doctrina de Seguridad Nacional (DSN), que implicó el apoyo a las fuerzas militares en diversos países, para mantener el orden interno contra las fuerzas de izquierda, con la consecuente violación de los derechos humanos, prácticas como la detención, la tortura y la desaparición, y acciones como la Operación Cóndor, un plan de cooperación entre las dictaduras de Chile, Argentina, Brasil, Paraguay, Uruguay y Bolivia.

**38\_** Entre los años 70 y 80, se instauraron políticas neoliberales en países como Chile, Argentina, Perú y México.

**39\_** Al terminar la II Guerra Mundial, y con el epicentro internacional del arte desplazado de Europa hacia Nueva York, las vanguardias –dadaísmo, cubismo, arte concreto, suprematismo, expresionismo, futurismo y surrealismo, entre otras– fueron experimentando una suerte de fracaso al verse enfrentado el espíritu utópico que las alimentaba con el horror de dos guerras mundiales, sufriendo al mismo tiempo una suerte de mercantilización. Tras la II Guerra Mundial, surgieron las neovanguardias: el minimalismo, el arte pop, el arte conceptual, el land art, el arte povera y el accionismo, entre otras prácticas que significaron una radicalización de las vanguardias desde la premisa de arte y vida. Por entonces, irrumpieron figuras tan icónicas, como John Cage (1912-1992) y sus experimentaciones con la música, las artes visuales, el happening, el azar y los acontecimientos; o la de Joseph Beuys (1921-1986) y Yoko Ono (1933), que abrieron la experiencia del arte tanto a lo colectivo como a la ciudad, a lo social, y la posibilidad de interacción con otras disciplinas, espacios y situaciones, siendo representativos del movimiento Fluxus. Así, nos encontramos también con la figura de Andy Warhol (1928-1987), llevando lo pop a un cruce irónico entre arte, mercado y espectáculo.

**40\_** El término aparece en *Marta Traba. Dos décadas vulnerables en las artes plásticas latinoamericanas*, 1950-1970, publicación de 1973 reeditada en 2005 por Siglo Veintiuno Editores. Arte y Pensamiento, una colección dirigida por Andrea Giunta, Buenos Aires, Argentina.

**41\_** Crucial resulta aquí el trabajo *Perder la forma humana. Una imagen sísmica de los años ochenta en América Latina* de la Red Conceptualismos del Sur, así como el aporte general de este grupo de investigadores y, desde los años 80 a la actualidad, de curadores/as, artistas y teóricos/as como Nelly Richard, Maricarmen Ramírez, Gerardo Mosquera, Luis Camnitzer y Ticio Escobar, entre otros/as.

**42\_** Entre 1958 y 1970 en Buenos Aires, el Instituto Torcuato Di Tella fue un epicentro del arte de vanguardia en Argentina, independiente de la enseñanza universitaria, que recibía financiamiento de diversas fundaciones, afectado en sus últimos días por la dictadura de Juan Carlos Onganía.

**43\_** “Estos artistas se pronuncian por mantenerse en el terreno del arte: defienden sus acciones como arte de vanguardia y a sí mismos como artistas de la ‘verdadera vanguardia’, en contraposición a la falsa vanguardia formalista y despolitizada”. Fiori, Luciana, Vega, Virginia Inés, GRUPO DE ARTISTAS DE VANGUARDIA: UN ITINERARIO. Ánfora [en línea] 2010, 17 [Julio-Diciembre]: [Fecha de consulta: 21 de junio de 2019] Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=357835616005> ISSN 0121-6538

**44\_** “La provincia de Tucumán había sufrido en 1966 el cierre de once ingenios azucareros en un proyecto económico que la dictadura de Onganía llamaba Operativo Tucumán, presentándolo como industrializador y modernizador... La medida fue fuertemente resistida y el conflicto social escaló con las tomas de los ingenios, movilizaciones generalizadas y violentos enfrentamientos con la policía. Las consecuencias fueron devastadoras: quedaron en la calle 17 mil trabajadores y migraron de la provincia en los años siguientes miles de personas. La FOTIA pasó de tener 36 mil afiliados en 1966 a 19 mil tres años después”. En <http://contrahegemoniaweb.com.ar/tucuman-arde-politica-y-arte-en-llamas/>

**45\_** Participantes fueron teóricos, sociólogos, artistas, cineastas y fotógrafos, entre ellas/os, Graciela Carnevale, León Ferrari, Roberto Jacoby y Norberto Puzolo. En <https://tucumanarde.wordpress.com/historia/>

**46\_** Ibidem.

**47\_** Libros clave que han abordado este período son, por ejemplo, *Chile arte actual*, de Gaspar Galaz y Milan Ivelic (Ediciones Universitarias de Valparaíso, 1992); *Arte, visualidad e historia*, de Pablo Oyarzún (Editorial La

Blanca Montaña, Universidad de Chile, Santiago, 2000]; y *Entre modernidad y utopía. Segundo período 1950-1973*, catálogo de la exposición Chile, 100 años de artes visuales (Museo Nacional de Bellas Artes, 2000).

**48\_** El grupo fue formado por Ramón Vergara Grez en 1962 junto a pintores/as como Adolfo Berchenko, Miguel Cosgrove, Robinson Mora, Claudio Román y Carmen Piemonte, con una propuesta que buscaba la incidencia social de la abstracción geométrica que ya había abordado analíticamente el grupo Rectángulo, también liderado por Ramón Vergara Grez desde la Escuela de Bellas Artes de la Universidad de Chile entre 1955 y 1959, y donde estuvieron artistas como Matilde Pérez, Elsa Bolívar, Ximena Cristi, Maruja Pinedo y Uwe Grumann. Vergara Grez renunció a Rectángulo en 1959.

**49\_** Formado por José Balmes, Gracias Barrios, Alberto Pérez y Eduardo Martínez Bonati en 1962, el grupo Signo fue prácticamente una exposición realizada bajo ese nombre en Madrid, junto al crítico español José María Moreno Galván. Los pintores se venían cuestionando el rol del arte en el acontecer histórico, planteando una pintura fuera de lo académico y representativo, determinada por la marca del gesto y el compromiso político, adoptando estrategias propias del informalismo español o del tachismo francés.

**50\_** En la serie *Santo Domingo* (1965), realizada por José Balmes frente a la invasión de República Dominicana por EE.UU, se incluyen recortes de diario con la noticia del desembarco. Alberto Pérez, a su vez, hizo el mismo año la serie *Barricadas*, collages donde ocupa elementos como maderas y fotografías. De 1966 es *Siempre gana público*, donde Francisco Brugnoli usa sobre el cuadro restos de ropa y desechos encontrados. A comienzos de los años 60, Virginia Errázuriz creó *Brigitte menstruando*. Según relata junto a Brugnoli en entrevista para la investigación *Eduardo Martínez Bonati y las Vanguardias de las Artes Visuales en Chile (1961-1974)*, de Elisa Cárdenas y Carolina Lara, la obra consistía en una pieza de parquet cuadrada, con una foto de la actriz Brigitte Bardot publicada en el diario *El Mercurio*, a la que ensambló rulos para el pelo, guantes blancos de primera comunión, unas medias rellenas con papel de diario y un calzón con pintura roja.

**51\_** Varias serigrafías y pinturas de fines de los 60 y comienzos de los 70, de Guillermo Núñez, así lo demuestran, siendo emblemática la enorme lengua roja sobre fondo verde, ¡Vencimos! (1970), un emblema de la celebración de Allende en 1970 y una señal de burla a la oposición. En "Núñez 85. Dibujar con sangre en el ojo", catálogo de la exposición, Museo de Arte Contemporáneo y Museo de la Memoria y los Derechos Humanos, Santiago, 2015.

**52\_** La arquitectura modernista tuvo un desarrollo importante entre los años 30 y 70 en el país,

contextualizada en las renovaciones estéticas de las vanguardias y en procesos de industrialización, de desarrollo económico, técnico, material y de cambios sociales. En Concepción tuvo también un epicentro con arquitectas/os como Inés Frey, Roberto Goycoolea y Osvaldo Cáceres, y con diversos ejemplos que dieron un carácter a la ciudad, construcciones de líneas limpias y firmes, la preeminencia de la estructura en diálogo con espacios abiertos y el paisajismo, donde cada propuesta tiene un valor plástico genuino.

**53\_** El edificio fue construido en un tiempo récord de 275 días para albergar la Tercera Conferencia Mundial de Comercio y Desarrollo de las Naciones Unidas, UNCTAD III, realizada en 1972. "Fue un hito latinoamericano de modernidad arquitectónica y utopía constructivista. En su diseño y realización participó ampliamente la ciudadanía, que luego lo utilizó como punto de encuentro cultural bajo el nombre de Centro Cultural Metropolitano Gabriela Mistral". En <https://www.gam.cl/somos/historia/>

**54\_** En entrevistas a Eduardo Martínez Bonati, Francisco Brugnoli y Virginia Errázuriz. Investigación *Eduardo Martínez Bonati y las Vanguardias de las Artes Visuales en Chile (1961-1974)*, de Elisa Cárdenas y Carolina Lara.

**55\_** Dentro de las políticas culturales de Allende, se incluyó el recorrido de un tren que entre enero y febrero de 1971 llevó a sectores apartados del sur de Chile el trabajo de más de 60 artistas de diversas disciplinas.

**56\_** La Editorial Nacional Quimantú surgió en 1971 por la compra del Estado de la Editorial Zig-Zag. Su propósito fue poner el libro al alcance del pueblo chileno. Con tirajes de 50 mil ejemplares, en 1972 era posible encontrar publicaciones de la editorial en la mayoría de los kioscos del país, "hecho que no tiene precedentes en la historia editorial chilena". En <http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-3362.html>

**57\_** *Márgenes e Instituciones: arte en Chile desde 1973*, de la ensayista chilena-francesa, Nelly Richard, fue publicado en 1986 y reeditado por Metales Pesados en 2007.

**58\_** El estructuralismo es una corriente filosófica que surgió en la década del 50 en el continente europeo, principalmente en Francia, que está basado en las teorías lingüísticas del letrado suizo Ferdinand de Saussure y en los conceptos del antropólogo francés Claude Lévi-Strauss. Se trata de una perspectiva perteneciente a las ciencias humanas que, con el paso del tiempo, fue creciendo hasta convertirse en un método utilizado para el análisis del lenguaje, la cultura y la sociedad con especial impacto en la segunda mitad del siglo XX. Con autores como Jacques Derrida, Jean Baudrillard, Michel Foucault, Judith Butler y Roland Barthes, el posestructuralismo fue un movimiento intelectual iniciado desde la teoría crítica

en Francia en los años 60, que repercutió en distintas áreas de la cultura y el pensamiento del siglo XX hasta ahora, con una manera de asumir e interpretar las estructuras históricas, políticas, sociales, simbólicas, a partir de análisis deconstructivos y semióticos, donde estructura y sujeto no son binarios, sino que están interrelacionados. Es, en parte, una respuesta crítica al estructuralismo. Considera el estudio del lenguaje y de los fenómenos culturales más allá de su estructura, en conexión con los sistemas de conocimiento que lo rodean. El posestructuralismo recibe influencias –por ejemplo– del pensamiento crítico y sentido de disidencia de Foucault, así como de los conceptos de deconstrucción de Derrida. <https://www.lifeder.com/posestructuralismo/>

59\_ Nelly Richard, *Márgenes e Instituciones*.

60\_ En *Tendencias en el arte chileno Post '90: Discursos de producción, inscripción y circulación de obra que conforman escena en época de Transición*, de Carolina Lara. Tesis para optar al grado de Magíster en Artes con Mención en Teoría e Historia del Arte, Universidad de Chile. Santiago, 2009.

61\_ Luis Thayer Ojeda, "Vanguardia, dictadura y globalización", *Pensar en/la Posdictadura*, En: *Pensar en/la Posdictadura*. Nelly Richard y Alberto Moreiras Editores. Cuarto Propio. Santiago, 2001.

62\_ La muestra *Perder la forma humana. Una imagen sísmica de los años ochenta en América Latina* fue organizada por el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía y comisariada por la Red Conceptualismos del Sur. La investigación incluyó en 2012 una publicación del mismo nombre. Ver nota 17.

63\_ Ver nota 18.

64\_ Formado por Sergio Zeballos, Helmut Psotta y Raúl Avellaneda, el colectivo fue pionero de la performance en Perú.

65\_ Entre 1980 y 1993, el enfrentamiento entre la organización maoísta Sendero Luminoso y el Estado peruano tuvo su período más brutal y violento, lo que fue declinando tras la detención del líder del grupo terrorista, Abimael Guzmán, hasta el año 2000, en que queda sólo una célula senderista en la zona del Valle de los ríos Apurímac, Ene y Mantaro (VRAEM).



INTRODUCCIÓN

LAS CONCEPCIONES

DE LA “CONCEPCIÓN”:

DOS DÉCADAS

DE HISTORIA DE

ARTE LOCAL <sup>66</sup>

JAVIER RAMÍREZ HINRICHSEN\*

42

\* Magíster en Arte mención Patrimonio de la Universidad de Playa Ancha, Valparaíso. Director del programa de Magíster en Arte y Patrimonio, académico e investigador de la Universidad de Concepción. Sus principales áreas de investigación son: Historia del Arte Chileno y Latinoamericano Contemporáneo, Historia de la Arquitectura y la Ciudad Contemporánea, y Patrimonio Contemporáneo.

Como ocurrió con las refundaciones de la actual ciudad de Concepción (llamada durante el período colonial Concepción de María Purísima del Nuevo Extremo), las *concepciones* que se tienen hoy en relación al arte y la cultura local de las décadas de los 50 y 60, cada vez la refundan. A medida que se abren nuevos flancos para problematizar dicho binomio, reconstruimos Concepción. La institucionalidad de dichas décadas tuvo un rol decisivo para comprender ámbitos como: Artes Visuales, Música, Literatura, Teatro, Arquitectura, Política y Sociedad.

Para Concepción, la década de los 50 significó un impulso para el desarrollo de las artes visuales, lo que ocurrió también a nivel nacional. En este sentido, un primer elemento a distinguir es la fundación de la Sociedad de Arte de Concepción (SAC) en enero de 1949<sup>67</sup> y con una doble situación: la apertura de la sala de exposiciones El Sótano (Cfr. Louvel, 1995) y de la Escuela de Bellas Artes<sup>68</sup>. Una institución antecesora de la misma fue la Academia Libre de Bellas Artes (ALBA)<sup>69</sup>, que encabezó Aldo Berchenko (Cfr. Romera, 1971) a contar de 1942 hasta 1947. La Escuela de Bellas Artes de la SAC tuvo como primer director a Hernán San Martín, interino, dando rápidamente paso después a Rolando Perales, profesor de Artes Plásticas, hasta la llegada de Óscar "Tole" Peralta (Cfr. Fariña y Frindt, 1993). La SAC tuvo un directorio formado por Hernán San Martín, Jorge Elliott (Cfr. 1975a; 1975b), Boy Hyde, Daniel Belmar, Aldo Berchenko y René Louvel (Cfr. Carrasco, 2004), entre otros.

El poeta Ramón Riquelme (Concepción, 1933 - Quinchamalí, 2018) plantea que "toda ciudad tiene sus pintores y Concepción no podía ser la excepción a la regla" (1979, p.2). Para él, la Escuela de Bellas Artes de la SAC, que inicialmente funcionó "al lado de la Biblioteca Central y de la Lotería"<sup>70</sup> (Fariña y Frindt, 1993, p. 12), y que posteriormente se trasladó al antiguo edificio del Instituto

de Fisiología, ubicado entre las calles Víctor Lamas y Caupolicán (Cfr. García, 1995), fue un espacio impulsor de la actividad de las artes visuales a nivel local. Clave para él fue la "bonhomía de Enrique Molina, el esfuerzo sistemático de Tole Peralta, la calidez de Daniel Belmar y la exuberante calidad existencial de Edmundo Buddemberg" (1979, p.2).

Por su parte, el inicio de la década de los 50 estuvo marcado por las celebraciones del cuarto centenario de la fundación de la ciudad. En 1950, distintos sectores de la cultura local trabajaron en torno a congresos disciplinares; y, en el caso de las artes visuales, en el Salón Nacional de las Artes Plásticas<sup>71</sup>. Organizada por la Sociedad de Arte de Concepción y con el apoyo de la Escuela de Bellas Artes de la Universidad de Chile, la exposición fue inaugurada el 11 de diciembre de ese año en el edificio de la Escuela de Medicina de la Universidad de Concepción, proyecto de la arquitecta Gabriela González y del arquitecto Edmundo Buddemberg (actual edificio de la Facultad de Ciencias Biológicas). En la sección longitudinal que une las dos partes del edificio (portal que socialmente es llamado como el Arco de Medicina UdeC), fue montada la escultura del argentino Mario Ormezzano (en ese entonces profesor de Escultura e Historia del Arte en la Escuela de Arquitectura de la Pontificia Universidad Católica de Chile), obra ganadora de un polémico concurso donde participaron Julio Escámez y Luis Díaz. Ormezzano describe así su significado:

El friso tiene a la derecha las figuras de Pegaso, caballo alado que simboliza el vuelo de la inteligencia humana, y de Minerva, diosa de la inteligencia; ambas entregando sus dones a un grupo de jóvenes y muchachas desnudos que, en sus diversas facultades, simbolizan a la juventud universitaria; termina el friso con la efigie de una mujer sentada,

símbolo de la ciudad penquista, que recibe la ofrenda de una juventud en posesión de la Ciencia. (*La Patria*, 1950a, s/n).

Después de una década, como consecuencia del terremoto de 1939, Concepción estaba reconfigurándose a nivel urbano y arquitectónico; también, en lo productivo e industrial, con, a la vez, una universidad relativamente joven<sup>72</sup>, de poco más de tres décadas de existencia, pero patrocinadora del desarrollo cultural. Esta situación se evidencia en la existencia de la revista *Atenea* (1924)<sup>73</sup>, dedicada a la ciencia, al arte y la literatura. Al respecto, una situación que hasta la fecha no ha sido lo suficientemente investigada y difundida, son las más de dos décadas de escritura crítica de arte de Antonio Romera<sup>74</sup> en *Atenea*, donde aportó más de 300 textos<sup>75</sup> entre 1941 y 1973<sup>76</sup>. En este contexto, los periódicos *La Patria* y *El Sur* [Cfr. Casanueva, 2002; Medina, 2012; Ortiz, 2017] fueron también relevantes no tan solo al informar sino al poner en discusión cuestiones significadas sobre arte y cultura local como también nacional e internacional.

Tres años después del hito de los cuatro siglos de existencia de la ciudad, la municipalidad local inició la entrega de Premios Municipales en Arte, como también en Ciencias, iniciativa propuesta por la Sociedad de Arte de Concepción en el contexto de las celebraciones del Cuarto Centenario de la ciudad. En el caso del Arte, y así sucesivamente hasta 1973, se evidenció a través de los premios el imaginario colectivo penquista actual en torno a estos temas, que nos podrán entregar una mirada de dichas *concepciones*.

El primer premio, en 1953, lo obtuvo Enrique Molina Garmendia, primer rector de la UdeC; en 1954, Arturo Medina McKey, fundador del primer coro regional, Coro Polifónico de Concepción; la tercera premiación, de 1955, fue para el escritor Daniel Belmar Ríos,

quien inició su labor como docente en la universidad en 1949 y comenzó un fructífero trabajo literario, con publicaciones, en 1950, como *Ciudad Brumosa* y *Coirón: Tierra de los horizontes sumergidos*, esta última editada por Zig-Zag y por la que obtuvo el Premio Atenea en 1951, otorgado por la Universidad de Concepción.

La cuarta premiación fue para Julio Escámez Carrasco, en 1956 [Cfr. Ramírez, 2017; 2020b], quien inició una carrera artística colaborando en el mural de Gregorio de la Fuente [Cfr. *La Patria*, 1946] en el edificio de la ex Estación de Ferrocarril de Concepción<sup>77</sup>, *Historia de Concepción*, entre 1943 y 1946. Con Escámez, la historia del arte local tomó un giro. A finales de los años 40, participaba como ilustrador en los periódicos locales *El Sur* y *La Patria*. El pintor, muralista y grabador tuvo una vinculación profunda con la escena cultural nacional, cuestión que se tradujo en las ilustraciones que aportó para la edición del libro de Alfonso Alcalde de 1947, *Balada para la ciudad muerta* (Editorial Nascimento), con prólogo de Pablo Neruda. La vinculación con Alcalde volvió a estar presente cuando éste incorporó a Escámez en el libro *Pintura Social en Chile*, de Ernesto Saul, edición número 13 de la colección *Nosotros los chilenos*<sup>78</sup>, del cual fuera director. En la edición del libro *Suma y destino* de la poeta chilena Winett de Rokha (Luisa Anabalón Sanderson), de 1951, participó con otro grabado. Más adelante, Escámez fue parte de la edición del poema "Cuándo de Chile", de Neruda, (Editorial Austral, 1952), con una xilografía como ilustración. La relación con la literatura prosiguió. Dos obras de Miguel Serrano fueron también resultado de aquellos vínculos: *Los misterios*, de 1961, y *La flor inexistente*, de 1969. Con Gonzalo Rojas colaboró con un grabado para la portada del libro de 1961, *Contra la muerte*<sup>79</sup>.

Expuso en la sala El Sótano de Concepción en enero de 1951<sup>80</sup>. Posteriormente, en la

revista *Atenea*, en la sección Crítica de Arte, aparecieron publicadas dos exposiciones de Escámez: en la Sala del Ministerio de Educación (Cfr. Romera, 1952), y en el Taller 14 (Cfr. Romera, 1955), ambas en Santiago. En la 3a Bienal de Sao Paulo, de 1955, participó con cuatro litografías, donde también estuvieron exponiendo en representación de Chile, Inés Puyó, María Fuentealba, Marta Colvin, Nemesio Antúnez, Roberto Matta, Samuel Román, Enrique Zañartu y Luis Vargas Rosas (Cfr. De Dominicis, 1955).

A fines de los 50, obra de los arquitectos Osvaldo Cáceres, Betty Fischman Lohaus, Carlos Martner García, Javier "Maco" Gutiérrez G. y Sergio Bravo R., y con la participación del ingeniero Roberto Landaeta aparece una obra arquitectónica<sup>81</sup> que busca integrar distintos espacios, una casa-habitación y una sala de exposiciones a través de un atrio y un zaguán. Además, incorpora un espacio comercial, la ex Farmacia Maluje. Allí Julio Escámez ejecutó el mural *Historia de la Medicina y la Farmacología en Chile* (denominado originalmente *Historia de la Farmacopea y la Medicina en Chile*), obra de 1958 (Cfr. Ramírez, 2018).

El Premio Municipal de 1957 recayó en el poeta Gonzalo Rojas (Cfr. Muñoz, 1990; Bradu, 2016), quien dirigió entre 1955 y 1962 la Escuela de Verano de la Universidad de Concepción<sup>82</sup>. Lo anterior podría marcar un antes y un después en la concepción que hoy tenemos del arte y la cultura en Concepción. Sin embargo, no va a ser tan sólo la labor de Gonzalo Rojas la que defina en los 50 y los 60 dichas problemáticas. Más bien, es el espejo de todo un proceso que empieza a dar sus frutos. Por ejemplo, la Escuela de Bellas Artes local, dependiente de la Sociedad de Arte de Concepción, que en ese momento ya era dirigida por Oscar "Tole" Peralta, en pleno desarrollo de la tercera versión de la Escuela de Verano, convocó en enero de 1958

tanto a Antúnez como a Ramón Vergara Grez, a una manifestación-homenaje. También asistieron los arquitectos penquistas Osvaldo Cáceres y Alejandro Rodríguez, más la cantautora Violeta Parra (Cfr. Venegas, 2017). La misma participó con un Taller de Guitarra y Cueca en la versión de la escuela citada. No es un dato anecdótico, sino una expresión del movimiento cultural que vivió Concepción en aquellos años.

Fines de los 50 fue un período particular para la memoria colectiva local en relación a la Universidad de Concepción. La política de reforma universitaria iniciada por el abogado David Stitchkin, segundo rector de la casa de estudios penquista<sup>83</sup> (Cfr. Mazzei, 2020), se expresó en la Ciudad Universitaria local a través de un nuevo Plan Regulador para el desarrollo del campus propuesto por el arquitecto Emilio Duhart, realizándose en 1957 los estudios de suelo, entre otros, siendo a contar de 1958 el inicio de la construcción, ya visualizándose en 1959 un avance significativo. Con el terremoto de mayo de 1960, los edificios metálicos estaban casi terminados (Cfr. García, 1995). Una obra significativa de Duhart en la Ciudad Universitaria fue el Foro Universitario (Cfr. Berríos, 2017). Desde 1959, cuando se ocupó para un concierto de Navidad, hasta hoy, es el centro de la vida universitaria y del uso social que hace la ciudadanía. No sólo la Universidad de Concepción, sino también la ciudad, fueron capturadas por la fotografía alemana María Stallforth (Cfr. Arrizaga, 2016); la universidad de Stitchkin y Duhart, y la ciudad de la reconstrucción (Cfr. Méndez y Ramírez, 2016).

En 1960, en el contexto de sexta Escuela de Verano de la UdeC, en un piso subterráneo del edificio FIUC<sup>84</sup>, se abrió un espacio denominado Sala de Exposiciones de la Galería Universitaria (SEGU)<sup>85</sup>, vigente hasta hoy para la divulgación de la producción artística local.

Ese mismo año, se desarrolló una fuerte actividad sindical obrera vinculada a la industria del carbón Lota-Coronel. La llamada Huelga Larga tuvo una duración de 96 días. Un acto emblemático fue una multitudinaria marcha de 18 mil personas hacia Concepción (cerca de 40 kilómetros). Diez días después de aquel hecho, ocurrió el terremoto en la ciudad de Valdivia, precedido por otro gran sismo que afectó a Concepción. Aquello hizo insostenible la continuidad de la huelga y los mineros llegaron a un acuerdo con Jorge Alessandri Rodríguez, el gobierno de ese entonces.

La vinculación de las artes visuales con los movimientos sociales ya la identificaba José Venturelli cuando participó en la Escuela de Verano de 1957 (Cfr. Venturelli, 1957b) a través de la figura de Julio Escámez. Otros tres autores siguieron en la obtención del Premio Municipal de Arte de Concepción: 1958, Caupolicán Montaldo Bustos, escritor; 1959, Wilfred Junge (Cfr. Zamora, 2001), fundador de la Orquesta de Cámara de Concepción y primer director de la Sinfónica de la UdeC; mientras que la premiación de 1960 fue la expresión de la labor que realizó Oscar "Tole" Peralta Aburto hasta ese momento en Concepción.

Peralta (Cfr. Meissner y Fuentealba, 1998; Echeverría, 2004) dirigió la Escuela de Bellas Artes entre 1954 a 1960, de la extinta Sociedad de Arte de Concepción, y fue el impulsor tanto de la colección pictórica universitaria –Pinacoteca– (1958) como de la construcción de la Casa del Arte José Clemente Orozco (1963-1967)<sup>86</sup> y de la realización de la obra del mexicano Jorge González Camarena *Presencia de América Latina*<sup>87</sup> (Cfr. De la Cerda, 2014), inaugurada un 10 de septiembre de 1965. En este sentido:

El problema de la Historia del Arte Local no tiene por finalidad hablar de la vida de los artistas, sino, más bien, de cómo

el arte (artes plásticas y/o visuales) se constituyen como problema histórico. Si podríamos definir un aspecto en relación a Concepción, es el incesante afán de formalizar una institucionalidad *ad hoc* en la formación artística... nuestra Historia del Arte Local nos habla no de una "modesta" provincia, sino de un lugar en Latinoamérica (Ramírez, 2017, p.2).

Nos referimos a la intención de contar finalmente con un lugar para la formación artística (artes visuales) para Concepción, dado que Oscar "Tole" Peralta definió crear a través del nuevo edificio "producto del financiamiento del gobierno mexicano, una Escuela de Teatro, albergar la Orquesta de Cámara y el Coro Universitario... una Escuela de Bellas Artes, un Museo de Pintura Chilena y de reproducciones de artistas mundiales" (Ramírez, 2020c, p. 20). La construcción de la Casa del Arte José Clemente Orozco duró 6 años, entre 1961 y 1967. Es recién en 1967 cuando quedó abierto al público definitivamente el nuevo espacio arquitectónico universitario, en especial la sala de exposiciones Marta Colvin. En relación a esto, Peralta, ya siendo director de la Pinacoteca, expresaba en 1964 que:

... en primer lugar, contaremos con la Casa del Arte y, al tenerla, simultáneamente acabaremos dos grandes actividades: una de estudio y formación, y, por lo tanto, de activación de la formación de artistas plásticos en la provincia por la Escuela; y, la otra, de extensión, porque vamos a presentar el magnífico museo de pintura chilena y la colección de producciones de maestros del mundo. La actividad de ambos centros nos va a permitir a su vez dedicarnos a otra cosa grande que es la actividad de las exposiciones de los artistas de la provincia. Con estos dos centros podemos activar este mundo provinciano al máximo, colaborando más y más con

todos los grupos que se han formado en este tiempo y que se mantienen heroicamente. Con respecto al programa de exposiciones, vamos a hacer los mismos esfuerzos de siempre para traer grandes exposiciones internacionales a la colaboración del Museo de Artes Plásticas y al Instituto respectivo de la Universidad de Chile... Así vamos a tratar de alternar constantemente exposiciones de carácter figurativo y no figurativo de acuerdo con el espíritu de la Universidad que se puede colocar dogmáticamente en uno de los lados. Quisiéramos en el presente año a los buenos artistas que se han levantado en la provincia y que desde hace tiempo han puesto muy en alto el nombre de Concepción en Santiago y en los salones regionales de todo el país. Entre ellos, se pueden nombrar a Julio Escámez, Rafael Ampuero, Eduardo Meissner, Eugenio Brito, Iván Contreras, Albino Echeverría, Héctor Ramírez, Omar Medina, Jaime Cruz, Guillermo Viveros y otros que en este momento se me escapan (Fuentes, 1964, s/n).

En 1965, agregaba Peralta:

...la Pinacoteca contará con una sala permanente de exposiciones y una sala de exposiciones de tránsito. Estas dos estarán abiertas al público no así las bodegas de exposiciones que estarán especialmente destinadas al investigador... En la sala permanente estarán ubicadas las pinturas de completa colección –tradicional y contemporánea– que posee la Universidad; y, en la sala de exposiciones de tránsito, se exhibirán exposiciones de carácter cultural no comerciales. Se harán retrospectivas, homenajes a pintores famosos y a quienes la Pinacoteca solicitará sus obras para ser exhibidas... La Pinacoteca guarda el mejor patrimonio y es la más rica que existe en pintura chilena... La Pinacoteca

cuenta, además, con una completa colección de pintura contemporánea tanto de arte figurativo como abstracto figurativo. Entre ellos: de Antúnez, Balmes, Barreda y Carlos Faz... el Museo de Reproducciones que contiene una colección muy vasta y rica de reproducciones... Esta colección abarca desde la pintura prehistórica, pasando por el arte clásico del Renacimiento, la Escuela Flamenca, la Escuela Holandesa, el Arte Barroco Español, el Rococó Francés el Impresionismo hasta la pintura abstracta no figurativa de nuestros días. Toda la Historia del Arte está reproducida... son un material didáctico e informativo inapreciable para la formación del público. Ellas permitirán dar conferencias, charlas con ayuda del material vivo... Anexa funcionará la Escuela de Artes Plásticas que se comenzará a construir y cuyo programa está en proyecto y en estudio. Funcionarán cursos de enseñanza de escultura, pintura, Historia del Arte, Estética y otros... Esta escuela va a demorar... No habrá en Chile otra, con un espacio maravilloso para ser destinado a talleres (*El Sur*, 1965a, p.17).

Tole Peralta expresó lo que se materializó recién en 1971 con la presentación del Anteproyecto del Instituto de Arte de la Universidad de Concepción y, a la vez, el Departamento de Artes Plásticas y Visuales (Cfr. Fernández, 2020). El contexto previo del proyecto de Peralta fue la Reforma Universitaria de 1969 (Cfr. Fernández, 2020) que permitió finalmente que esto se logre; pero también un grupo de artistas locales, algunos de ellos vinculados a la antigua Escuela de Bellas Artes de la Sociedad de Arte de Concepción; y la sinergia que provocaron las Escuelas de Verano dirigidas por Gonzalo Rojas (Cfr. Ramírez, 2021a). Estos artistas se organizaron a través de la Agrupación de Pintores y Escultores de Concepción (APEC) a contar de 1967. "El



## Inauguran el Mural

Con la asistencia del Embajador de México en Chile, Ismael Pino Moreno, será inaugurada el próximo 10 de septiembre la Casa del Arte donada por el Gobierno mexicano a la Universidad de Concepción y cuyo mural —obra del maestro mexicano Jorge González Camarena—, es uno de los más grandes del mundo, con sus 230 metros cuadrados.

Durante el acto inaugural la Orquesta de Cámara de la Universidad interpretará la suite del célebre compositor mexicano, Blas Galindo « inspirada en los versos que Pablo Neruda escribió sobre el mural.

El Embajador, que llegará el mismo día por el tren nocturno, visitará primero a las autoridades en los salones de la Intendencia; posteriormente asistirá al acto inaugural a cuyo término la Embajada y el Consulado de México ofrecerán un cóctel a las autoridades e invitados al acto. A las 14 horas, el Directorio y el Consejo de la Universidad ofrecerán un almuerzo en honor del Embajador Pino Moreno, en los salones del Club Concepción. A las 19 horas, el diplomático asistirá a un cóctel que le ofrecerá el Cuerpo Consular para regresar a Santiago por el tren nocturno.

Cuando el embajador de México en Chile invitó al maestro González Camarena para que pintara el mural, el

artista pensó que tendría dos años de ardua labor. Para abreviar el tiempo formó un equipo de pintores que lo secundaron y que integraron Manuel Guzmán, Salvador Almaraz y Javier Arevalo, mexicanos; Eugenio Brito y Albino Echeverría, chilenos, que debieron viajar a México donde por espacio de cuatro meses aprendieron el oficio técnico y estilo del maestro González Camarena.

Según ha señalado el maestro González Camarena, la idea principal del mural fue la de expresar en él la presencia de América Latina.

El extremo izquierdo de la obra pertenece al norte, a México, y en él están entrelazadas las flores nacionales de Chile y México: el copihue y el nopal, creciendo abrazadas. Muy cerca del nopal el águila y la serpiente aztecas, más arriba la bandera de México inicia la guirnalda de los emblemas patrios de todas las naciones americanas, y que termina con nuestra bandera, en el sur. En este lugar comienza el ciclo simbólico apareciendo la Eva indígena con el Adán español, que representan la prehispanidad. A sus pies está la tierra expresada por mujeres tendidas. Son las riquezas del subsuelo (cobre, oro, estaño, hierro, riquezas agrícolas, café, trigo) para terminar con la representación de la técnica.

Pág 48 arriba\_ Registro de prensa Inauguran el Mural, *El Sur*, 3 de septiembre, 1965.

Fuente: Archivo Biblioteca Central Universidad de Concepción.

Pág 48 abajo\_ *El Río*, Julio Escámez usada como ilustración en el interior de la edición del poema Cuando de Chile de Pablo Neruda. Santiago de Chile: Editora Austral, 1952.

Fuente: Archivo de Javier Ramirez Hinrichsen.

Pág 49\_ Registro prensa, Adiós al Sótano, *El Sur*, 13 de agosto de 1957. Fuente: Archivo Biblioteca Central Universidad de Concepción.



13. 8. 57

## ADIOS AL SOTANO

LA PRENSA dominical nos trajo la noticia. Un incendio redujo a cenizas los edificios de la esquina de Barros Arana con Colo Colo. En esa misma esquina, en un escondido subterráneo, estaba la pequeña sala de exposiciones "El Sótano" que, por varios años, promovió inquietudes en la vida cultural y artística de Concepción.

Yo recuerdo exactamente los detalles de su formación, porque nos tocó participar en todos ellos. De ésto hace ya varios años, tal vez ocho o nueve. No había en ese entonces, y me parece que no hubo nunca antes en Concepción, una sala de exposiciones ad-hoc. Pero había muchos artistas plásticos regionales que deseaban exponer sus creaciones. Había también poetas que deseaban lanzar al aire sus versos aún cuando fuera desde las profundidades de un sótano. Los artistas afuerinos exponían sus obras en los salones de los hoteles o en alguna casa comercial interesada en atraer público.

La Sociedad de Arte, que presidíamos por esos años, era muy pobre y apenas podía mantener los cursos de la Escuela de Bellas Artes, gracias a la generosidad maternal de la Universidad de Concepción. Cada vez que teníamos aflicciones económicas íbamos hasta Don Enrique, el que nos solucionaba las dificultades. Cuando decidimos instalar una sala de exposiciones re-

para Concepción por todo lo que "El Sótano" ha significado para esta población. Pero para nosotros fué un día tremendo, porque los detalles no se terminaban y ya los invitados estaban llegando. Cuadra (¿quien no recuerda a Cuadrita, el único empleado que teníamos para atender la Sociedad de Arte, la Escuela de Bellas Artes y "El Sótano"?). No podía multiplicarse más. Recuerdo que había tanta gente en el local que un pobre cóctel que habíamos preparado no alcanzó y hubo que pedir excusas. Pero, entonces surgieron, yo no sé de donde botellas de champagne y la inauguración se realizó exitosamente pese a nuestros discursos.

Después "El Sótano" fué progresando cada vez más hasta convertirse en una buena y acogedora Sala de Exposiciones. Edmundo Buddenberg, que actuó por varios años de administrador de la Sala, bajaba todos los días a reordenar los cuadros que los artistas colocaban desordenadamente. Desde entonces, sin interrupción, semana a semana, "El Sótano" se convirtió en un centro de arte y cultura. Primero expusieron los artistas locales y regionales, después empezaron a llegar expositores de Santiago y luego, del extranjero. El público fué adquiriendo el gusto por las exposiciones y se promovió crítica de arte e interés. A veces los expositores

equipo inicial estuvo constituido por Tole Peralta, Domingo Llanos, Iván Contreras, Albino Echeverría, Hugo Pereira, Jaime Fica, Augusto Iglesias, Eduardo Meissner, Rafael Fuentealba, Héctor Ramírez, Gabriela Cruzat, Alicia Raudez, Osvaldo Cáceres, entre otros”<sup>88</sup> (Fernández, 2020, p. 138).

En consecuencia, *las concepciones de la “Concepción”*, específicamente en relación a las artes visuales, tienen, a contar de 1965, un antes y un después. Un antes, que transcurre desde 1949 hasta el 10 de septiembre del año mencionado; y un después, desde ese día hasta el 11 de septiembre de 1973. La década de 1960 no fue un período al margen de Chile, sino que más allá. Ya que, como dice el historiador del arte chileno, el académico e investigador de la Universidad de Playa Ancha, José de Nordenflycht, estamos ante una “historia local, memoria global” (Cfr. Ramírez, 2016a). Esto debido a un hecho que ha pasado casi desapercibido para la Historia del Arte Local, la situación política en que el mural de González Camarena se inauguró:

En pleno escenario post Revolución Cubana, la historia del arte en Chile, como también a nivel local, fue tocada por los acontecimientos políticos y sociales producto de la Guerra Fría que se desarrollaba a lo largo y ancho de América Latina. Ese año, el pintor José Balmes (1927-2016) escribió con un gran trazo negro un rotundo “No” en su obra titulada “Santo Domingo, Mayo del 65”. Fue un No para la Operación Power Pack... Cuatro meses después del hecho denunciado en la obra de Balmes, el 10 de septiembre, el embajador de México en Chile, Ismael Moreno Pino, inauguró el mural... Moreno Pino no dejó pasar el hecho ocurrido en su discurso y sus palabras apuntaron al rol de la Organización de Estados Americanos, OEA y la intervención de EE.UU. (Ramírez, 2019, p. 14).

El embajador Moreno Pino expresaba:

Absurdo y vano resultaría pretender que la Organización de los Estados Americanos no confronta hoy por hoy una de las más graves crisis por la que hemos atravesado... Ahora bien, todos lo sabemos, ese principio, que constituye sin duda la base misma del moderno derecho de gentes, ha resultado dolorosamente vulnerado por los sucesos recientemente acaecidos en la República Dominicana... A más de la trágica secuela de muertes, y de los cuantiosos daños materiales sufridos por la economía de la República Dominicana, tres son las más lamentables consecuencias que tras de sí dejaron los sucesos que se han producido en suelo dominicano. La primera de ellas, la violación del principio básico de la no intervención, ya ha sido por mí subrayada hace unos momentos. Es la segunda, el precedente que se ha sentado cuando la Organización de Estados Americanos llevada por la secuencia de los hechos, asumió para sí en forma difícilmente compatible con el derecho, el desempeño de funciones supranacionales... (*La Patria*, 1965, p. 8).

Además de la situación que Peralta advirtió a González Camarena, al señalar la presión ejercida por el Jefe de la División de Artes Visuales de la OEA, el cubano José Gómez Sicre, quien realizó una serie de gestiones para impedir la llegada de Jorge González Camarena y Juan O’Gorman a la Universidad Austral de Chile (Cfr. Luna, 1981). Esto finalizó en un cambio de la labor de González Camarena en Chile, resultando así la Casa del Arte José Clemente Orozco poseedora del mural mexicano.

La obra de González Camarena hace que la presencia de América Latina tenga un lugar en Concepción, ya que:

... Se trata de una obra del patrimonio artístico latinoamericano. En un mundo globalizado, tanto económica como digitalmente, el mural de Jorge González Camarena nos regresa a un territorio común. Como señaló Gonzalo Rojas: América es la Casa (Ramírez, como se citó en Cortés, 2020, p. 13).

González Camarena no estuvo solo, contó con la colaboración para la realización del mural -que duró cinco meses- de los chilenos Albino Echeverría<sup>89</sup> y Eugenio Brito (Cfr. *La Patria*, 1965); también, de los mexicanos Manuel Guillén, Salvador Almaraz López y Javier Arévalo. Para el muralista, la obra expresaba su propia visión de la plástica de ese momento:

He querido servirme de las herramientas que se han venido creando para la pintura. No en vano han surgido movimientos diversos desde el clasicismo al abstracto expresionismo. Creo que la pintura adquiere su mejor relieve en este sentido... el neorrealismo integral... Estas técnicas no se emplearon porque sí. Hay toda una unidad y una integración. El pensamiento fundamental fue que en el mural "Presencia de América Latina" se expresaran con naturalidad cada uno de los temas abordados que ofrecen una visión integral... por ejemplo, en la figura de la mujer que representa a América del Sur, se necesitó la Escuela Clásica, se empleó sin que ello fuera una isla dentro del conglomerado. Así también las mujeres dormidas que simbolizan la riqueza del subsuelo requirieron la técnica del cubismo. Luego se emplearon el expresionismo y la técnica abstracta, incluyendo el toque del nacionalismo mexicano (El Sur, 1965c, p. 11).

Previo a lo referido anteriormente, en 1961, Eugenio Brito Honorato recibió también el Premio Municipal. Cofundador del Taller La Cascada y autor de varios murales

a nivel local y nacional, se desempeñó como académico del actual Departamento de Artes Plásticas de la Universidad de Concepción entre 1975 a 1984, falleciendo un 15 de diciembre de ese año (Cfr. Brito, 2010). Tanto, 1962, 1963 y 1966 fueron entregados los premios a tres figuras del Teatro de la Universidad de Concepción (TUC), respectivamente, Hernán San Martín Ferrari, cofundador del TUC del SAC; Brisolia Herrera, actriz, también miembro del TUC, primera mujer en dirigir una obra en 1952; y, finalmente, Vicente Santamaría Esplugas, actor. Respecto al TUC (Cfr. Contreras, Henríquez, Albornoz, 2003), este inició sus actividades en 1945 con el estreno de la obra *La zapatera prodigiosa* de Federico García Lorca, dirigida por quien fue el segundo rector de la UdeC, el abogado David Stitchkin Branover, con la actuación de Brisolia Herrera. Pero fue recién el año 1951 que se formalizó el Teatro Universitario con el Consejo del Teatro de la Universidad de Concepción. De ahí comenzaron dos décadas de intenso trabajo hasta inicios de la década de los 70.

La última Escuela de Verano que Gonzalo Rojas dirigió (Cfr. Bradu, 2019; Ramírez, 2020), en 1962, titulada "América en el Mundo", contempló dos momentos: "Imagen de América Latina" e "Imagen del Hombre Actual". Aquella, la más latinoamericana, fue el reflejo de una América Latina post Revolución Cubana. También es el año del inicio de los trabajos para la futura Casa del Arte José Clemente Orozco.

A mediados de agosto de 1965, se fundó el Movimiento de Izquierda Revolucionaria (MIR) en el I Congreso de Unidad Revolucionaria en Santiago, dado que "la Revolución Cubana impuso en América Latina la idea de lo que es o debía ser una revolución en el continente [socialista y armada]. Este hecho constituyó un referente en la estrategia de lucha revolucionaria de la izquierda" (Monsálvez, 2013, p. 597). Participaron en

su fundación el dirigente sindical Clotario Blest, la Vanguardia Revolucionaria Marxista-Rebelde (VRM-R), y estudiantes de la UdeC, entre otros. Miguel Enríquez (quien era estudiante de medicina de la UdeC) fue electo Secretario General del MIR en 1967, y con esto impulsó el triunfo como presidente de la Federación de Estudiantes de la Universidad de Concepción (FEC), de Luciano Cruz (Cfr. Monsálvez y Valdés, 2016). El MIR-UdeC, en pleno movimiento de Reforma Universitaria a nivel nacional, promovió como sucesor de Ignacio Ginouvés González, como nuevo rector a Carlos Altamirano. Finalmente, fue electo David Stitchkin por un breve período en 1968, quien ejecutó la Reforma Universitaria al interior de la casa de estudios. Lo siguió el padre de Miguel Enríquez, Edgardo Enríquez, hasta 1972, cuando fue elegido Carlos von Plessing, siendo su rectorado interrumpido por el golpe de Estado cívico-militar de 1973.

En 1965, un nuevo Premio Municipal de Arte fue para Eduardo Meissner Grebe (Lara et al., 2011), pintor, grabador, profesor universitario. Podríamos decir entonces que lo anterior nos evidencia un escenario: una correlación de acciones que definen hoy el capital simbólico de Concepción.

Entre 1967 y 1970, consecutivamente, los premios fueron para Alfredo Lefebvre Robledo, ensayista, crítico literario y profesor universitario; Laurencia Contreras, profesora de música que refundó el Conservatorio de Concepción en 1940, actual Conservatorio de Música de la Universidad del Bío-Bío; Rafael Ampuero Villarroel, grabador autodidacta de Tomé; y Hernán Kock, musicólogo.

Rafael Ampuero (Cfr. Saul, 1972; Caamaño, 2016; Muñoz Coloma, 2006) se vinculó al ambiente cultural y artístico de los 60 (Cfr. Frindt, 2006). Una xilografía de su autoría ilustra una edición en homenaje a Pablo Neruda por la Universidad del Norte (actual Universidad Católica del Norte desde 1990) y la Municipalidad de Antofagasta, por los 65

años de vida del poeta en 1969. Ese mismo año, Julio Escámez inició en la ciudad de Chillán su obra mural *Principio y Fin* (Cfr. Ramírez, 2020) en el Salón de Honor del edificio de la Municipalidad, y expuso en el Museo Nacional de Bellas Arte en Santiago de Chile, siendo ya director de la institución Nemesio Antúnez (Cfr. MNBA, 1969).

La Universidad Técnica del Estado (actual Universidad del Bío-Bío), sede Concepción, fundó en 1969 la carrera de Arquitectura. Los arquitectos Roberto Goycoolea, Augusto Iglesias, Alejandro Rodríguez (Cfr. Bustos et al. 2017), Osvaldo Cáceres y Ricardo Hempel, entre otros, participaron en la creación de la misma. Cáceres, después del 11 de septiembre de 1973, fue exonerado de la institución. El mismo Cáceres<sup>90</sup> fue Premio Municipal de Arte en 1972. Iván Contreras, pintor, cofundador y primer director del Departamento de Artes Plásticas y Visuales del extinto Instituto de Arte de la UdeC en 1972 (Cfr. Fernández, 2020; 2017), recibió el premio en 1971; lo siguió en 1973, Roberto Goycoolea Infante<sup>91</sup>, arquitecto colaborador del Plan Regulador de Concepción en 1960.

En el campo de las artes visuales, la pintura y el grabado fueron elementos relevantes en toda la década de los 60. Sin embargo, contrario a un clima de cambios sociales y políticos, el discurso artístico en este aspecto fue un área entre lo cerrado y lo abierto (Cfr. Traba, 2005). Exposiciones de óleos y acuarelas fueron lo recurrente a través de las obras de Eduardo Meissner, Eugenio Brito, Iván Contreras, entre otros. Distinto es lo que estaba sucediendo en Santiago y en el resto de América Latina. No obstante, grabadores locales (Cfr. Cruz, 2008) como Pedro Millar<sup>92</sup> (Cfr. Ramírez, 2016b) o Santos Chávez ocuparon un lugar a nivel nacional a través de la Bienal Americana de Grabado organizada por Nemesio Antúnez al alero del Museo de Arte Contemporáneo de la Universidad de Chile. La primera versión fue inaugurada en noviembre de 1963. Ya, en

la segunda, de 1965, nombres como Jaime Cruz, Santos Chávez o Eduardo Meissner<sup>93</sup> comenzaron a instalarse con aguafuertes y xilografías. La última Bienal Americana de Grabado de 1970 también contó con obras de Chávez, y se sumaron las de Pedro Millar y Eduardo Vilches.

Contrario a lo que sostiene la académica e investigadora de la Universidad de Concepción, Bárbara Lama, al señalar que:

“Diáspora” penquista, la llamará Mario Soro en el libro *Chile, 100 años de artes visuales*, ella ilustra la migración a Santiago de algunos jóvenes artistas de la región durante los primeros años de la década de 1960, producto de la ruptura institucional y de infraestructura en la que quedó Concepción. Aquí, podemos leer nuevas repercusiones de la venida de Nemesio Antúnez a la Escuela de Verano de 1958, pues los lazos de amistad y camaradería que fundó dieron una nueva posibilidad a los que creyeron que acá no quedaba nada (2020, p. 179-180).

Dado que, si bien hubo un cierre de la Escuela de Bellas Artes de la SAC a contar de 1960, dicha “ruptura institucional” sólo fue temporal debido al rol que tomó la artista Gabriela Cruzat, ya que “en 1965 se crea una galería de arte alrededor de un taller de grabado. El grupo dirigido por Gabriela Cruzat, pintora penquista, funciona por un tiempo como galería-taller especializada en grabado, *cuchareando* la xilografía o el *linoleum*, técnicas que no requieren mayor implementación” (Cruz, 2008, 15). Además, los lazos entre el grabado local y Nemesio Antúnez no se dan tan sólo en la versión de 1958 de la Escuela de Verano, sino que en la versión de 1957:

...se realizó una exposición colectiva de grabadores, donde tiene un interés especial la historiografía del arte local, y ya se evidencia la relación de

Nemesio Antúnez con el desarrollo de la estampación en Concepción. Expusieron Nemesio Antúnez, Julio Escámez, José Venturelli, Eduardo Martínez Bonati, Carmen Silva, Delia del Carril, Dinora Doudtchitzky, Luz Donoso, Roser Bru, Paulina Waugh, Viterbo Sepúlveda y Héctor Pinedo (Ramírez, 2021a, p. 34).

Recordando algo ya señalado anteriormente, que la vinculación entre Antúnez y Escámez, por ejemplo, tuvo, antes de lo que indica Lama, otros dos momentos, donde ambos expusieron en el Taller 14 -sala de exposiciones en Santiago- (Cfr. Romera, 1955), como también la selección de sus obras en la versión de 1955 de la Bienal de Sao Paulo. Sin olvidar la ausencia del poder gravitacional de Gonzalo Rojas desde que deja la dirección de las Escuela de Verano a contar de 1962<sup>94</sup>.

El 24 de junio de 1972, Julio Escámez inauguró el proyecto de mural<sup>95</sup> iniciado en 1969 en el Salón de la Municipalidad de Chillán. En este contexto, ya se anunciaba su vinculación con el Instituto de Arte de la Universidad de Concepción a través de un Taller de Pintura Mural, incluso proyectos inconclusos, como los murales para el edificio, todavía en construcción, de la Biblioteca Central UdeC (Cfr. García, 1995), y en la sala de sesiones del edificio de la Municipalidad de Concepción (Cfr. El Sur, 1972). Por un lado, sus obras hablan y siguen hablando, casi nerudianamente, al querer proyectar “el mito americano a lo universal”, encontrando “los símbolos arquetípicos universales en figuras de la leyenda americana” (Meissner, 1968, p. 77); y, por otro, desde la visión social del arte que él mismo expresaba:

... las imágenes del heroísmo de los pueblos que, más allá del holocausto de sus vidas, están combatiendo por la emancipación de una sociedad en la que los valores del hombre están suplantados

por las mercancías... Las fuerzas renovadoras surgen de las entrañas del conflicto, augurando una nueva vida donde ya se asiste a la realización integral del hombre y a su armónica relación con la sociedad y el universo (Peña, 1972, p. 13).

Tras el golpe cívico-militar del 11 de septiembre de 1973, el TUC fue clausurado por las nuevas autoridades de facto y el mural de Escámez fue destruido.

*Las concepciones de la "Concepción"* es un juego de palabras casi retórico que nos habla de esa falta de un discurso homogéneo y totalizador que muchas veces se busca escribir en relación a la Historia del Arte Local. Aunque existen puntos en común respecto a las Artes Visuales entre 1949 y 1973, hay una diversidad de aspectos que dificultan constituir esta idea casi mítica de un arte propio local, con un sentido de pertenencia. Hay cierto conservadurismo en cómo enfrentar el arte moderno, incluso el contemporáneo. Ejemplos de esto ya se han señalado, como la relación entre la pintura figurativa y no figurativa. Sin embargo, casi sin un cuerpo común, Concepción sería, a modo analógico, tomando el modelo de análisis de la historiadora del arte Marta Traba, un "área cerrada", respecto al centro político de Chile, Santiago, como un "área abierta" (Cfr. Traba, 2005). Traba, en la primera edición de *Dos décadas vulnerables en las artes plásticas latinoamericanas, 1950-1970*, de 1973, habla de una forma de clasificar el arte contemporáneo entre las décadas de 1960 a 1970. Refiriéndose a las "áreas cerradas" a países como Colombia, Perú, Ecuador, Bolivia, la región de América Central y el Caribe; y, a las "áreas abiertas", a México, Venezuela, Argentina, Brasil, Uruguay y Chile (Cfr. Traba, 2005). En las "áreas cerradas", "predominan las condiciones endogámicas, la clausura, el peso de la tradición, la fuerza de un ambiente..."

(Traba, 2005, p. 92); en cambio, las abiertas las caracteriza "por su progresismo, su afán civilizatorio, su capacidad de absorber y recibir al extranjero, su amplitud de miras y su tendencia a la glorificación de las capitales" (Traba, 2005, p. 92). Esta tesis ya la había desarrollado en 1972 en su libro *Arte latinoamericano actual*, al señalar la relación que construyó el arte latinoamericano (la pintura en particular) con el arte norteamericano (EE.UU.) en esas últimas dos décadas:

El arte así concebido ya no cumple más su papel tradicional de forma de conocimiento; le cabe representar un papel nuevo, el de forma de impactación... Cuando los artistas norteamericanos sostienen ante los críticos: "No queremos significar nada más que lo que se ve", "nos dirigimos sólo a la retina"... no solamente responden al dictamen de la sociedad tecnológica, sino que automáticamente quedan reintegrados a una comunidad donde el arte afrontó la peor crisis de su desinteligencia con la sociedad durante el período que va desde el fin del impresionismo hasta el bauhaus... La inexistencia, en nuestros países, en una tecnología totalitaria, impide, de hecho, la mimesis que se produce entre el artista norteamericano y la sociedad de consumo. No existe una imagen centralizadora que distribuya señales; por ende, el arte no tiene ni imagen ni señal propia a la cual conformarse y con las cuales identificarse. En ese desierto, el movimiento más fácil es dejarse atraer por la primera señal luminosa que se presente (Traba, 1972, pp. 16, 17, 25).

Hay que comprender que la referencia realizada por Traba es a los nuevos lenguajes en las artes visuales a contar de la década de 1950. Por ejemplo, "los grupos del *hard edge*, del *responsive eye*, del *pop art*, los *minimal*, los *mad*, los antimuseos, los *happening*... la

pléyade del *pop art*" (Traba, 1972, p. 12). En este sentido, para ella:

La afirmación de un coloniaje estético ha sido tan fuerte e impositiva, que ha logrado romper en parte el cuadro de las idiosincrasias peculiares de áreas abiertas y cerradas, creando una falsa unificación bajo el peligroso rótulo de "universalismo", siempre eficaz para quitar el "miedo de parecer provincia", que ha sido endémico en América Latina. ¿Cuál era –y es aún, pese a su debilitamiento– dicho cuadro? La fecha cuando el cuadro puede establecerse con mayor claridad es a mi juicio, 1950. Alrededor de este año todos nuestros países excluyen definitivamente las falacias del "nativismo", el "mexicanismo", las adopciones tímidas del cubismo, el postimpresionismo, el expresionismo y el arte abstracto geométrico europeo de comienzos de siglo, para rendirse a la evidencia de que "arte moderno" no es una nueva forma destinada a distorsionar en mayor o menor medida la visión tradicional, sino una manera distinta de ver, una nueva visión (Traba, 1972, p. 62).

La idea de ser una "colonia artística" (Traba, 1972, p. 22) no estuvo presente en el horizonte del trabajo de Julio Escámez; pero, en general, el "miedo de parecer provincia" (Traba, 1972, p. 62) ha permanecido desde lo expresado en Tole Peralta, ya citado (1964), hasta fines del siglo XX. Al parecer, hubo (¿o seguirá existiendo?) el tratar de pertenecer a ese universalismo (Cfr. Traba, 1972). Sin embargo, podríamos señalar que, al igual que el arte latinoamericano de esas décadas, en Concepción, la literatura, el teatro y la arquitectura marcaron la diferencia. Pese a contar con un gran capital cultural, las artes visuales tardaron en tomar distancia de la visión tradicional y caminar desde un modo distinto de ver (Cfr. Traba, 1972). La situación de ser un área cerrada respecto a lo abierto

de la producción artística de la capital política de Chile, hizo que produjera una forma de escribir sobre la historia del arte local. ¿Pudo haber sido la década de 1970 el momento de apertura de las artes visuales a nivel local? La imagen de Concepción como la frontera del reino, un despoblado, queda sólo en la imaginación de algunos. La efervescencia de las dos décadas del arte y la cultura en Concepción nos permite mirarla desde hoy con otros ojos. No tan sólo en los galardones municipales, la ciudad (al modo europeo renacentista) rinde honores a sus artistas, sabios y/o intelectuales, sino que nos hace pensar en cómo conocer y valorar el arte y la cultura de Concepción. Han sido muchas, al parecer, las concepciones que generan las diversas formas de escribir sobre arte y cultura entre 1950 a 1970. Pero, sólo queda una palabra en singular, Concepción.

**66\_** Este artículo es resultado de un proceso de investigación iniciado en 2015. Algunos aspectos desarrollados en el presente texto fueron expuestos bajo el título "Artes Plásticas [Visuales] en Concepción. Problemáticas y antecedentes hasta la década de 1970", como una pesquisa en ciernes, en el marco del Seminario Diagonal Biobío. Emergencia de una escena cultural, en noviembre de 2015 (Casa del Arte José Clemente Orozco, Universidad de Concepción); y en el III Seminario Educación y Arte Contemporáneo Chileno (MNBA Sala Talcahuano), en enero de 2016, con la presentación *Lenguajes plásticos de la década de 1960 leídos desde la crítica periodística*. Entre 2016 y 2019, se formalizó enmarcada en el proyecto de creación artística *Ejercicio editorial Diagonal Biobío. Emergencia de una escena penquista*, código 216.067.036-1.0 (2016-2019), cuyo investigador responsable fue la Prof. Mg. Bárbara Lama A. y donde el autor de este trabajo ofició como coinvestigador, financiado por la Vicerrectoría de Investigación y Desarrollo - UdeC. En el transcurso del proyecto, los resultados de este artículo fueron expuestos en las *Segundas Jornadas de Historia Reciente del Gran Concepción* (Auditorio de la Facultad de Arquitectura, Urbanismo y Geografía - UdeC), en octubre de 2017, organizadas por el Prof. Dr. Danny Monsálvez, académico del Departamento de Historia - UdeC, con la presentación *Artes Visuales en Concepción. Escuelas de Verano - UdeC, 1955-1962*; complementándose posteriormente con las presentaciones: *Academia Libre de Bellas Artes de Concepción. Discurso y Contexto*, en la mesa *Diálogo: Perspectiva de las Artes Visuales en Concepción: lecturas sobre la [de] formación, producción y difusión*, organizada por Bárbara Lama y Natascha de Cortillas en la Escuela de Verano - UdeC de enero de 2018; *Antúnez y las Escuelas Internacionales de Verano de la Universidad de Concepción*, en el conversatorio *Antúnez, experiencias gráficas en Concepción y el Biobío*, organizado en noviembre de 2018 por la artista visual, investigadora y académica Leslie Fernández B., siendo en ese momento encargada de Exposiciones Temporales en la Dirección de Extensión y Pinacoteca.

**67\_** El 12 de enero de ese año se constituyó oficialmente en una ceremonia donde participaron: "el Intendente de la Provincia de Concepción don Jorge Rivera Parga; miembros del Poder Judicial; el Rector de la Universidad de Concepción, don Enrique Molina Garmendia; el General en Jefe de la División, don Aristides Vásquez R.; el Alcalde de la comuna, don Gastón Bianchi O.; el presidente del Rotary Club, don Alberto Sabugo; el Cónsul del Perú, señor Sánchez Concha; el secretario general de la Universidad, don Avelino León H.; los regidores, señores Leocadio Cifuentes, Juan, B. Méndez y Héctor Echaiz; miembros de la prensa local e invitados" (*La Patria*, 1949, p.8).

**68\_** Cursos y talleres: "...Dibujo del Natural y Pintura, Dibujo Aplicado, Escultura, Acuarela y Cursos Libres (Dibujo Técnico e Historia y Apreciación del Arte. En

el futuro se abrieron cursos de Cerámica, Grabado, Pintura Mural, Escenografía y Fotografía Artística" (*El Sur*, 1950b, s/n). También fue profesor en cursos de iniciación artística y grabado, a contar de 1953, Julio Escámez (Cfr. Meissner, 1968).

**69\_** El inmueble donde funcionó se ubicaba en la calle Colo Colo N° 556, desarrollando una formación artística a través de: Taller de Dibujo y Pintura, Taller de Modelado y Vaciado, Teoría del Dibujo, Anatomía Artística, Historia del Arte, Perspectiva y Geometría Artística, entre otros.

**70\_** El Edificio Administrativo o de Administración Central de la Universidad de Concepción se localizó en la calle Barros Arana N° 1060 en Concepción.

**71\_** La selección de las obras estuvo a cargo de un jurado compuesto por: Guillermo Mosella, director de la Escuela de Bellas Artes y Museo de Viña del Mar; José Miguel Cruz, escultor y pintor chileno, primer director del Museo de Bellas Artes de Talca (actual Museo O' Higginsiano y de Bellas Artes); el pintor chileno Israel Roa y profesor en la Escuela de Bellas Artes de la Universidad de Chile; Mario Medina Benavente, escritor y profesor del Liceo de Hombres N° 1 de Concepción (actual Liceo Enrique Molina Garmendia); Jorge Elliott y René Louvel, por la Sociedad de Arte de Concepción. Artistas chilenos/as premiados/as estarán al año siguiente participando en la primera Bienal de Sao Paulo de 1951. Estos fueron: Samuel Román, Gran Premio de Honor Cuarto Centenario; Marta Colvin, Primer Premio de Escultura; María Fuentealba, Tercera Medalla de Escultura; Luis Tordero, Primer Premio Ana Cortés y Segundo Premio, ambos en la sección de pintura, óleos; Sergio Montecino, Premio Universidad de Concepción (como también Pascual Gambino); y, en la misma premiación, Camilo Mori, Primera Medalla; Waldo Vila, Premio Municipalidad de Concepción; Reinaldo Villaseñor, Tercera Medalla en la Sección de Acuarelas; Carlos Hermosilla, Primera Medalla en la Sección de Dibujos y Grabados. Respecto a los premiados en escultura, se pueden mencionar a: Rebeca Sáez (cursó estudios en la Academia Libre de Bellas Artes) con una Segunda Medalla; Eugenio Brito, Mención Honrosa. En el caso del Premio Cerámica Fanaloza: Osvaldo Barra (pintor chileno -Lota- sin mención en la historiografía del arte en Chile, ya que después de 1954 emigra a México donde desarrolla su producción artística como muralista hasta su fallecimiento en 1999), Primer Premio; Premio Universidad de Concepción, Segunda y Tercera Medalla para Rafael Ampuero y Wenceslao Barrera (primer director del Taller de Cerámica La Cascada), respectivamente.

**72\_** La Primera Clase fue impartida el 17 de marzo de 1919.

**73\_** Editada desde su primer número hasta mediados de la década de los 50 por Editorial Nascimento

(Santiago de Chile). Fue su dueño y gestor el portugués Carlos George Nascimento.

**74\_** Antonio Romera (1908-1975), crítico de arte, cine y teatro, investigador y caricaturista español radicado en Chile desde 1939 tras emigrar producto de la Guerra Civil Española.

**75\_** Número menor propuesto por Antonio Fernández Vilches: un total de 278, al exponer en el "V Congreso Internacional de la Federación Internacional de Semiótica realizado en Buenos Aires" en agosto de 2002 (Cfr. Cortés, Zamorano y Madrid, 2013). Fernández participó en ese momento en el proyecto Fondecyt N° 1010591 "El Desarrollo de la crítica de arte en Chile a partir de la Obra hemerográfica de Antonio Romera", junto a Claudio Cortés, Pedro Zamorano y Patricio Muñoz Zárate.

**76\_** Entre otros textos críticos, están, por ejemplo: "Pablo Burchard" (1941); "Pintura Norteamericana" (1941); "El Impresionismo Patológico" (1941); "La pintura chilena hasta Pablo Burchard" (1942); "Álvaro Yáñez" (1950); "Diego Rivera (1886-1957)" (1958); "De José Gil de Castro -El Mulato- a Alberto Valenzuela Llanos (1841-1925)" (1973).

**77\_** Actual edificio del Gobierno de la Región del Biobío.

**78\_** Editorial Quimantú, 1972.

**79\_** Editorial Universitaria.

**80\_** Se describió así su exposición: "...el joven pintor penquista, que ha causado admiración por su talento y por la maestría de su pincel, ha dado nuevamente una satisfacción al diletantismo y al público locales (...) presenta treinta y un cuadros, entre los que se encuentran aguas fuertes, linoleum, pinturas y dibujos, que ya han merecido elogio de la crítica de Nueva York, Buenos Aires y Santiago" (*La Patria*, 1951, p. 7).

**81\_** Inmueble ubicado en calle Tucapel N° 676.

**82\_** Sólo la Escuela de Verano de 1961, no se realizó. Para varios escritores chilenos como latinoamericanos, fue crucial la importancia del Primer Encuentro Nacional de Escritores en 1958 (Cfr. Rojas, 1958) y el Primer Encuentro de Escritores Americanos en 1960, ambos en las Escuelas de Verano. Esto va a desembocar en el comienzo del llamado boom literario que llamó la atención del público norteamericano por escritores como Carlos Fuentes, Jorge Luis Borges, Gabriel García Márquez, José Donoso y Mario Vargas Llosa (Goldman, 1989, p. 48). En el mencionado encuentro continental de inicios de los 60, participaron Fernando Alegría, Margarita Aguirre, Miguel Arteche, Volodia Teitelboim y Nicanor Parra, de Chile; Ernesto Sábato y Eduardo Mallea, de Argentina; Sebastián Salazar Bondy, de Perú; Jorge Zalamea, de Colombia; Leopoldo Zea, de México; y Sergio Milliet, de Brasil, entre otros (Cfr. Bradu, 2016).

**83\_** Gentilicio usado para nombrar a una persona originaria de la comuna de Concepción (Chile). Debido a la refundación de la ciudad en su emplazamiento actual (Valle de la Mocha), se trasladó con ella el nombre

relacionado al lugar donde se fundó la ciudad en 1550, denominado Penco (Cfr. Cartes, 2017).

**84\_** Construcción del edificio del Fondo de Indemnización del Personal de la Universidad de Concepción (FIUC), proyecto producto de la colaboración entre los arquitectos Osvaldo Cáceres, Alejandro Rodríguez, Gabriela González y Edmundo Buddemberg.

**85\_** El nombre cambió a contar de la remodelación del edificio y la misma sala, en 2016, a Sala Universidad de Concepción David Stitchkin Branover.

**86\_** Se inaugura el edificio oficialmente en 1967.

**87\_** Significado general: "El extremo izquierdo de la obra pertenece al norte, a México, y en él están entrelazadas las flores nacionales de Chile y México: el copihue y el nopal, creciendo abrazadas. Muy cerca del nopal el águila y la serpiente aztecas, más arriba la bandera de México inicia la guirnalda de los emblemas patrios de todas las naciones americanas, y que termina con nuestra bandera, en el sur. En este lugar comienza el ciclo simbólico apareciendo la Eva indígena con el Adán español, que representan la prehispanidad. A sus pies está la tierra expresada por mujeres tendidas. Son las riquezas del subsuelo (cobre, oro, estaño, hierro, riquezas agrícolas, café, trigo) para terminar con la representación de la técnica" (El Sur, 1965b, p. 9).

**88\_** Albino Echeverría, Hugo Pereira, Rafael Fuentealba y Héctor Ramírez conformaron en los 60 el Grupo de los Cuatro.

**89\_** Albino Echeverría, en una entrevista realizada por la periodista cultural Ximena Cortés, habló de su vinculación profesional con la Universidad de Concepción a contar de 1970: "... Me contrató Tole Peralta como asesor artístico de la Pinacoteca porque él estaba solo. Dos años después, en 1972, se creó el Departamento de Artes Plásticas y me nombraron profesor de Tecnología del Arte. Duré un año en ese puesto. Después me volvieron a contratar como profesor de Tecnología y Pintura y volví a renunciar, retirándome de las actividades docentes... ¿Qué recuerdos tiene de Tole Peralta? Más que jefe y empleado éramos amigos, además él había sido mi maestro... ¿Cómo llega a vincularse con la restauración? Habíamos armado un tallerito de carpintería, que es donde hoy se hacen los marcos, y como tenía tiempo libre hacía marcos y restauraciones menores. En 1977 gané una beca de restauración en el Cuzco, donde estuve seis meses. Desde ahí comenzamos a restaurar, íbamos improvisando, aunque eran cosas menores porque la Pinacoteca tiene como norma que no se compren cosas en mal estado. Aquí se hace hincapié en la conservación más que en la restauración..." (2004).

**90\_** Osvaldo Cáceres participó junto con los arquitectos Maco Gutiérrez y Alejandro Rodríguez en el proyecto de la Casa del Arte José Clemente Orozco de la Universidad de Concepción.

**91\_** Premio Nacional de Arquitectura en 1995 [Cfr. Pérez y Fuentes, 2011]. Algunas obras de Goycoolea junto a otros arquitectos, son el Edificio Remodelación Catedral, con Ramón Jofré y Luis Soto de 1968; y Biblioteca Central de la Universidad de Concepción, con Emilio Duhart de 1971 [Cfr. Cerda, 1995].

**92\_** Pedro Millar participó en el Salón Oficial de Artes Plásticas de la Universidad de Chile con un grabado en la versión de 1960. Su inicio en el grabado fue en la Escuela de Bellas Artes de la Sociedad de Arte de Concepción. En "1950 participa de los cursos vespertinos...realiza un curso de composición aural, dictado por Julio Escámez" [Fariña y Frindt, 1993, p. 65].

**93** Eduardo Meissner participó en el Salón Oficial de Artes Plásticas de la Universidad de Chile con xilografías en las versiones de 1963, "Verano frío", y en la de 1965, "Rosas".

**94\_** Sin Gonzalo Rojas en la dirección, una 8a Escuela de Verano se realizó en 1963. "Tole" Peralta organizó en enero la muestra titulada *Exposición de Pintores Contemporáneos*. La misma contó con el apoyo del Museo de Arte Contemporáneo, dirigido en ese entonces por Nemesio Antúnez, quien realizó la curatoria de las obras. Incluyó la participación de Julio Escámez, quien fue definido como: "... los ismos se multiplican en sucesión y simultaneidad...el neopre-renacimiento de Escámez..." [La Patria, 1963, p. 4].

**95\_** Entre otros murales, ya inexistentes, encontramos: *El Hombre ante el Micro y el Macrocósmos* de 1955, que estuvo localizado en la sala de Física del antiguo edificio del Liceo de Hombres de Concepción hasta la demolición del mismo producto del terremoto de mayo de 1960; *Los niños de Lota y Enseñanza en Cuba*, en las escuelas México y Cuba de Lota, respectivamente, ca. 1961-1962; *Biología Marina*, un mural pintado con laca nitrocelulósica (Duco) sobre paneles de aluminio de 1966, que se localizó en la sala de oficiales del buque Crucero O'Higgins de la Armada de Chile; [Cfr. Meissner, 1968; Peña, 1972; Galaz e Ivelic, 1981].



1.

EL INSTITUTO DE ARTE:

PRINCIPIO

Y FIN

DE UNA UTOPIA

Durante la implementación de la Reforma Universitaria en Chile<sup>96</sup>, en la UdeC se vivía un efervescente y polarizado ambiente político, lo que se vio reflejado previamente en las elecciones de la Federación de Estudiantes de la Universidad de Concepción (FEC) de 1967, ganadas estrechamente por el MIR<sup>97</sup> sobre las juventudes demócrata cristianas. En 1968, con el fin de ir generando un ambiente de mayor consenso, el rector David Stitchkin<sup>98</sup> propuso aumentar la participación de los estudiantes en el Claustro Pleno y en el Consejo Superior<sup>99</sup>, con el fin de hacerlos más partícipes en las decisiones institucionales. A partir de 1969 y hasta 1972, tras la renuncia de Stitchkin, asumió el doctor Edgardo Enríquez Frödden<sup>100</sup>, militante del Partido Radical y padre de Miguel Enríquez, líder del MIR<sup>101</sup>, conduciendo casi completamente el proceso reformista en la Universidad de Concepción.

Una parte fundamental de las modificaciones realizadas en la estructura de la UdeC fue potenciar la conformación de institutos que reunieran a los departamentos y escuelas de carreras afines, lo cual apuntaba a una mayor integración entre estudiantes y docentes, permitiendo estar al tanto de las investigaciones realizadas dentro de cada área, entre otras acciones. Otro cambio importante fue la triestamentalidad, es decir, la inclusión ampliada de la comunidad universitaria en la elección de su directiva.

Es en este contexto que surge la propuesta de crear un Instituto de Arte para la enseñanza artística universitaria, como un organismo articulador de las distintas áreas. En el documento llamado Anteproyecto de Creación del Instituto de Arte UdeC<sup>102</sup>, se encuentran los fundamentos para su estructuración basados en un criterio opuesto a lo que planteaban las academias tradicionales de Bellas Artes orientadas a la enseñanza del arte por el arte, o a la

formación de un artista puro en su oficio, y que dejaban fuera las transformaciones políticas, sociales y culturales que se estaban viviendo en el país, a nivel latinoamericano y mundial<sup>103</sup>: "Un nuevo concepto de docencia y de expresión debe aspirar a restablecer, ante todo, una conexión viva entre sociedad y arte, arrancar al artista de su aislamiento e integrarlo a todo el vasto proceso de realizaciones que brota de un modo en marcha". La propuesta surgía al considerar que el arte, el pensamiento y el sentido de una época coinciden y están en íntima relación con los movimientos sociales, por lo tanto, se requería responder a esta necesidad.

Es así como a partir del modelo fijado por la Reforma, el Instituto de Arte estableció su estructura en un sistema departamental, donde figuraba la creación de cinco divisiones: Artes Musicales, Artes Plásticas y Visuales, Artes Teatrales, Coro y Orquesta y Educación por el Arte, que en su conjunto buscaban reunir estas áreas artísticas y sus pedagogías.

La coordinación de actividades específicas: docencia, investigación, difusión de los departamentos entre sí hace a la esencia misma de la estructura de la unidad, si se entiende que ella constituye un todo orgánico y funcional. De ninguna manera podría transformarse el departamento en una subestructura cerrada, estática, carente de relación con los demás departamentos. De ocurrir, el Instituto caería en una mera yuxtaposición de pequeñas y pobres unidades recostadas en sí mismas, sin ningún nexo substancial<sup>104</sup>.

Pese a que el Instituto de Arte tenía dentro de sus objetivos fundamentales un acercamiento con la comunidad, los departamentos que con más fuerza insistían en ello eran Artes Teatrales y Educación por el Arte. En el anteproyecto, la descripción

# EL PUEBLO EN EL PODER

Salvador Allende en Concepción, foto de "El Siglo".

## VOTO DEL CONSEJO SUPERIOR DE LA UNIVERSIDAD DE CONCEPCION

El Honorable Consejo Superior de la Universidad de Concepción, ante el histórico veredicto del pueblo de Chile —4 de Septiembre de 1970—, acto por el cual fuera elegido y libremente honrado como Presidente de la República el Dr. Salvador Allende, en una contienda democrática de resonancia continental y mundial, viene en declarar lo que sigue:

—La elección del Presidente Allende es la respuesta integral y popular a cuanto significa la construcción de una sociedad nueva y de un hombre nuevo, lo que coincide plenamente con los principios que informan la misión de esta Universidad Reformada.

—La elección del Presidente Allende es un imperativo del más alto humanismo para los trabajadores universitarios, y nos exige situarnos en definitiva ante la realidad que debemos transformar junto a la clase trabajadora y demás sectores populares, de acuerdo con un compromiso estricto entre lo que pensamos y lo que hacemos.

—La elección del Presidente Allende y la decisiva responsabilidad de la ciudad y de la región en ella, ponen de relieve otra vez la idea de que siempre fué Concepción un ámbito dinámico en la historia de Chile desde las primeras décadas de la independencia nacional.

—La elección del Presidente Allende para esta Universidad templada en la lucha constructiva se identifica con un impulso plenamente compartido por el desarrollo de esta Cuenca geo-económica y por la liberación creadora, tanto nacional como latinoamericana.

Por tanto, este Consejo Superior saluda en Salvador Allende al Presidente electo de Chile, y acuerda realizar unas Jornadas Universitarias de Estudio y Compromiso con esta hora de cambio social que vive el país para analizar y, necesariamente, defender el triunfo popular que podría ser vulnerado por un fraude constitucional.



# NUEVA ATENEA

REVISTA DE CIENCIA,  
ARTE Y LITERATURA  
DE LA UNIVERSIDAD  
DE CONCEPCIÓN (CHILE)  
1970 — N.º 424

ESCRIBEN: ARMAND MATTELART - MAURICIO WACQUEZ - LUIS A. ALFONSO - HEBERTO PADILLA - ENRIQUE LIHN - HERNAN LAVIN - PATRICIO MARCHANT - GALO GOMEZ - ROBERTO HOZVEN - CRISTIAN HUNEUS - MARCELO CODDOU - XAVIER DOMINGO - GONZALO ROJAS - CESAR GODOY.

Pág 62 arriba\_ Contraportada Revista *Nueva Atenea* N° 423, 1970.

Fuente: Archivo Biblioteca Central Universidad de Concepción.

Pág 62 abajo\_ Recepción a Salvador Allende en Casa del Deporte, Universidad de Concepción, 4 de mayo de 1972.

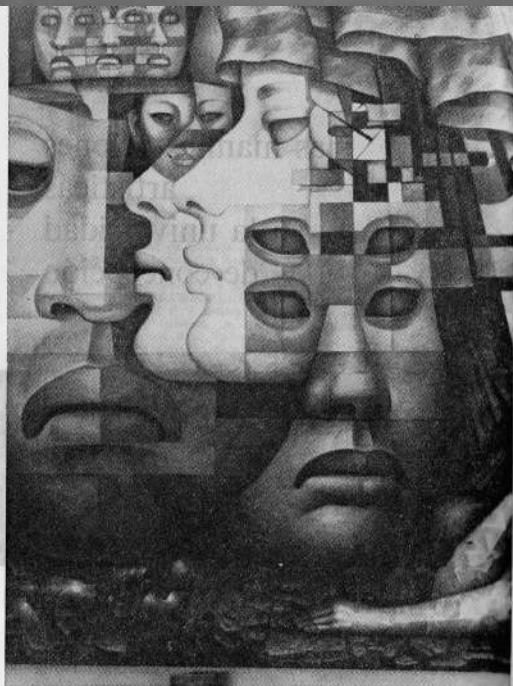
Fuente: Archivo Fotográfico de la Universidad de Concepción.

Pág 63 arriba\_ Portada *Nueva Atenea* N° 424, 1970.

Fuente: Archivo Biblioteca Central Universidad de Concepción.

Pág 63 abajo\_ Artículo *Las manifestaciones artísticas en la Universidad de Concepción*, Nelson Mellado, *Atenea* N° 426- 427, 1972.

Fuente: Archivo Biblioteca Central Universidad de Concepción.



Desde no hace mucho tiempo la enseñanza de las Artes ha tomado ciudadanía universitaria ante la falta de organismos estatales o institucionales particulares que se preocupen de su existencia y sobrevivencia.

En 1972 la Universidad de Concepción dió vida al Instituto de Arte que agrupa a todas las manifestaciones artísticas. Las bases para la creación y funcionamiento para esta unidad académica fueron elaboradas por los profesores Ana María Castillo, Atahualpa del Cioppo, Ovide Menin, Tole Peralta y Nelson Mellado. La orientación y objetivos para el funcionamiento de este Instituto se hizo con un criterio contemporáneo con una clara y definida oposición a las academias tradicionales destinadas con inefable ambición a formar artistas puros en evidente contradicción con las condiciones actuales y el acontecer histórico que estamos viviendo. El arte ya no puede considerarse y nunca lo ha sido un fin en sí mismo sino que es una creación del hombre que le permite investigar la realidad.

Se trata de un nuevo concepto de docencia y de expresión que pretende restablecer, ante todo, una viva conexión entre sociedad y arte, sacar de su aislamiento y enajenación e integrarlo al proceso de realizaciones de un mundo y de una sociedad convulsionados.

Hasta ahora muchos artistas han trabajado única y exclusivamente para pequeños grupos y para la burguesía, otros lo han hecho para sí mismos; esto se puede apreciar fácilmente en sus obras por la absoluta falta de relación que existe con los intereses del pueblo.

Defendemos, patrocinamos y luchamos por la idea de considerar al arte como un definido fenómeno social, el contenido de una obra de arte define el significado social de la misma, la forma es el medio de expresión del contenido, a veces una forma artística depurada revela un contenido pobre e inútil y viceversa, incapaz de inquietar o conmovernos, por ende, sin poder cumplir su misión social.

No existe el arte por el arte, es decir, un arte que se mantenga por encima de la lucha de clases o independiente del proceso histórico. Es necesario luchar por un arte veraz, elevado ideológicamente que influya sobre las amplias masas y pueda cumplir su cometido en el proceso revolucionario, un arte comprensible, accesible al pueblo, lo que no significa rebajarlo a gustos estéticos pocos desarrollados, por el contrario, el arte puede y debe educar y elevar el gusto de las masas, desarrollar su sensibilidad; de sus luchas y contradicciones puede sur-

de Artes Teatrales señalaba la obligación en materia de investigación de desarrollar una “dramaturgia vernacular”, que incorporara al pueblo como protagonista del hecho escénico. Señala incluso concretamente la realización de un trabajo en conjunto con la CUT<sup>105</sup> para la generación de monitores teatrales en los sindicatos. En este departamento estaba oficialmente integrada la compañía Teatro de la Universidad de Concepción.

Por su parte, el Departamento de Educación por el Arte, tenía una importancia fundamental para este proyecto, debido a que buscaba la integración de los núcleos de la sociedad: “Se trata de un Departamento de singular importancia en el proceso de concientización del pueblo en materia de arte. En este sentido, se busca el apoyo de las instituciones sociales básicas: familia, escuela, sindicato, poblaciones, etc., para realizar sus tareas fundamentales”<sup>106</sup>. Este era el organismo encargado de conectar todas las áreas artísticas por medio de la educación, la difusión y de la realización de talleres populares para estudiantes de diversas edades, donde confluía la coordinación de integrantes de todos los departamentos, además de los/as especialistas de cada área.

A partir de la estructuración del Instituto del Arte por medio de distintos departamentos y su orientación hacia una educación de acceso democrático, se reafirmaba el rol social que se consideraba debía tener el arte. Esto incluía como beneficiarios a las y los estudiantes de las carreras del Instituto, a la comunidad universitaria, pero también y de manera más amplia a quienes se encontraban fuera de la institución, sobre todo en desigualdad educacional y socioeconómica. La forma de operar del Instituto se centraría entonces en la docencia, la investigación y la difusión.

## Departamento de Artes Plásticas y Visuales, una academia pendiente

Cuando el gobierno de México, a través del Plan Chileno-Mexicano de Cooperación Fraternal (1960-1964), donó el edificio de la Casa del Arte José Clemente Orozco para poder albergar y exhibir su colección de pinturas<sup>107</sup>, lo hizo también incentivando la organización de una Escuela de Artes Plásticas que permitiera la formación de artistas para Concepción. Integrado a la arquitectura del edificio, se sumó la realización del mural y monumento histórico nacional<sup>108</sup> Presencia de América Latina, del artista mexicano Jorge González Camarena, inaugurado en 1965<sup>109</sup>.

La creación de una Escuela de Arte era también un proyecto pendiente de un grupo de artistas que conformaban la Sociedad de Arte de Concepción (1949)<sup>110</sup>, la cual funcionaba bajo el alero de la UdeC. Sus integrantes se mantuvieron organizados en el quehacer y la enseñanza artística de diferentes disciplinas, supliendo la falta de una enseñanza universitaria del arte. Sin embargo, su funcionamiento no evitó que muchos artistas emigraran de Concepción en búsqueda de una formación profesional universitaria.

Otro antecedente importante, fue la fundación en 1967 de la Agrupación de Pintores y Escultores de Concepción (APEC)<sup>111</sup>, quienes, junto con difundir el trabajo plástico de sus integrantes y fortalecer el rubro a nivel sindical, buscaban

también concretar el proyecto de una Escuela de Arte profesional, comunicándose de manera constante e insistente con la Rectoría para ese fin. En conversación con Iván Contreras, pintor e integrante de la APEC, y uno de los fundadores del Departamento de Artes Plásticas y Visuales:

Ese grupo de gente tiene mucha importancia, porque formamos la agrupación con una dirección; tuvo un objetivo. Siempre pensamos que era la Universidad de Concepción la que tenía que tener esto, desde 1967 hasta 1971, que tuvimos eco en la rectoría de Edgardo Enríquez y el secretario general Galo Gómez. Con ellos tuvimos éxito, nos escucharon, vieron que había un movimiento artístico; entonces, fundaron el Instituto de Arte con cinco instituciones artísticas<sup>112</sup>.

La gestión para crear este Departamento estuvo impulsada principalmente por Tole Peralta<sup>113</sup>, acompañado por Iván Contreras y Eduardo Meissner, grupo al que más adelante se sumaron nuevos colaboradores. Es así como en el Acta de Sesión Ordinaria de Consejo del 15 de marzo de 1972, se aprobó el plan de estudios para la Carrera de Licenciatura en Artes Plásticas, el cual había estado antecedido por un extenso documento de creación de un Instituto del Arte que había circulado por Rectoría para su revisión durante un año<sup>114</sup>:

El Departamento que, dentro de recursos limitados, intentamos planificar no es tradicional ni utópico, no se proyecta idealmente dentro de una sociedad que aún no existe, no se amarra a exclusivas experiencias del pasado; pretende ser actual a base de pruebas y de cambios dentro del proceso dinámico que vivimos hoy día. Una escuela nueva debe aspirar a restablecer, ante todo, una conexión viva entre sociedad y arte, arrancar al artista de su aislamiento e integrarlo a todo el

vasto proceso de realizaciones que brota de un mundo en marcha<sup>115</sup>.

La denominación Departamento de Artes Plásticas y Visuales<sup>116</sup> manifestaba un deseo por generar un proyecto de características innovadoras, buscando desmarcarse del modelo de otras escuelas existentes en el país, pese a que para su creación tomó como referencia principal la Escuela de Bellas Artes de la Universidad de Chile<sup>117</sup>. La búsqueda de la fusión de las Bellas Artes y las Artes Aplicadas, que proponía este Plan de Estudios, se fundamentaba en la consideración de que ambas enseñanzas se complementan, y que, a partir de ese cruce, se propicia una nueva manera de entender la coherencia de las formas hacia la generación de una obra contemporánea<sup>118</sup>. Se buscaba entonces generar un centro educativo que estuviese conectado con los cambios económicos, sociales y políticos que se estaban viviendo.

La Licenciatura en Artes Plásticas fue estructurada en tres ciclos, con duración de dos años cada uno: el Ciclo Básico Común, que buscaba impartir conocimientos generales tanto prácticos como teóricos, que permitirían cubrir la enseñanza especializada; luego el Ciclo Profesional, que permitiría a las y los estudiantes orientar su investigación a disciplinas específicas como pintura, escultura, gráfica o dibujo, egresando como artista-artesano con conocimiento profundo de las prácticas de taller, integrando una doctrina básica profesional; y, finalmente, el Ciclo de Doctorado, con dos años de orientación teórica que permitirían al artista introducirse en aquellas ciencias que giran en torno a la crítica filosófica del arte, la investigación filosófica, histórica y sociológica.

Dentro de la malla correspondiente al tercer año, aparecía incluida en la especialidad de pintura el curso Pintura Mural, disciplina que ha contado con una importante presencia en Concepción y en la Región del Biobío. Sin duda, esto coincidía con el movimiento

político y social que representaba el arte mural, asociado a la democratización del arte y que estaba representado en las obras de los mexicanos David Alfaro Siqueiros, Xavier Guerrero, Jorge González Camarena, junto a las de los chilenos Gregorio de la Fuente y Julio Escámez, que se encontraban emplazadas en la región<sup>119</sup>. Otra asignatura, Arquitectura y Plástica, figuraba como obligatoria dentro de la malla tanto de la mención en Pintura como de Escultura, la cual estaba orientada a estudiar la integración de estas disciplinas en la arquitectura, con miras a una aplicación práctica, considerando que, entre las décadas del 50 y 70, varios edificios se concebían con la integración de piezas volumétricas o de pintura, sin que fueran consideradas como un objeto decorativo anexo<sup>120</sup>.

Con todos los esfuerzos y en condiciones de infraestructura mínima, el Departamento de Artes Plásticas y Visuales de la Universidad de Concepción comenzó formalmente sus funciones el lunes 3 de julio de 1972, casi cinco meses más tarde de la fecha programada inicialmente, generando muchas expectativas y un alto interés de quienes esperaban desde hace tiempo poder desarrollar estudios artísticos formales<sup>121</sup>.

Para ingresar a la carrera, los postulantes debían rendir, junto con una prueba de selección universitaria<sup>122</sup>, un examen de conocimientos especiales, lo cual fue un filtro importante ante la alta demanda recibida. El pintor y grabador Jaime Fica, quien integró el primer equipo docente, recuerda en relación a los primeros años del Departamento:

Cuando se llamó a través de los medios de comunicación para que los jóvenes postularan a la carrera, la respuesta fue abismante. La cantidad de interesados fue de 300 para un cupo de 40. Los jóvenes seleccionados (hombres y mujeres), después de varias pruebas, sabían que tenían un compromiso muy serio, porque

ellos fueron seleccionados. Muchos estaban pendientes de si se abría un cupo. Cada uno de ellos entendió que estaban a punto de emprender algo que era importante para la zona, la carrera de Artes Plásticas que nunca se había dado<sup>123</sup>.

El primer equipo docente estuvo constituido por Tole Peralta, Eduardo Meissner, Jaime Fica, Enrique Ordóñez, Hugo Pereira, Héctor Ramírez, Albino Echeverría, Julio Escámez, Ramón Barrientos e Iván Contreras, quien fue su primer director (1972-1976)<sup>124</sup>.

En el breve tiempo de funcionamiento del Departamento de Artes Plásticas y Visuales antes del golpe de Estado, se realizaron numerosas actividades de extensión, específicamente talleres orientados a la enseñanza de técnicas de la plástica en poblaciones, lo cual era coordinado en conjunto con el Departamento de Educación por el Arte, en una acción que reforzaba la extensión hacia otros sectores. Los talleres externos fueron dirigidos por el profesor Jaime Fica, quien impartía la cátedra de grabado. Se daba cuenta con ello del compromiso social de quienes estaban realizando docencia.

El arte  
como amenaza:  
reestructurar  
y desarticular

La Universidad intervenida, bajo el humo tóxico de los gases lacrimógenos y los perros del paraíso que entraban

a las aulas a desgarrar la carne de los alumnos que ya se tomaban las Escuelas de Letras y Filosofía sobre todo, se revitalizaba culturalmente.

Tomás Harris <sup>125</sup>

El proceso de intervención de las universidades en el país, luego del golpe de Estado, ocurrió con mucha intensidad en la Universidad de Concepción, debido a que era considerada un “foco ultra” en la concientización marxista<sup>126</sup>. Parte de las primeras medidas adoptadas en esta reestructuración corresponde a la centralización del poder en la figura del rector, y la disolución del Consejo Superior de la Universidad que se encontraba constituido por académicos y estudiantes, hecho que ocurre el 20 de septiembre de 1973. El mismo destino afecta a los organismos colegiados.

Tomando como referencia la denominación “Universidad vigilada”, acuñada por el filósofo chileno Jorge Millas<sup>127</sup>, comienza un período de intervención en las universidades que desembocó en el cierre de carreras y unidades académicas consideradas conflictivas, como también implicó la exoneración de docentes y la expulsión de alumnos contrarios al régimen, ejerciendo una depuración ideológica de la comunidad universitaria, lo que se traducía en una pérdida de la autonomía y también en la instalación de un clima de intolerancia y de temor.

Para llevar a cabo esta campaña de depuración era necesario implantar una “operación limpieza”, la que tenía como finalidad eliminar aquellas expresiones culturales e identitarias que pudieran representar cierta simpatía o adhesión a las ideas que había instalado la Unidad Popular<sup>128</sup>.

Como consecuencia de esta intervención, fue suprimida la Escuela de Periodismo

junto al Instituto de Sociología (entre otros, que se detallan en el capítulo 3) por constituir centros altamente problemáticos y politizados<sup>129</sup>. Pero también las carreras que eran parte del área artístico-humanista fueron revisadas rigurosamente, tanto en su estructura administrativa como en la académica, probablemente porque son aquellas que históricamente han generado mayor resistencia y crítica frente a la imposición del poder y la gobernabilidad.

Es así como, a partir de octubre de 1973, es posible constatar en los archivos de la UdeC reformulaciones que tuvieron implicancias académicas y administrativas. Específicamente dentro del recién conformado Instituto de Arte, la reestructuración consistió en eliminar los Departamentos de Coro y Orquesta, Artes Teatrales y Educación por el Arte, siendo los dos últimos los que manifestaban un mayor compromiso y vínculo social. De esta manera, el primer rector delegado, Guillermo González Bastías <sup>130</sup>, ordenó suprimir sus plantas docentes y artísticas, lo que significó en definitiva la desarticulación del Instituto. La puesta en práctica de estas medidas apuntaba a eliminar la relación de la Universidad con la comunidad, pero también los vínculos que se podrían generar entre los integrantes de los departamentos, los que, bajo la mirada de esta rectoría, no eran atingentes a lo que debía ser la orientación de la casa de estudios<sup>131</sup>.

Pese a que la intervención llevada a cabo por el régimen militar afectó a toda la universidad, la reciente conformación del Departamento de Arte facilitó aquí tales procesos. Además, contar con un pequeño cuerpo docente, la mayoría con militancias o con un pensamiento de izquierda, contribuyó a sentir con mucha fuerza esa fragilidad.

Al retornar a las actividades universitarias en octubre de 1973, el Instituto de Arte



UNIVERSIDAD DE CONCEPCION / INSTITUTO DE ARTE  
DEPTO. DE ARTES MUSICALES

Concepción, 27 de Octubre 1973.-

Señor  
Guillermo Gonzalez B.  
Rector Universidad de Concepción  
PRESENTE

Señor Rector:

Habiéndome cabido el honor de ser designada su Delegada para la reestructuración del ex Instituto de Arte, vengo en presentarle un proyecto de estructuración del Arte dentro de nuestra Universidad, según los esquemas que adjunto y que pongo a su disposición para su definitiva resolución y ratificación.

Acompaño asimismo para mayor claridad la nómina del personal docente, administrativo y auxiliar que definitivamente laborará en esta Area.

Respetuosamente,

ANA MARÍA CASTILLO V.  
Directora



*Sr. Rector informo que  
si el personal, esta de  
las categorías, si existe  
o si hubiera alguna  
problemática  
29/10/73*

CASILLA 82-C / CONCEPCION / CHILE

quedó bajo la dirección de Ana María Castillo, quien fue parte del equipo redactor del anteproyecto del Instituto de Arte. Ella se mantuvo designada durante gran parte del período mientras la Universidad permaneció intervenida. En ejercicio de su cargo, Castillo mantuvo un control total de las actividades realizadas al interior del Instituto, llamando de manera constante a reunión a los docentes con una orientación que se encontraba totalmente alineada con las políticas de la dictadura<sup>132</sup>. En lo relativo a lo académico, en el período de reestructuración, la carrera de Artes Plásticas limitó su extensión a solo cuatro años, los dos primeros de bachillerato y los siguientes de licenciatura. Del ciclo de doctorado no existe mención posterior. Según detallan fuentes primarias como también archivos institucionales, entre 1975 y 1981, la Licenciatura en Artes Plásticas fue reemplazada por Pedagogía en Artes Plásticas, no permitiendo que sus estudiantes se graduaran del primer plan de estudios. En 1981, la creación de la Facultad de Educación, Humanidades y Arte coincidió con la eliminación definitiva del Instituto de Arte<sup>133</sup>.

Tal como ha señalado la mayoría de quienes conformaban el Departamento de Arte, al regresar a clases tras el golpe de Estado, el ambiente era de mucha tensión y sospecha. Existía una gran desconfianza en tratar temas que salieran de lo netamente académico, debido a que cualquiera podía ser informante de las autoridades universitarias y/o militares. Distintos relatos de profesores y principalmente de quienes vivieron esos años como estudiantes, reconocen haberse reunido con su grupo más cercano para discutir sobre lo que implicaba continuar en una institución que se encontraba altamente controlada y que además no daba señales de una preocupación por mejorar las condiciones de infraestructura para la carrera de Artes Plásticas, pero finalmente deciden

en mayoría permanecer y dar una pelea que traspasaba lo ideológico. La sola consideración de los docentes de paralizar sus funciones académicas y su producción artística, podía ser un aliciente para que las autoridades universitarias determinaran el cierre de un proyecto que había costado tanto tiempo concretar.

Iván Contreras, el primer director del Departamento, señala que, ante el riesgo de que la universidad considerara su cierre, se preocupó, durante el ejercicio de su cargo de que los muros del edificio se mantuvieran limpios, sin rayados, lo que, afirma, contribuyó a su permanencia<sup>134</sup>. Eso fue sin duda también una forma de autocontrol, ya que se puso a prueba el orden que lograban mantener como Departamento, en pos de que éste continuase funcionando. También para los estudiantes que estaban comprometidos en el proyecto escuela y, más aún, para aquellos ideológicamente contrarios al régimen militar, abandonar sus estudios habría significado reconocer el triunfo de la dictadura, mientras que continuar dentro de los límites permitidos les dejaba un espacio para resistir, aun cuando esa pelea se hiciera dentro del marco del terror y de la extrema vigilancia que les había sido impuesta.

Santiago "Chago" Espinoza, estudiante de la primera generación de la licenciatura, señala que, pese al tenso ambiente en el que se vivía, a que había que andar con mucho cuidado y reunirse en lugares más ocultos, los primeros años luego del golpe fueron tiempos de mucho compañerismo y producción. La pérdida de las libertades individuales y el exceso de prohibiciones, no significaron una paralización de la actividad artística. Debido a la restricción que existía para reunirse, algunos espacios de encuentro en el centro de Concepción y alrededores se fueron constituyendo como parte de un recorrido que convocaba a

artistas de distintas disciplinas. Algunos de ellos eran públicos, como bares o restaurantes: El Castillo, El Lord, El Nuria, a los cuales se llegaba bajo la excusa de encontrar alimento o dispersión. Otros lugares de acceso más limitado eran las Parroquias Universitaria, Santa Cecilia, la Sociedad de Carpinteros y Ebanistas<sup>135</sup> y varias sedes sindicales, que también funcionaron como centros de acogida para la organización de diferentes actividades artístico-culturales, pero donde también había que mantener resguardo sobre lo que se hacía y conversaba. Fueron estos lugares, entre otros, en donde más adelante se organizaron exposiciones y proyectos culturales, que permitieron poder ir tramando lentamente acciones colectivas. Dice Chago Espinoza:

Yo estaba en la Universidad el 11 de septiembre y lo primero que atacaron fue la Escuela de Arte y el Instituto de Filosofía. Dicen que los artistas son peligrosos (...) entonces frenaron la Escuela y el solo hecho de enfrentarnos a ese cataclismo político de represión, hizo que nosotros reflejáramos nuestra vivencia a través de la obra. Como estaba prohibido juntarse, exponer, como casi todo estaba prohibido, entonces teníamos lugares muy escondidos, contactos para callado, ir a exponer a otro país con otro nombre, sacar las cosas del país como internándolo de otra forma. En ese tiempo había un enemigo en común<sup>136</sup>.

En relación a este ambiente enrarecido, pero que de a poco comenzaba a dar gestos de confianza entre quienes existía afinidad, Ricardo "Chepo" Sepúlveda, estudiante en esos años, relata una experiencia que le sucedió en el contexto de la academia:

Bueno, en el taller de gráfica con Jaime Fica (...) Por ejemplo, a mí me pasó una cosa súper increíble con él, porque en ese

tiempo, cuando estaba prohibido hablar de todo, un día me llama y me dice que me invita a que me integre al Partido Socialista... que era una cuestión, ¡que olvídate! ¿Quién se atrevía a hacer eso? No sé cómo (...) yo una vez le dije: ¿Cómo tú confiaste en mí?, cuando yo podría haber dicho "ah, tú eres socialista, hueón, te voy a cagar y me voy a empezar a fijar con quienes te juntas y hago toda tu red, súper rápido"<sup>137</sup>.

Mientras la mayoría del cuerpo docente permanecía en silencio, intimidado frente a las amenazas que surgían desde el control universitario, profesores que apoyaron a Salvador Allende, estuvieron comprometidos con el proyecto inicial, y que estaban cercanos a un pensamiento y militancia de izquierda, dejaron de pertenecer a este Departamento. El pintor Héctor Ramírez, por ejemplo, quien tenía un cargo gremial en la fábrica de cerámica de Lozapenco, es un ejemplo de los que se vieron obligados a dejar su labor docente en la universidad<sup>138</sup>. Para otros, la única opción era salir de Chile antes de exponer sus vidas. El primer caso fue el del pintor Ramón Barrientos, quien encontró asilo en Venezuela desde 1975, país donde permaneció y falleció en el año 2016.

Algo similar sucedió con el pintor, grabador y muralista Julio Escámez. Con una trayectoria artística sólida, había producido en 1972 el mural *Principio y Fin*, en el Salón de Honor de la Municipalidad de Chillán, el que contó para su inauguración con la presencia del Presidente Salvador Allende. El mural se transformó en una de las primeras obras que fue blanco de la dictadura, inicialmente fue cubierto con pintura y en 1974 destruido estructuralmente<sup>139</sup>. Ante la inminente persecución que sufriría debido a su militancia política, Escámez se refugió durante un año en casas de amigos, primero en Concepción y luego en Santiago, mientras

tramitaba una protección en el extranjero que finalmente resultó en Costa Rica, donde vivió autoexiliado hasta su muerte en 2015. Sin duda, la salida de Escámez significó una de las mayores pérdidas para el Departamento en periodo de la dictadura, ya que se trataba de un artista con una mirada amplia, crítica y reflexiva, que había logrado forjar su experiencia a partir de numerosos viajes y perfeccionamientos en el extranjero, donde se especializó en diferentes técnicas pictóricas, especialmente en la pintura mural a la que defendía férreamente por no poder ser transada económicamente y porque su monumentalidad permitía ser vista por más personas.

Un docente que también vio afectada su relación con la Universidad durante este periodo fue Tole Peralta quien, pese a permanecer en su cargo como docente y director de la Pinacoteca, nunca ocultó su orientación política, tampoco el haber apoyado abiertamente al gobierno de la Unidad Popular. En 1980, Peralta fue llamado a rendir cuentas sobre la desaparición de obras de arte que habían sido adquiridas por la universidad, las cuales se encontraban repartidas en diferentes facultades y decanaturas, en una acción que buscaba por sobre todo confirmar el poder de las autoridades designadas dentro del plantel, más aún con quienes discrepaban con el régimen militar<sup>140</sup>. Es así como, a comienzos de 1980, bajo la recién asumida rectoría del militar y químico Guillermo Clericus<sup>141</sup>, el cargo de director de la Pinacoteca fue suprimido, razón por la cual Peralta no tendría razón para permanecer en la universidad<sup>142</sup>, a pesar de que su cargo como docente se mantenía y se le había destinado el rol de asesor técnico para la colección de pinturas de la Pinacoteca. Esto significó sin duda una denigración y un cuestionamiento frente a su honra. En 1991, ya en democracia, casi diez años más tarde de su salida, luego de haber permanecido aislado en

Villa Alemana, Tole Peralta fue nombrado Profesor Emérito y, junto con ello, a modo de homenaje, una de las salas del segundo piso de la Casa del Arte fue bautizada con su nombre, en un acto que intentaba ser una reparación frente a la difamación moral sufrida, pero también para reconocer el importante trabajo realizado dentro del contexto artístico y cultural de la ciudad y la Universidad de Concepción. Un fragmento de su discurso de agradecimiento el día de su nombramiento señala:

Hace 10 años salí de esta casa enfermo, lacerado el corazón y he aquí que he vuelto, por cierto más envejecido, pero con la misma energía vital, con el mismo severo equilibrio y el corazón despejado y alegre, alegre. Miro en torno una atmósfera de dignidad académica, un aire de fiesta, muchos rostros conocidos, hasta este fragmento de realidad del que hoy soy gracias a ustedes protagonista y en la boca del escenario nada menos, se proyecta desde la perspectiva de los años, tal vez quién sabe, desde la lejanía, o es posible que desde el dolor, un algo en que vibra un dejo de ironía melancólica...<sup>143</sup>.

Otro caso de expulsión ocurre en 1980 con el pintor y grabador Pedro Millar<sup>144</sup>. Nacido en Concepción, se trasladó en 1959 a Santiago para desarrollar estudios formales de arte. Retornó a la ciudad en 1975 para trabajar como docente en el Departamento de Artes Plásticas, realizando talleres de color, dibujo y grabado donde introdujo lecturas que hacían reflexionar sobre la imagen y su poder comunicacional. Nutrido por sus viajes y las referencias de autores que utilizaba para su obra, impartía una docencia particular, recordada por quienes fueron sus estudiantes como un incentivo para comenzar a entender el ejercicio artístico como un acto crítico y reflexivo que abría la posibilidad de manifestarse aún de manera sutil sobre lo que se estaba viviendo en el país.

Mientras se encontraba ejerciendo sus labores docentes, miembros de organismos de inteligencia<sup>145</sup> irrumpieron en el Departamento de Arte señalando que buscaban a Pedro Millar, pero a quien buscaban realmente era a Pedro Millar Gutiérrez, su hijo<sup>146</sup>. Luego de presentarse voluntariamente a declarar, afirmando que no tenía nada que ocultar, Millar hijo fue llevado a interrogatorio y luego detenido, sin que sus cercanos pudiesen saber de su paradero durante dos meses. Esta detención se produjo junto al acuarelista Guillermo Viveros<sup>147</sup>.

La expulsión en el caso de Millar (y su retorno a Santiago), según comenta Iván Díaz<sup>148</sup>, ocurrió debido a la exposición individual *Grabado, signo, comunicación*, realizada en la Sala Universitaria en 1977, donde planteaba a esa disciplina como una herramienta de comunicación y masificación: "Una suerte de lenguaje para multitudes que no poseen el código de lo escrito"<sup>149</sup>, lo que en esos años era visto como una amenaza. Este artista ha sido reconocido por un grupo importante como un docente crítico, que buscaba establecer una conexión entre el arte y el contexto social, retornando de alguna manera a los ejes fundacionales del Departamento. Sin embargo, desde la dirección se le cuestionaba constantemente la cercanía que generaba con los estudiantes, a partir de jornadas que se extendían fuera del espacio universitario. En ellas, les incentivaba a generar proyectos personales o colectivos que hicieran referencia a lo que se estaba viviendo, en varios de los cuales él se sumó.

La salida de Millar de Artes Plásticas, no significó una desconexión con el grupo de estudiantes con quien había establecido un vínculo estrecho; por el contrario, continuaron desarrollando proyectos juntos e incluso los puso en contacto con artistas y con espacios en Santiago con los que él trabajaba, uno de ellos fue el TAV<sup>150</sup>.

Situaciones de violencia y represión no fueron ajenas a la comunidad del Departamento de Arte, tomando como excusa la existencia de material subversivo, a partir de denuncias que, según "decían", provenían desde la propia escuela. Se produjeron en varias ocasiones allanamientos en donde se revisaban rigurosamente oficinas administrativas, salas de profesores, talleres y casilleros, lo cual generó un ambiente de sospecha y desconfianza entre pares. Dentro de ese período, se produjeron también detenciones de estudiantes, mientras que docentes y auxiliares señalan haber recibido amenazas de ser expulsados<sup>151</sup>. En relación a este tipo de acciones, Edgardo Neira, quien ingresó como estudiante a la escuela justo en 1973, recuerda:

Un día subí al tercer piso a buscar mis cuestiones para hacer mi número de magia, porque teníamos una fiesta de aniversario y vi un tropel de milicos subir por la escala, así con los ruidos de los fusiles, y nos detuvieron a todos en la escuela. Fue en la sala del segundo piso, al fondo, la 5. Estaban los profesores y todos en dos filas con los carnets en la mano. Teníamos una fiesta, nos fuimos todos de puro miedo. En otra oportunidad, entraron a una hora en que no había nadie, y abrieron todos los casilleros<sup>152</sup>.

Aparte de las acciones de reestructuración vinculadas a lo netamente académico, se produjeron varios actos de censura que afectaron tanto a docentes como a estudiantes. El docente grabador y pintor Jaime Fica recuerda que, para evitar la prohibición de exponer, titulaba sus obras con nombres más abstractos, cuando en verdad la intención de sus imágenes era representar la represión y la violencia que estaban viviendo. Tal fue el caso de *Raíces precolombinas*, exposición de grabados realizada en la Sala Universitaria en 1980, donde era posible identificar las

imágenes de cuerpos bajo tierra que para él representaban a los muertos en dictadura. Sin embargo, el nombre de la exposición lo trasladaba a otro período, por tanto lo desmarcaba de la contingencia. Fica señala que todo el proceso de impresión de las piezas de esa exposición estuvo fuertemente controlado y también, antes de inaugurarse, rigurosamente revisado. Incluso, según Fica, hubo un tiempo en que el grabado fue prohibido, durante el cual él derivó a la pintura.

Es posible señalar que las modificaciones realizadas en las universidades chilenas a partir de 1980, fueron consideradas como una contrarreforma, ya que buscaban derogar formalmente gran parte de lo planteado en la Reforma de 1967. Esto significó específicamente en la Facultad de Humanidades el cierre oficial de las licenciaturas, permitiendo sólo la formación de pedagogos, probablemente debido al mayor control que se puede ejercer sobre un sistema educacional sometido al rigor estatal. Pese a que no es posible confirmar el año exacto de estas modificaciones, debido a que no hay documentos oficiales que lo respalden<sup>153</sup>, quienes eran estudiantes señalan que un poco antes de 1977 se enteraron que la Licenciatura a la que habían ingresado había cambiado sin previo aviso a la mención en Filosofía, lo que generó grandes roces entre estudiantes y autoridades, sólo recibiendo de parte de estas últimas la "sugerencia" de cambiarse a otra carrera del área humanista. Debido al rechazo de la mayoría, la universidad decidió cerrar la Licenciatura en Artes Plásticas, lo que se mantuvo hasta 1991. Finalmente, y con una medida impuesta por el régimen que administraba la universidad, gran parte de la generación en conflicto egresó sin tener otra opción que de Licenciados/as en Educación mención Artes Plásticas y como Pedagogos/as en Artes Plásticas<sup>154</sup>.

## Activación y movilización estudiantil

Al comenzar la década de los 80, la organización estudiantil comenzó gradualmente a activarse a partir de las marchas realizadas dentro del campus, en una reacción directa frente a la rectoría de Guillermo Clericus, quien autorizaba el libre ingreso de Carabineros. A esto se sumó en 1983 el reestablecimiento de la FEC. También durante esos años se realizaron los *sittings*<sup>155</sup>, acciones colectivas coordinadas en las cuales las y los estudiantes se congregaban en las escalinatas del foro de la UdeC al mediodía, permaneciendo sentados y en silencio: un modo de manifestar el descontento frente a la represión, y a la crisis política y social que ocurría a nivel local y nacional.

El 27 de marzo de 1984, Caupolicán Inostroza, estudiante de Ingeniería Mecánica UdeC, fue asesinado por Carabineros al interior del campus, hecho que ocurrió en el contexto de la fuerte represión a una marcha que se había iniciado en la universidad y que no alcanzó a llegar al centro de la ciudad. Sólo algunos días después, en una acción de repudio y protesta frente a este hecho, estudiantes de Pedagogía en Artes Plásticas se organizaron y convocaron a más jóvenes a pintar un mural en homenaje a Inostroza, el cual fue realizado en uno de los muros del Foro del campus. Sin embargo, esa misma noche el mural fue borrado con pintura roja, y sobre él aparecía escrita la consigna "Patria y Libertad atacará"<sup>156</sup>. Se insistió con un segundo mural también ubicado en el foro, sobre el cual aparecía el texto "Aquí

resucitarás cada día sin haber muerto nunca, Caupolicán”<sup>157</sup>.

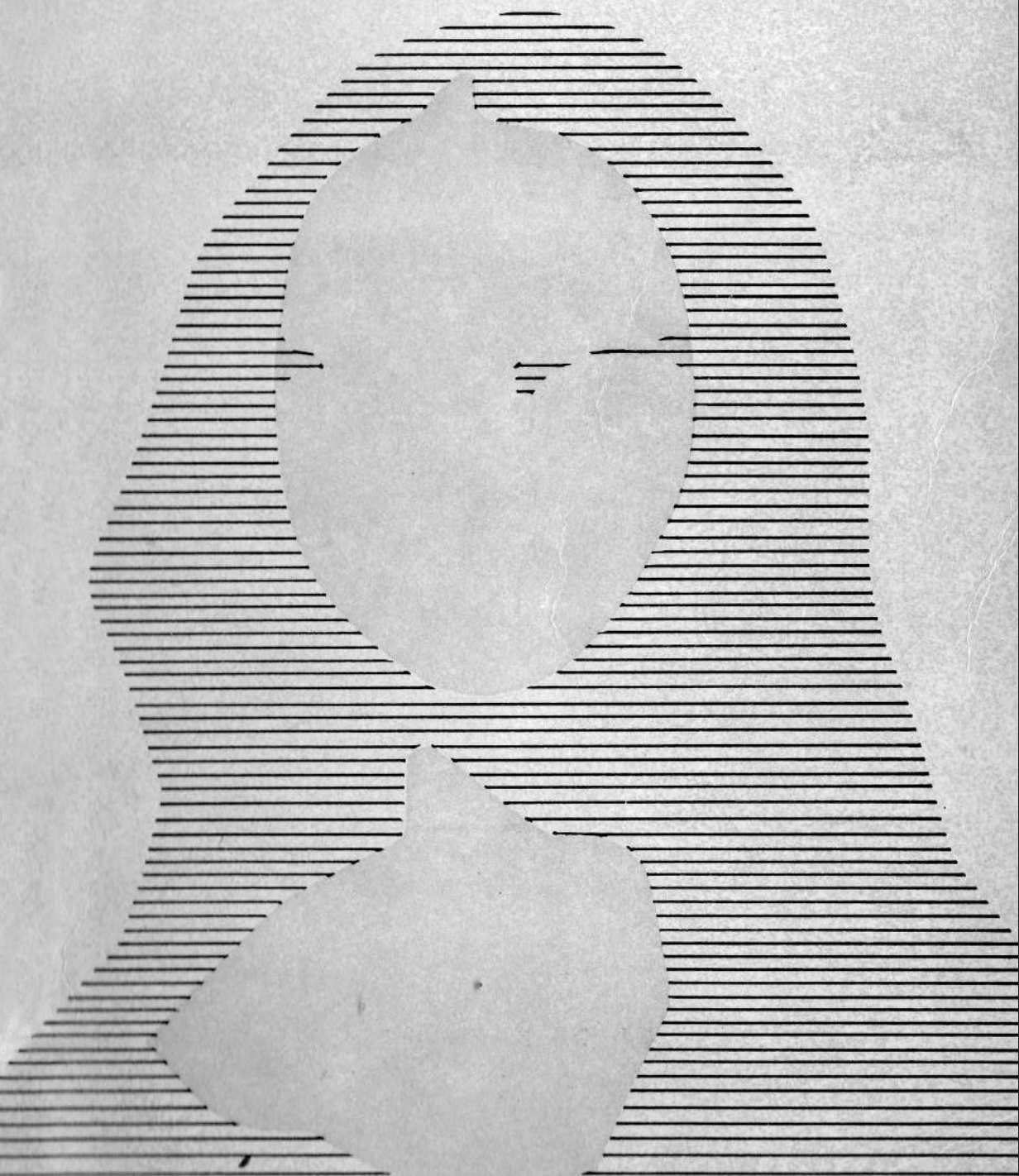
La restructuración en la Universidad de Concepción significó modificaciones administrativas y académicas para el Departamento de Artes Plásticas, expulsión y amedrentamiento al personal docente, administrativo y auxiliar, modificación de los ciclos académicos y cierre de la Licenciatura, lo que, sin embargo, no logró paralizar el desarrollo de un trabajo artístico crítico. En la medida que más prohibiciones fueron impuestas, más se buscaban las fisuras por donde ir actuando para de esta manera ir burlando el sistema de poder instalado. Es así como comenzaron a identificarse nuevos lugares para la socialización del arte como también la integración de lenguajes que lograban distraer la vigilancia del régimen militar. La mayoría de los docentes que formaban parte de esta academia, ya sea por temor o por evitar conflictos, se mantuvieron en el formato tradicional de enseñanza, limitada a un desarrollo técnico y formal, lo que discrepaba con el espíritu original del Plan de Estudios de 1971.

Pese al riguroso control ejercido en la UdeC, a fines de los años 70 y comienzos de los 80, un grupo de estudiantes que conformaba la comunidad del desestructurado Instituto de Arte, tuvo el impulso de no quedarse en el ejercicio de un trabajo pasivo e indiferente frente a la contingencia social y política que se estaba viviendo, desarrollando sus proyectos al margen de la institución. Se trató de acciones que ahora podemos leer como de resistencia y que guiñan con el sentido inicial del Departamento de Educación por el Arte, por un lado, el desarrollo de proyectos artísticos que interpelaban los modos de control y a los lenguajes tradicionales del arte, para reaccionar frente a la estructura y control que estaban impuestos, a través de grupos como ColectivoArte80, Taller Marca o el Teatro Urbano Experimental (TUE);

o retomando la realización de talleres populares por parte de los últimos colectivos mencionados, impartidos en sedes sindicales como Petrox y Carpinteros y Ebanistas; o bien por el trabajo y acción junto a decenas de artistas y trabajadoras/es provenientes tanto de las artes visuales, como de la música, la poesía, la danza, el teatro y la educación popular, entre otras áreas de la cultura.

# ATENE A

REVISTA DE CIENCIA  
ARTE Y LITERATURA





## GRABADO: SIGNO . COMUNICACION . MATERIA . TECNICA . OBRA GRAFICA DE PEDRO MILLAR EN LA GALERIA UNIVERSITARIA.

EN SU ORIGEN LA ESTAMPA, LA IMAGEN IMPRESA, ES UNA TECNICA DE COMUNICACION, SOBRE TODO, POR LA POSIBILIDAD DE MULTIPLICARSE, DE SER EXACTAMENTE REPETIBLE. LA IMAGEN IMPRESA ERA AL MISMO TIEMPO UN SIMBOLO Y UN TEXTO, UNA SUERTE DE LENGUAJE PARA MULTITUDES QUE NO POSEEN EL CODIGO DE LO ESCRITO.

LA IMAGEN TIENE SOBRE EL TEXTO LA VENTAJA DE SU INMEDIATIZ, UN ASALTO SORPRESIVO A LA CONCIENCIA. TIENE, COMPARADA CON EL LENGUAJE ESCRITO, LA DESVENTAJA DE SU MENOR PRECISION. LOS LIMITES DE SU SIGNIFICACION SON MAS DIFUSOS. POR ELLO, TANTO EL TEXTO IMPRESO COMO LA IMAGEN TIENEN NECESIDAD UNO DEL OTRO. ESTO, CUANDO CONSIDERAMOS LA IMAGEN COMO INFORMACION.

HOY PENSAMOS QUE LO IMPRESO, EL GRABADO, NO ES UN ARTE MENOR, SINO UN PODEROSO MEDIO DE COMUNICACION.

HASTA HACE RELATIVAMENTE POCOS AÑOS, EL GRABADO APARECIA COMO UNA ACTIVIDAD MARGINAL EN EL CAMPO DEL QUEHACER ARTISTICO. TAL VEZ SE DEBIERA, EN PARTE, A QUE ERA TRATADO COMO ARTE. EL VIGOR DE SU PRESENCIA ACTUAL RESIDE EN QUE HA ASIMILADO LOS RECURSOS DE LA COMUNICACION PURA Y, EN CIERTO MODO, UNA ACTITUD QUE PROCEDE DE LAS TECNICAS DE COMUNICACION IMPRESA. HOY LO SENTIMOS COMO LA POSIBILIDAD DE DAR UNA RESPUESTA PRONUNCIADA A LAS SOLICITACIONES DEL MUNDO EN QUE VIVIMOS.

MATERIALIZAR INTUICIONES COLECTIVAS EN IMAGENES Y HACER QUE ESTAS PUEDAN EXISTIR EN CANTIDADES EXACTAMENTE REPETIDAS ES UN LOGRO CULTURAL DE PRIMERA IMPORTANCIA.

Pág 76\_ Portada Revista *Atenea* N° 434, realizada por Pedro Millar, 1977.  
Fuente: Archivo de Javier Ramírez Hinrichsen.

Pág 77 arriba izquierda\_ Estudiantes de Artes Plásticas, Universidad de Concepción, Taller de litografía, 1979.

Fuente: Archivo de Ricardo Sepúlveda, fotografía Ester Fierro

Pág 77 arriba derecha\_ Impresión de afiches, estudiantes de Artes Plásticas de la Universidad de Concepción.

Fotografía de Fando Serey (s.f.).  
Fuente: Archivo de Ricardo Sepúlveda.

Pág 77 abajo\_ Catálogo *Grabado Signo, Comunicación*, Pedro Millar, Galería Universitaria, 1977.

Fuente: Archivo personal de Edgardo Neira.





Pág 78 arriba\_ Registro del mural borrado en homenaje a  
Caupolicán Inostroza, Foro Universidad de Concepción, 1984.  
Fuente: Archivo de Luis Medina.

Pág 78 abajo\_ Registro de movilizaciones y marchas, Universidad  
de Concepción, (s.f.).  
Fuente: Archivo de Ricardo Pérez.

Pág 79\_ Registro de movilizaciones y marchas, Universidad de  
Concepción, (s.f.).  
Fuente: Archivo de Ricardo Pérez.

**96\_** La Reforma Universitaria (1967-1973) fue un cambio en la educación superior chilena que modificó de manera sustancial el contenido y las orientaciones de las funciones universitarias, potenciada por cambios que se estaban dando en el contexto internacional marcado por la Guerra Fría entre los grandes bloques capitalistas y comunistas, y por la emergencia de grupos críticos al sistema. Las instituciones que componían el sistema universitario chileno y que experimentaron la Reforma Universitaria fueron: Universidad de Chile, Universidad Católica de Valparaíso, Pontificia Universidad Católica de Chile, Universidad Federico Santa María, Universidad Técnica y la Universidad de Concepción. <http://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-705.html>

**97\_** MIR es la sigla del Movimiento de Izquierda Revolucionaria, organización política fundada en 1965 en Santiago-Concepción, referente de la izquierda radical, extraparlamentaria y revolucionaria chilena.

**98\_** Desde marzo a diciembre de 1968, Stitchkin asumió una breve rectoría. Había tenido un periodo anterior en el mismo cargo desde 1956 a 1962.

**99\_** Organismo universitario que se encontraba constituido por el rector, académicos y estudiantes proclives al gobierno de Allende.

**100\_** Edgardo Enríquez Frödden se integró al Gobierno de la Unidad Popular como Ministro de Educación en 1973.

**101\_** <http://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-71880.html>, Reforma Universitaria Chile 1967-1973, Jaime Rosenblitt B.

**102\_** Documento disponible en la Oficina de partes de la Universidad de Concepción.

**103\_** Señalado por Nelson Mellado, en el texto Instituto de Arte, publicado en revista *Atenea* N° 426-427, 1972, pp. 227-231.

**104\_** Anteproyecto de Creación de un Instituto de Arte, 1971, p. 4.

**105\_** Abreviación correspondiente a la Central Única de Trabajadores de Chile, organización sindical que funcionó desde 1953 hasta 1973, año en que es disuelta tras ocurrir el golpe de Estado. A partir de 1988, se conformó una agrupación que llevó el mismo nombre, considerada como su continuadora histórica.

**106\_** Anteproyecto de creación de un Instituto de Arte, 1971.

**107\_** Acervo de obras de la Generación del 13 donadas por Julio Vásquez Cortés a la UdeC, en 1958, bajo la primera rectoría de David Stitchkin y con la asesoría de "Tole" Peralta.

**108\_** El Consejo de Monumentos Nacionales de Chile declaró como Monumento Nacional el mural ubicado

en la Casa del Arte UdeC, mediante el Decreto N° 147 (2009).

**109\_** El mural *Presencia de América Latina* de la Casa del Arte José Clemente Orozco, fue originalmente una donación del gobierno mexicano para la Universidad Austral de Valdivia debido al terremoto que afectó a esa ciudad en 1960. Esa institución rechazó este ofrecimiento, lo mismo había ocurrido con la colección de pintura de Julio Vásquez.

**110\_** La Escuela de Bellas Artes, perteneciente a la Sociedad de Arte de Concepción, fue fundada el 12 de enero de 1949. Funcionó primero entre las calles Barros Arana y Colo Colo, trasladándose luego a Caupolicán con Víctor Lamas. Entre sus integrantes, se encontraban Tole Peralta, Albino Echeverría, Julio Escámez y Santos Chávez.

**111\_** Dentro de la agrupación fundacional de la Asociación de Pintores y Escultores, filial Concepción, se encontraban: Tole Peralta, Iván Contreras, Albino Echeverría, Eduardo Meissner, Jaime Fica, Germana Molina, Consuelo Saavedra, Domingo Llano, Osvaldo Cáceres, Augusto Iglesias, José Vergara y otros. Su primer presidente fue Tole Peralta. La agrupación funcionaba de manera independiente de la APECH de Santiago. En entrevista a Iván Contreras, abril de 2016.

**112\_** En entrevista a Iván Contreras, abril de 2016.

**113\_** Tole Peralta estudió en la Escuela de Bellas Artes de la Universidad de Chile entre los años 1945 y 1954. Integró la Generación del 40 junto a otros pintores que renovaron la pintura de paisajes chilenos. Llegó a Concepción en la década del 50, ciudad en la que vivió por treinta años. Fundó la galería de arte El Sótano en Concepción, fue director de la Academia de Arte de Concepción entre los años 1954 y 1960. En 1958, organizó la Pinacoteca de la Universidad de Concepción; en 1972, el Instituto de Arte y el Departamento de Artes Plásticas y Visuales de la misma casa de estudios, donde se desempeñó además como profesor titular de Historia del Arte. Dirigió la Pinacoteca UdeC desde 1958 hasta 1980. Fue profesor de Historia de la Pintura Chilena y profesor de Estética de la Universidad de Chile en Santiago. Fue nombrado Académico del Instituto Chile en 1975.

**114\_** En entrevista con Eileen Kelly, realizada en julio de 2016. Integrante de la primera generación de la Licenciatura y más adelante docente del Departamento de Artes. Relata que, cuando postuló en 1965 para ingresar a la Universidad, figuraba entre el listado de carreras, la Licenciatura en Artes. Sin embargo, ese proyecto educativo se concretaría solo siete años después. Es probable que esta confusa situación estuviese vinculada con la recién inaugurada Casa del Arte y al compromiso de la Universidad para organizar una Escuela de Arte.

**115\_** Plan de estudios de la Escuela de Artes Plásticas y Visuales, 1971.

**116\_** Según documentos oficiales, el Departamento de Artes Plásticas y Visuales UdeC también era denominado como Escuela de Arte y Departamento de Arte. Posteriormente su nombre institucional fue Departamento de Artes Plásticas, hasta la actualidad.

**117\_** La Escuela de Bellas Artes de la Universidad de Chile, actualmente denominada Departamento de Artes Visuales, existe desde 1929 y forma parte de la Facultad de Artes de esa institución. Al momento de la formación del Departamento de Artes Plásticas y Visuales de la UdeC estaba además la Escuela de Arte de la Pontificia Universidad Católica de Chile, en Santiago, abierta en 1959.

**118\_** Plan de estudios del Departamento de Artes Plásticas y Visuales, 1971.

**119\_** Los murales que se encuentran en la Escuela México de Chillán pertenecieron a la región del Biobío hasta 2018, año en que esa ciudad pasó a ser capital de la nueva región de Ñuble.

**120\_** Ejemplos importantes de artes integradas a la arquitectura en Concepción son: el mural *Historia de Concepción* ubicado en la Estación de Ferrocarriles, realizado por Gregorio de la Fuente (1946); *Historia de la Medicina y la Farmacología en Chile* (1957), pintado por Julio Escámez en la Farmacia Maluje de Concepción; y *Presencia de América Latina* en la Casa del Arte José Clemente Orozco, obra de Jorge González Camarena (1965).

**121\_** En varios de los documentos revisados, se manifiesta la precariedad de infraestructura con la que el Departamento de Artes comenzó a funcionar, no sólo en lo referido a los espacios para la realización de clases y talleres, sino también para lo que demandaban las labores administrativas. Es así como se solicitaba en reiteradas ocasiones liberar oficinas ubicadas en el edificio de la Casa del Arte para poder implementar más talleres, más aún cuando había sido construido con ese fin.

**122\_** La Prueba de Aptitud Académica (PAA) fue una prueba de selección usada en Chile entre 1966 y 2002 por las universidades, con el fin de ordenar el proceso de matrícula en la educación superior.

**123\_** En entrevista a Jaime Fica, 6 de noviembre, 2015.

**124\_** Se fueron sumando paulatinamente hasta 1990: Hernán Larraín, Olga Disí, Héctor Ramírez, Marta Cordano, Hugo Jorquera, María Eliana Vivanco, Marta Contreras, Pedro Millar, Eugenio Brito, César Burotto, Siegfried Paulhardt, Eileen Kelly, María Soledad González, Luis Escalona y Edgardo Neira. Una gran parte de los primeros docentes del Departamento no tenían una formación académica universitaria, sino que provenían de las escuelas de oficios.

**125\_** Extraído del texto *Lectura de un cuerpo urbano desgarrado: Concepción en la década de 1980*, presentado en el I Seminario sobre Arquitectura, Arte y Pensamiento organizado por el Departamento de Diseño y Teoría de la Arquitectura de la Universidad del Biobío, Agosto de 2015. El poder de la palabra versus el poder de la memoria en la provincia de la Concepción de Chile <http://www.bibliotecanacionaldigital.gob.cl/colecciones/BND/00/RC/RC0225416.pdf>

**126\_** El golpe de Estado de 1973 y la intervención militar en la Universidad de Concepción (Chile) <https://journals.openedition.org/polis/12199>

**127\_** "Imperativo de confianza en la Universidad chilena". *Idea y defensa de la universidad*, de Jorge Millas, diario *El Mercurio*, Santiago de Chile, 3 de enero de 1976. Citado por Juan Francisco Sagredo. <http://www.letrasenlinea.cl/?p=2808>.

**128\_** Citado por Juan Francisco Sagredo desde "Dictadura militar en Chile: Antecedentes del golpe estético-cultural", Astudillo Errázuriz, Luis Hernán; *Latin American Research Review*; Vol. 44, N° 2, 2009, p. 152.

**129\_** En *Memorias de la Universidad de Concepción 1971-1973*.

**130\_** Guillermo González Bastías, primer rector delegado, estuvo en el cargo desde octubre de 1973 a junio de 1975.

**131\_** *Evolución plástica en Concepción y coyunturas políticas 1964-1989*, Valeria Frindt, Tesis de Magister en Historia, Universidad de Concepción.

**132\_** Ana María Castillo, una de las fundadoras del Instituto de Arte, tras el golpe de Estado es designada como directora.

**133\_** En 1992, al comienzo de la democracia, fue reabierta la Licenciatura en Artes Plásticas con tres menciones (Grabado, Pintura y Escultura) dependiente de la Facultad de Humanidades y Arte UdeC.

**134\_** En entrevista a Iván Contreras, 29 de abril de 2016.

**135\_** La Sociedad de Carpinteros y Ebanistas, se ubica en calle Aníbal Pinto con Ejército. Es reconocida como uno de los enclaves fundamentales de resistencia en dictadura que convocaba a artistas de distintas disciplinas artísticas, sobre todo de la música y las artes plásticas. La Sociedad de Socorros Mutuos Unión de Carpinteros y Ebanistas se fundó en 1903, aportando en toda su historia, desde el mutualismo y la cultura, en la conformación de nexos políticos y sociales.

**136\_** En entrevista a Santiago Espinoza, marzo de 2015. En la revista *Biografía N°2*, en entrevista realizada por Américo Caamaño, es posible revisar el mismo testimonio en relación al Departamento de Artes y los primeros años de la dictadura.

**137\_** En entrevista a Ricardo "Chepo" Sepúlveda, 28 de abril de 2015.

**138\_** *Evolución plástica en Concepción y coyunturas políticas 1964-1989*, Valeria Frindt, Tesis Magister Historia, Universidad de Concepción, p. 110.

**139\_** *América es la casa. Arte mural y espacio público en Chillán*, Fidel Torres, Luis Arias y Rodrigo Vera, Chillán, 2011, p. 103.

**140\_** *Evolución plástica en Concepción y coyunturas políticas 1964-1989*, Valeria Frindt, p. 122 y reafirmado en la entrevista a Edgardo Neira.

**141\_** Esta rectoría se extiende desde 1980 a 1987. Es recordada por muchos de los entrevistados como el período más violento dentro de la intervención en la universidad.

**142\_** Entrevista de Ana María Maack a Guillermo Cléricus, "La Universidad y el arte", diario *El Sur*, 20 abril de 1980.

**143\_** Discurso en el nombramiento como profesor emérito de Tole Peralta, 9 de julio de 1991, bajo la rectoría de Augusto Parra. Audio facilitado por Edgardo Neira.

**144\_** Pedro Millar Mardones (1930-2014) estudió pintura mural en la Escuela de Bellas Artes de la Universidad de Chile, realizó un semestre de Diseño en la Universidad Católica de Chile. Estudió grabado, dibujo y composición junto a Julio Escámez en la Escuela de Bellas Artes de Concepción y en el Taller 99, en 1965. Junto a Jaime Cruz y Eduardo Vilches, fue responsable de la enseñanza del grabado en la Escuela de Arte de la Universidad Católica de Chile. Enseñó en el Taller de Artes Visuales de Santiago y fue profesor titular de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile, y del Departamento de Artes Plásticas de la Universidad de Concepción. Gracias a la obtención de becas viajó a Yugoslavia, Belgrado, Italia, Francia, España, Unión Soviética y Berlín Oriental. Por medio de un convenio entre la Pontificia Universidad Católica de Chile y la Universidad de París, obtuvo el grado de Maitrise en Arts Plastiques de la Universidad de París I Panteón Sorbonne en 1994.

**145\_** La Central Nacional de Inteligencia (CNI) fue un organismo de control del Estado creado bajo la dictadura.

**146\_** Pedro Millar Gutiérrez es músico de profesión. Junto a sus hermanas, Ema y Juana, conforman el grupo de folclore Los Hermanos Millar.

**147\_** El relato de la detención se da en el contexto de la entrevista hecha a los hermanos Millar en noviembre de 2015. También es mencionado en *Evolución plástica en Concepción y coyunturas políticas 1964-1989*, Valeria Frindt, p. 110.

**148\_** En entrevista a Iván Díaz realizada vía Skype

(Chile-Alemania), octubre de 2015.

**149\_** *Grabado, signo, comunicación*, exposición individual de Pedro Millar, Sala Universitaria, 1977.

**150\_** El TAV o Taller de Artes Visuales fue fundado en 1974, tras la exoneración de un grupo de docentes de la Escuela de Bellas Artes de la Universidad de Chile. Su principal función fue la de suplir las instancias proporcionadas por la Facultad de Artes desde el grabado fundamentalmente, como la realización de exposiciones, seminarios, formación, entre otros. Entre los socios fundadores, se encontraban los y las artistas Raúl Bustamante, Francisco Brugnoli, Alfredo Carrete, María Virginia Errázuriz, Carlos Donaire, Luz Donoso y Gustavo Poblete, sumándose a ellos Millar en la década de los 80.

**151\_** Entrevistas a Nelson Opazo y Ramón Cartes, en mayo de 2016.

**152\_** El pintor Edgardo Neira era conocido en aquellos años como el Mago Neira. Entrevista personal, agosto de 2016.

**153\_** La información sobre el Instituto del Arte que data de 1971 se encuentra disponible en la Oficina de partes de la Universidad de Concepción. Sin embargo, hay meses, sobre todo posteriores al golpe de Estado de septiembre de 1973 en que no existen documentos, lo que no queda claro es, si no se emitieron o bien desaparecieron.

**154\_** En entrevista a Iván Díaz, octubre de 2015.

**155\_** *Resistencia en blanco y negro. Memoria visual de los 80 en Concepción*, de María Eliana Vega y Paula Cisterna. Trama Impresores S.A, 2016, Concepción, Chile.

**156\_** El Frente Nacionalista Patria y Libertad fue un movimiento de ideología nacionalista de extrema derecha que pretendía cambios en la sociedad chilena. Se formó en 1971 como reacción paramilitar a las políticas socialistas del gobierno de Salvador Allende, para lo cual realizó actividades políticas de activismo y proselitismo social, principalmente entre la juventud. Posteriormente, ya en la clandestinidad, luego del intento de golpe de Estado del 29 de junio de 1973, conocido como el Tanquetazo, optó por la vía armada, el terrorismo y el sabotaje, para derrocar al gobierno de la Unidad Popular.

**157\_** A un costado de la actual Facultad de Humanidades y Arte, se encuentra una placa recordatoria en homenaje a Caupolicán Inostroza, firmada por la Generación del 80 y la Federación de Estudiantes (FEC 1983-2013). <http://metiendoruido.com/2013/11/30-anos-de-la-fec-de-la-radicalidad-a-la-cooptacion/>.



**2.**

**LA DICTADURA**

**EN CONCEPCIÓN:**

**EL GOLPE Y**

**SUS RÉPLICAS**

Hay que considerar el contexto en el que estábamos, vivíamos en una dictadura. Eso es lo que impulsa más bien a crear obra o un cuerpo de obra que se enmarque dentro de tu propia dinámica de artista, porque se desenvuelve en un contexto. El sistema que había en ese momento nos impulsó a reaccionar de alguna forma, a liberar espacios de expresión. Era eso más bien lo que nosotros sentíamos.

Iván Díaz <sup>158</sup>

Para comprender el contexto sociopolítico en que se desarrolló este movimiento de resistencia cultural en el Gran Concepción, es necesario dimensionar el nivel de intervención de la dictadura cívico-militar en los distintos espacios de la vida cotidiana, tanto en la esfera pública como privada. En este marco, catalogamos ciertos hechos históricos como golpes: arremetidas de violencia política y simbólica que acontecieron en distintos momentos de esos 17 años de tiranía del general Augusto Pinochet Ugarte<sup>159</sup>. Algunos hechos no fueron conocidos en detalle por la opinión pública sino hasta después del retorno a la democracia (1990), ocultos o tergiversados por el régimen y los medios; mientras que otros, por su inevitable repercusión pública, dieron pie a movimientos sociales, a organizaciones de derechos humanos y a colectivos de artistas que levantaron acciones donde el desafío fue eminentemente político. En tanto, para algunos de estos acontecimientos, incluso hasta el día de hoy, no existe justicia.

La violencia institucional fue cometida por los organismos de represión del Estado que operaron a nivel local: en primera instancia, Carabineros de Chile y funcionarios de Fuerzas Armadas; y, con mayor fuerza, la Dirección de Inteligencia Nacional (DINA), entre 1974 y 1977; el Comando Conjunto

entre 1975 y 1977; y la Central Nacional de Informaciones (CNI), desde 1977, disuelta recién en 1990. Junto a la existencia de la Dirección Nacional de Comunicación Social (Dinacos)<sup>160</sup>, la prohibición de organización y reunión, el toque de queda, y el control de llamadas telefónicas dentro y fuera del país fueron sólo algunas de las acciones que el régimen militar aplicó por períodos, o durante todo el tiempo de dictadura a través del territorio nacional.

## El golpe

### estético<sup>161</sup>

Todo ámbito de la vida ciudadana fue intervenido. Así, también, la cultura. En 1974, Pinochet nombró como asesor al escritor Enrique Campos Menéndez, planificador de la política cultural de la época, quien realizó las labores administrativas para una reconstrucción nacional simbólica. Campos instaló el nacionalismo y patriotismo como identidad de la chilenidad en el currículum escolar, además de impulsar una higienización cultural a lo largo de todo el país, como también un proceso de aculturización, que acompañó la violencia y el terror ya imperantes en la sociedad, ampliando la acción de la dictadura hacia el desmantelamiento de lo ya construido, borrando todo atisbo de herencia cultural de la Unidad Popular. Se necesitó de elementos que escribieran de manera tangible el nuevo manifiesto político del régimen, así como acciones que evidenciaran los alcances de esta "refundación nacional" que impulsó la nueva cultura del Chile dictatorial. En los establecimientos educacionales, se instauró el día lunes como el "día de la bandera". En la asignatura de

historia, particularmente, se condicionó la mirada en el pasado patriota, militar y refundacional. Entre otros cambios, se visibilizó la figura conservadora de Diego Portales junto a la de Bernardo O'Higgins, el "padre de la patria". En 1974, se inauguró el Museo Histórico Militar del Morro de Arica<sup>162</sup>. A través de todo el territorio, se instalaron esculturas de los próceres impuestos, monumentos públicos asentados en espacios emblemáticos, como la Plaza de la Constitución frente al Palacio de La Moneda y en diversas plazas comunales. A estas acciones, se sumó la higienización de los espacios públicos, el blanqueamiento de muros y fachadas, lo que implicó la supresión de todo rastro de una historia anterior. Los vestigios de la Brigada Ramona Parra (BRP)<sup>163</sup> así como de todo el muralismo de los años 60 y comienzos de los 70, tanto en Santiago como en Concepción, Chillán y Valparaíso, fueron borrados de calles e instituciones. El régimen vio en el arte un peligro, una herramienta de crítica social que podía incitar a la revuelta, que podía recordar las utopías de la Unidad Popular<sup>164</sup>.

Un golpe a la historia cultural nacional y a la memoria artística, fue la invisibilización del legado de Violeta Parra<sup>165</sup> y de Pablo Neruda<sup>166</sup>, llevados a un letargo en la historia oficial que sobrevivió gracias al reconocimiento transversal y mundial de estos dos grandes artistas ligados al Partido Comunista y reconocidos también por su lucha social o postura política a través del arte. Un caso de mayor crueldad ocurrió con la imagen y voz del artista Víctor Jara, representante de la Nueva Canción Chilena y del canto popular incluso en escenarios internacionales, generando así un aporte cultural identitario que persiste hasta nuestros días. Jara, también artista militante del PC, fue detenido en la Universidad Técnica del Estado (sede Alameda en Santiago), para ser llevado al Estadio Chile (hoy Víctor Jara), donde fue torturado y

acribillado el 16 de septiembre de 1973<sup>167</sup>. Su esposa y viuda, la bailarina y académica Joan Turner, enterró el cuerpo del artista de manera clandestina en el Cementerio General de Santiago (1973), en una acción no informada a los medios de prensa sino hasta el retorno a la democracia en Chile.

El golpe de Estado significó un profundo desmantelamiento del ideario cultural de la UP, muy presente en la sociedad de la época. El académico Luis Hernán Errázuriz da cuenta de este arraigo<sup>168</sup>:

Durante el gobierno de la Unidad Popular, entre los años 1970 y 1973, se instaló en Chile un proyecto de desarrollo artístico-cultural inspirado en corrientes ideológicas de izquierda, que fue respaldado de un modo militante por muchos artistas e instituciones del Estado. En este contexto, expresiones como la pintura mural, el folclore, el teatro y la canción de protesta, entre otras, y organismos dependientes del Estado tales como Chile Films, Editorial Quimantú y el sello discográfico IRT, se constituyeron en medios claves de difusión en el plano ideológico, no sólo con el objeto de reivindicar las creaciones artísticas nacionales y democratizar el acceso a la cultura, sino fundamentalmente con el propósito de crear una mayor conciencia y adhesión en pro de los cambios sociales que buscaba promover la vía democrática hacia el socialismo.

## Utopías inconclusas

En todo el país, diversos artistas habían sido partícipes del proceso social de los

años 60, viendo con optimismo el triunfo de la UP. Concibiendo el arte como un fenómeno trascendental a la hora de realizar cambios sociales, éste, era vinculado estrechamente con la vida a través de diversas acciones. *El pueblo tiene arte con Allende* (1970-1973) fue uno de los afiches que circulaba en la época, el cual evidenció cómo la política cultural descentralizadora del Gobierno Popular buscaba democratizar el acceso al arte desde distintos ámbitos, invitando a la ciudadanía a un proceso emancipador y liberador, donde el arte (por su gran carga simbólica) era también un proceso trascendental en la vía democrática hacia el socialismo. Transcurridos los primeros meses desde el golpe de Estado, distintos/as actores/as del ámbito cultural y artístico fueron encarcelados/as y exiliados/as del país. En algunos casos, el autoexilio fue una opción ante la amenaza latente y el temor de ser perseguidos o asesinados por los organismos de inteligencia de la dictadura.

En lo local, la mañana del martes 11 de septiembre de 1973, la Universidad de Concepción fue intervenida de manera simultánea en distintas facultades e institutos. La Rectoría fue tomada por el Capitán (r) de navío Guillermo González, quien estuvo al mando de la clausura de diversas reparticiones de la universidad. Tal fue el caso de la Escuela de Periodismo, ubicada en aquellos años a las afueras del campus, la que fue desalojada y clausurada por militares que –con metralleta en mano– ordenaron a la comunidad académica abandonar las dependencias. Muchos estudiantes quedaron sin continuar sus estudios de manera abrupta. La escuela estuvo cerrada durante 17 años, reabriéndose en 1989. Similares hechos ocurrieron con el Instituto de Filosofía, también intervenido militarmente. Se desvinculó a los académicos que formaban parte de la repartición, siendo clausurada la carrera de Licenciatura en

Filosofía, que no sería reabierta aún en democracia. El Instituto de Sociología y el de Antropología, también fueron clausurados, reabriendo en las décadas de los 90 y del 2000, respectivamente. Si bien la Escuela de Arte no fue cerrada, también se vio intervenida, con académicos y estudiantes desvinculados de inmediato de la institución.

Muchos/as alumnos/as fueron expulsados en toda la universidad, figurando en las listas de presos políticos y exonerados; mientras que otras/os, en listados de detenidos desaparecidos y ejecutados políticos. Misma suerte corrieron académicos y personal administrativo de la época que vieron truncado el proyecto socialista de la UP, el que tenía un gran cuerpo de apoyo en el plantel académico y el movimiento estudiantil, que desde distintos ámbitos de acción trabajaban en pro de un proyecto social y político que apuntaba a un cambio social estructural y revolucionario.

Un acontecimiento de gran impacto para el ámbito cultural, reveló en su magnitud la violencia de la dictadura: el 10 de octubre de 1973, el diario *El Sur* dio cuenta de la “eliminación” del Teatro Universitario de la Universidad de Concepción, TUC. Fundado en 1945, su cierre implicó el desmantelamiento de uno de los espacios de reflexión y creación más importantes a nivel nacional en el ámbito de las artes escénicas. Un teatro abiertamente conformado por artistas militantes del PC y partidarios de la Unidad Popular. El TUC jamás fue reabierto por las nuevas administraciones universitarias.

En 1972, el Presidente Salvador Allende junto al artista y académico del Departamento de Arte de la Universidad de Concepción, Julio Escámez, y autoridades de la época, inauguraron el mural *Principio y Fin* en el edificio de la Municipalidad de

Chillán. Una obra de gran formato que retrataba a hombres y mujeres como fuerzas de trabajo, a la vez que criticaba el proceso de industrialización como mecánica de producción, que estaba siendo asumido desde principios del siglo XX por la clase trabajadora en Chile y América Latina. Tras el golpe de Estado, el mural fue tapado con alquitrán por militares y luego el muro fue picado para destruir de manera definitiva cualquier señal que recordase la utopía monumental del trabajo de Escámez, e imposibilitar también su futura restauración<sup>169</sup>.

Una instancia decidora en la difusión de la cultura y las artes en lo local fue el diario *El Sur* de Concepción. Entre 1972 y 1990 (e incluso durante años posteriores al retorno a la democracia), ostentó el monopolio informativo en este ámbito. Pese a la vigilancia extrema, el trabajo periodístico realizado en este período histórico, evidenció una aguda lectura a través del trabajo periodístico de Annemarie Maack y Pacían Martínez, quienes realizaron labores de difusión tanto de actividades culturales como de nuevos fenómenos en el campo del arte. En específico, Annemarie, tuvo un rol fundamental al registrar a través de notas de prensa y reportajes gran cantidad de obras que se desmarcaban de los lenguajes artísticos tradicionales, y que son el cuerpo de esta investigación. En total desconocimiento del impacto y envergadura de lo difundido, Annemarie Maack dio a conocer durante el período de dictadura, a través de la sección Cultura de *El Sur*, obras, exposiciones y acciones que, en una lectura retrospectiva, presentan fugas a la "tradición plástica" que el medio buscaba difundir.

Importante también fue el aporte del diseñador Domingo Baño, quien fue un contacto frecuente al que acudieron colectivos y artistas dentro del diario para coordinar la inserción de imágenes en notas de prensa. Él fue partícipe, desde

el área de diseño, en actividades de extensión realizadas por este medio de comunicación<sup>170</sup>. En esta línea, el 2 de abril de 1976 el diario organizó el Primer Salón Sur Nacional de Arte y Pintura en la Casa del Arte José Clemente Orozco (Pinacoteca de la Universidad de Concepción), cuyo afiche fue realizado por Domingo Baño. En dicha exposición, se presentaron 183 obras, de las cuales 160 eran pinturas y 23 correspondían a grabados. El primer lugar lo obtuvo el pintor y académico UdeC Eduardo Meissner. El evento tuvo una segunda versión en 1982 y una tercera en 1989<sup>171</sup>.

## La furia y el fuego

Paulatinamente, distintos golpes de extrema violencia se fueron evidenciando a medida que la ciudadanía comenzó a alzar la voz, demandando verdad y justicia. En septiembre de 1973, fueron detenidos alrededor de 20 hombres, entre ellos, adolescentes, adultos, estudiantes y profesores, en las comunas de Laja y San Rosendo, desconociéndose su paradero. Recién en 1979, los medios de comunicación dieron cuenta del hallazgo de 21 cuerpos en una fosa común clandestina ubicada en el cementerio de Yumbel. Las familias acudieron hasta el Servicio Médico Legal, identificando entre los restos óseos y retazos de ropa a sus familiares desaparecidos. El momento fue registrado por la prensa de aquellos años junto a un multitudinario funeral en las comunas de Laja y San Rosendo. Parte del archivo de estas imágenes está en el libro *Resistencia en blanco y negro. Memoria visual de los 80 en Concepción* (2016), de María Eliana Vega y Paula Cisterna, donde

señalan: “El impacto de este hallazgo junto con los macabros detalles que se fueron conociendo a medida que avanzaba la investigación del Ministro en Visita José Martínez Gaensly, caló hondo entre la Agrupación de Familiares de Detenidos Desaparecidos (AFDD) de la VIII Región, que al cumplirse el primer año y luego sucesivamente, realizaba una romería al cementerio de Laja para recordar a las víctimas de una de las masacres más crueles ocurridas en dictadura”. Este acontecimiento fue investigado por la dramaturga y directora teatral Isidora Aguirre, produciendo en 1986 la obra *El retablo de Yumbel*, junto a la compañía Teatro El Rostro<sup>172</sup>.

La incipiente cobertura de los medios de prensa respecto a temas de derechos humanos, a fines de la década del 70, coincidió con los primeros gestos de activismo en lo local. El 28 de mayo de 1978 se realizó la primera huelga de hambre en la Parroquia Universitaria de la Universidad de Concepción en demanda por presos/as políticos/as y detenidos/as desaparecidos/as, que se prolongó por 10 días y 5 horas, constituyéndose a través de esta acción la AFDD. Esta primera organización en la zona dio paso a la creación de agrupaciones en Chillán, Los Ángeles, San Rosendo y Laja, manteniendo una estrecha relación entre ellas. La agrupación no conformó una directiva, sino una coordinadora, constituida por Lina Rodríguez, Hilda Espinoza, María Medina, Sandra Negrete, Gabriela Negrete, Elizabeth Velázquez, Gladys Rodríguez, Ester Araneda, Julia Araneda, Nancy Burgos, Digna Navarrete, Glantina Alegría, entre otras mujeres que aunaron fuerzas para protestar por sus familiares.

La AFDD comenzó a realizar acciones donde se mezcla el dolor con la valentía. Replicando hechos a nivel nacional, la agrupación intervino el escenario urbano, realizando acciones relámpago,

portando cartulinas con los nombres de sus desaparecidos, mientras circulaban por el centro de Concepción. En lienzos y cánticos, alzaban la voz femenina como un cuerpo de denuncia que lograba marchar una cuadra, a veces dos calles, en el controlado espacio público que en ese momento era el único lugar de visibilidad donde instalar las demandas. A pesar del clima lluvioso, del viento aguerrido de los inviernos en Concepción, y –más aún– conviviendo con el terror que infundía la dictadura, las mujeres de la Agrupación se fueron manifestando, exigiendo verdad y justicia, más sistemáticamente al comenzar los años 80. Sumándose en la lucha callejera con otras organizaciones sociales que a través del país fueron tomándose con más fuerza las calles desde 1983 en adelante<sup>173</sup>.

Un caso emblemático, tanto por ser un hito en la prensa nacional como por la significancia desesperada de su accionar, fue la inmolación del obrero Sebastián Acevedo en el frontis de la Catedral de Concepción. El 3 de noviembre de 1983, fue detenido y asesinado en un falso enfrentamiento el militante comunista Víctor Hugo Huerta. Aquella muerte fue el comienzo de una operación de la CNI que buscó desarticular la dirigencia del PC en la zona, lo cual conllevó el secuestro de 22 personas el 9 de noviembre de 1983, entre ellas María Candelaria y Galo Fernando, militantes de las Juventudes Comunistas e hijos de Sebastián Acevedo y Elena Sáez. Tras la desaparición de ambos, el obrero realizó junto a su esposa un peregrinaje que comenzó la mañana del 11 de noviembre en la Intendencia de Concepción, entregando una carta a la autoridad designada con párrafos de desesperanza. Este padre estuvo también en la Vicaría de la Solidaridad de Concepción, entidad de carácter social que funcionaba como organismo de contrainteligencia, de asistencia moral y judicial a los familiares de presos políticos

y detenidos desaparecidos. Al no encontrar información ni respuesta, Sebastián Acevedo fue hasta la oficina del diario *La Tercera* en Concepción, donde solicitó la atención del corresponsal Mario Aravena. Éste, tras escuchar a Acevedo y tratar de calmarlo, jamás imaginó lo que horas más tarde sucedería, un acto de desesperación que conformaría un hito de demanda política y humanitaria a nivel local, nacional e internacional.

Un relato descarnado entrega el libro *El Movimiento Contra la Tortura Sebastián Acevedo: derechos humanos y la producción de símbolos nacionales bajo el fascismo chileno* (1986), de Hernán Vidal:

Sebastián Acevedo se detuvo bajo una gran cruz blanca de madera que había sido instalada en la explanada de acceso a la puerta principal de la Catedral de Concepción para celebrar el año Santo y la Reconciliación en Chile. Allí terminó de vaciar sobre su cuerpo combustible, dando la espalda hacia la cruz y la Catedral, levantó su brazo izquierdo y continuó gritando para reclamar noticias sobre sus hijos en poder de la CNI. La atención del público y los transeúntes quedó fija sobre las gradas que suben a la catedral. Varias personas trataron de acercarse para impedir su inmolación, pero Sebastián Acevedo los alejó haciendo una raya con tiza blanca ante sí; aseguró que sólo podrían cruzarla quienes tuvieran información de sus hijos, mientras mantenía un encendedor fuertemente apretado con su mano derecha. Un joven carabinero se acercó para poner fin al desorden en el orden público (...) pero Sebastián Acevedo cumplió su palabra, accionó el encendedor y se prendió fuego inmediatamente. El cuerpo de Sebastián Acevedo estalló en llamas y humo. Nadie pudo acercarse a él por la furia del fuego. Luego, con los

brazos en alto, convertido en una pira de fuego furioso, todavía gritando en favor de sus hijos, bajó lentamente las gradas de la Catedral y cruzó la calle Caupolicán hacia la Plaza de Armas, con intención de marchar hasta el edificio de la Intendencia Regional ubicado al otro costado de la plaza, sin embargo, se desplomó boca abajo sobre las baldosas. Finalmente, las llamas fueron sofocadas luego de constatar que el cuerpo estaba totalmente calcinado<sup>174</sup>.

María Candelaria fue dejada en libertad esa tarde, momento en que entabló un breve diálogo con Sebastián Acevedo a través de un citófono en el hospital, quien le expresó: "Hija, perdona lo que hice, lo hago por todos los padres que tienen hijos detenidos en el mundo. Cuídate. Cuida al niño, críalo derecho. Estudia y lucha para que él sea un hombre y tenga una profesión. Ayuda a la casa<sup>175</sup>". Tras este episodio, fue llevada a la casa de sacerdotes penquistas para su protección. A las 23:45 horas de esa noche le comunicaron que su padre había fallecido. María Candelaria volvería a ser detenida.

Este hecho dio pie a la conformación del Movimiento Contra la Tortura Sebastián Acevedo (MCTSA), organizado principalmente por la comunidad cristiana Equipo Misión Obrera (EMO), en Santiago, que llevaba una larga tradición –desde comienzos de los 70– en una práctica de análisis de las situaciones político-sociales y religiosas. Dirigido por el cura obrero José Aldunate, en vínculo con la Vicaría de la Solidaridad, el MCTSA se extendió a Concepción en diciembre del año 83, como síntoma de una emergencia en materia de derechos humanos. El movimiento realizó una serie de acciones sistemáticas de protesta pacífica tanto en Concepción como en la capital. Con un ímpetu temerario, los miembros de la agrupación disponían su cuerpo para generar protestas en el espacio

público, como *sittings* [acción de ocupar un determinado espacio sentándose en silencio durante un tiempo determinado], cortando el tránsito, o instalándose en la calle sólo disponiendo lienzos que señalaban LA CNI TORTURA, entre otros mensajes de denuncia en espacios emblemáticos, como el frontis de la Catedral y del edificio de Tribunales de Justicia de Concepción.

## La memoria

## de los/as

## cuerpos/as

Trascendental fue el rol de la Iglesia Católica y de la Vicaría de la Solidaridad<sup>176</sup> como espacios de denuncia, siendo fundamental esta última institución para la causa de familiares de presos/as políticos/as y detenidos/as desaparecidos/as en la zona. El denominado Comité de Cooperación para la Paz en Chile (organismo anterior a la Vicaría) recibió 8 mil 718 denuncias entre los años 1973 y 1975 en materia de aprehensiones, secuestros y torturas a nivel nacional<sup>177</sup>. Tras una orden de Augusto Pinochet, el comité fue cerrado, acontecimiento no reconocido mediáticamente por el régimen. En Santiago, el Cardenal Silva Henríquez creó en respuesta a esta censura, la Vicaría de la Solidaridad. En la capital de la Región del Biobío, la diócesis encabezada por el arzobispo Manuel Sánchez tomó la decisión de continuar con la labor de la Vicaría. Conocida públicamente como Vicaría de la Solidaridad de Concepción, el Departamento de Servicio Social de la Iglesia (nombre institucional), se ubicó en la esquina de Ainavillo con Barros Arana, en un barrio residencial muy cerca del centro de la

ciudad. La institución abrió sus puertas en Concepción el 16 de marzo de 1976 ante una necesidad detallada a través del Arzobispado: "Nos llama la situación que vive nuestra zona y las actuales condiciones de emergencia; la exigencia que la misión evangelizadora impone a la Iglesia a ayudar a quienes sufren; y el acuerdo de los obispos de Chile en su última Asamblea Plenaria"<sup>178</sup>.

Fue la Vicaría de la Solidaridad la que trabajó protagónicamente en Concepción con denuncias, acciones legales, e incluso asistencia en salud, buscando arduamente acompañar, proteger y obtener información acerca de presos/as políticos/as que estaban siendo encarcelados en comisarías, cuarteles, regimientos, cárceles comunales y centros de detención y tortura como el Estadio Regional, el Fuerte El Morro, la Base Naval y la Isla Quiriquina, en Talcahuano, entre otros lugares acondicionados de manera clandestina para la detención, la tortura y la muerte.

Desde 1978, y con mayor fuerza adentrada la década de los 80, se realizó la "Operación Retorno", que contempló el regreso clandestino de chilenas y chilenos que residían en el exilio, principalmente ex presos/as políticos/as como también militantes del MIR y del Partido Comunista de Chile, quienes durante los primeros años de dictadura residieron en países de Europa y Latinoamérica, y que se habían formado principalmente en Cuba, constituyendo (un grupo de estos chilenos/as retornados) el Frente Patriótico Manuel Rodríguez (FPMR)<sup>179</sup>. En aquel retorno, volvió Arinda Ojeda Aravena, química analista y parte del MIR, quien fue detenida el 16 de abril de 1981 por asociación ilícita e ingreso ilegal al país desde Italia, siendo condenada a 20 años de presidio en la cárcel de mujeres de Coronel. Durante ocho años de privación de libertad y sin poder ver a su pequeño hijo, Arinda

desarrolló una serie de arpilleras bordadas, artesanías y principalmente poemas, que fueron parte de un gran archivo que fue compartido en aquel tiempo con sus compañeras del Colectivo de Prisioneras Políticas, conformado por María Soledad Aranguéz Ruz, María Chacaltana Pizarro, Nancy Solís Bravo, y Vilma Rojas Toledo, quienes eran militantes del MIR y del FPMR. Ante la necesidad de visibilizar a las presas políticas, Arinda decidió alzar la voz y juntar fuerzas para producir una obra poética que diera testimonio de su vivencia en la cárcel, un libro que sirviera de estrategia –y a la vez pretexto– para hacer circular tanto en los medios de comunicación como en la ciudadanía que existían presas políticas mujeres.

Aquella publicación fue producida con el apoyo de agrupaciones femeninas que vivían en el exilio, principalmente de Italia y Canadá, sumado a la colaboración en lo local de la antropóloga Carmen Durán y de la fotógrafa Ernestina Concha, quienes integraban en la zona el Comité de Defensa de los Derechos de la Mujer, CODEM. El escritor Juan Carlos Mestre y la académica Ivette Malverde, entre otros/as artistas, apoyaron este gesto de visibilización de las presas políticas, colaborando para gestionar la edición del libro *Mi rebeldía es vivir* que fue lanzado en 1988 en la cárcel de Coronel, incluso con cobertura de prensa. La publicación contiene 11 poemas que registran desde una voz femenina la vivencia en la cárcel, el sentido de cercanía generado con el sonido del mar (que se escuchaba desde el interior) y por otra parte la lejanía social, la soledad que implicaba el encierro. Conformándose este libro como un acto que alzó un testimonio de lucha incesante de las mujeres en disidencia en el escenario político y cultural en dictadura. Arinda Ojeda es una figura emblemática de esta voz que con sentido feminista se instaló justo cuando el país se abría al “retorno de la democracia”:

Nos avisaban que había un evento en tal parte y nosotras íbamos mandando un saludo, como herramienta de visibilización. Eso ya lo habíamos comenzado a hacer antes, porque se tenía la impresión de que cuando se hablaba de presos políticos, sólo eran hombres. Entonces el genérico nos juega siempre en contra. Y desde el principio comenzamos nosotras, como mujeres, a marcar presencia en todos los eventos literarios, incluso desde la ausencia del cuerpo, en las peñas, en todos lados. Mandábamos un saludo o un poema para que lo leyeran<sup>180</sup>.

Arinda junto a sus compañeras prisioneras políticas, buscaron visibilizar la realidad que les tocaba vivir en carne propia, “se olvidaba que había mujeres y madres que eran -también- presas políticas”<sup>181</sup>. Esta experiencia fue decidora en impulsar acciones que realizaban en la clandestinidad al interior de sus celdas. Desde 1981 y hasta 1989, el Colectivo de Prisioneras Políticas recolectaba ropas moradas y se vestía con este distintivo color durante toda la jornada del 15 de agosto, día que se recordaba la fundación del MIR, y pese a que algunas de sus compañeras eran frentistas, la acción hablaba de una complicidad de resistencia, más que de establecer diferencias políticas. Con una cámara fotográfica entregada por alguna amiga visitante, las prisioneras registraban esta acción en imágenes que aún sobreviven en la memoria visual. Otra acción de protesta que realizaron en contra de decisiones judiciales que, por ejemplo, prohibían el derecho a visitas o de envío de cartas a sus hijos/as, era desnudarse un día completo al interior de su celda colectiva. Las guardias las aprehendían y castigaban por días, manteniéndolas totalmente incomunicadas.

Hablar del feminismo durante los 80, recoge también aquella paradoja, porque la urgencia de la lucha antidictatorial, continuó

naturalizando el machismo e invisibilizando las agendas propias de las mujeres (...) De este modo, la subversión de los mandatos culturales que observamos en ella (Arinda Ojeda) al decidir retornar a Chile, es uno de los actos más transgresores en contra de la teoría de los roles sexuales, naturalizados por el Estado, la Iglesia y las instituciones. Desde allí entonces es posible resignificar su retorno clandestino a Chile como una acción de clase y también de género<sup>182</sup>.

La Coordinadora de Mujeres por la Vida, muy cercana a Arinda, también realizó acciones de resistencia en el espacio público, en primera instancia, para demandar verdad y justicia ante crímenes de lesa humanidad en lo local, y luego con el objetivo de reivindicar el uso del espacio público como lugar de manifestación colectiva y encuentro. Esta coordinadora, llamada inicialmente Coordinadora de Mujeres Femeninas, se formó en 1983 en Concepción, también en reacción a la inmolación de Sebastián Acevedo, siendo conformada especialmente por mujeres y madres de la AFDD. Originalmente, la colectiva organizó tres agrupaciones femeninas: Mujeres de Chile (MUDECHI), el Movimiento de Mujeres Independientes de Concepción, y las Mujeres de Derechos Humanos. Al transcurrir los 80, la coordinadora incluyó integrantes de varios otros grupos anti-dictadura, entre ellas la Agrupación de Familiares de Detenidos Desaparecidos, el Departamento Femenino del Sindicato de Trabajadores, el CODEM, vinculado al CODEPU (Comité de Defensa de los Derechos del Pueblo) y conformado por mujeres vinculadas al MIR, la Comisión Chilena de los Derechos Humanos, las Mujeres de la Tercera Edad, Javiera Carrera y las Madres de los Estudiantes de la Universidad de Concepción (Madres Universitarias). Según daba cuenta el boletín de la CODEM de 1985<sup>183</sup>:

Nosotras debemos trabajar más que nunca en organizar a las mujeres. Partir de las más conscientes para

llegar a todas las que están dispuestas a colaborar de cualquier manera a la lucha antidictatorial. En los comités de salud, en las ollas comunes, en la feria, y en todas partes debe estar presente nuestro mensaje y nuestra capacidad de coordinar todos los esfuerzos para ir construyendo el nuevo poder alternativo, que derribará a la dictadura y abrirá los cauces para la democracia popular<sup>184</sup>.

El 9 de octubre de 1973, tres miembros del MIR, oriundos de la comuna de Tomé, fueron secuestrados desde la antigua cárcel comunal por personal de la Armada: Tránsito del Carmen Cabrera, de 28 años, obrero de la textil FIAP; Miguel Ángel Catalán, de 22 años, estudiante de la Universidad de Concepción; y Héctor Lepe Moraga, de 29 años, estudiante de la Universidad Técnica del Estado sede Concepción. Los tres jóvenes fueron llevados en secreto hasta el sector Quebrada Honda, sitio alejado de la zona urbana, que desemboca en un antiguo túnel ferroviario ubicado entre el balneario de Punta de Parra de Tomé y la localidad de Lirquén (comuna de Penco). Allí, fueron acribillados por parte de la Armada, quienes adujeron el pretexto de la fuga para argumentar el asesinato. El mismo día, fue secuestrado desde su trabajo el militante socialista Mario Ávila Maldonado, de 27 años, empleado del Departamento de Desarrollo Social de la Municipalidad de Tomé, quien fue llevado por Carabineros y agentes civiles de los organismos de represión hasta Quebrada Honda<sup>185</sup>, apareciendo su cuerpo semanas más tarde a un costado de la playa. Según detalla el juicio condenatorio realizado en 2013 a tres funcionarios de la Armada que asesinaron a los miembros del MIR: "En el camino a Concepción, a la altura del sector Quebrada Honda, los detenidos fueron bajados del camión en el que eran trasladados, obligándoles a correr hacia el cerro. En ese instante el jefe de la patrulla ordena a

Arriba\_ Registro intervención *Viva Chile libre*,  
Intendencia de Concepción, septiembre 1983.  
Fuente: Archivo de Ricardo Pérez.

Abajo\_ Registro de movilizaciones, Plaza  
Independencia, Concepción, [s.f.].  
Fuente: Archivo de Ricardo Sepúlveda.





Arriba\_ Registro manifestación de mujeres, paseo peatonal Alonso de Ercilla, Concepción, (s.f.).  
Fuente: Archivo de Arinda Ojeda.

Abajo\_ Registro de marcha de Mujeres por la vida en calles de Concepción, (s.f.).  
Fuente: Archivo de Ernestina Concha.



ox

- llevar carnet de identidad
- no llevar esta invitación

sábado 9 de abril 88  
11<sup>00</sup> horas  
en la cárcel de Coronel  
Chile

"Creo que era idea que fue como un destello luego un sueñito es una necesidad el concretarla." arinda



sus subalternos dispararles por la espalda, para luego hacer aparecer el episodio como un enfrentamiento entre la Armada y extremistas<sup>186</sup>. Igual de dramático a nivel comunitario, fue la detención y ejecución de 18 obreros agrícolas y forestales, ocurrida los días 5, 6 y 7 de octubre de 1973, en los fundos Carmen Maitenes, Pemehue y El Morro, en la comuna de Mulchén, en la Región del Biobío.

Años más tarde, ocurrió la desaparición de un actor emblemático para la escena política y cultural local: el arquitecto Alejandro Rodríguez. Junto a su colega Osvaldo Cáceres, diseñaron el edificio de la Casa del Arte José Clemente Orozco de la Universidad de Concepción en 1963. Rodríguez fue autor de obras que se inscriben en el modernismo de los años 60 en Concepción. En 1971 se trasladó a Santiago para asumir como Vicepresidente de la Corporación de Servicios Habitacionales (CORHABIT) en el gobierno de Salvador Allende, cargo que ocupó hasta el 11 de septiembre de 1973. Militante del Partido Comunista, fue detenido el 27 de julio de 1976 en Santiago. Su nombre es actualmente parte de la lista de detenidos desaparecidos.

Adentrada la década de los 80, otro golpe intervino con gran violencia la vida cotidiana en Concepción: la operación Alfa Carbón 1, como se denominó la asociación ilícita que conformaron agentes de la CNI para encubrir –a través de la maqueta de los enfrentamientos– diversos asesinatos en serie cometidos contra miembros del MIR desde la región del Biobío hasta Valdivia. El 23 de agosto de 1984, la CNI inició la operación que planificaba la desarticulación efectiva del MIR en el centro-sur de Chile. El trabajo de inteligencia lo realizó desde Santiago el jefe de la División Antisubversiva, Álvaro Corbalán Castilla, junto a Marcos Derpich, Jefe de la División Regional de la CNI y Joaquín

Molina Fuenzalida, segundo en la División Regionales de la CNI. La operación se llevó a cabo con tres acciones desarrolladas durante un mismo día en distintas comunas. A las 11:00 de la mañana del 23 de agosto, un equipo de la CNI conformado por tres agentes, junto a un equipo audiovisual del canal TVN, llegaron hasta la casa de Luciano Aedo, en Hualpencillo, actual comuna de Hualpén. Aedo, dirigente del MIR en el Teatro de Operaciones Sur (TOS), fue interceptado y asesinado por la espalda en la calle: “Los agentes descendieron de los vehículos en los que durante meses lo habían seguido, le dispararon por la espalda y lo remataron en el suelo. Finalmente, según testigos: ‘Luego de un rato, empezaron a llegar muchos vehículos, revisaron sus bolsillos, le pusieron dos armas cortas cerca del cuerpo, unos panfletos y unos objetos de color negro tipo granadas’”<sup>187</sup>.

El segundo paso de la operación se realizó el mismo día a las 16:00 horas en las afueras de la Vega Monumental de Concepción: un chofer de microbús fue obligado a detener su vehículo que había sido abordado, entre otros, por los pasajeros Mario Lagos Rodríguez y Nelson Herrera Riveros, militantes del MIR y encargados militares del TOS. Carabineros lanzó bombas lacrimógenas dentro del microbús para que la totalidad de los pasajeros descendiera, frente a la mirada de alrededor de 500 personas. Tras ello, Egon Barra y Manuel Morales, ambos cabos de Carabineros y miembros de la Brigada Especial de la CNI, asesinaron a Mario Lagos, de 34 años y padre de tres hijos. Herrera, quien desesperado trató de escapar, fue capturado por los agentes y trasladado hasta la comuna de Santa Juana, donde recibió un impacto de bala cráneo-cerebral. Tenía 30 años y era padre de una niña. Un equipo de TVN registró imágenes que difundieron el supuesto enfrentamiento.

La última operación y montaje fue realizada a las 17:00 horas del mismo 23 de agosto por una decena de agentes de la CNI en la ciudad de Los Ángeles, dirigiéndose a la población Orompello, donde residía Mario Mujica Barros, también dirigente del MIR y miembro del TOS:

Unos doce agentes se ubicaron por el frente y los costados de la casa, y una vez concretado el cerco, el equipo inició el ataque ingresando al domicilio. Simultáneamente, los otros equipos disparaban al aire para dar la impresión de un enfrentamiento. Mario Mujica fue reducido al interior de su vivienda, puesto de rodillas y ejecutado con un disparo a quemarropa. Posteriormente, y para continuar con la fachada, los agentes siguieron disparando, subiéndose a los techos de las casas vecinas y apostándose en el pasaje posterior, mientras un gran número de carabineros prestaba apoyo perimetral<sup>188</sup>.

La operación Alfa Carbón 1 culminó en la ciudad de Valdivia, actual región de Los Ríos, cuando la CNI asesinó a Rogelio Tapia, de 31 años, padre de dos hijas y miembro del MIR, y a Raúl Barrientos, de 23 años, también parte del MIR. Ambos fueron acribillados el mismo 23 de agosto. Mientras que el 24 de agosto de 1984 fue asesinado de 22 impactos de bala el miembro del MIR y del TOS Juan José Boncompte. Tenía 31 años y era padre de dos hijos.

El 27 de marzo de 1984, se realizó una de las primeras manifestaciones organizadas por la reabierta Federación de Estudiantes de la Universidad de Concepción (FEC), cerrada durante 10 años, y que, tras su reapertura en 1983, comenzó un trabajo interno a nivel universitario de reorganización política. Dicha manifestación terminó con el estudiante Caupolicán Inostroza baleado por Carabineros dentro del campus

universitario, y muerto en el Hospital Regional de Concepción. Este hecho, altamente difundido por los medios de comunicación y a pocos meses de la inmolación de Sebastián Acevedo, dio pie a que estudiantes, como también la opinión pública, tomaran conciencia de la violencia política que se desplegaba en el territorio. Poco a poco, la ciudad estaba siendo intervenida con marchas, ocupaciones y manifestaciones pacíficas, para denunciar los casos de violación a los derechos humanos, y reclamar verdad y justicia.

Con el objetivo de manifestarse, y resimbolizar uno de los pocos espacios democráticos y de encuentro que había en la ciudad, entre 1981 y 1982, un grupo de estudiantes provenientes de diversas carreras y organizados a través de los Comités Democráticos (CODE) de la refundada FEC, comenzó a ocupar de manera sistemática el Foro de la Universidad de Concepción<sup>189</sup>. En las graderías, se agrupaban en un principio alrededor de 20 personas durante los jueves de cada semana al mediodía, sentados unos detrás de otros/as, en fila y en silencio durante alrededor de cinco minutos. Algunos portaban una mordaza; en otras oportunidades, una flor; incluso, alguna vez una capucha; siempre en un absoluto silencio, lo que daba un carácter de acción-escénica a la ocupación de protesta. Tras difundirse en los CODE de la universidad, el número de ocupantes pasó a ser alrededor de 300 estudiantes y, en su momento más álgido, hasta hubo unos 800 alumnos presentes<sup>190</sup>. Estos *sittings*, como lo titula la prensa de la época, era una acción que se situaría dentro de la estética del activismo, donde el uso de mordazas, el ocultamiento de identidad, la presencia de los cuerpos en serie, incluso la masividad, pero en silencio, implicaban un gesto disruptivo en la cotidianidad del campus. Eran identidades anónimas que se manifestaban de manera pacífica por el



r numero de correspon-  
recibe con motivo de fin  
mil cartas que se repar-  
te como promedio, la can-  
ta a 800 mil en Navidad

ersonal de Correos, Enri-  
ijo que la empresa está  
ra enfrentar este desafío,  
ital como en provincias.  
n agencias y buzones en  
emás de las oficinas  
e permiten desconges-  
ón del público.

reos distribuirá estam-  
comerciantes para que a  
la al público usuario, lo  
udará a salvar con éxito  
de años. Doberti señaló  
la central clasificadora  
arios más. Indicó que en  
s la empresa tiene 4.700  
50 agencias en todo el  
teros que cubren todo el  
y agencias en las islas  
y Lenox, Putre, Isla de

como Concepción, el ma-  
de correspondencia se  
trabajo extraordinario y  
de personal.

ó que los saludos de Pas-  
vo no se hagan en el últi-  
para no producir proble-  
ribución final.



## “Seating”

Durante los diez últimos jueves, alumnos de la Universidad de Concepción realizaron protestas pacíficas como la de la fotografía, captada en una de estas ocasiones. Algunos de los participantes explicaron que de esta forma se quieren lograr cambios sobre todo en lo referente a bienestar social. Ayer, a las 13.00 horas, en los comedores del Casino Los Patos, hubo varios incidentes y “cuchareos” (golpe de los cubiertos contra las mesas) al intervenir personas extrañas de civil y tratar de detener a algunos de los alumnos. (Información en página 8).

101

Pág 100 arriba\_ Registro de marchas y movilizaciones,  
Universidad de Concepción (s.f.).  
Fuente: Archivo de Ricardo Pérez.

Pág 100 abajo\_ Registros de marchas y movilizaciones,  
Universidad de Concepción (s.f.).  
Fuente: Archivo de Ricardo Pérez.

Pág 101 abajo\_ Registro de prensa, acción *sittings*, Foro de la  
Universidad de Concepción, diario *El Sur* (s.f.).  
Fuente: Archivo de prensa de Annemarie Maack.

libre uso del espacio público, concibiendo éste como un soporte para el encuentro de cuerpos que representaban en su sola presencia discursos disidentes y críticos en contra de la dictadura, el derecho a reunirse, a congregarse y expresar, en completo silencio por unos minutos, solo permaneciendo como cuerpos reunidos, como colectivo, instalados en este espacio democrático. Los *sittings* transcurrían hasta que los aplausos anunciaban la finalización de la acción. En otras ocasiones, se lanzaban panfletos con mensajes escritos codificados en contra de la dictadura.

## La rebeldía de los sonidos

La música no estuvo exenta de esgrimir acciones de resistencia. Si bien esta investigación no incorpora un análisis exhaustivo de sus registros, es importante mencionar los hitos que se enmarcan dentro de sus esfuerzos por resimbolizar la palabra (y la música), totalmente tomada por el discurso oficial: este esfuerzo, buscó desenterrar las técnicas, instrumentos y discursos del neofolclor a través de la Nueva Canción Chilena, y experimentar con los sonidos del momento que transitaban por el jazz, el rock psicodélico, la new wave y el punk. Además de reutilizar (o incluso recuperar) espacios perdidos durante los primeros años más oscuros de la dictadura. El primer indicio de música como ejercicio de resistencia fue el Grupo Experimental Instrumental (GEI), conformado en 1975 por Regina Estrada, Guillermo Morales, Samuel Durán, Juan Carlos Leal, Daniel Estrada,

Miguel Raurich y Francisco Vergara, estudiantes de Música, Odontología y Medicina de la U. de Concepción. La agrupación mezclaba elementos del rock progresivo con melodías y letras de la Nueva Canción Chilena, citando temas no confrontacionales de Violeta Parra y Víctor Jara.

A mitad de agosto de 1981, el grupo Los Jaivas volvió a Chile, realizando una gira de conciertos entre el 23 de agosto y el 5 de septiembre en Santiago en el Teatro Caupolicán, y en las ciudades de Valparaíso, Curicó, Chillán, Valdivia, Temuco, Antofagasta e Iquique. En lo local, la agrupación tocó en el Gimnasio La Tortuga de Talcahuano. En el recorrido, presentó de manera inédita *Alturas de Machu Picchu* (1981), uno de sus discos más sublimes a nivel estético, por la complejidad de sus instrumentos y el ejercicio de llevar a la música el *Canto General* de Neruda. El documental audiovisual de esta obra cumbre fue grabado en la misma ciudad inca del Perú. Sin duda, la presentación de Los Jaivas implicaba una acción a lo menos provocativa, incluyendo canciones de Violeta Parra y la cita a la poesía de Neruda, quienes eran parte de la historia a censurar por el nuevo régimen.

El 26 y 27 de octubre de 1984 se realizaron dos conciertos en el Aula Magna de la Universidad Católica de Concepción, que implicaron tanto el debut de Los Ilegales, primera banda de los músicos locales Jorge "Yogui" Alvarado, Roberto "Titae" Lindl y Álvaro Henríquez, como también la llegada de un controvertido grupo, que había comenzado a tocar ese año en Santiago: Los Prisioneros. El encuentro fue producido por el cineasta y gestor cultural Ricardo Mahnke. Este show marcaría un precedente para la juventud de la época, dando pie a la formación de dos importantes bandas del rock penquista: Emociones Clandestinas y Los Tres. Influenciados por bandas como

Dire Straits, y por la estética punk y post punk de The Clash, Buzzcocks y The Cure. Emociones Clandestinas estuvo conformado en 1985 por Juan Carlos Vera, Jean-Pierre Larousse, Yogui Alvarado y, en la voz, Carmen Gloria Narváez, quien fue parte de la banda durante los primeros años<sup>191</sup>. “Un nuevo estilo de baile” y esa mezcla entre pop y new wave viajaron por Chile, entre las ciudades de Valdivia y Santiago, en 1985: “Su concierto en el local capitalino Garage Internacional Matucana abrió un show de los héroes punk de ese momento, Fiskales Ad-Hok; pero, lejos de poder mostrar su música, Emociones Clandestinas fue blanco de una lluvia de botellazos, escupos e insultos”<sup>192</sup>.

Parte de esta escena de la música local durante los 80, fueron los músicos y artistas Guillermo Cuti Aste, Francisco Molina, Gonzalo Donoso, Rodrigo Bastías, María Isabel Donoso, Iván Molina, Francisco Muñoz, Cristian Campos, Coti Donoso, Claudio Infante, Fernando Saavedra y Nelson Álvarez (El Canela), entre otros/as<sup>193</sup>. Tomando prestados instrumentos de grupos de cumbia, las bandas locales enviaban a producir sus propios instrumentos musicales de manera artesanal, esto realizado por el músico Francisco Muñoz, junto a su padre. Ya casi al finalizar la década de los 80, el sonido transita por lugares más sórdidos y se sitúa al margen de lo que se transmitía en las radioemisoras: en 1988, nació Ecocidio, agrupación conformada por Cristián Lagos y Rodrigo Neira de la ciudad de Talcahuano que, desde el hardcore punk y el punk rock, habitaron espacios comunitarios y principalmente lugares clandestinos para la realización de sus presentaciones y tocatas, a fines de la dictadura militar.

Cada uno de esos golpes en la zona, fue dando pie a micro resistencias (cuerpos) y macro resistencias (colectividades), que levantaron conexiones tanto en

los epicentros como en las periferias a través de una línea de tiempo que se va densificando en la primera mitad de los años 80. Agrupaciones de diversas disciplinas, donde participaban músicos/as, artistas visuales, intérpretes de danza, actores y actrices, poetas y profesoras/es, trabajadores culturales y pobladores, tomaron esos golpes y arremetidas contra el pueblo como un impulso para la lucha desde sus distintas trincheras. Éste es el marco que propició -a la vez- un movimiento de obras nunca antes visto en la historia del arte en Concepción.

**158\_** En entrevista a Iván Díaz, diciembre 2016.

**159\_** En distintas entrevistas, el Premio Nacional de Historia 2006, Gabriel Salazar, ha señalado que "Pinochet no fue un dictador porque no dictó ley, nadie lo nombró para eso. Él se autoarrogó el poder constituyente para dictar la Constitución del 80. Y lo que él hizo fue violar la ley, no respetar al Congreso, matar gente. Eso es una tiranía". En <https://www.eldinamo.cl/nacional/2018/09/10/gabriel-salazar-toda-la-transicion-fue-planificada-por-estados-unidos/o-en-el-programa-Mentiras-Verdaderas-del-canal-de-TV-La-Red>, edición del lunes 15 de marzo 2021, con entrevista al exfrentista Mauricio Hernández Norambuena o Comandante Ramiro, <https://www.youtube.com/watch?v=tiGs3VwARWs>

**160\_** La DINACOS existió entre 1973 y 1990 y fue el organismo encargado de visar y censurar los contenidos generados por los medios de comunicación, audiovisual o escrito, autorizado para transmitir o circular en el país. Además, extendía su función revisora a las obras culturales, y era el encargado de las comunicaciones oficiales del régimen". En <http://archivomuseodelamemoria.cl/index.php/39011;isaar>.

**161\_** Concepto citado del libro *El golpe estético. Dictadura militar en Chile 1973-1989* [2012] de los investigadores chilenos Gonzalo Leiva Quijada y Luis Hernán Errázuriz, Santiago de Chile, Editorial Ocho Libros.

**162\_** Museo que mantiene una placa donde se detalla su fundación a manos del "Presidente" Augusto Pinochet.

**163\_** Las Brigadas Ramona Parra (BRP) fueron grupos organizados de jóvenes muralistas, cuyo objetivo era plasmar en la calle mensajes relacionados a la ideología política de la izquierda chilena. De estrecha vinculación al quehacer de las Juventudes Comunistas de Chile (JJ. CC.) y, por extensión, a los lineamientos y propuestas formuladas por el Partido Comunista de Chile. Su producción se caracterizó por un arte figurativo emplazado en espacios públicos y barrios populares a lo largo del país.

**164\_** La vida cotidiana fue subordinada a la identificación y la sospecha, se prohibió el pelo largo y todo modo de vestir vinculado a la estética e imaginario de la UP. Además de insertar en billetes y monedas símbolos alusivos a la "refundación" de Chile, como la moneda de 10 pesos, con la inscripción en el sello: 11-IX-1973 Libertad. En *El golpe estético. Dictadura militar en Chile 1973-1989*.

**165\_** Violeta Parra, investigadora, folclorista, cantautora y artista visual, nacida en San Carlos en 1917, falleció en Santiago el 5 de febrero de 1967.

**166\_** Pablo Neruda, poeta, diplomático chileno y Premio Nobel de Literatura, nacido en Parral en 1904, falleció en Santiago el 23 de septiembre de 1973, a días del golpe de Estado, su verdadera causa de muerte ha sido materia de investigaciones.

**167\_** Víctor Jara, cantautor, profesor, escritor y director de teatro, nació en 1932 en San Ignacio, fue asesinado el 16 de septiembre de 1973 en Santiago. En 2016, en un tribunal federal de Estados Unidos, fue declarado culpable de su asesinato el exteniente Pedro Barrientos.

**168\_** Cita del libro *El golpe estético...* Op. cit.

**169\_** Cabe mencionar que éste no sería el único acto conocido por entonces de violencia política vivida en Chillán: el 16 de septiembre del 73 fueron ejecutados en el patio de su domicilio el alcalde de Chillán y militante del Partido Socialista, Ricardo Lagos Reyes, su cónyuge Alba Ojeda, quien estaba embarazada al momento de su asesinato, junto a Carlos Lagos, hijo del alcalde, de 20 años. Además, su hijo Ricardo Lagos Salinas, dirigente del PS, fue detenido y hecho desaparecer en 1975 en Santiago. Sólo este último delito tendría una condena dictada recién en 2018 en contra de los culpables.

**170\_** Hubo un período en una sección, Actividad Corporativa, en que trabajamos juntos con [el periodista] Tulio de Cortillas en la promoción (trabajo de marca) y la relación con el arte. El diario *El Sur* se identificaba con expresiones artísticas. El diario promovía el contacto con el arte". En entrevista a Domingo Baño, enero de 2016.

**171\_** Cinco versiones se realizaron en total del Salón Sur Nacional de Arte Pintura y Grabado, la última se realizó el año 2002. En un catálogo de 1989, figuran como organizadores el diario *El Sur*, la Universidad de Concepción, la Pontificia Universidad Católica de Chile sede regional Talcahuano, la Universidad del Bío-Bío y la Universidad Técnica Federico Santa María, junto a las municipalidades de Concepción y de Talcahuano.

**172\_** *El retablo de Yumbel* fue estrenada en 1986 en el Colegio Médico de Concepción. En escena, un coro de mujeres alza la voz de lamento en el santuario de San Sebastián de Yumbel, madres que a través del canto buscan a sus hijos detenidos desaparecidos.

**173\_** La primera protesta masiva contra la dictadura fue un llamado de la Central de Trabajadores del Cobre, logrando que miles de personas a nivel nacional adhirieran a la movilización el 11 de mayo de 1983. Las jornadas de protesta nacional continuaron hasta avanzados los años 80.

**174\_** *El Movimiento Contra la Tortura Sebastián Acevedo: derechos humanos y la producción de símbolos nacionales bajo el fascismo chileno* (1986), de Hernán Vidal. Editorial Institute for the Study of Ideologies and Literature.

**175\_** Ibidem.

**176\_** El primero de enero de 1976, el Cardenal Raúl Silva Henríquez mediante decreto arzobispal N° 5-76 crea la Vicaría de la Solidaridad del Arzobispado de Santiago, en reemplazo del Comité de Cooperación

para la Paz, continuando su tarea en la defensa y promoción de los Derechos Humanos. Ese día se abrieron las puertas del Palacio Arzobispal ubicado en la Plaza de Armas de Santiago, cuyos pasillos comenzaron a llenarse con testimonios de dolor, entrega y profunda fe en la vida. Se trataba de una labor particular. Una tarea inédita que combinaba la entrega de profesionales, religiosos y miembros de organizaciones sociales; católicos, creyentes de otras denominaciones y no creyentes. Su objetivo fue prestar ayuda a todos quienes estaban siendo afectados por las políticas represivas de la dictadura. Siete años más tarde, en febrero de 1983 y por medio del Decreto número 805 el Departamento de Servicio Social pasó a denominarse Pastoral de Derechos Humanos del Arzobispado de la Santísima Concepción, siendo su Director Eclesiástico el Padre Carlos Puentes Figueroa y la abogada Martita Wörner Tapia como Directora Ejecutiva.

**177\_** Datos citados de archivos digitales de la Vicaría de la Solidaridad y en específico de <http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-98133.html>

**178\_** Referencia consultada del sitio web [www.vicariadelasolidaridad.cl](http://www.vicariadelasolidaridad.cl)

**179\_** En junio de 1982 retornaron al país los primeros cinco chilenos formados militarmente en Cuba y que ya habían combatido en Nicaragua, seleccionados para poner en marcha lo que sería el FPMR, y distribuidos principalmente en Santiago, Valparaíso y Concepción. La organización tuvo como brazo político al Partido Comunista de Chile y realizó una serie de acciones de guerrilla políticas-reivindicativas, como volar 12 torres de alta tensión que dejaron a oscuras la zona central del país a fines de 1983, el atentado a Pinochet en la operación del Cajón del Maipo en 1986 y la muerte de Jaime Guzmán, asesor político del dictador, ocurrida en 1991, en plena transición a la democracia en Chile.

**180\_** Entrevista a Arinda Ojeda, Concepción, abril de 2018.

**181\_** Entrevista a Arinda Ojeda, Concepción, abril de 2018.

**182\_** Cita del artículo "Aporte para una lectura feminista 'De memoria: entre arpilleras y carbón piedra', de Arinda Ojeda Aravena" de María Teresa Torres en periódico NN, Edición N° 7, agosto de 2020, Concepción.

**183\_** Datos recopilados de la tesis *Por la vida: Las agrupaciones de mujeres durante la dictadura militar chilena* (2015), de Isabel Gross, consultada de [www.cedocmuseodelamemoria.cl/](http://www.cedocmuseodelamemoria.cl/)

**184\_** Editorial del Boletín bimensual *Vamos Mujer* de la CODEM, Concepción, julio-agosto de 1985.

**185\_** Durante 40 años, estuvo en este sector una tabla tallada con los nombres de los ejecutados políticos. En 2013, la familia de los cuatro jóvenes y agrupaciones

por los DD.HH. levantaron el Memorial Quebrada Honda.

**186\_** En <https://www.biobiochile.cl/noticias/2013/09/11/condenan-a-3-ex-miembros-de-la-armada-por-la-ejecucion-de-miristas-en-quebrada-honda.shtml>.

**187\_** En <https://www.ciperchile.cl/2013/06/04/alfa-carbon-1-la-operacion-albania-del-sur/>.

**188\_** Datos recopilados de reportaje de CIPER CHILE "Alfa Carbón 1, la Operación Albania del sur" (2013) en <https://www.ciperchile.cl/2013/06/04/alfa-carbon-1-la-operacion-albania-del-sur/>

**189\_** El Foro de la Universidad de Concepción es un amplio espacio de encuentro, que recrea un gran anfiteatro al aire libre, donde, en los años 60, se realizaban masivas funciones de teatro y música de acceso abierto a toda la comunidad. Hasta el día de hoy es un espacio utilizado para eventos masivos, y también ocupado por estudiantes, jóvenes y artistas.

**190\_** Datos extraídos del libro *Resistencia en blanco y negro. Memoria visual de los 80 en Concepción*.

**191\_** Datos recopilados de la investigación y libro *Genealogías del rock penquista. Orígenes y destinos 1960-1990* (2019), del periodista Rodrigo Pincheira. Ediciones Nuevos Territorios, Concepción.

**192\_** Cita de la biografía de la banda Emociones Clandestinas en el portal especializado en música chilena [musicapopular.cl](http://musicapopular.cl)

**193\_** Datos recopilados de la investigación y libro *Genealogías del rock penquista. Orígenes y destinos 1960-1990* (2019), Op. cit.

**3.**

**AÑOS 70 Y 80:**

**RESISTENCIA**

**CULTURAL DESDE**

**LAS ARTES VISUALES**

**EN CONCEPCIÓN**

A través de esta investigación, se visibiliza por primera vez la “escena” del arte de Concepción en dictadura, formada en gran parte en la Escuela de Arte de la UdeC, pero que debe sus inicios y su irrupción, hacia fines de los años 70, tanto al contexto de violencia, represión y censura como a la influencia de uno de sus profesores: Pedro Millar<sup>194</sup>. En sus clases de grabado y color, o en intensas conversaciones fuera del aula, el maestro aportó un nivel de reflexión y análisis de lenguaje que traspasó a una generación, así como la conciencia de que cualquier recurso o estrategia podía estar al servicio del “arte”.

El grabado y sus desplazamientos, la experimentación con el arte conceptual, con el cuerpo propio y colectivo, lo interdisciplinar: todas características en la Escena de Avanzada y de diversas prácticas en el contexto de las dictaduras en Latinoamérica<sup>195</sup>, se instalaron a nivel local a través del trabajo del ColectivoArte80, del Taller Marca y del Teatro Urbano Experimental (TUE), así como del trabajo individual de las y los artistas que los integraron: Manuel o “Munael” Fuentes, Pilar Hernández, Iván Díaz, Iván Cárdenas, Ricardo Pérez y Roberto Pablo, entre otras/os. Pero no desde el traspaso de esa información, sino buscando actuar desde el imperativo de la resistencia; más allá de la tradición, de los espacios académicos y artísticos intervenidos, cuestionando el lenguaje del arte, la necesidad de la “obra” y el rol de los/as artistas, que resultaban insuficientes si se quería actuar en el contexto de la dictadura.

Parafraseamos, entonces, el término de “escena” a partir de la Escena de Avanzada, dado por la teórica Nelly Richard al movimiento de obras que se instaló por esos años en Santiago, poniéndolo entre comillas, ya que implicaría la visibilidad de esta producción, lo que en Concepción, en su momento, no ocurrió más que en destacadas notas de prensa y algunos

folletos de exposiciones, pero que hoy vemos efectivamente como un grupo relacionado estrechamente por prácticas, estrategias, espacios y objetivos comunes, interactuando en un territorio común.

Fueron artistas y colectivos que, entre fines de los años 70 y comienzos de los 80, abordaron, por primera vez en la historia del arte local y al mismo tiempo que en Santiago, prácticas del arte que fueron más allá del formato cuadro, como el arte objetual, la intervención y la acción, lo que se fue traduciendo en la necesidad de acercar arte y vida con una producción cada vez más fuera del campo artístico, introduciendo el uso del objeto cotidiano, del cuerpo, lo multidisciplinar, el factor temporal, lo efímero y lo colectivo, optando por ocupar el espacio público, lugares comunitarios y la calle, en un proceso que se extendió hasta fines de los años 80.

Se trató de un movimiento de artistas y colectivos, de obras y acciones que se instala historiográficamente por su nivel de experimentalidad, por su potencia estética y política, representando un momento único a nivel local en que el arte fue más allá del arte para pensarse desde el aporte al cambio social.

Lo contemporáneo<sup>196</sup> ingresó así en el arte de Concepción, siendo un hito las exposiciones *Arte Acción* y *Audiovisión*, respectivamente, en diciembre de 1979 y enero de 1980, de Pilar Hernández y Munael Fuentes, y que marcaron además los orígenes del ColectivoArte80. La primera, una exposición censurada en la Sala Universitaria y replicada el mismo mes en el Instituto Chileno Norteamericano, que consistió en una inauguración sin obras, un “happening” o acto performático; mientras que, la segunda, fue la muestra de los registros de esa experiencia presentada como “arte conceptual” y posible de leer también como acto político.

Entre 1979 y 1984, se apreciaba una densidad en la producción de estos grupos y artistas, con ejemplos emblemáticos en tres acciones de 1982: *Ninguna calle llevará tu nombre*, realizada por Taller Marca, pegando en muros de la ciudad un afiche con esa frase y la eternizada imagen del tirano Augusto Pinochet de brazos cruzados y gafas oscuras; *Azul*, donde integrantes del TUE, pintados absolutamente de azul, fueron quebrando en el avance de una silenciosa coreografía el paisaje sombrío del campus universitario; y *Concepción, te devuelvo tu imagen*, una intervención gráfica de los artistas del ColectivoArte80 en una página completa del suplemento La Gaceta del *El Sur*, con la fotografía de una persona no vidente pidiendo limosna en la calle, montada sobre el plano de la ciudad. En este capítulo profundizaremos en cada una de estas acciones.

Ese mismo año, Manuel Fuentes realizó además la primera performance de la que se tenga registro, en el kilómetro 6 camino a Santa Juana, en lo que es la ribera sur del río Biobío. En diálogo con Flavia Vergara y fotografiado por Sebastián Burgos, el ejercicio buscaba provocar el libre contacto del cuerpo con un entorno natural lejos de la ciudad, a partir de experiencias sensoriales y movimientos muy simples como el tacto y el gusto. Fue un gesto presentado como “arte-acción” por la periodista Ana María Maack en el artículo “Proposición para una acción de arte”, publicado en el diario *El Sur* el 11 de julio de ese año, donde además define el “arte corporal”, entregando antecedentes históricos y planteando que este tipo de arte viene a declarar la “muerte del objeto estético”. Este medio de comunicación jugó así, y sin saberlo, un importante rol en la difusión de un mensaje de obra que sólo enarbolaba la necesidad de libertad, sin parecer político.

A medida que en los años 80 se

intensificaban las manifestaciones y protestas en las calles de Concepción y otras ciudades de Chile, este movimiento de artistas, colectivos, obras y acciones se fue diversificando desde otras áreas del arte y la cultura, para ir conectándose con ámbitos fuera de lo propiamente artístico, involucrándose cada vez más con las movilizaciones sociales y políticas. Una causa común en esta generación múltiple, diversa e interdisciplinar, formada, más allá de las artes visuales, por toda clase de artistas y trabajadoras/es culturales, fue aportar en la lucha contra la dictadura, pasando de la colectivización a la conexión con organizaciones sociales, políticas, culturales, de derechos humanos, poblacionales y estudiantiles, como veremos en el capítulo 5, “Cuerpos congregándose: las agrupaciones culturales como fuerza política”.

La resistencia desde las artes visuales se fue levantando primeramente ante la censura, como ocurrió con el ColectivoArte80, ocupando espacios de arte desde irrupciones estéticas, o instalando técnicas del grabado o de reproducción en serie fuera de los muros de una sala, como zonas de experimentación con la imagen y de denuncia velada tras estrategias conceptuales. Así lo trabajaron también Taller Marca y algunos artistas de manera individual, desplazando lo gráfico desde las nociones de serialidad, objetualidad y corporalidad, ocupando la calle incluso en acciones o intervenciones gráficas. En ese espacio de lo público como campo de acción, donde la represión se hacía notar a través de la extrema vigilancia, el miedo, el silencio, la protesta social y la violencia policial, irrumpió también el TUE. Desde lo teatral y poético, hacia lo performático, la acción de arte o la estética de guerrilla, lo colectivo era una estrategia de sobrevivencia y visibilidad.

Algunas intervenciones fueron además *Acción Neruda* (1982, ColectivoArte80); en 1984, *Intervención Urbana* de Roberto Pablo

en el paseo Barros Arana, y *Acción de Arte*, de Rodrigo Andrade, Ricardo Pérez e Iván Díaz; luego *Nosotros, los que sucedemos en la ciudad de una película* (1985, de los poetas Alexis Figueroa y Héctor Neira) y *Acción Cárcel* (1988, Paola Aste, Chepo Sepúlveda y Miguel Parra, entre otros).

Lo interdisciplinar fue también una constante en los años 80, resultado de la necesidad de colectivización del arte local, y al mismo tiempo, de sobrepasar los límites de las disciplinas tradicionales y sus estrategias formateadas. A ello obedecieron además experiencias que no necesariamente se ubicaron en el espacio público, sino en lugares comunitarios. Fueron así Exploración de un cuerpo urbano, un cruce de declamaciones, sonido y proyecciones de imágenes, realizada en 1980 en el hotel Cecil Bar, por poetas como Tomás Harris, Roberto Henríquez y Alexis Figueroa, más el fotógrafo Ricardo Pérez; así como una presentación performática, sin título, que realizaron el mismo año en el gimnasio del colegio Salesianos, el cantautor Daniel Campos junto a los poetas Ángel Venegas y Enrique Moro. *Ensayo Público*, en el gimnasio del colegio San Ignacio, en 1983, fue una exposición colectiva y al mismo tiempo un happening que duró toda una tarde, relacionándose obras de artistas visuales con intervenciones de poetas, músicos e incluso de un artista de la calle no vidente tocando la armónica, el mismo que había sido registrado el año anterior en la página de La Gaceta del Sur, en la intervención gráfica *Concepción, te devuelvo tu imagen*.

Un episodio particular encarna, por otro lado, el Taller de Video Independiente de Concepción o TAVIC, entre 1983 y 1989, que integraron cinco jóvenes provenientes del trabajo cultural comunitario, la poesía y el teatro (Jaime Faúndez, Sonia Rojas, Francisco Albarrán, Didier Rousset y Rodrigo Sáez) que, en un cruce entre televisión popular y videoarte, trabajaron en

producciones que se insertaron tanto en el ámbito poblacional como de la cultura local.

### 3.1

## Contra la censura:

### El caso de

## Santiago Espinoza

Apenas ocurrido el golpe militar, se evidenció en el país la acción de un aparato estatal que vigilaba todos los aspectos de la vida nacional, incluyendo el arte y la cultura.

No se podía hablar de nada, había una censura previa y una autocensura, un temor tremendo de expresarse, de expresar el descontento, de criticar, de decir cualquier palabra que no les gustara, era un tremendo temor, paranoia, porque tú no sabías quién era quién. Uno sabía que toda la universidad estaba infiltrada por los organismos de seguridad, entonces no se podía andar diciendo nada. Había mucha gente que se estaba empezando a reorganizar políticamente y a esa gente era la que andaban buscando<sup>197</sup>.

A las reestructuraciones e intervenciones en instituciones culturales, en medios de comunicación y en la educación superior, se sumó el decreto N° 19 del Ministerio de Educación, firmado el 14 de enero de 1976, que implicó la sistematización de este control, planteado en los siguientes términos:

Todas las iniciativas tanto de origen público como privado que digan relación





Pág 110\_ Registro de prensa  
"Proposición para una  
acción de arte" sobre acción  
de Manuel Fuentes, por  
Annemarie Maack, 11 de julio  
de 1982, diario *El Sur*.  
Fuente: Archivo de Annemarie  
Maack.

Pág 111\_ Artículo Xilografías  
de Víctor Ramírez, Carlos de  
la Vega y Santiago Espinoza,  
por Eduardo Meissner.  
Revista *Atenea* N° 431, 1975.  
Fuente: Biblioteca Central  
Universidad de Concepción.

## xilografías de victor ramírez, carlos de la vega y santiago espinoza

Eduardo Meissner G.

Es la xilografía entre las artes gráficas la técnica que permite una expresión más directa y elemental y exige, por tanto, atención y dedicación especiales. Exenta de sofisticaciones mayores derivadas o asociadas a procedimientos químicos complejos y múltiples, como sucede con las técnicas del grabado en metal (intaglio) o en piedra (litografía), ofrece la xilografía la posibilidad directa de incidir la plancha con cuchillas y gubias, e imprimir la superficie natural de la madera así labrada, que entregará a la hoja impresa la cualidad elemental de su superficie, surcada de nudos, vetas y líneas de crecimiento vegetal.

La presencia constante de la madera y de sus cualidades constitutivas inherentes obligan, por lo demás, con insistencia a doblegarse a sus imperativos, a respetar sus leyes y a proyectarse endopáticamente en función de sus propias e intrínsecas características.

Permitiendo, además, un registro muy amplio de posibilidades de expresión que van desde el rigor gráfico de la impresión monocroma de blancos y negros a las degradaciones sutiles y diferenciadas de color de las cromxilografías orientales especialmente japonesas, entrega esta técnica medios de expresión específicos que condicionan y entregan las características fundamentales de un estilo xilográfico.

Están estos medios en relación directa con la técnica y emergen del tratado propiamente xilográfico de la madera, no mero elemento de reproducción de otros medios o estilos, sino imperativo propio e individualísima condición.

Grafismos blancos y negros, superficies blancas y negras también, inversiones de elementos de fondo y figura y ornamentación y adecuación de los trazos en razón a la luz y no a la sombra, serán estos medios de expresión en su dimensión más elemental y condicionan todos ellos la necesaria dinamización de la superficie total por el juego cambiante y alternado de las áreas bipolares de valor.

Es el tablero de ajedrez la imagen sintética y primaria de esta dinámica esencial para el estilo xilográfico propiamente tal, expresión determinante de su proyección monocroma.

Adecuación a los dictados de la técnica y del material y manejo de los medios en relación a los atributos del estilo xilográfico, entregan los fundamentos conceptuales para una aproximación sensible y efectiva a la disciplina en cuestión, y a las frases sucesivas de realización de un grabado en madera: diseño, tallado e impresión.

Es, quizá, innecesario insistir en la necesaria unidad estructural que debe regir este proceso. Para que un grabado logre el máximo de intensidad expresiva, muestra, además, un manejo óptimo de aprovechamiento de sus posibilidades técnicas de realización, y cumpla, por tanto, con los requerimientos fundamentales de la gráfica original, debe estar concebido y realizado en función a la indivisible unidad de todo el proceso genético y configurador de la obra.

Siempre deberá estar presente la mano del autor e ideal será que el grabador realice personalmente las fases sucesivas del proceso y no entregue responsabilidades artesanales a un taller o a un equipo de impresores.

La gráfica original exige estos rigores y esta necesaria consecuencia en el manejo de los medios. Una xilografía será pensada e ideada directamente en relación a las tres fases del proceso y todas las instancias en juego, implícitas por ejemplo en el uso de determinada clase de madera, de un instrumento especial de tallado o de una específica técnica de impresión, serán determinantes para un buen resultado.

De particular interés resultan los problemas que plantea la enseñanza programada y ordenada de esta técnica en una escuela universitaria de arte. La confrontación del alumno con unidades pedagógicas interdependientes y progresivas, en cuyo desarrollo se vayan enfatizando los dominantes de técnica, estilo e historia de la xilografía, permitirá un adentramiento cada vez más profundo de sus problemas de expresión y de su realización consecuente.

Si la enseñanza tradicional de la gráfica orienta su información y su método predominantemente a la experiencia del taller y a su práctica, en la cual a través del quehacer cotidiano y repetido el aprendiz y artesano-artista toma conciencia sucesivamente de los problemas de técnica y estilo, la orientación contemporánea, programada e interactiva de secuencias teóricas y prácticas, de ejercicios de diseño, tallado e impresión, de clases, seminarios y experiencias directas de taller dará sus frutos en un lapso muy breve de tiempo. Es, quizás, este el papel primordial entregado a la academia, el de enfrentar al alumno a una información teórico-práctica densa y sintéticamente significativa, articulada en unidades coherentes y progresivas, que le permita, a la postre, recorrer en el menor tiempo posible el largo camino, y enfren-

con asuntos culturales, deben ser sometidas en primer término a estudio y revisión por la comisión asesora del Ministerio de Educación y el Asesor Cultural de la Junta de Gobierno<sup>198</sup>.

La censura, la represión, las exoneraciones, las detenciones, desapariciones y el exilio, afectaron también fuertemente a artistas y trabajadores de la cultura. La intervención estatal estaba influyendo directamente en la vida de los individuos y la puesta en práctica de sus libertades, y, más aún, vulnerando la vida. Asumirse en resistencia contra la dictadura, obligaba a replantearse el propio quehacer. En las artes visuales, tanto desde la universidad como fuera de ella, se fueron reconsiderando los lenguajes, los lugares de exhibición y las orientaciones temáticas, más allá de la sola producción de un objeto u obra.

Santiago o "Chago" Espinoza ingresó en 1973 al Departamento de Artes Plásticas y fue de los primeros artistas en sufrir las consecuencias del estricto sistema de vigilancia y censura que implantó de inmediato el régimen militar: "Cuando entré a la Escuela, me fue súper bien. Pero vino el golpe militar, cambió el director del departamento. El 22 de septiembre me iba a Rusia de intercambio, pero nunca pude viajar. Y Eugenio Brito llegó de director designado. Fue el primer designado", agrega<sup>199</sup>.

Su formación dentro de la escuela, dice, estuvo marcada en un primer momento por el muralismo mexicano y una visión local, de contingencia, recordando a profesores como Julio Escámez, Hugo Jorquera y Ramón Barrientos<sup>200</sup>. Personalmente, venía de una historia en el Liceo Enrique Molina, en tiempos de la UP, donde vivió de cerca los movimientos sociales de entonces. Era del Frente de Estudiantes Revolucionarios (FER) y había militado en el MIR<sup>201</sup>.

El escultor y grabador tomecino recuerda haber vivido un ambiente de cierta

efervescencia creativa post golpe. En los primeros años de dictadura, hacían grafitis en la calle: "Algo más express. Más bien utilizaba las murallas para decir cosas. Anunciábamos lo que hacíamos en Carpinteros y Ebanistas. También cuando teníamos reuniones políticas, rayábamos para anunciar y citar. En la escuela también algunos compañeros hacían panfletos, pero algo bien efímero. Hacíamos un par de dibujos, o la plantilla con brocha, porque no había otra tecnología, no teníamos spray. Más que un trabajo artístico era algo eventual, con consignas políticas incluso (...) Era participación política, pero no había un movimiento social dentro de la escuela".

Fue una época donde experimentó con pintura y luego con grabado, sintiéndose cada vez más fascinado por el relieve del taco xilográfico que por la imagen resultante de la impresión. Un referente para él era el grabador tomecino Rafael Ampuero y sus temáticas sociales. Hasta que las condiciones de la clase de grabado del recién llegado profesor Pedro Millar, lo obligaron a cambiarse a escultura:

Millar venía con un concepto súper diferente, pero con una técnica desconocida para nosotros, que era la serigrafía, y no me gustó. Y un día me dijo que me daba una semana para llevarle 20 grabados, si no me reprobaba. Y yo vivía en la casa de él en Concepción. Yo era amigo de la Juana, la Ema, y su casa era grande y carreteábamos mucho. Y le llevé 20 grabados, pero hechos con rabia. Eran puras caras de Pedro Millar, pero súper groseras, muy cómico. Y, por la falta de respeto, me reprobó.

En esos primeros años, el artista incursionó además en acciones de arte de las que no existe más registro que el propio relato; como cuando, junto a otros estudiantes universitarios, lanzaron al río Biobío una botella de vidrio con un papel dentro que

llevaba escritos a mano los nombres de los detenidos desaparecidos que pudieron identificar investigando como grupo y de los cuales no había registro ni nómina oficial. Un acto poético en el que se quedaron diviso hasta perder de vista la botella, portando los nombres hacia el horizonte, sin destino conocido.

Chago recuerda que, en 1974, participó en la primera exposición que se hizo en la Escuela de Arte, junto a dos compañeros: Carlos de la Vega y Víctor Ramírez: "Fue inaugurada con bombos y platillos. Mis primeros grabados eran puros rostros de pescadoras de Los Bagres<sup>202</sup>. Carlos estaba enamorado de una compañera, así que tenía a Marisol en la playa, Marisol en el horizonte, Marisol en el cielo (...) Víctor era el más agresivo en su propuesta. Estructuras arquitectónicas se mezclaban con figuras humanas, aves, animales. Tenía una línea muy dura y un dominio de la técnica. No dibujaba previamente en el taco de madera, tomaba su cuchillo y con él comenzaba a tallar".

Desde el exilio en Venezuela, los invitó a exponer el pintor y profesor Ramón Barrientos. Chago no recuerda en qué año fue exactamente: "De allá mandaron un pasaje y, entre los tres grabadores, decidimos que viajara Víctor<sup>203</sup> (...) Un arquitecto y viejo amigo, Osvaldo Cáceres, nos ayudó. Cuando los grabados llegan al Museo para el timbraje<sup>204</sup>, unos milicos nos dicen: tenemos todos los antecedentes de los expositores y estos cuadros no pueden salir. Y los llevan a un incinerador y queman las 33 obras. Los temas y los contenidos de las obras no eran algo político. Todo por ser de la Universidad de Concepción".

Pero esta acción de censura no terminó con la quema de las obras, según cuenta Espinoza, continuó cuando los militares allanaron la Escuela de Arte en búsqueda de los tacos, que eran las matrices de los mismos grabados, los

cuales finalmente también fueron quemados, perdiendo con ello la posibilidad de volver a reproducir las imágenes.

De ahí, planearon un acto temerario: "Ya habían sucedido cosas de este tipo, pero esto fue un castigo grande (...) Decidimos irnos literalmente en contra del régimen en una exposición, y decidimos hacerlo de una. Entonces, quemémonos cada uno por las nuestras. Víctor en la galería Aula Magna, Carlos en la Galería del Sol y yo en la Galería de la Universidad. Cada uno por su lado consiguió asilo político a través de una embajada".

Cuando las exposiciones de Víctor y Carlos se inauguraban, ambos artistas estaban ya viajando a Argentina y Alemania, respectivamente: "Eso fue bien publicitado en el diario", continúa Chago. Él había obtenido contacto con la embajada de Italia; tenía programada una camioneta que lo iba a buscar a la exposición para llevarlo a Santiago, de donde viajaría a Argentina y luego a Europa.

"Yo en la exposición tenía unos dibujos de tortura, fusilamiento, eran bien directos. Cuando empieza todo, estaba el rector designado. Yo estaba súper nervioso en el cóctel. Y, a tres cuadras antes de llegar a la embajada de Italia, nos detienen. Me llevan a Santiago a un cuartel, luego me traen de vuelta a Concepción a otro. Pero me aplicaron un 'exilio dorado', del tipo que no pude salir del país", explica.

Las puertas, además, comenzaron a cerrarse poco a poco:

El mismo Eugenio Brito me llama, y me dice que lo siente mucho pero que debe dar cumplimiento a ciertas órdenes, y que tenía que poner término a mi carrera. O sea, me echaron de la U. Me dijeron 'ya que no aceptaste ninguna carrera de las que se te ofreció, puedes volver a estudiar la Licenciatura en Arte, pero mientras

dures el régimen nunca vas a poder ejercer, ni tampoco salir del país'. Cuando salí de la carrera, mandé currículum para varias partes; de ocho, me respondieron cinco, y me dijeron que reunía los requisitos académicos, pero lo que estaba oscuro era el informe de la Universidad.

## 3.2

### El ColectivoArte80

#### y el arte

#### conceptual

114

El vínculo entre arte y vida bajo la premisa del trabajo colectivo, caracterizó la producción del ColectivoArte80, que se desplazó desde una formación académica en Artes Plásticas hacia una rearticulación radical entre arte, política y activismo. Mientras algunos miembros eran todavía estudiantes en la Escuela de Arte y otros ya eran artistas egresados, conformaron el grupo Pilar Hernández, Manuel o "Munael" Fuentes, Germán Araos, Iván Cárdenas, Ricardo Pérez, Ruth Contreras, Sebastián Burgos, Viviane Mohring e Iván Díaz<sup>205</sup>.

Entre 1979 y 1982, los artistas actuaron desde la crisis política y la descomposición de lo social, con un cuestionamiento a la institución artística, a la academia, a los lenguajes tradicionales, a los espacios de difusión y circulación que crean la validación de lo que es "arte". La producción del colectivo evidenció constantes gestos disidentes, de experimentación formal y reformulación de los signos, donde lo conceptual parece un ejercicio de

sobrevivencia frente a la represión y la censura: un recurso que permite recodificar o ironizar, ejecutando un vuelco desde la mimesis y lo representativo para jugar con el doble sentido de mensajes que parecen cifrados, todo lo cual se tradujo en el uso de nuevos lenguajes artísticos diferenciados a la vez del arte de compromiso de los años 60 y la UP. Se conformó así una propuesta detonante para el escenario sociocultural local, representando hoy las primeras prácticas en resistencia desde las artes visuales a la dictadura en Concepción.

El nombre de la agrupación no existía formalmente en los años 80 y derivó más tarde de una lectura en retrospectiva, cuando –en 2006– los artistas realizaron una exposición en Alemania por gestión de Iván Díaz, radicado en Europa desde 1993. En la muestra, participó además quien fuera su profesor en la UdeC, Pedro Millar. Entonces, de común acuerdo, denominaron ColectivoArte80 al grupo que fueron armando a fines de los años 70 como respuesta directa a situaciones de censura, influenciado al mismo tiempo por las clases y conversaciones con Millar. En su tiempo fueron incluso conocidos entre los grupos conectados en el circuito local como "Los Millarcitos"<sup>206</sup>.

El grabador y académico retornó de Santiago a Concepción en 1975. Desde la Escuela de Arte (Departamento de Artes Plásticas) de la Universidad de Concepción, impulsó la enseñanza del arte orientada más allá del manejo técnico o de ejecución de una disciplina, hacia nuevas lecturas de la visualidad, insertando en los talleres la semiología desde una perspectiva académica, buscando además la integración de temáticas que surgieran de fuentes distintas. Millar complementaba la creación con lecturas de autores que apelaban al uso del lenguaje escrito y a repensar las posibilidades de la imagen, como Ferdinand de Saussure, Marshall McLuhan,

Walter Benjamin y Roland Barthes<sup>207</sup>, varios representantes de la Teoría Crítica de la Escuela de Frankfurt<sup>208</sup> así como del posestructuralismo<sup>209</sup>. Desde sus clases de grabado y color, integró nuevas herramientas teóricas que sirvieron para situarse contra la represión y la violencia simbólica de la dictadura.

Formados en lenguajes tradicionales del arte, los artistas del ColectivoArte80 incorporaron al oficio nuevas formas de producción conectadas con lo real, mediante experimentaciones gráficas, objetos, instalaciones, intervenciones en la calle y acciones de arte. El colectivo desbordó la tradición de la plástica, con producciones que fueron exhibidas en galerías e instaladas en el espacio público, una propuesta de arte contemporáneo que fue vaciando el espacio tradicional de exhibición para ir ocupando la calle con una postura desafiante tanto para la institucionalidad como para el escenario político de la época.

Se trató de una generación formada en la Escuela de Arte a fines de los años 70, que reconoce la enseñanza de Millar como un gran estímulo para el desarrollo de producciones que reflexionaron sobre el acontecer social y político, sobre el lenguaje del arte como una herramienta de comunicación y el vínculo con lo cotidiano, siendo incentivados además a colectivizarse.

Pilar Hernández dice que notó un cambio en la Escuela cuando llegó Pedro Millar en 1975. Que él fue el nexo con la escuela de Santiago. Su retorno a Concepción se debió a que fue exonerado de la Universidad de Chile.

Sin embargo, todos sus pares estaban en la capital, a donde él viajaba mucho, siempre llegando de vuelta con mucha información, abriéndoles también los nexos con espacios expositivos. "Era un profesor bastante

exigente, bastante. Yo lo elegí como tutor y fue bastante espantoso, muy exigente", recuerda. Millar la incentivó entonces a hacer ayudantías en la Escuela de Arte y a conocer a los artistas con quienes conformó luego el colectivo, compañeros de otros cursos. Pese a la desconfianza que había, en un contexto de extrema vigilancia, conformaron muy pronto una colectividad.

Desde un comienzo, Pilar tuvo mucha afinidad con Manuel Fuentes, artista clave en lo conceptual, y con quien comenzaron a planificar acciones. "Yo siento que ellos sí sabían quiénes eran, en cambio yo en mi curso no tenía con quién hablar, no me gustaba lo que producían, lo que querían hacer", agregó.

## Una inauguración de nada

Una de las primeras exposiciones censuradas en Concepción fue *Arte Acción*, organizada en 1979 por dos estudiantes que estaban egresando de la carrera de Licenciatura en Arte de la Universidad de Concepción: Pilar Hernández y Manuel Fuentes, conocido también como Munael. La exposición buscaba justamente ironizar sobre el excesivo control desde una universidad intervenida.

Munael dice que, ya casi todo estaba prohibido, no se podía exponer: "Nos dijimos: hagamos una inauguración de nada. No sabíamos cómo se llamaba en ese momento ese lenguaje, sólo lo hacíamos. Si no nos permiten exponer, hagamos algo en donde no haya nada, una inauguración de nada".

Los autores propusieron entonces abrir al público una sala vacía. La “muestra” fue presentada en el afiche –realizado junto a Germán Araos e Iván Cárdenas– como “Arte conceptual. Inauguración como acción de arte”. Esta implicó la interacción de una colectividad, e instaló un proceso discursivo que tensionó la idea del arte como una manifestación pasiva/contemplativa, reconfigurando la categoría de exposición y de obra de arte. Abrieron así el arte local a la noción de *happening*, propia de las neovanguardias internacionales de los años 50 y 60, aportando incluso, en forma adelantada en la historia del arte contemporáneo chileno, la práctica de un arte relacional desde un sentido político<sup>210</sup>.

Para el evento, se había gestionado la Sala Universitaria<sup>211</sup>, contando con la autorización oficial de la Dirección de Extensión UdeC<sup>212</sup>, e incluso con el afiche de difusión timbrado por la repartición universitaria, anunciando la inauguración para el 3 de diciembre de 1979. Sin embargo, muy cerca de la apertura y sin mediar justificación alguna, la exposición fue suspendida. “Nosotros con Manuel llevamos nuestros afiches a Extensión, sobre la inauguración, que en sí era nuestra acción de arte. Y de repente me llaman y me dicen que ya no estaba autorizada. Y yo tengo esos carteles. No sé cómo se movían las cosas para desautorizar”, relata Pilar Hernández<sup>213</sup>.

Como respuesta, los artistas insistieron y gestionaron rápidamente la sala del Instituto Chileno Norteamericano de Cultura<sup>214</sup>, espacio que los acogió sin problemas. La muestra se realizó una semana después, el lunes 10 de diciembre. Debido a la censura de la que había sido objeto, más la intriga que despertaba una exposición donde “no habría nada”, se generaron altas expectativas, sobre todo para el circuito artístico vinculado a la Universidad de

Concepción. “Se corrió la voz, y todo el mundo iba a ir. En la exposición no cabía un alfiler”, recuerda Pilar. Llegaron así diversos actores del ámbito cultural: estudiantes del Departamento de Artes Plásticas, algunos profesores, estudiantes universitarios, artistas, músicos y poetas.

Al entrar en la sala, junto al anuncio permanente: “Se prohíbe tocar los cuadros”, que los artistas mantuvieron como ironía, sólo había dos carteles en los muros:

ESTE ACTO SE MANIFIESTA POR MEDIO DE GESTOS, MOVIMIENTOS, AGRUPACIÓN O DISPERSIÓN DE SUJETOS DENTRO DE LA SALA. TAMBIÉN MEDIANTE LA SITUACIÓN DISCURSIVA.  
INTENCIÓN:  
PLANTEAR EL HECHO NO COMO LA FORMULACIÓN DE MENSAJES ADICIONALES A ESTA SALA DE EXPOSICIÓN, SINO COMO LA EXPERIENCIA DE MENSAJES QUE SE DESARROLLAN Y EVOLUCIONAN EN UN ESPACIO Y TIEMPO DETERMINADO.

La exposición consistió en una sala vacía, donde la presencia de los propios “espectadores” era parte del ritual de la inauguración: sus cuerpos, sus movimientos, sus diálogos, su presencia física en el lugar conformaban parte de la obra. Por medio de esta exposición, Hernández y Fuentes propusieron un trabajo de carácter sociológico, que les permitiría estudiar y registrar lo que sucedía con este amplio grupo de personas que habían sido convocadas en una exposición de “nada”, donde resultaba imposible obviar el clima socio-político que se vivía. Existía un dejo de incertidumbre e inquietud entre quienes participaban. Sin embargo, se entendía muy bien a qué apuntaba y lo que significaba reunirse por entonces.

En el momento del cóctel, fueron entregados a los asistentes unos volantes con un texto –de donde se extrajeron los párrafos que iban al muro– que operaba como una suerte de manifiesto encriptado frente a lo que se estaba realizando, un análisis del acto de reunirse: “Hoy presenciamos y somos partícipes de una situación inauguración”, comenzaba, leyéndose también: “Esta situación la calificamos como un acto enunciativo, entendiéndose por enunciación el acto mismo de producirse un enunciado y no su texto objeto de arte”. Los artistas iban al mismo tiempo recogiendo los testimonios por medio de una grabación de audios, y registrando a través de fotografías.

*Arte Acción* fue una exposición anunciada en su afiche como arte conceptual, lo cual distaba de la formación académica de la Escuela de Arte de la UdeC con una orientación más bien tradicional. Existía, por lo tanto, una clara conexión con la mirada del artista y docente Pedro Millar<sup>215</sup>. En una entrevista realizada por Ana María Maack en relación a esta propuesta, el profesor afirmaba: “Pienso que esto se justifica, entre otras razones, por el hecho de que, así como se puede tomar como referencia el paisaje, las relaciones humanas o la tragedia humana, también se puede tomar como referencia un hecho sociológico, antropológico o la ecología, para hacer con ella una acción de arte o un objeto de acción de arte”<sup>216</sup>.

En esta primera obra, el colectivo abordó el fenómeno temporal de una inauguración, subvirtiendo su significado hacia una situación de carácter político en un contexto de diversas restricciones al derecho de reunión, tales como Estado de sitio, Estado de excepción o Toque de queda. Los artistas abrieron una exposición que no era una exposición en su sentido tradicional, y que consistió en congregarse a diversos asistentes en un espacio vacío, sin obras ni propuestas autorales, donde no había nada

que cuestionar, lo que podía ser leído como ironía o un llamado de atención. Haciendo referencia al sentido de exposición y a la censura, a ese deseo del régimen militar por querer decidir sobre aquello que era posible o no de exhibir, así como de limpiar cualquier vestigio que remitiéra al arte realizado durante la Unidad Popular, tal como había sucedido con el borrado o destrucción de varios murales<sup>217</sup>. Por medio de *Arte Acción*, se buscaba reaccionar a las limitaciones frente al hacer, reunirse y exponer. La inauguración sin obras fue una suerte de acto performático, que instalaba la posibilidad de reunión y la imposibilidad de obras frente a la urgencia del encuentro. El grupo congregado activó la presencia del cuerpo colectivo, volviéndolo objeto biopolítico significativo, doblegando el mandato dictatorial, estableciendo una ocupación simbólica del espacio público/privado que era vigilado, restringido o clausurado.

El episodio de prohibición que implicó la cancelación de la obra *Arte Acción* en la Sala Universitaria, fue para el grupo un acto represivo que tuvo distintas secuelas, tanto para la producción colectiva como para su participación en el enclave cultural de aquel momento que era afectado en distintos frentes por el poder de la censura militar. Iván Cárdenas, estudiante y uno de los encargados de hacer el registro fotográfico de la exposición, afirma que quienes organizaron la muestra y su círculo más cercano eran considerados por la dirección de la Escuela de Arte como un grupo conflictivo; más aún, frente a la mirada de la Universidad, señala, “estábamos todos teñidos”.

El 14 de enero de 1980, también en la sala del Instituto Chileno Norteamericano, se realizó la segunda parte de *Arte Acción* a la que sus organizadores llamaron *Audiovisión, retrospectiva de una exposición*, con la muestra de los registros en fotografía y audio de la jornada del 10 de diciembre.

Inauguración en una sala de exposición.

Hoy presenciamos y somos partícipes de una situación inauguración.

Consideramos que el lugar al cual han sido invitados, determina el que se reúna en estos momentos un variado, pero específico, tipo de personas. Estableciendo esta consideración se mencionan algunas características del referente: sala de exposición que provocarán la emisión de diversos juicios por parte de los concurrentes.

- 1.- La no existencia de objetos artísticos en los muros: realizados, acabados.
- 2.- Personas que circulan, que van y vienen en distintas direcciones.

Esta situación la calificamos como un acto enunciativo, entendiéndose por enunciación el acto mismo de producirse un enunciado y no su texto objeto de arte.

Las manifestaciones humanas presentes son producidas por los siguientes mecanismos :

I.- Actos manifiestos, sean ellos individuales o colectivos.

- La conducta de un sujeto que se caracteriza por ser esencialmente individual, aunque se desenvuelva en presencia de otros.
- La interacción que ocurre entre 3 o más personas y que conforman la conducta de grupo.
- La actuación de subgrupos dentro del grupo que está asistiendo a la inauguración.

II.- Factores determinantes del acto :

- La adaptación de las respuestas de acuerdo con el grupo social inmediato, así como con las normas sociales establecidas y con el nivel de su cultura. Actividades reguladas por instituciones, leyes y tradiciones sociales.
- Características propias de la conducta de grupo, inherente a una situación particular, determinadas por: una instancia inauguración y por la duración del hecho dentro de un espacio determinado - sala de exposición.

III.- Este acto se manifiesta por medio de gestos, movimientos, agrupación o dispersión de sujetos dentro de la sala. También mediante la situación discursiva.

Intención :

Plantear el hecho no como la formulación de mensajes adicionales a esta sala de exposición; sino como la expresión de mensajes que se desarrollan y evolucionan en un espacio y tiempo determinado.



Pág 118\_ Manifiesto entregado en exposición *Arte Acción*, de Pilar Hernández y Manuel Fuentes, Instituto Chileno Norteamericano de Cultura, Concepción, 10 de diciembre de 1979.  
(En la parte superior del documento se observa la tachadura de la primera fecha).  
Fuente: Archivo de Manuel Fuentes.

Pág 119 izquierda\_ Afiche Exposición censurada *Arte Acción*, Galería Universitaria, Concepción, 1979.  
Fuente: Archivo de Pilar Hernández y Germán Araos.

Pág 119 derecha\_ Afiche Exposición *Arte Acción*, Instituto Chileno Norteamericano de Cultura, Concepción, 10 de diciembre de 1979.  
Fuente: Archivo personal de Pilar Hernández y Germán Araos.



Registro de exposición *Arte Acción* de Pilar Hernández y Manuel Fuentes, Instituto Chileno Norteamericano de Cultura, Concepción, 10 de diciembre de 1979.  
Fuente: Archivo de Iván Cárdenas.



Arriba\_ Registro exposición **Audiografía**, Instituto Chileno Norteamericano de Cultura, Concepción, 14 de enero de 1980. Fuente: Archivo de Iván Cárdenas.

Abajo\_ Registro de prensa "Arte Acción o Arte vivo", por Annemarie Maack, suplemento La Gaceta, diario **El Sur**, 1980. Fuente: Archivo de Annemarie Maack.

121

## Experiencia Penquista de ARTE ACCION O

*"Iniciativa de dos estudiantes universitarios que desputan: Pilar Hernández y Manuel Fuentes."*

*"¿Qué pretendían y cuáles fueron los resultados."*

Una novedosa sesión de "arte acción" experimentada en los primeros días de diciembre por los estudiantes Pilar Hernández y Manuel Fuentes, del Departamento de Arte Plástico de la Universidad de Concepción. El hecho, ocurrido en la sala de exposiciones de la casa de la cultura, fue un primer intento de una experiencia artística que buscaba romper con la tradición de la pintura y el dibujo, y proponer una nueva forma de expresión artística, basada en la acción y el gesto.

La experiencia artística era producida entonces por el público, "los presentadores y actores participaban de una situación" que se vivía en una voluntad que distribuía el espacio de la acción. La sesión de arte acción se realizó en la sala de exposiciones de la casa de la cultura, coincidiendo con la inauguración de una muestra de arte de la casa de la cultura, coincidiendo con la inauguración de una muestra de arte de la casa de la cultura, coincidiendo con la inauguración de una muestra de arte de la casa de la cultura.

Los jóvenes artistas hablan de una "experiencia inauguradora", en la que se buscaba romper con la tradición de la pintura y el dibujo, y proponer una nueva forma de expresión artística, basada en la acción y el gesto. El hecho, ocurrido en la sala de exposiciones de la casa de la cultura, fue un primer intento de una experiencia artística que buscaba romper con la tradición de la pintura y el dibujo, y proponer una nueva forma de expresión artística, basada en la acción y el gesto.

¿Cómo se manifestó el arte?

Pilar Hernández y Manuel Fuentes, los encargados de la sesión de arte acción, se presentaron en la sala de exposiciones de la casa de la cultura, coincidiendo con la inauguración de una muestra de arte de la casa de la cultura, coincidiendo con la inauguración de una muestra de arte de la casa de la cultura.

## ARTE VIVO

Algunos de los artistas que participaron en la sesión de arte acción, en la que se buscaba romper con la tradición de la pintura y el dibujo, y proponer una nueva forma de expresión artística, basada en la acción y el gesto.

Los artistas que participaron en la sesión de arte acción, en la que se buscaba romper con la tradición de la pintura y el dibujo, y proponer una nueva forma de expresión artística, basada en la acción y el gesto.

La sesión de arte acción se realizó en la sala de exposiciones de la casa de la cultura, coincidiendo con la inauguración de una muestra de arte de la casa de la cultura, coincidiendo con la inauguración de una muestra de arte de la casa de la cultura.

Los artistas que participaron en la sesión de arte acción, en la que se buscaba romper con la tradición de la pintura y el dibujo, y proponer una nueva forma de expresión artística, basada en la acción y el gesto.

La sesión de arte acción se realizó en la sala de exposiciones de la casa de la cultura, coincidiendo con la inauguración de una muestra de arte de la casa de la cultura, coincidiendo con la inauguración de una muestra de arte de la casa de la cultura.

Los artistas que participaron en la sesión de arte acción, en la que se buscaba romper con la tradición de la pintura y el dibujo, y proponer una nueva forma de expresión artística, basada en la acción y el gesto.

“Por primera vez el público formó parte de la motivación misma, o sea, del proceso inicial de la creación artística. En una segunda etapa, ese público podrá ver el producto, esta motivación y situación que dio margen para los documentos”, plantea Munael Fuentes<sup>218</sup>.

Ambas exposiciones fueron cubiertas por la periodista Ana María Maack en el artículo que apareció el día antes en el suplemento La Gaceta del diario *El Sur*, titulado Arte acción o Arte en vivo<sup>219</sup>. La propuesta era destacada como un arte de vanguardia que proponía nuevos códigos para el arte penquista. Maack hizo un esfuerzo importante para cubrir una exposición de carácter conceptual, sobre lo cual no había mucha información disponible, mérito mayor si consideramos que la prensa de Concepción difundía un arte más tradicional, más “entendible”. Sin embargo, el artículo de la periodista no hizo mención a la censura y las verdaderas motivaciones que habían dado origen a las muestras.

*Arte Acción y Audiovisión* son definidas desde la resistencia política en Concepción, ya que surgieron para transgredir el control y la pérdida de libertades que habían sido impuestas por la dictadura cívico-militar y su intervención en las universidades. Representan hitos fundamentales que inauguran el arte local en dictadura, fuera del propio campo para incidir en el ámbito social, antes de que comenzaran las manifestaciones masivas en las calles penquistas y en todo el país. Revisadas hoy y al no estar inscritas en un relato oficial, estas prácticas marcan un precedente importante en el desarrollo artístico local hacia la organización de un trabajo colectivo que incorpora el concepto, la ironía, la acción, y una vinculación con el contexto a partir de un acto tanto social como simbólico. El episodio fue un hito no sólo para sus organizadores, sino para todos quienes de alguna manera estuvieron involucrados/as.

## Grabados, conceptos y escupos

Cuando, en 1980, el rector designado Guillermo Clericus eliminó el cargo de director de la Pinacoteca, provocando la destitución de Tole Peralta, fue también desvinculado de la UdeC Pedro Millar. Los miembros del colectivo –que habían sido cercanos al artista y profesor– organizaron en marzo de ese año una exposición en su homenaje, presentando dibujos, collages y grabados en el Instituto Chileno Norteamericano de Cultura. Entre los expositores, estaban Germán Araos, Pilar Hernández, Munael Fuentes, Sebastián Burgos, Iván Cárdenas, Iván Díaz y el propio Millar como partícipe. El grupo enunciaba un compromiso con su legado, dando a la vez un claro mensaje en apoyo a un académico exonerado, asumiendo lo que ello implicaba en el contexto político de represión institucional. Como describe Hernández:

Eugenio Brito me llamó a su oficina un día, cuando íbamos a realizar esta exposición en homenaje a Pedro Millar. Él ya sabía que la estábamos produciendo, porque me llamó y me dijo: usted no puede estar participando en esos grupos, porque usted es docente [yo estaba trabajando en la Escuela]. Y para mí esa fue la sentencia. A fines del 80 hasta ahí no más llegué. Al próximo año, simplemente no me asignaron horas, no me dieron ninguna explicación, ni nada. [...] En ese momento, sólo participamos en esa exposición los del grupo, porque nadie se quería quemar, sabían que los echaban por estas razones<sup>220</sup>.

En 1980, el grupo produjo una nueva exposición para la Sala Universitaria, abordando como propuesta general el arte conceptual, para lo cual obtuvieron otra vez la correspondiente autorización de Extensión. Proyectada para el 11 de agosto, incluía retratos de frente y perfil producidos por Hernández con una estética de prontuario; una instalación de cruces de Cárdenas junto a una aspirina en gran formato de yeso "que alcanzaba para todo Chile"<sup>221</sup>. Además, grabados en aguafuerte de Mohring y Díaz, junto a un políptico con imágenes de camisas blancas sin cuerpos o como cuerpos sin identidad, de Araos. A punto de la apertura, Carabineros nuevamente clausuró el montaje. El público quedó atónito en la entrada de la sala, mientras los artistas eran desalojados por la fuerza pública. El grupo apuntó sus sospechas a un posible informante o soplón que conviviría entre la propia comunidad académica, dice Pilar Hernández:

Nosotros decíamos ¿qué sucede?, ¿quiénes son los que califican esto? (...) Decían esto sí, esto no, no pueden exponer ¿Y por qué? Nosotros no éramos militantes. Sí, por supuesto, estaba claro de qué lado éramos, pero por qué tanto, ¡por qué tanto! Cómo marcarnos y no permitirnos exponer. No había caso. Todo venía desde arriba. Brito era director de Departamento en la Escuela, pero a él le daban órdenes ¿Quién? Clericus era rector designado y él era milico, pero en la Escuela debe haber habido alguien igual.

Ante la imposibilidad de montar nuevamente en la sala de la UdeC, los artistas realizaron gestiones con el entonces dirigente estudiantil de la carrera de Arquitectura de la Universidad del Bío-Bío (ex Universidad Técnica del Estado), Gonzalo Cerda, quien facilitó la sala de la Escuela de Arquitectura para realizar la exposición en mayo de 1981. El colectivo presentó la misma selección de

obras que fue censurada por la universidad, incluyendo la instalación de una nueva producción que planteó una crítica radical: Ricardo Pérez insertó una bandera chilena de plástico, dentro de un cubículo de acuario sellado, junto a caracoles, moscas, chanchitos de tierra y arañas que fueron muriendo o comiéndose entre ellas. La instalación objetualizó el símbolo patrio desde la dinámica de poder y dominación del depredador y la presa en un dispositivo cerrado, permitiendo además una relación en tiempo real entre el proceso de obra y el espectador. El afiche de la exposición detallaba: "Grabados, objetos, conceptos, remedios, fotos, dibujos, golosinas, escupos".

"Pero en Arquitectura casi no la vio nadie porque había que pedirle las llaves al Centro de alumnos, entonces estaba siempre cerrada. O sea, fue más bien simbólico el rescate", agrega Iván Díaz<sup>222</sup>.

A comienzos de 1982, el grupo inauguró la muestra *Experiencias Gráficas Concepción* en el Instituto Goethe en Santiago, logrando gran acogida en la escena capitalina, como lo demuestra, según recuerda Iván Díaz, una nota del crítico de arte del diario *El Mercurio*, Waldemar Sommer: "Fue una buena crítica, fue un texto cortito donde él escribe además sobre otros grupos y exposiciones, pero lo que escribió sobre nosotros fue bien bueno, bien positivo, interesante".

Los artistas del ColectivoArte80 conocían el trabajo del CADA. Gracias a los viajes de Millar, tuvieron incluso acceso a publicaciones y escritos informales sobre artistas de la escena de Santiago, agrega Díaz. Sin embargo, tampoco la exposición tuvo alguna repercusión más: ninguna comunicación ni retroalimentación, que el haber conocido a Francisco Brugnoli y Virginia Errázuriz, y haber seguido celebrando la inauguración de la exposición con una fiesta en el departamento de los artistas del TAV. "Nosotros pensábamos que

ese contacto con Brugnoli, que era súper importante, iba a provocar algún vínculo con la gente del CADA, que estaba haciendo obras parecidas a las que estábamos haciendo nosotros, que eran instalaciones, performances, registros gráficos de las acciones que hacíamos en Concepción, pero no pasó nada. Era una escena un poco cerrada en Santiago. Bueno, además no tendrían por qué habernos acogido, pero podría haberse producido algo más creo yo”, opina Iván Díaz.

El texto con una fotografía de los artistas, publicado el 21 de noviembre de 1982 en el diario El Sur, dio cuenta de la exposición en Santiago, donde presentaron principalmente grabados, xerografías (experimentaciones con fotocopias) y gráfica, anunciándose la apertura del montaje en la Sala Lessing del Instituto Chileno Alemán de Concepción, con el título *Naturaleza Muerta/Experiencias Gráficas, por la liberación de nuestros (propios) límites en el hacer individual y colectivo*. Alcanzó a estar el afiche de la exposición en calles de la ciudad, con una imagen de miembros del grupo en el frontis del Mural *Presencia de América Latina* de la Casa del Arte (la misma de la nota de prensa), intervenida con la frase: “Naturaleza muerta”, como si se tratara de una grafiti<sup>223</sup>. Sin embargo, minutos antes de inaugurar el 24 de noviembre y con gran convocatoria de público, incluso con la presencia de académicos de la Escuela de Arte, se dio aviso a los miembros del colectivo que la dirección del Instituto había decidido clausurar la muestra, aduciendo que el afiche del montaje realizaba una apología al régimen nazi, lo cual no podía ser avalado por la entidad. Carabineros procedió a cerrar la exhibición disponiendo un cartel en la entrada de la sala donde se leía:

#### SUSPENDIDA LA EXPOSICIÓN

Cuando íbamos a inaugurar esa exposición, el director de la Sala Lessing

nos llama antes y nos dice que la exposición no se puede hacer porque lo están presionando desde la universidad. Pero nosotros ya no éramos alumnos de la escuela. Era 1982, estábamos desvinculados de la universidad, entonces la U comenzó a presionar al Instituto Alemán para evitar la exposición y ¿saben cómo? Dijeron que el afiche era un atentado al mural y que se asemejaba a las prácticas de los nazis, introducidas durante el régimen nacional socialista (...) Entonces tú comprenderás que a ningún alemán le gusta que le digan nazi. El director de aquella época no nos dijo quién exactamente le había solicitado eso, pero la denuncia lo dejó totalmente descolocado y no quería que después al otro día apareciera en la prensa que el Instituto Alemán había apoyado prácticas neonazis (...) Un cahuín así, de las intrigas más bajas. La muestra era la misma que expusimos en Santiago<sup>224</sup>.

Esa censura fue bien importante, reconoce Iván Díaz: “A veces la censura es más importante que las exposiciones que realmente se hicieron porque da cuenta de lo que era la escena en Concepción”. En 1982, habían terminado la universidad y la mayoría del grupo se había ido a sus ciudades: Pilar y Germán a Santiago, donde formaron una familia. Iván Cárdenas volvió a su tierra natal, Puerto Varas; Ruth Contreras se fue a Brasil, “ella no soportó más porque lo pasó bien mal con la *repre*... Y los que quedamos en Concepción pensamos que ya no íbamos a hacer nada y ahí nosotros formamos el Taller Marca con Ricardo Pérez”.

En solo tres años, los artistas del ColectivoArte80 desarrollaron una intensa producción que se situó individual y colectivamente tanto en espacios de arte como en la calle, donde pasaron definitivamente de la experimentación gráfica a poner el cuerpo y trabajar con la acción.

3.3

Desplazamiento

desde el grabado:

Intervenciones gráficas

del ColectivoArte80

La censura y los esfuerzos por hacer del arte una vía de conexión con la realidad política y social fueron detonantes para una crítica a la dictadura desde el ColectivoArte80, que fue obligando a replantear también las propias obras individuales. Desde la experimentación con técnicas de la gráfica y de reproducción mecánica y en exploraciones que cada vez fueron desbordando los formatos tradicionales, fueron abordando también como colectivo los desplazamientos del lenguaje al espacio público con acciones o intervenciones gráficas. Esta es una etapa en que también otros artistas y colectivos empiezan a ocupar las calles, lo que antecede –con una concentración de acciones entre 1980 y 1982– a las protestas que tanto en Concepción como en el resto del país comenzaron a masificarse y a apropiarse del espacio público desde 1983.

Pilar Hernández abordó la fotografía como crítica simbólica de la contingencia, estableciendo vínculos entre la imagen con la demanda por las violaciones a los derechos humanos y la desaparición. Con una formación desde la escultura, entre 1979 y 1982 experimentó con la fotografía y el grabado, produciendo xerografías (fotografías análogas que intervenía con el uso de fotocopias e ilustración), montando

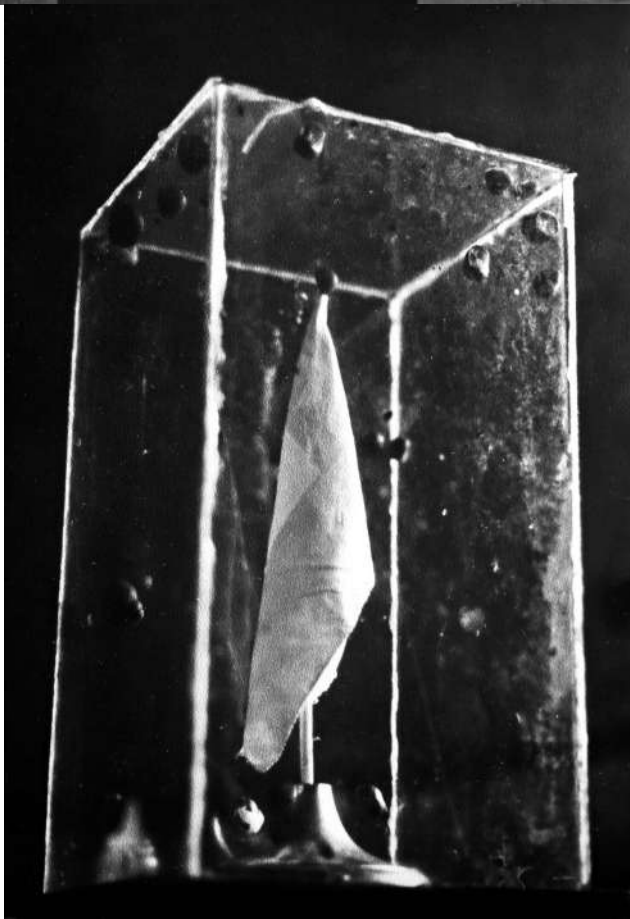
en las imágenes textos y dígitos a modo de señalización identitaria anónima. Similar estética encontramos en *María, Cerro La Pólvara* (1981). Con el registro en plano secuencia de una pobladora víctima del alcoholismo, que se desempeñaba como lavandera en hogares de la ciudad, realizando el ritual católico de la persignación, abordó la serialidad como eco de una estética pop de los 60, así como el retrato en blanco y negro y una mirada territorial. Hernández trabajó en torno al registro de identidad como de un prontuario, como pieza sensible de un relato social, aludiendo de manera indirecta a la ausencia enunciada: estas fotografías activaban el debate en torno a los derechos humanos, a los detenidos desaparecidos, aportando a la visibilidad de una violencia no considerada desde la marginalidad, constituyendo una imagen y a la vez un acontecimiento político.

Iván Cárdenas comenzó a indagar también en el arte conceptual y lo objetual. Afirma: “Ya no nos pusimos literales. Millar nos ayudó a otra perspectiva del arte contemporáneo. Yo hice un trabajo de unos interruptores, con una plancha de trupan, de blanco y negro con un interruptor donde hablábamos un poco del bien y del mal. Y luego hice la aspirina que tenía que ver con el concepto de la *repre* y el dolor de cabeza. La aspirina era de yeso [...] En esos años eran voladas”<sup>225</sup>. Las cruces que estuvieron junto a la aspirina en la exposición censurada en la Sala Universitaria, talladas en madera y roídas con pintura negra, podían situarse tanto como objetos de arte o como los restos de un “cementerio pobre”, según intentó recrear el autor; como una referencia a la muerte, a los cuerpos sepultados, o una cita a los detenidos desaparecidos.

El artista produjo por entonces una serie de grabados desde la estética de lo callejero, interviniendo, por ejemplo, un afiche del Cine Lido de Concepción, con la mancha como gesto en el grabado, criticando el



126



Registro de montaje de exposición censurada en Galería Universitaria, agosto de 1980.  
Fuente: Archivo de Pilar Hernández y Ricardo Pérez.



**ONCE -VEINTE de MAYO**  
**ESCUELA de ARQUITECTURA**  
**UNIV. del BIOBIO ex UTE**

**GRABADOS  
 OBJETOS  
 CONCEPTOS  
 REMEDIOS  
 FOTOS  
 DIBUJOS  
 GOLOSINAS  
 ESCUPOS  
 VISIONES  
 FUENTES  
 CARDENAS  
 BURGOS  
 CONTRERAS  
 ARAOS  
 HERNANDEZ  
 PEREZ  
 DIAZ  
 MÖHRING**





**NATURALEZA MUERTA**

EXPERIENCIAS PLÁSTICAS/POR UNA LIBERACIÓN DE NUESTROS  
(PROPIOS) LÍMITES EN EL HACER. INDIVIDUAL Y COLECTIVO.

24 DE NOV. AL 7 DE DIC. SALA LESSING/CHACABUCO 878.

diario de un loco", del escritor ruso Gogol.

Assor, junto con Hernán Vallejos, representó del miércoles al viernes, la pieza de Karl Wittlinger "¿Conoce usted la vía láctea?", que tuvo muy buena aceptación por parte de los espectadores.

diario de un loco", del escritor ruso Gogol.

Assor, junto con Hernán Vallejos, representó del miércoles al viernes, la pieza de Karl Wittlinger "¿Conoce usted la vía láctea?", que tuvo muy buena aceptación por parte de los espectadores.

El actor santiaguino señaló que esta primera temporada, realizada en la ciudad con su compañía, le satisfizo plenamente y espera en un futuro próximo traer obras de su repertorio, que incluye dos piezas del autor nacional Juan Radrigán.

los Artistas del Acero, la cerámica abierta hasta el 20 de mes. Expondrán los talleres de Cerámica infantil, Cerámica adultos, fotografía principiantes y fotografía principiantes, Pintura e intermedia y Pintura a

## RACH

de la Casa del Deporte a las 15.00 horas del festival de la Canchón.

con la participación de los folklóricos de la zona que idea de la Unión Alcohólicos. Este festival cuenta con la participación de la gobernación T-3 y del Decretado Social de la población.

de este torneo es la integración de la región y fado, la extensión de la labor que reque los agrupa.



**ARTE JOVEN.-** Una exposición gráfica realizarán ocho jóvenes plásticos penquisas, egresados de la carrera de Artes Plásticas de la Universidad de Concepción, que por espacio de un mes realizaron una muestra en el Instituto Goethe de la capital. La exposición será inaugurada el miércoles, a las 20.00 horas en la Sala Lessing, Chacabuco 878, con el auspicio del Instituto Chileno Alemán de Cultura de Concepción. En la fotografía, siete de los expositores: Ricardo Pérez, Iván Díaz, Iván Cárdenas, Manuel Fuentes, Sebastián Burgos, Germán Araos y Ruth contreras. Falta en la fotografía la artista Pilar Hernández, que también forma parte del grupo.

## BALLET CHINO ACTUARA EN CONCEPCIÓN

El Ballet de Changai, popular China, debutará en Concepción para iniciar sus presentaciones. Invitado por la Universidad de Concepción, el famoso ballet del escenario del Teatro Municipal los días 10 y 11 de diciembre. Una cincuentena de bailarines integran la compañía que representa una obra mundial que ha incluido nuestra ciudad.

## ROBERTO BRAVO EN EL TEATRO CONCEPCIÓN

Mañana y el martes entrante actuará en el Teatro Municipal de Concepción el pianista nacional Roberto Bravo. Inicia así una gira por el país. Los recitales se efectuarán en las salas de teatro. Roberto Bravo interpretará obras de Beethoven, Villalobos, Chopin.

Roberto Bravo arribará a Concepción a las horas de mañana a nuestra ciudad.

**BALLET.-** El jueves se presentará en la Academia de las alumnas de la Academia de Danza que dirige la profesora Ernesta. La presentación tendrá lugar en la Sala de Teatro.

Cartelera de teatro.



Pág 128 arriba\_ Registro de afiche de *Naturaleza Muerta*, *Experiencias plásticas / Por una liberación de nuestros (propios) límites. En el hacer individual y colectivo*. Exposición censurada, Sala Lessing, Instituto Chileno Alemán de Cultura de Concepción, 1982.  
Fuente: Archivo de Iván Cárdenas.

Pág 128 abajo\_ Registro de prensa sobre *Naturaleza Muerta*, diario *El Sur*, 21 de noviembre de 1982.

Pág 129\_ Registro de la exposición censurada *Naturaleza muerta*, ColectivoArte80, Sala Lessing, Instituto Chileno Alemán de Cultura, Concepción, 1982.  
Fuente: Archivo de Iván Cárdenas.





Registro de la exposición *ColectivoArte80*, Sala Goethe, Santiago, 1982.  
Fuente: Fotografía y archivo de Elías Adasme.



Arriba\_ *María*, Pilar Hernández, foto/  
heliografía, 1981.

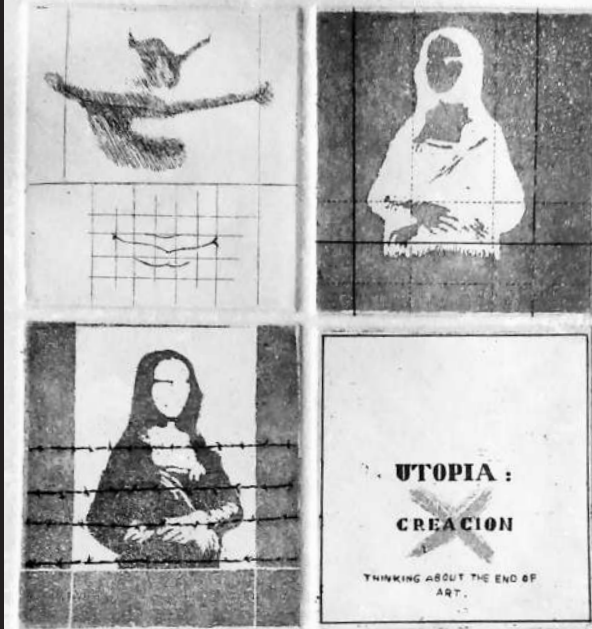
Fuente: Archivo de Pilar Hernández.

Abajo\_ *Sin título*, Iván Cárdenas, aguafuerte,  
1980.

Fuente: Archivo de Iván Cárdenas.

Abajo derecha\_ 1973, Germán Araos,  
aguafuerte, 1980.

Fuente: Archivo de Iván Cárdenas.



status de obra. En un aguafuerte de 1980, una copia en alto contraste de *La Gioconda* en positivo y negativo, es atravesada por un alambre de púas que sitúa a la imagen de Leonardo da Vinci en una suerte de campo de concentración; mientras que en una esquina se dibuja la sonrisa de la musa renacentista y, en la otra, se lee UTOPIA, con la palabra CREACIÓN tachada, y, abajo, en letras pequeñas, la frase: "thinking about the end of art". La imagen establecía un discurso textual y visual<sup>226</sup>, que tensionaba la institucionalidad del arte, que declaraba tal vez el fin del arte como utopía o bien interrogaba acerca del ámbito de acción del propio quehacer artístico vigilado, censurado.

Hay algo en la visualidad del retrato en blanco y negro desde la experimentación en técnicas de reproducción mecánica, como la fotografía, la fotocopia y el grabado, que nos conduce a la visualidad de las imágenes con que agrupaciones de familiares de detenidos desaparecidos situaban la presencia de las víctimas de la dictadura en el espacio público. Algo relacionado con la tecnología de la época, atravesado por una estética de rostros difusos y siluetas anónimas; el recuerdo presente que tensiona la memoria, el olvido y el dolor.

Una metáfora de la desaparición, podemos leer, por ejemplo, en el grabado 1973 que Germán Araos produjo en 1980, donde dos imágenes contrapuestas, el silueteado de un grupo de personas y un rostro sin identidad, intentan visibilizar la tachadura, la borradura, la ausencia. Imágenes muy simples y simbólicas plantea también en dos obras de 1981: *Bandera y Lota*, donde el símbolo patrio luce blanco y no tricolor en una xilografía y la palabra "LOTA", pintada con acuarela como una sombra, se vuelven signos políticos, significantes –por ejemplo– de patria y de la marginalidad de la minería del carbón.

A través de diversas experimentaciones y

acciones, la producción de Munael Fuentes excedió más radicalmente la matriz para volver significativo el cuerpo, la relación con los otros: "Veía la represión y la censura como algo motivante, porque tenías ganas de hacer cosas, no era un relajo, era un asunto tensional. Era un motivo para que yo manifestara mis capacidades para hablar de una parte importante de la historia. Me gustaba proponer cosas... Me gustaba entregar volantes en la calle, para que la gente los leyera. El cuerpo es la única forma de expresión, la idea era hablar del cuerpo con o sin movimiento, ¿qué significa eso? Estás vivo o estás muerto".<sup>227</sup>

Formado en el Departamento de Artes Plásticas de la Universidad de Concepción entre 1976 y 1980, su trabajo fue experimentación constante en lo conceptual. En *Xerografías* (1979)<sup>228</sup>, realizó una serie de grabados a partir de fotocopias, utilizando fotografías y materiales diversos, una mezcla que reunía lo tecnológico y lo objetual. La temática de esta serie era la figura humana a través de la representación de rostros y cuerpos fragmentados, basados en fotografías de personas desconocidas registradas en la calle o sacadas del periódico, seleccionadas a partir de sus expresiones y gestos. "Llegué a esto por una sugerencia del profesor Pedro Millar, y pienso que he descubierto posibilidades expresivas diferentes, valiéndome de esta máquina y de materiales como cartón, alambre, plástico, papel plateado o dorado, negativos y recortes de diario, por ejemplo, elementos que aprovecho para mis composiciones", decía en una entrevista publicada en el diario *El Sur*, el 29 de abril de 1979.

Más cerca de lo objetual y la acción, la serie *Condecoraciones* (1982) incluía medallas hechas a partir de tapas de latón reciclado, que ironizaban sobre las distinciones diseñadas en metales costosos que recibían los militares como reconocimiento de sus

acciones de servicio a la patria. Una de las condecoraciones fue hecha a sí mismo, transformándola en pieza gráfica con un texto que señalaba: "Universidad de la Vida. Distínguese al Sr. Manuel Fuentes Ramos por su prodigiosa e incomparable labor en bien de la humanidad, 2 octubre 1982". En un acto burlesco, comenzó a condecorar a cualquier persona que encontraba en la calle, quitándole con esto lo solemne a un acto formal-institucional. Fotografiaba a los transeúntes, borrando luego en la imagen sus rostros, para que sólo se viera la condecoración.

En *Declaraciones Juradas*, serie realizada a comienzos de los 80 con documentos firmados ante notario, se comprometía, por ejemplo, a pintar de por vida círculos en distintos puntos del espacio urbano de Concepción. Munael veía cada *Declaración Jurada* como una pieza gráfica, constituida por los respectivos sellos, firmas y estampillas, donde era clave la ironía de declaraciones que apelaban a lo absurdo, lo evidente o lo imposible. En la entrevista, Munael manifiesta no recordar exactamente la cantidad de *Declaraciones* realizadas. La única de ellas que ha sido posible registrar señala: "Por la presente yo: Manuel Arnoldo Fuentes Ramos... Vengo en declarar bajo juramento y palabra de honor que mi experiencia a través de los años que llevo usando ropa, me hacen tomar conciencia de que dicha ropa adopta la forma de mi cuerpo en movimiento". Declaración firmada el 5 de agosto 1980 en la Notaría Humberto Faúndez Rivera de Concepción, Chile.

Pero las acciones podían tener otras repercusiones: pintar círculos por Concepción habría implicado finalmente unir todos los círculos pintados que, al ser mirados desde arriba, conformarían un dibujo mayor. Sin embargo, esos círculos no eran simples formas, tenían que ver con puntos de dolor, lugares que tenían una carga

simbólica para Concepción en el contexto de la dictadura.

Según recuerda Edgardo Neira, este trabajo fue postulado en el Salón Sur II (1982), siendo motivo de comentarios de extrañeza incluso de incomodidad por parte del jurado. Esta *Declaración Jurada* fue expuesta junto a diversas piezas de *Condecoraciones*, entre otras obras, en la muestra individual *Gráfica y Pintura* realizada en el Instituto Chileno Francés de Cultura en 1984. Nuevamente el artista instaló la ironía en el mensaje y como posibilidad de estrategia de obra, insertando en una de las medallas un texto con tres citas, con reflexiones sobre la experiencia del arte. Una de ellas, de Pablo Goldenberg, artista plástico, planteaba: "Podemos concluir que las funciones del arte hoy en día cada vez son menos contemplativas, pasando a ser más reflexivas y activas a la vez".

## Esto no es un cartel

El ColectivoArte80 desplazó el grabado al espacio público a través de la serialidad, lo efímero y lo situacional, traspasando ese sentido estético, social y político del cartelismo<sup>229</sup> con acciones que implicaban al transeúnte, a la calle, abriendo definitivamente el arte en Concepción hacia la esfera de lo público, lo político y al activismo<sup>230</sup>.

La acción gráfica *La 8ª de la Hora*, instalada en muros de Concepción el 13 de octubre de 1980, un día después de la celebración del "Día de la Raza"<sup>231</sup>, era una serigrafía que replicaba la portada del diario *La 3ª de la Hora* en tamaño real, con el título arriba en mayúsculas: "DETENIDO PELIGROSO

CRÍTICO DE ARTISTAS”, desplegando abajo más titulares, mínimos textos y fotografías donde lo verosímil era tensionado por lo poético.

Referencias históricas de esta intervención podemos encontrar en la lira popular del siglo XIX en América Latina, esos pliegos que se colgaban en las calles con relatos en verso del acontecer de la época, acompañados por imágenes en xilografía; y en *Quebrantahuesos*, intervención que realizaron en 1952 en calles de Santiago, Nicanor Parra, Enrique Lihn y Alejandro Jodorowsky<sup>232</sup>; así como en un símil de la época, los titulares de resonancias político-surrealistas de la revista *Noreste*, publicada en los 80 por Santiago Elordi y Cristián Warnken.

*La 8ª de la Hora* fue una intervención gráfica clandestina. Una serigrafía impresa en serie en el taller que Ricardo Pérez había improvisado en el garaje de sus padres, en San Pedro, para luego ser instalada durante la noche en puntos neurálgicos de la ciudad: en la esquina de la calle Cochrane con Paicaví, en muros de la Universidad de Concepción y de la Plaza Perú, que conecta el campus con el centro cívico. Trabajando la portada de un diario como si fuera un cartel en el espacio público, la acción instaló una crítica al rol de los medios de comunicación masivos y una interpelación a los transeúntes en plena calle, pese al excesivo control policial. Los contenidos del periódico informaban ciertos hechos de un modo oficial, pero lo real era quebrado por lo inverosímil: que un crítico de artistas fuera peligroso o que hubiera una versión no oficial de un periódico masivo.

Cada titular citaba irónicamente ciertos hechos sociales, políticos y culturales: de inmediato, en la palabra “detención”, el titular nos situaba en el contexto de la dictadura; “Muestra de relojes antiguos en Sala de la U”, era una crítica a la exposición

que se instaló luego de la censura de *Arte Acción* en la Sala Universitaria; “Reducción Cayucupil celebró el Día de la Hispanidad”, tensionaba la identidad mapuche con la conmemoración del día del “descubrimiento” de América; y “Arte, ¿bienestar común?”, apelaba –al igual que el título principal– al propio quehacer del arte en este contexto. La portada funcionaba como anuncio de un matutino que saldría “la próxima semana”, dedicado al arte y la cultura de Chile, junto al suplemento “Universidad, mentes creadoras”. La acción gráfica interpelaba también a la institucionalidad cultural y al campo artístico.

Otra intervención que significó igualmente un desplazamiento de la gráfica a un formato de circulación pública y un trabajo conceptual con la imagen, fue *Concepción, te devuelvo tu imagen*, realizada en el suplemento La Gaceta del diario *El Sur*, históricamente el periódico de mayor circulación en la provincia de Concepción. Gracias a gestiones realizadas por intermedio de los periodistas del área de cultura del diario, Pacían Martínez y del ilustrador, diseñador y también miembro del colectivo, Sebastián Burgos, lograron intervenir el domingo 29 de agosto de 1982 con una foto-serigrafía, una página completa que reproducía la foto de un discapacitado visual tocando la armónica y pidiendo dinero en la calle, y la media silueta de un transeúnte que parece caminar sin mirarlo. La imagen luce montada sobre un plano de la ciudad con el texto “Ciudad de Concepción” y el titular “Concepción, te devuelvo tu imagen” por toda la orilla izquierda de la lámina, mientras abajo se lee “esto es un grabado”, firmando: “araos/ burgos/ cárdenas/ díaz/ fuentes/ hernández/ perez”.

El título de la intervención remitía a la posibilidad que tiene la fotografía de situarnos como un espejo frente a nuestra propia

imagen, en este caso, la realidad de una ceguera colectiva, social. La ironía sobre el lenguaje del arte mimético de la frase de René Magritte, "*Ceci n'est pas une pipe*", en el cuadro de una pipa<sup>233</sup>, es también un indicador, una pista, para el desprevenido lector de un periódico que –como todo medio de comunicación– era también vigilado e intervenido.

Esta acción gráfica del ColectivoArte80 plantea la producción visual desde la búsqueda de espacios de difusión más efectivos, como una estrategia de comunicación tanto artística como pública, que genere diversos cuestionamientos sobre la realidad social y política; o, cuando menos, nos genere la pregunta sobre qué es eso que se nos impone ahí. La obra se alza como un objeto-manifiesto, que releva la efectividad del arte tomándose el espacio público, abriéndolo a la libre circulación como estrategia de socialización política. La censura impulsa a situarse en la calle con estrategias de la calle, pero con reproducciones de fotos y mensajes cifrados, como enigmas a resolver en imágenes que son, en definitiva, estrategias de lenguaje. Dice Germán Araos:

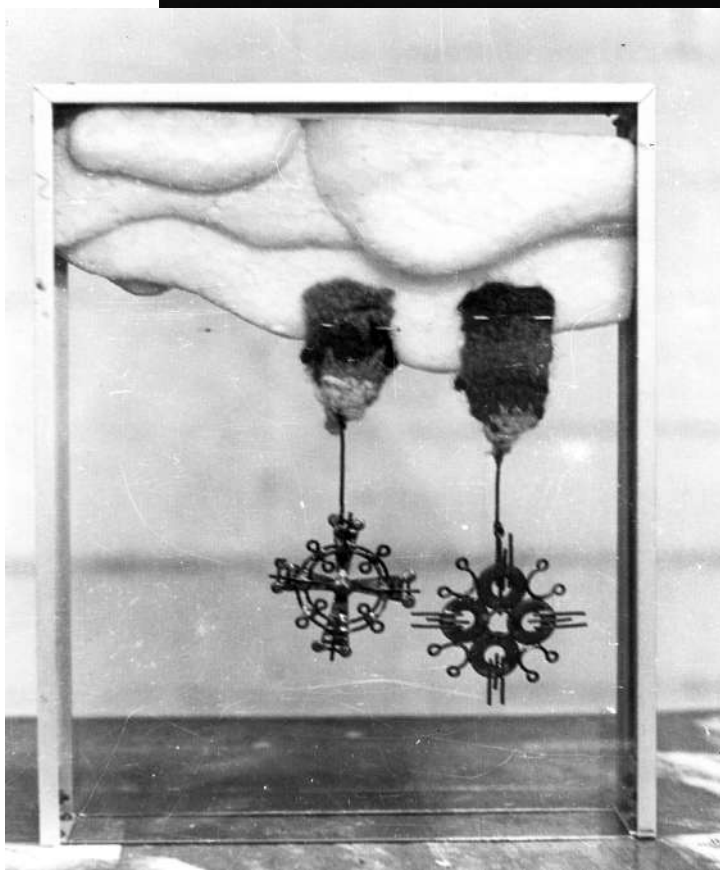
En *Concepción, te devuelvo tu imagen*, como ColectivoArte80, expusimos bien la idea de nuestro manifiesto artístico con el espacio público. La calle y el espacio público era necesario retomarlo, porque era lo más censurado y reprimido en la época, y además ya no teníamos la posibilidad de conseguirnos salas de exposición. Entonces en la calle comenzamos a sentir que ahí podíamos decir cosas. Y fue significativo. Ahora, siendo bien sincero, yo no tenía idea de performance e instalación o acción de arte en esos años. Pero sí había una intuición (...) que se manifestaba así, que no era tan sistemática, ni tan funcional (...). Concepción estaba

marcado por una tradición. Por ejemplo, de los pintores de la Generación del 13. Lo que enseñaba Iván Contreras era a la manera de la Generación del 13. Entonces también era fuerte esa tradición de la pintura ahí, y del grabado también, de Concepción sale [Eduardo] Vilches, [Pedro] Millar, [Rafael] Ampuero. En el caso de nosotros, Millar nos decía en el grabado que el tema no es importante, sino cómo yo muestro ese tema y expongo ese tema, en el fondo evocar el lenguaje<sup>234</sup>.

Desde la muerte del poeta, militante del PC y Premio Nobel de Literatura, Pablo Neruda, el 23 de septiembre de 1973, su imagen estaba supeditada a lo clandestino<sup>235</sup>. En 1981, Pilar Hernández, Manuel Fuentes, Germán Araos e Iván Cárdenas visitaron el Taller de Artes Visuales, TAV, en Santiago, por invitación de Millar. En aquella ocasión, estuvieron con el artista francés Ernest Pignon-Ernest, quien había producido una serigrafía con la imagen a escala de Neruda vestido de poncho, la cual pegaron por calles de Santiago junto a otros artistas del TAV, siendo incluso trasladada fuera del circuito urbano. Al día siguiente, los afiches habían sido totalmente borrados.

En febrero de 1982, trajeron la serigrafía de Neruda a Concepción, programando una acción que sumó a Pilar Hernández, Manuel Fuentes, Viviane Mohring, Iván Díaz, Germán Araos, Ricardo Pérez y Pedro Millar, en el puente que cruza el río Biobío uniendo a Concepción con la actual comuna de San Pedro de la Paz. Los Artistas llegaron caminando hasta la mitad del largo puente, lugar que también estaba bajo el control militar, con la intención de lanzar la imagen al agua y dejar que aquella figura a escala de un cuerpo real se fuera por la inmensidad del río con un destino incierto, tal vez desembocando en el mar. Los artistas se apropiaban así de la imagen de Neruda y de su sentido

*Condecoraciones*, Manuel Fuentes, objetos, 1982.  
Fuente: Archivo de Manuel Fuentes.



**VESTIMENTA Y CUERPO  
SE MUEVEN  
EN UN MISMO INSTANTE**

**PROPONGO A LAS PERSONAS  
QUE EN ESTOS MOMENTOS  
CIRCULAN POR ESTA SALA SEAN  
ELEMENTOS SUSTENTADORES Y  
OBSERVADORES DEL FENOMENO  
ROPA VESTIMENTA EN  
MOVIMIENTO**

M. Fuentes Ramos / agosto 1980

Abajo\_ Panfleto de Manuel Fuentes, agosto 1980.

Fuente: Archivo de Manuel Fuentes.

Arriba\_ *Declaraciones juradas*, Manuel Fuentes,  
documento-objeto, 5 agosto de 1980.

Fuente: Archivo de Manuel Fuentes.

HUMBERTO FAUNDES RIVERA  
NOTARIO PUBLICO  
O'Higgins 545 - Fonos: 21299 - 23077  
CONCEPCION

**DECLARACION JURADA**

Por la presente yo MANUEL ARNOLDO FUENTES RAMOS,

Carnet de Identidad N.° 5 943 284- 2

de HUN. CONCEPCION Domiciliado en Concepción

Calle Pozos 178 N.°

Vengo en declarar bajo juramento y palabra de honor que mi experiencia a  
través de los años que llevo usando ropa. Me hacen tomar conciencia de que  
dicha ropa adopta la forma de mi cuerpo en movimiento.-

Para constancia firmo en Concepción, 5 de Agosto de 1980 de 197.

*M. Fuentes*  
FIRMA

AUTORIZO  
NOTARIO PUBLICO

Concepción, 5 de Agosto 1980. de 197



Pág 138\_ Registro de *La Octava de la Hora*, ColectivoArte80, acción gráfica/serigrafía, 13 de octubre de 1980, Concepción. Fuente: Archivo de Iván Cárdenas

Pág 139\_ Intervención gráfica *Concepción, te devuelvo tu imagen*, ColectivoArte80, en La Gaceta del Domingo del diario *El Sur*, 29 de agosto de 1982. Fuente: Archivo de Pilar Hernández.

concepción: te devuelvo tu imagen.

# CIUDAD DE Concepción

esto es un grabado

araos/burgos/cárdenas/díaz/fuentes/hernández/pérez





políticamente incorrecto para la dictadura en medio de un sitio vigilado. No obstante, el azar jugó un rol inesperado: por efecto del viento, la imagen se dio vuelta y quedó flotando boca abajo, exhibiendo la cara blanca que se fue perdiendo con el curso del agua como una borradura en el paisaje. La acción se situaba tanto en lo efímero y temporal del transitar del río que marca al mismo tiempo una frontera natural del territorio, epicentro de luchas históricas<sup>236</sup>, significando desde el deseo de memoria también la desaparición.

### 3.4

#### Taller Marca:

#### Gráfica disidente

(En) los círculos político sociales de la U (...) era evidente para dónde iba la cosa. No podías estar al margen, encerrado escribiendo poemas, cuentos, y haciendo fotos que no tuvieran que ver con la realidad. Ahí empezó a gestarse el concepto de reproducción de grabado en función de una cosa política.

Ricardo Pérez<sup>237</sup>

Iván Díaz y Ricardo Pérez crearon el Taller Marca en agosto de 1982, cuando egresaban de Pedagogía en Artes Plásticas de la Universidad de Concepción, al no poder terminar la Licenciatura en Artes<sup>238</sup>. El espacio nació como una búsqueda por sobrevivir desde lo laboral, mezclando el fin comercial con las tareas universitarias y el activismo, asumiendo nuevas estrategias artísticas frente al contexto de dictadura<sup>239</sup>.

En una casa arrendada en Caupolicán 1061, muy cerca del Mercado Central y de la Plaza de la Independencia, se ubicó este centro de operaciones que nació en paralelo a las últimas producciones del ColectivoArte80, con un trabajo desde el afiche y desde los desplazamientos de la gráfica a la calle, así como del arte contemporáneo hacia prácticas colaborativas. Taller Marca hizo de la acción gráfica un gesto de disidencia, sacando al grabado desde las censuradas salas institucionales al sitiado espacio público y también hacia la práctica social, tensionando al mismo tiempo la tradición de la disciplina en Chile.

La historia del grabado nacional ha tenido un importante componente político y de compromiso social, alimentado por las posibilidades que da la técnica para la democratización de las imágenes, en procesos que implican la edición en serie de obras de arte a un costo más bajo que la pintura. Sobre esta tradición<sup>240</sup>, hay importantes antecedentes en la región: desde Ancud (Chiloé), llegó a vivir a Tomé, Rafael Ampuero, artista que, desde fines de los años 50, abordó con reconocida presencia en Concepción un repertorio donde solían aparecer personajes populares, pescadores y campesinos junto al mar y los cerros. Por entonces, Santos Chávez (nacido en Canihual, provincia de Arauco), cuya obra también estuvo marcada por esa búsqueda de la esencia del territorio, asistía a la Sociedad de Bellas Artes, epicentro artístico donde hacían clases maestros como Tole Peralta y Julio Escámez, este último ligado al muralismo e igualmente oriundo de Arauco. Junto a Eduardo Vilches, Jaime Cruz y Pedro Millar, eran jóvenes artistas que asomaban en la intensa vida cultural penquista, y que llamaron la atención de otro maestro del arte nacional: Nemesio Antúnez. El fundador del Taller 99<sup>241</sup> solía venir a Concepción invitado por la universidad y, en alguno de esos viajes, los convidó a integrar el emblemático espacio santiaguino<sup>242</sup>. Los cuatro artistas

se convirtieron, en los años 60, en figuras claves tanto en la historia del taller como del grabado en Chile, desde diversas búsquedas formales y técnicas, apuntando a la síntesis, la abstracción, al conceptualismo o la experimentación gráfica; también, desde el compromiso con lo político y social<sup>243</sup>.

En esa década, nació en Santiago otro mítico lugar: el Taller Gráfico de la Universidad Técnica del Estado (UTE), que contribuyó, con identidad reconocible, "a levantar las principales consignas de la Reforma Universitaria, la Reforma Agraria y la Nacionalización del Cobre"<sup>244</sup>. El grabado y el afiche fueron disciplinas fundamentales para la difusión del ideario de la Unidad Popular y el proceso de construcción de una nueva sociedad. La muestra "*El pueblo tiene arte con Allende*" fue organizada en 1970 por el Comité de Artistas Plásticos, que presidían Pablo Neruda y José Balmes, lo que fue un aporte a la campaña electoral de Salvador Allende, integrando a 30 artistas nacionales con una colección de serigrafías expuestas simultáneamente en 80 lugares a través del país y ofrecidas a muy bajo precio<sup>245</sup>. En 1971 y bajo la dirección de Pedro Millar, se creó el Departamento de Gráfica y Comunicación Social de la Universidad de Chile.

En 1974, un grupo de académicos exonerados de la Escuela de Bellas Artes de la Universidad de Chile fundó el Taller de Artes Visuales (TAV) en Santiago, espacio para exposiciones, seminarios y formación, y taller de grabado independiente, lugar predilecto para la producción gráfica en resistencia a la censura que afectaba a la institucionalidad cultural y a las escuelas de arte. Entre sus primeros integrantes, estuvieron Francisco Brugnoli, Virginia Errázuriz, Carlos Donaire, Luz Donoso, Gustavo Poblete y también Millar.

Durante la dictadura, el uso del grabado estuvo vinculado al activismo y a las

necesidades de difusión de sindicatos y agrupaciones sociales, políticas y de derechos humanos. En 1977, nació el Taller Sol en Santiago, que utilizó prensas tipográficas y la serigrafía como herramientas de contrainformación y difusión de encuentros culturales. La Agrupación de Plásticos Jóvenes (APJ), formada en 1979 por dos ex estudiantes de la Escuela de Bellas Artes de la Universidad de Chile, Haviilio Pérez y Hugo Sepúlveda, junto a diversidad de artistas, realizó un insistente trabajo de resistencia, situándose en el espacio público con acciones gráficas que intervenían el relato coercitivo de la dictadura, funcionando también como un espacio de formación alternativo para la práctica estética con un explícito compromiso social. Entre fines de los años 70 y comienzos de los 80, artistas de la Escena de Avanzada abordaron la gráfica desde lo conceptual o sus desplazamientos hacia el trabajo con el objeto, el cuerpo, la acción y la calle, entre ellos Eugenio Dittborn, Lotty Rosenfeld y Carlos Leppe.

Estos antecedentes permiten comprender el campo de acción posible para Taller Marca y la producción del ColectivoArte80 en lo local. Pedro Millar, como sabemos, fue profesor determinante para estos artistas a través de la enseñanza en el Departamento de Artes Plásticas y también fuera del aula.

## Estrategias

## de circulación

Hasta el año 1980 no se podía decir nada, nada, nada, ni una opinión en contra o manifestarse públicamente. Eras perseguido o corrías el riesgo de que te

secuestraran. Y nosotros lo empezamos a ver cuando echaron de la universidad a profesores, y ya sabíamos lo que había pasado antes con los asesinatos. Como estudiante de Arte, uno se encuentra en esa disyuntiva. La creatividad tiene como requisito el pensamiento divergente, si tú no eres capaz ni de disentir, no puedes entonces crear. (...) Entonces, a partir de eso, empezamos a elaborar un lenguaje buscando la forma. Cómo decimos lo que queremos decir, cómo liberamos espacios de expresión en Concepción. A partir del lenguaje, del arte conceptual, que ya habíamos empezado a teorizar con Pedro Millar en el taller de grabado... Pero Millar se fue rapidito, nosotros alcanzamos a estar un rato con él. Dos o tres años donde él alcanzó a poner la semilla.

Iván Díaz<sup>246</sup>

144

El contexto de emergencia política y social fue el escenario en Concepción para el desarrollo de un lenguaje que –de la mano con la experimentación técnica– significó una opción de circulación de imágenes. A través de acciones gráficas producidas con un ímpetu de resistencia frente a la censura y a la práctica académica del grabado, a lo figurativo y a la contemplación de la obra en espacios de arte, este proceso significó abrirse a nuevos usos de la gráfica y a nuevos espacios de circulación, más políticos, en vínculo con la contingencia local.

A comienzos de los años 80, Ricardo Pérez armó un taller de serigrafía clandestino en la casa familiar, que estaba ubicada cruzando el río Biobío, en San Pedro, sector que en ese tiempo era parte de la comuna de Concepción. Allí nació *La 8ª de la Hora* con el ColectivoArte80, por ejemplo. Pero las restricciones del entorno eran diversas, por lo que lograron más independencia en el espacio de calle Caupolicán, donde comenzaron a trabajar afiches publicitarios

y de difusión, siendo uno de sus clientes la Dirección de Extensión de la Universidad de Concepción. Con una máquina fotomecánica imprimían insertando la fotografía en el grabado a través del uso de químicos; a la vez, montaron un cuarto oscuro para revelado.

Pronto Taller Marca comenzó a desarrollar una línea propia de trabajo de alguna manera emparentada con las acciones de arte<sup>247</sup>.

Entre 1982 y 1989, el colectivo apostó por un trabajo directo en el espacio público, vinculándose con diversos artistas y agrupaciones que tenían como objetivo común la estimulación social en el espacio urbano, donde el arte fuese una práctica que abriera un espacio de encuentro con la ciudadanía. La reproducción en serie de la imagen, cuantas veces lo permitiera el mínimo presupuesto con que contaban en el contexto de dictadura, fue uno de los mecanismos de producción visual determinantes que levantaron desde la autogestión, en práctica colaborativa con quienes luchaban por visibilizar la violencia y la defensa de los derechos humanos.

Ya sea a través de acciones gráficas, de la producción de afiches, de la participación en manifestaciones o a través de talleres de grabado en poblaciones, gesto decisivo de Díaz y Pérez fue concebir la calle como lugar de subversión y confluencia de diversos mensajes y discursos, contribuyendo a visibilizar las demandas sociales en la trama urbana. El impulso era la urgencia de reincorporar el arte a la realidad en un acto de reivindicación del uso del espacio público, lo cual fue abordado por el ColectivoArte80 y llevado luego por el Taller Marca a una praxis estética y política radical.

Las acciones gráficas de la dupla de artistas generalmente se realizaron en forma clandestina, desde colaboraciones cercanas y en una silenciosa ocupación

de lo público como táctica subversiva ante un extremo control policial. Al margen de las estéticas tradicionales de izquierda, el colectivo incorporó nuevos vocabularios visuales y discursivos, así como la necesidad de replantear el concepto de "obra", haciendo del arte una cuestión efímera, no coleccionable, al margen también de la academia, de la institucionalidad y el mercado. El arte como herramienta relacional que excede la institucionalidad del arte para encarnar acción política y social.

Pese al contexto de represión y muerte, instalaron en plena calle micromanifiestos en clave irónica. El grabado permitía una gestión expedita de ocupación del espacio público (a diferencia de la pintura o la escultura, por ejemplo), asumiendo estrategias de socialización, concientización y contracultura, y recuperando de algún modo el sentido utópico del arte de compromiso de los proyectos de izquierda latinoamericanos en los años 60 y comienzos de los 70. Pero ya no era el arte ideologizado, la imagen representativa y partidista, sino la idea del afiche desde estrategias del arte conceptual y del activismo artístico.

Una de las primeras acciones gráficas de Taller Marca fue *Ninguna calle llevará tu nombre*, realizada en mayo de 1982 con la mediatizada imagen del dictador Augusto Pinochet con gafas, captada por el fotógrafo holandés Chas Gerrestsen durante el Tedeum del 19 de septiembre de 1973. Fueron alrededor de 200 ejemplares de una fotoserigrafía que repartieron gracias al vínculo con estudiantes universitarios y pobladores, y que pegaron en muros de la ciudad.

En el campus de la UdeC, en la Diagonal Pedro Aguirre Cerda, en calles aledañas al centro cívico y en poblaciones, *Ninguna calle llevará tu nombre* implicó una relectura del uso del cartel en el espacio público en un contexto de represión y coerción. Es una

obra que busca interpelar al espectador insertando de manera deliberada una imagen gráfica como manifiesto político. Es una intervención callejera con un mensaje de resistencia y fuga discursiva certera en rechazo al régimen, devolviéndole el golpe (estético). La frase que encabeza el afiche, *Ninguna calle llevará tu nombre*, opera como una suerte de sentencia tras un hipotético juicio contra el dictador, donde se le castiga con la imposibilidad de inmortalizar su nombre en los espacios públicos. Mientras que la reproducción mecánica de su rostro fotografiado es una suerte de retrato furtivo de delincuente, de estética criminalística, una suerte de "Se busca" que lo perpetúa. El juego encarna una lucha icónica-lingüística que ironiza también sobre los próceres levantados por el régimen, sobre la constante cita y homenaje a Diego Portales y a Bernardo O'Higgins, por ejemplo, y su estatuaría emplazada en múltiples plazas del país<sup>248</sup>.

La calle es la superficie común de circulación de un mensaje pensado como anuncio y señal. Explica Iván Díaz, cuya idea original fue adquiriendo fuerza desde lo colectivo:

*Ninguna calle llevará tu nombre* era la continuación de lo que había hecho en la Escuela de Arte. El objetivo era hacer una serigrafía con la forma de una señalética de calle, esa era la idea original. Por eso se me ocurrió la idea de hacer una obra clandestina súper arriesgada, tapar la señalética y ponerle:

*Ninguna calle llevará tu nombre*. Pero no me atreví a hacer esa acción, no lo podía hacer solo tampoco. Por el miedo a la represión, desistí de eso. Después de aquello comenzamos a conversar con la gente. Se produjo en forma de afiche y lo distribuimos. Lo hicimos con compañeros de ciencias sociales y luego se distribuyó por Concepción, entre los estudiantes, sus amigos, vecinos, y así se divulgó<sup>249</sup>.

**ninguna calle  
llevará  
tu nombre**





Pág 146\_ Afiche *Ninguna Calle Llevará tu Nombre*, Taller Marca, serigrafía, mayo de 1982.  
Fuente: Archivo de Alexis Figueroa.

Pág 147\_ Registro de afiche *Ninguna Calle Llevará tu Nombre*, Taller Marca, instalado en Campus Universidad de Concepción, 1982.  
Fuente: Archivo de Ricardo Pérez.

Una característica en la producción gráfica tanto del ColectivoArte80 como de Taller Marca fue la inserción del texto en las obras. Díaz y Pérez exploraron la dificultad de la literalidad en la comunicación y su representación en el espacio público, con una actitud crítica alimentada por la imposibilidad de exponer en espacios institucionales, lo cual propició el traslado hacia un dispositivo democrático de difusión con una intención de agitación política. En esta matriz de acción, incorporaron elementos irónicos al vocabulario visual gráfico (la deconstrucción, el fragmento, la estrategia del collage), abordando de manera (anti) poética<sup>250</sup>, desde una suerte de inversión de identidad, el imaginario que estaba construyendo la dictadura.

En *Si vas para Chile, Orden y Patria*, también de 1982, el colectivo recurrió simplemente a esta frase serigrafada para instalar en lo público una ironía acerca de la nueva conceptualización de “patria” que imponía el régimen. El texto es una invención, un híbrido entre el título del vals escrito por Chito Faró en 1942 –y que, entre otros intérpretes, popularizaron Los Huasos Quincheros (grupo folclórico de gran visibilidad en período de dictadura)– con una cita al himno de Carabineros de Chile, una de las instituciones encargadas de ejercer la violencia coercitiva del Estado. Es la referencia a ese país idealizado que quiere instalarse como signo de identidad, del bucólico campo del valle central, y al mismo tiempo la alusión al sistema militar, significando una torsión del orden enunciativo hacia lo político. El impacto de esta obra estuvo en esa ambigüedad; según relatan los artistas, hubo compañeras y compañeros que leyeron la serigrafía instalada en la Plaza Perú y en sectores periféricos de la ciudad como un discurso izquierdizante que no estaba en la propuesta original del colectivo.

La acción poética-gráfica *Si vas para Chile, Orden y Patria* marca la astucia del colectivo

como característica de su producción, instalándose en las calles de la ciudad, un espacio simbólico en disputa que desde 1983 comienza a ser escenario de manifestaciones contra la dictadura cada vez más visibles y multitudinarias a través del país.

## Lenguajes

### urgentes

La disposición de los medios de reproducción gráfica en función de la resistencia política fue el gesto que Taller Marca instaló durante los años 80 a nivel territorial, con referencias en la propia producción individual, tanto antes como durante el trabajo conjunto. Ricardo Pérez e Iván Díaz se dedicaron a proyectos de arte individuales y colectivos, en los cuales no sólo situaban a la gráfica como lenguaje, sino en donde la instalación y los objetos cobraron también protagonismo, manteniéndose cercanos al grabado y la fotografía, siempre desde una actitud crítica frente al arte, asumiéndolo como un quehacer social abierto a la comunidad.

El gesto es actualmente leído desde un contexto mayor por Díaz: “Lo que hicimos fue introducir en Concepción lo que era el arte conceptual, lo que ya se había estado haciendo en varias partes del mundo, y también sabíamos que se hacía en Santiago, que había un movimiento latinoamericano, en Buenos Aires, en Brasil, que eran también dictaduras, y que estaban con el lenguaje del arte conceptual intentando romper con la censura, la represión, la mordaza que había en toda Latinoamérica”<sup>251</sup>.

El 7 de noviembre de 1983, participaron en *Ensayo Público*, exposición de diversos artistas durante una jornada en el Colegio San Ignacio de Concepción, una suerte de

happening con obras, acciones y situaciones, que –junto a lo crítico y experimental– situó lo colectivo en relación a lo multidisciplinar en el arte local. Taller Marca realizó el afiche de difusión, y dos instalaciones que se ubicaron en medio de un concierto disonante de objetos como obras de arte, lecturas poéticas, presentaciones en vivo de músicos de cámara y de artistas de la calle.

Una de las intervenciones, *Hombres trabajando*, integraba elementos que apelaban a la ciudad de la dictadura: un hule fluorescente sobre el que estaba impreso repetitivamente con serigrafía el signo vial de los obreros de la construcción usados en calles y carreteras para señalar faenas de construcción; y, en la parte de abajo, piedras amontonadas como escombros y pintadas de blanco “imitando la cal que se usaba en el Chile de los 80 para hermosear espacios públicos como parques o plazas”, recuerda Iván Díaz<sup>252</sup>.

Se sumó la instalación-acción *Qué es el Arte*: una estructura de madera dorada sobre una tarima con alfombra roja que imitaba un púlpito para discursos, adornado por una roseta y guirnalda tricolores, elementos que hacían referencia “al patético sentimiento de patriotismo que campeaba en todos los discursos militares”, agrega el artista. Sobre el púlpito, un aparato de televisión emitía la programación del día del canal nacional, medio controlado por la dictadura. Frente a la instalación, un personaje que en el centro de Concepción era contratado por el comercio local para promover productos de todo tipo, estaba con su indumentaria de trabajo y con megáfono en mano leyendo una definición de arte copiada “de una enciclopedia barata de los años 70”<sup>253</sup>.

Desde el arte contemporáneo y lo colaborativo, realizaron –unos meses antes, en mayo de 1983– una publicación experimental, un objeto-postal de un tiraje de 200 ejemplares: *Señales*, igualmente denominado por

Ricardo Pérez como *El tríptico de Chile*, que debe su nombre a las tres bolsas que iban corcheteadas en su interior: una con pimienta morrón molido, otra con azul de lavar, y una bolsita con bicarbonato de sodio. Rojo, azul y blanco, una bandera patria parcelada. El mínimo ensamblaje, realizado por Iván Díaz con productos adquiridos a una vendedora ambulante que se instalaba todos los días en la calle Caupolicán, donde estaba el Taller Marca, se relacionaba con los poemas visuales de Carlos Decap y Tomás Harris, poetas de la revista *Postdata*, que en mínimos textos jugaban gráficamente y daban cuenta en tremendas metáforas del estado de horror. La portada y el reverso del tríptico fueron serigrafías de Ricardo Pérez. Ésta presenta la imagen de unos infantes de marina de Talcahuano, mientras que al final del objeto postal se detalla un rayado callejero “Es hora de poner el grito en el cielo”.

En una ciudad donde diversas/os artistas estaban conectándose, la relación de Marca con la escena de la literatura se remontaba unos años antes a través de Ricardo Pérez, también con Harris y Decap, entre otros, a través de grupos que venían incursionando en la experimentación y ruptura de la tradición poética, indagando en nuevas formas literarias y representacionales, incluso en conexión con lo performativo e instalativo. Ejemplos de estas incursiones que implicaron también asociatividad, fueron la revista *Postdata* y la acción en el Cecil Bar, *Exploración de un cuerpo urbano* (1980)<sup>254</sup>, donde el artista gráfico y fotógrafo, aportó las imágenes de Concepción que se proyectaron junto a las lecturas poéticas.

Adentrada la década de los 80, Ricardo Pérez experimentaba con fotoserigrafía, realizando un trabajo con afiches y acciones en las calles, abordando al mismo tiempo la fotografía como registro documental, situando siempre la mirada en la trama urbana y social, en el escenario de las protestas, acciones, intervenciones y



Registro de *Si vas para Chile, Orden y Patria*, Taller Marca, serigrafías instaladas en Concepción, 1982.  
Fuente: Archivo de Ricardo Pérez.



Arriba y abajo\_ *Señales*, Taller Marca junto a Carlos Decap y Tomás Harris, tríptico serigrafado, objetos y textos de poesía, 1982.

Fuente: Archivo de Iván Díaz.



SEÑALES

tapas: ricardo perez cunha

CARLOS DECAP

#### SEÑALES DE LA REALIDAD

RECUERDA: NO SOLO LAS PAREDES ESCUCHAN.

II

AFUERA: LOS FANTASMAS ESPIAN

III

SUEÑO CON SUEÑO BAJO NUESTROS PIES  
CONSTRUIREMOS UN NUEVO CAMINO

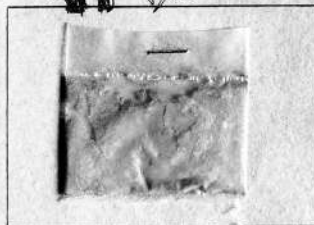
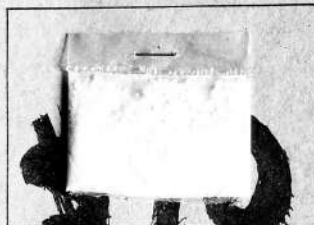
#### In memoriam

SUPIMOS TU MUERTE POR EL DIARIO. TAM-  
BIEN QUE POR NOSOTROS HABIAS MUERTO

#### Kafka

LOS DIARIOS LOS QUIEREN OLVIDAR  
LA RADIO LOS QUIERE OLVIDAR  
LA TV LOS QUIERE OLVIDAR PERO  
LA HERIDA, NO HAY CASO, NO CIERRA

terapia: UN SOLO GRITO COMUN DARIA AL SUELO CON LA TAPIA



iván díaz

TOMAS HARRIS

Tu pupila oscura, los muros blancos: sólo el arte que  
conmueve nos era permitido. En la pared blanqueada  
con el cal nos pusieron un recorte de revista vieja, una  
reproducción resquebrajada de los aquarelles de Goya,  
quizás como una manera de invocar nuestra razón.

En la pared con  
de niños pinta-  
como una día-  
Yo mismo, al  
pé los ojos has-  
acostumbran -  
como la mira-  
bra a la oscuri-

cal los sacrificios  
dos por Goya  
positiva de horror  
comienzo, me ta-  
ta que me fui  
do a las imágenes  
da se acostum-  
dad.

Tiempo después fue entonces cuando vi tu pupila oscura  
y plena en el ojo hueco de la bruja y vi mi cara y mi  
risa en la máscara y en la carcajada de un incubo y vi a  
mi hijo en los pellejos y huesos mondos del niño ofrecido  
en sacrificio. Claro, ya estábamos en pleno delirio.  
Al tiempo se lo llevaron y en su lugar sólo quedó el trozo  
de pared más limpio que el resto. Pero yo lo seguí  
viendo: la misma plasta de sangre oscura y no te dije  
nada porque sabía que tú también lo veías. Podíamos  
llegar a pensar que mientras dormíamos se introdujeron  
en silencio para volverlo a poner y así hacernos creer en  
la realidad del espejismo.

represión política. Junto con integrar el ColectivoArte80 como posteriormente el Taller Marca, estuvo en la Asociación de Fotógrafos Independientes (AFI), filial Concepción, armada por Enrique Fierro<sup>255</sup> y a donde ingresaron cinco o seis fotografías/os más, María Eliana Vega<sup>256</sup>, entre ellas/os, según recuerda.

Tal como el grupo formado en Santiago<sup>257</sup>, realizaban registros en las calles, captando manifestaciones, hechos de violencia y detenciones arbitrarias por parte de Carabineros. Desde lo regional, la AFI filial Concepción abordó un trabajo documental que nació también de la urgencia por decir, por revelar, y que conformó un archivo sobre los acontecimientos, un testimonio sobre los abusos cometidos por la policía de la dictadura<sup>258</sup>.

Junto con ser publicadas en prensa, algunas de estas imágenes fueron también mostradas en exposiciones o en intervenciones de denuncia en la calle<sup>259</sup>. Muchas veces fueron prueba para los alegatos y recursos judiciales que levantaba la Vicaría de la Solidaridad de Concepción, en defensa o búsqueda de los detenidos políticos; fueron fotografías compartidas con la Agrupación de Familiares de Detenidos Desaparecidos, con organizaciones de derechos humanos y con la prensa. Sin embargo, en su mayoría apenas fueron conservadas, afirma Pérez: "Yo, material gráfico, sabes que lo he perdido. Diapositivas y fotografías no tengo muchas (...) Yo no cachaba el concepto y el valor de la historia. Yo hacía fotos, pero de ahí a pasar el archivo es otra cosa. Yo viví eso de 'guarda estos negativos', y eran súper comprometedores, porque eran fotografías de presos políticos, y ¡cómo ibas a tener eso en tu casa!"<sup>260</sup>.

Dos veces entraron a robar fotografías al Taller Marca, recuerda Iván Díaz, y las dos veces se llevaron las diapositivas. Con el

primer robo, en 1985, perdieron todo el registro de 1980 hasta ese año. La policía los mantenía vigilados. Si bien las acciones que realizaban desde el contexto de lucha contra la dictadura eran mantenidas "bajo cuerda" y se sabían sólo "por oídas", entre personas de confianza, dice, estaban muy expuestos: "Al final nos tenían cachados, la CNI instalados fuera del taller. Si yo llegaba tarde, a veces me revisaban afuera del taller. Me revisaron varias veces. Miedo, era un terror así cotidiano. Pero creo que las personas que estaban más metidas en la política, ellos de alguna forma nos protegían a nosotros indirectamente, informalmente, digamos. Nunca se supo nada de toda esa cantidad de afiches que hacíamos clandestinos. O sea, yo creo que no se supo nada, pero de hecho nos tenían vigilados"<sup>261</sup>.

En 1988, Taller Marca publicó *Tráficos*, un periódico que también nació desde lo colaborativo y en la línea de lo que venían realizando, desde el interés de llevar la gráfica, la imagen y el texto tanto a las calles como a otros soportes de lo urbano y social, abordando técnicas de reproducción de imagen y en este caso la editorialidad. El financiamiento fue un aporte del Instituto de Ciencias Alejandro Lipschutz (ICAL)<sup>262</sup>, al que pertenecía Carlos Zapata, antropólogo colaborador del colectivo. Fueron mil ejemplares de una publicación en serigrafía con aportes desde diversas áreas, en imágenes, escritos, columnas y noticias, una suerte de objeto - publicación donde planteaban la creación artística como un acto de comunicación: "Sólo queremos estimular y rescatar el trabajo creativo de estas geografías, en la pluralidad de sus expresiones" o sobre "la posibilidad de ordenar las cosas de otra manera" se hablaba en la editorial del primer número, publicado en junio de ese año, ya en las postrimerías de la dictadura. En la fotografía que acompaña el texto, presumiblemente del grupo de artistas, cada una/o luce la zona de los ojos censurada.

*Tráficos* se hizo desde colaboraciones cercanas y circulaba de mano en mano. “Fue así como un buen día Cristina Valenzuela (del ADA) estaba de compras en una carnicería de Lota y encontró la revista como papel para envolver la carne”, recuerda Iván Díaz.

En 1989, el artista expuso individualmente en la Sala CEFA diversas series de fotografías en blanco y negro tomadas entre 1985 y 1988 en Concepción y en viajes al sur del país, registros del Chile invisible, dice, “del que no se hablaba y por lo tanto no existía en aquella época”. Había imágenes que hizo en la comunidad mapuche Calcoi, a la que sólo se llegaba tras 12 horas en carreta hacia el interior de Tirúa; y series de fotos de Chiloé, como los registros de los hogares huilliches en poblaciones marginales de Castro. Eran lugares a los que sólo se podía llegar a través de contactos por medio de amistades u organizaciones. “Las fotografías tenían una carga documental política y antropológica muy marcada. En Castro pude incluso fotografiar desde adentro la primera planta faenadora de salmones, ya que muchas de las pobladoras huilliches trabajaban allí en jornadas extensísimas por el sueldo mínimo”. Era el otro Chile de la dictadura.

*Fotografías de Iván Díaz Lavín* sumó imágenes de la visita a Concepción del Papa Juan Pablo II en 1987. Aquella vez, cuenta, pudo ingresar al Club Hípico, recinto donde fue el evento central de la visita, como fotógrafo del diario *El Sur*, de donde solicitaron colaboración externa para cubrir el evento. “En esta serie (un registro más personal en relación al que publicó el diario) también estaba muy presente la mirada antropológica sobre el ritual religioso en medio de la dictadura y el colapso social chileno. El espectáculo era grotesco. Instalaron numerosos corrales de tabla y alambre enormes, tipo campo de concentración, donde metían a la gente como animales. Entremedio, había unos

corredores por donde pasó el Papamóvil y él saludando a los corderos. Y, durante la ceremonia, se paseaban por esos pasillos los curas repartiendo hostias acompañados de pacos controlando la manada. Era dantesco”<sup>263</sup>.

Finalmente, dice, presentó un diaporama sobre su entorno cotidiano, “el taller, amigos/as, carretes, y subversiones varias. Era una especie de diapoclip con música de The Doors y el tema *Riders on the Storm*”.

Acompañó la exposición un catálogo con imágenes de esta serie. En una de ellas, se ven como una suerte de ready made las hileras de banderas chilenas que colgaban arriba en la Galería Universitaria para celebrar las Fiestas Patrias en septiembre.

## Desplegar la matriz

Nosotros sentíamos que no había nada estético, más allá de la estética del partido. Y nosotros intentábamos cargarlas con otros contenidos, con otros mensajes. Por ejemplo, una vez (porque nosotros hacíamos publicidad también en el Taller Marca), salimos a la primera marcha que se hizo, en una jornada de protesta que fue en el 83, muy multitudinaria, fueron como mil personas que salían por primera vez (...) Salieron como mil personas y nosotros sacamos un lienzo que teníamos ahí, tal vez nunca lo entregamos, no sé, que decía “Liquidación”. Y salimos con ese lienzo y nos unimos a la marcha. O sea, ahí había un mensaje, pero nadie entendió nada, por supuesto. Eran un par de locos, todo el mundo lo pensó, y éramos nosotros dos.

Iván Díaz<sup>264</sup>

# TIRAFKIDS

Publicación de circulación restringida

# 1

Concepción, Chile, Junio 1988



Artista: Daz Lavín

Amor Chileno

Video entrevista

Caos

Relatos

Panama

Poesía

Chile crea

Chile olvidado

" En nuestros días las imágenes son más vivientes que la gente. Una de las marcas de nuestro mundo es quizá este cambio: Vivimos según un imaginario generalizado.

La imagen generalizada, desrealiza completamente el mundo humano de los conflictos y deseos con la excusa de ilustrarlo. Lo que caracteriza a las sociedades "avanzadas", es que tales sociedades consumen en la actualidad imágenes y ya no, como las de antaño, creencias, son pues más liberales, menos fanáticas, pero son también, más falsas".

La cámara lúcida. Roland Barthes.

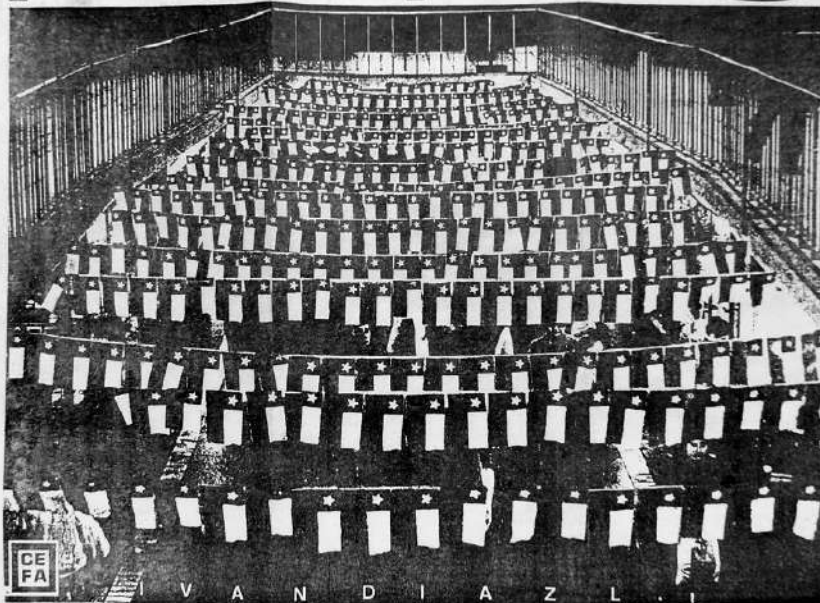


El Consejo Directivo del Centro de Expresión y Formación Artística, CEFA, saluda Atte. a Ud. y se complace en invitarle a la inauguración de la exposición de Fotografías de Iván Díaz Lavín.

El acto tendrá lugar el día 2 de octubre, a las 19.30 hrs. en el local de Preiro 1119-B. La muestra permanecerá abierta hasta el día 11 de octubre.

Concepción, Octubre de 1988.

# FOTOS



Pág 154\_ *Tráficos*, periódico serigrafiado, producción e impresión de Taller Marca, textos y edición colectiva, 1988. Fuente: Archivo de Annemarie Maack.

Pág 155\_ Portada y contraportada del catálogo de exposición *FOTOS*, de fotografías y collages de Iván Díaz, 1989, sala CEFA, Concepción. Fuente: Archivo de Iván Díaz.

Abordando el lenguaje del arte fuera del campo artístico y tematizando lo político fuera de la política partidista, la propuesta del colectivo podía situarse entre el cartel publicitario y la protesta. La estrategia para ello era llevar la gráfica, la imagen y el texto tanto a las calles como a otros soportes de lo urbano y social, realizando una lectura de los acontecimientos que instalaba el signo subjetivado como retrato de denuncia.

Al mismo tiempo que desarrolla este trabajo desde los márgenes del arte contemporáneo, Taller Marca se va conformando como un espacio de colaboración con diversas/os artistas<sup>265</sup>, colectivos y agrupaciones, aportando, por ejemplo, en la producción de afiches para visibilizar actividades de agitación cultural, como lecturas poéticas, obras de artes escénicas, peñas y tomas culturales realizadas en espacios extra artísticos, trabajando, entre otras colectividades, con el Teatro Urbano Experimental, Calaucán y grupos de poetas, así como con organizaciones culturales, gremiales, poblacionales, políticas y de derechos humanos, llegando a ser parte activa del movimiento social y político en Concepción.

La desmantelada Federación de Estudiantes de la Universidad de Concepción, FEC, comenzó en 1983 su reorganización en un gesto de articulación de fuerzas en oposición a la represión ejercida sobre los estudiantes universitarios por el régimen militar y por las autoridades designadas. Muchos fueron investigados y desvinculados del plantel por razones políticas, mientras que otros perdieron la vida en este proceso de lucha. Tal es el caso de Caupolicán Inostroza, quien falleció en 1984 en una protesta al interior del campus universitario. El mismo año de este taller que conmocionó a todo el país, el espacio realizó un afiche para la FEC evidenciando la necesidad de desmilitarizar la universidad. Con la imagen de un grupo de Carabineros, se leía: "Contra la violencia militar" y "¡Universitarios arriba. De pie!".

En 1986, el Comité de Defensa de los Derechos de la Mujer, CODEM, publicó una revista de libre circulación. Para dicha publicación, Ernestina Concha y Carmen Durán produjeron con Taller Marca un afiche en serigrafía, a partir de las figuras femeninas indígenas del mural *Presencia de América Latina* de la Casa del Arte, insertando la frase "¿Dónde están?" con nombres de mujeres detenidas desaparecidas. Fue un trabajo colaborativo en el tiempo, donde el colectivo compartía procesos técnicos con mujeres del CODEM, quienes realizaron principalmente afiches y piezas gráficas que tenían por objetivo difundir actividades de resistencia y encuentros femeninos de organización colectiva, conversatorios y jornadas de reflexión. Dicho trabajo daría pie a la primera Escuela de Verano Feminista, realizada en 1987, acuñando la frase "Tu alegría de vivir te libera". Ocho años antes, el CODEM trabaja en el espacio de Caupolicán el afiche "Libertad Presas Políticas", un aporte para visibilizar la lucha de las mujeres prisioneras políticas desde cárceles de la zona. Entre ellas, estaba Arinda Ojeda Aravena, exmirista que –tras ingresar en la "Operación Retorno" de 1981– fue arrestada y llevada a la cárcel de mujeres Coronel, desde donde escribió el libro y poemario *Mi rebeldía es vivir* (1988). La portada de esta edición es producida por el colectivo, quienes –guiados por la poeta– realizaron una fotoserigrafía que dio forma al imaginario que la autora tenía sobre el ruido de las olas al romper en las rocas, sonido que acompañó sus ocho años de cautiverio.

Insertos en el contexto del trabajo cultural, el colectivo también implementó talleres de gráfica en centros comunitarios y sedes vecinales como una forma de enseñar la serigrafía desde su potencial comunicador, de entregar herramientas técnicas a vecinas/os y pobladoras/es de distintas

localidades de la zona, desplegando la producción del cartel a espacios marginales. Recuerda Díaz:

Una vez trabajamos en una escuelita en Lota, en un lugar bastante desgarrador por la pobreza.. Hicimos un taller allá, y fue bastante enriquecedor. Montábamos talleres en distintos lugares, capacitábamos a un par de jóvenes en serigrafía y luego nos íbamos a otro lugar. En el fondo, ese era nuestro manifiesto. La idea era sensibilizar a la gente con ciertos materiales, con ciertas técnicas, y que se hicieran cargo de sus circunstancias, y con esas herramientas hacer algo. La mayoría de la gente hacía afiches<sup>266</sup>.

Entre 1984 y 1986, mantuvieron un taller en Carpinteros y Ebanistas. "Ahí hicimos hartas cosas<sup>267</sup>. Estábamos fijo", agrega Díaz, lo que fue significando potenciar efectivamente los vínculos entre el grabado y la lucha contra la dictadura:

Nosotros ahí organizamos un taller de gráfica con la gente del barrio Lorenzo Arenas, Laguna Redonda, Tucapel Bajo, etc., y la idea era enseñarles primero una técnica (...) pero ellos eran gente con un cierto grado de conciencia social y política, algunos con militancia política clandestina, gente muy joven, tan joven como nosotros en ese momento, y la idea era que aprendieran técnicas artísticas, que se apropiaran de las técnicas y las usaran como medio de expresión para lo que fuese. Generalmente, se producía en relación a los paros, las protestas, los recitales, las peñas. Todas esas cosas las hacíamos juntos en el centro cultural, con gente del centro cultural, del taller de gráfica.

Entre quienes asistían a estos talleres, había integrantes de organizaciones estudiantiles, militantes del Partido Comunista y del

MIR, quienes comenzaron a organizar la resistencia cultural en las poblaciones, en la periferia, en las peñas, "acciones de propaganda, de visibilización, y de a poco se fue armando una cosa tremenda, un movimiento de masa cultural enorme", afirma Díaz.

Taller Marca existió desde 1982 hasta 1990, cuando Ricardo Pérez se retiró. Iván siguió produciendo desde el grabado y la fotografía de manera individual.

La calle:

El cuerpo

situado

En 1984, Roberto Pablo presentó como tesis de Licenciatura en Artes Plásticas con mención gráfica, una investigación donde desplazó el trabajo con la imagen al uso del volumen, del cuerpo (colectivo) y el espacio público. En la propuesta, reconoce la influencia de Pedro Millar, quien le enseñó "la metonimia y la semiología"; aunque también en los lenguajes hay rasgos de su formación anterior, en la Escuela de Bellas Artes de la Universidad de Chile, donde estudió entre 1971 y 1972<sup>268</sup>, y de un trabajo paralelo en las artes escénicas, tanto en Santiago como en Concepción, interesado, antes que en las artes visuales, en el teatro<sup>269</sup>. En su tesis, estaban presentes elementos escenográficos y de producción visual desde el objeto, incluyendo una intervención en la calle que buscaba una dinámica relacional con los "asistentes", haciéndolos partícipes de la obra. Todo esto, encarna una apertura del Departamento de Artes Plásticas a nuevos lenguajes y un gesto eficaz del artista frente al sistema de

Pág 158 arriba\_ Afiche *Contra la violencia militar. Universitarios arriba, de pie*, Taller Marca junto a la refundada Federación de Estudiantes de la Universidad de Concepción (FEE), serigrafía, 1983.

Fuente: *Resistencia en Blanco y Negro*, memoria visual de los 80 en Concepción.

Pág 158 abajo\_ Afiche *¿Dónde están?*, Taller Marca y el Comité de Defensa de los Derechos de la Mujer (CODEM), serigrafía, 1986.

Fuente: Archivo de Ernestina Concha.

Pág 159 arriba\_ Registro del taller de muralismo realizado por Taller Marca en Carpinteros y Ebanistas, 1985, Concepción.

Fuente: Archivo de Ricardo Pérez.

Pág 159 abajo izquierda\_ Portada del libro *Mi rebeldía es vivir*, de Arinda Ojeda, realizado por Taller Marca, fotoserigrafía, 1988, Concepción.

Fuente: Archivo de Arinda Ojeda.

Pág 159 abajo derecha\_ Afiche *Libertad a las prisioneras políticas de Coronel*, Taller Marca y CODEM, serigrafía, 1986, Concepción.

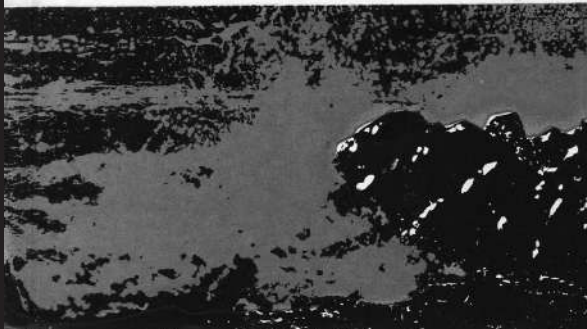
Fuente: Archivo de Arinda Ojeda.





ARINDA OJEDA ARAVENA

# **MI REBELDIA ES VIVIR**



vigilancia de la dictadura en la universidad, que no alcanzó a leer ciertos contenidos críticos al contexto social y político, respecto al cuerpo, la identidad, la alienación social y los derechos humanos.

En el proceso, Roberto Pablo trabajó una puesta en escena de una serie de uniformes moldeados como esculturas, instalación registrada a través de la fotografía de Ester Fierro; así como la imagen en grabado de una camisa de hombre con un cuerpo moldeado en fondos oscuros como cáscara vacía, como cuerpos ausentes o simulados, sin indicios de identidad, sólo significando una vestimenta que usualmente tiene connotación masculina y corresponde a un código formal:

Antes tenía un trabajo gráfico con la camisa. Era un elemento identificador de género, que podía ser manipulado al agregarle textos, formas, cuello corto, largo, soportes, las humitas, corbatas. (Elegí) la camisa además porque hice una litografía del cuerpo humano que ya era también ropa. Ahí comencé a hablar del elemento vestimentario de la camisa y del elemento vestuario, sobre cómo te vistes, cómo te ven, por qué los milicos de este color, y por qué los clérigos de magenta y púrpúreos. En el fondo era ver cómo la gente te clasifica en tus elementos de vestuario. Mi montaje final fueron elementos de serigrafía, pero también intervine camisas, hice camisas en cerámica e hice una imagen que repetí como 200 veces en un papel kraft en negro.

Varios de esos pliegos de papel kraft fueron extendidos un día en el paseo peatonal Barros Arana, en pleno centro de Concepción, instalando además dos mangas de plástico con pintura roja y blanca, invitando a los transeúntes a caminar encima para dejar sus huellas sobre las camisas que lucían como cuerpos inconclusos.

La acción fue consignada por el diario *El Sur*, el domingo 1 de abril de 1984, con el título "La camisa en el arte de Roberto Gutiérrez"<sup>270</sup>, incluyendo fotos donde se ve un numeroso público observando alrededor. El texto relata que la intervención logró atraer la atención de quienes pasaban por allí y que todo ocurrió "sin problemas", comenzando poco a poco las intervenciones. "Hasta una bicicleta y un coche de guagua contribuyen a la obra", dice una lectura de foto.

El artículo se refiere a la posibilidad de lo efímero en el arte, presentando la experiencia como un estudio sobre "La camisa en el hombre como máscara de su soledad y coraza ante la agresión" y a Roberto Pablo, como uno de los tres alumnos que quedaban de la desaparecida Licenciatura en Artes Plásticas. Con la acción urbana, explicaba el autor, quiso demostrar que "la camisa, en el hombre contemporáneo, es una máscara más entre las muchas que se coloca para disfrazar su soledad e incomunicación" y que, como cualquier otro elemento cultural, podía "ser considerada como signo y ser analizada semiológicamente".

Durante la intervención, el artista buscó activar el diálogo, el encuentro y la experiencia en torno al arte desde lo público, pensando hoy además en el sentido de violencia que tuvo el acto de *pasar por encima* de cuerpos sin identidad: "Yo decía a la gente, circule, pasen, y eso para mí era la huella de la violencia (...). Lo que hice en Barros Arana era porque quería mostrar cierta agresión. Quizás por el tema homosexual, por eso de sentirse pisoteado"<sup>271</sup>.

En la publicación de su tesis, escribió como un manifiesto: "Soy la camisa, soy la que soy (...) ¡Reclamo mi autonomía como máscara!".

Rodrigo Andrade estudió Educación Media en Artes Plásticas en la UdeC entre 1979

y 1984. La gráfica le interesaba por la posibilidad de reproducción, explica: "Puedes estar en varios lados al mismo tiempo. No era un objeto único que sólo podía ver una élite no más, disfrutarla, admirarla, observarla". Desde la imagen, comenzó a interesarse además en el espacio público, en la calle, como "el espacio con acceso más libre". Así, en 1983 instaló en muros de Concepción un afiche con la imagen de Pablo Picasso, recordando los diez años de la muerte del pintor cubista y ex miembro del Partido Comunista de España y los diez años del golpe militar. La intervención era una "serigrafía rudimentaria", recuerda Andrade, hecha en papel de diario y con tinta tipográfica, con el rostro de Picasso fumando, sin texto, "lo que llamaba más la atención". El artista recuerda además que eran tres los Pablos que fueron artistas relevantes en la historia y también como militantes de izquierda, los tres fallecidos en 1973: además de Picasso, el poeta chileno Pablo Neruda y el cellista español Pablo Casals.

El uso del cuerpo se hizo presente en 1984 con una intervención que implicaba la relación con el público, y que realizó junto a Ricardo Pérez, Iván Díaz y Manuel Fuentes, llamada luego *Acción de Arte* 84<sup>272</sup>. Los artistas se instalaron en lugares de tránsito peatonal: en la Plaza de la Independencia, en los Tribunales de Justicia y en el cerro Amarillo, llevando paneles de cholguán pintados con las formas en tamaño real de tres personajes que debían representar a la sociedad de los años 80, en plena dictadura. Como en una feria, quien quisiera participar entre los transeúntes, debía poner su rostro a través de un espacio en la silueta para retratarse con el cuerpo de una representación caricaturesca. Andrade llevaba la imagen de un preso, con traje a rayas blanco y negro, cadena y grillete; Díaz y Pérez, de un busto conmemorativo de un "Padre de la patria", incluyendo el plinto y el traje militar decimonónico; y Fuentes, la imagen de John Bull, "una suerte de Tío

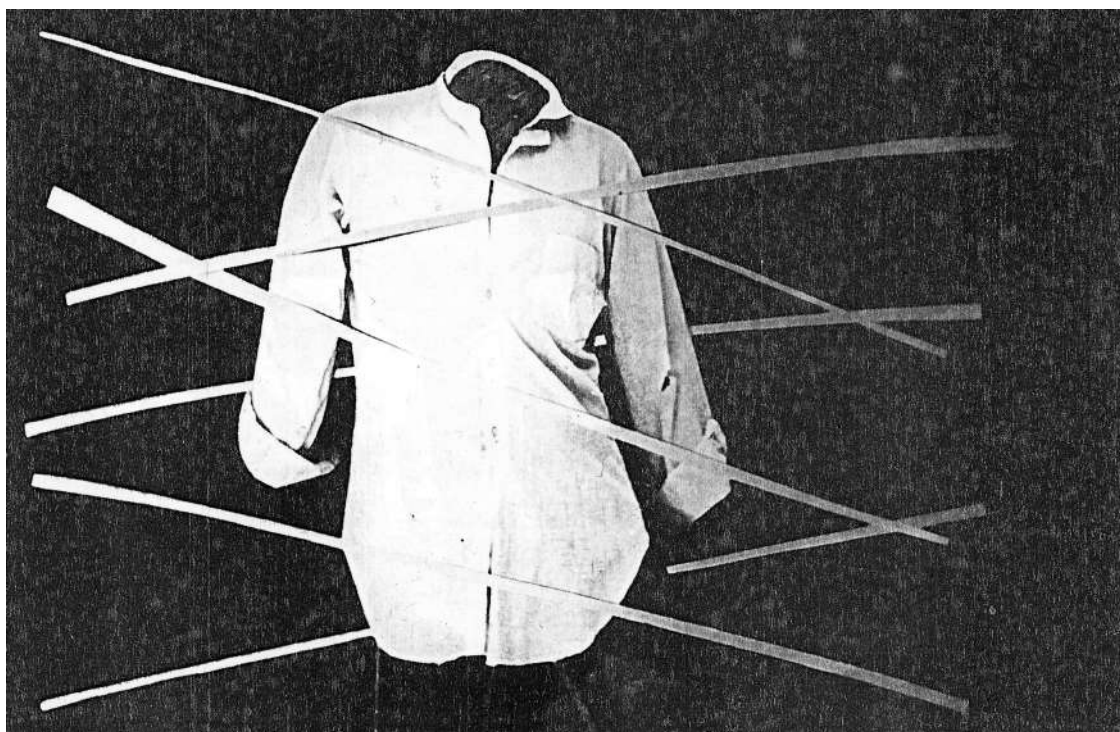
Sam del Reino Unido", detalla Andrade, una representación sardónica de la nación.

Las acciones tenían que ser rápidas. Nunca alcanzaron a llegar carabineros, dice, y además se cuidaban harto entre ellos. La represión, el sistema de mercado, la idea de nación, la denuncia sobre los prisioneros políticos y una ironía a la dictadura, eran temas posibles, instalados en pleno espacio público, en zonas concurridas, a través de la participación de diversidad de personas, algunos del público, también amigos y amigas, como Ernestina Concha y Carmen Durán, que aparecen en algunos registros.

"Varios se mostraban incrédulos. Qué hacen éstos aquí, se preguntaban. Nos miraban extrañados, no entendían lo que pasaba (...) Los cabros chicos se reían, unos *pelusas* que había ahí en la plaza. Queríamos intervenir, ver la reacción de la gente, decir, denunciar ciertas cosas. La idea era devolver la foto, que la gente se la llevara, pero no había polaroid, por lo que el trabajo de algún modo quedó inconcluso", explica Andrade.

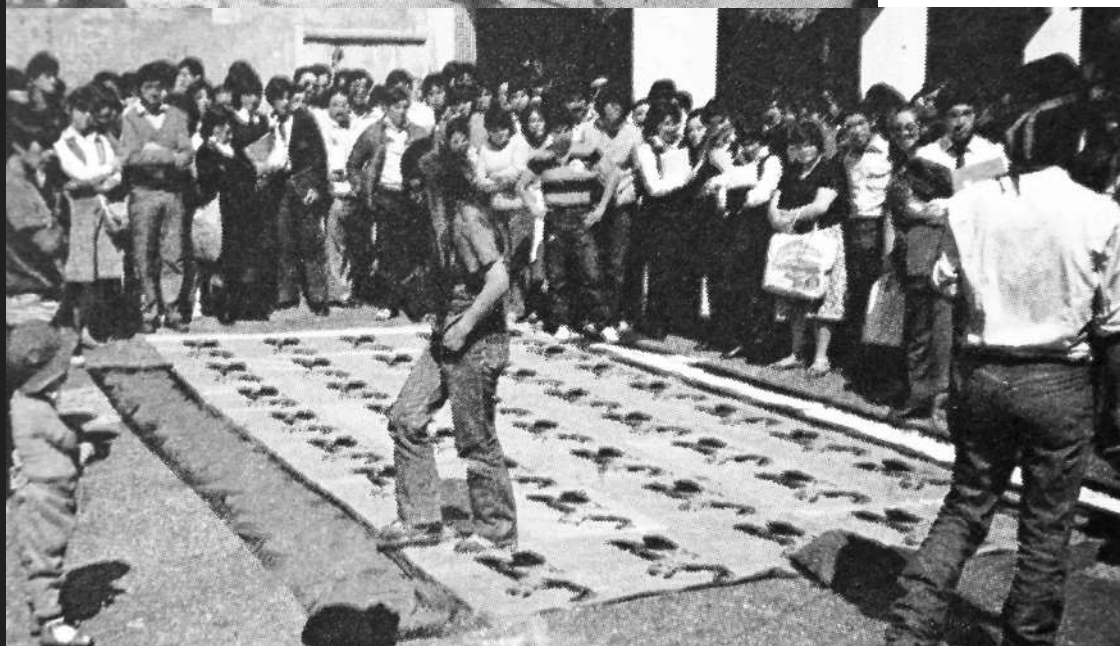
El exterior de la cárcel de Concepción, ubicada por entonces en Chacabuco 70<sup>273</sup>, fue en diciembre de 1988 el escenario para una acción en la cual participaron artistas e integrantes de diferentes organizaciones locales, como el TUE y Calaucán (Paola Aste, Miguel Parra y Chepo Sepúlveda, entre ellos), en coordinación con la Gestora de Derechos Humanos y Mujeres por la Vida<sup>274</sup>, que aportaron con el material de intervención. Acciones similares habían sido realizadas también en las calles de Santiago, y daban cuenta de la organización integrada entre agrupaciones sociales y activistas por los DD.HH, así como de propuestas visuales que instalaban la denuncia en las calles.

El grupo llegó a los muros de la cárcel y rápidamente fue pegando una serie de piezas gráficas con siluetas masculinas serializadas, impresas en blanco y negro a



Propuesta plástica de Roberto Pablo para graduación  
de Licenciatura en Artes Plásticas UdeC, 1984.  
Camisas, grabado, 1984, presentado en su tesis de grado.  
Fuente: Archivo de Edgardo Neira.

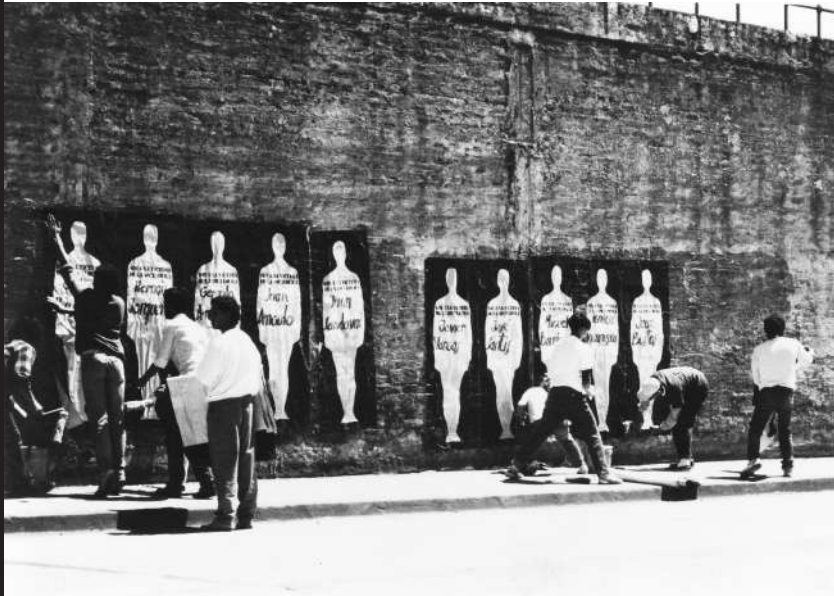
Registro de intervención gráfica en paseo peatonal Barros Arana  
de Concepción, Roberto Pablo, abril de 1984.  
Fuente: Archivo de prensa de Annemarie Maack.



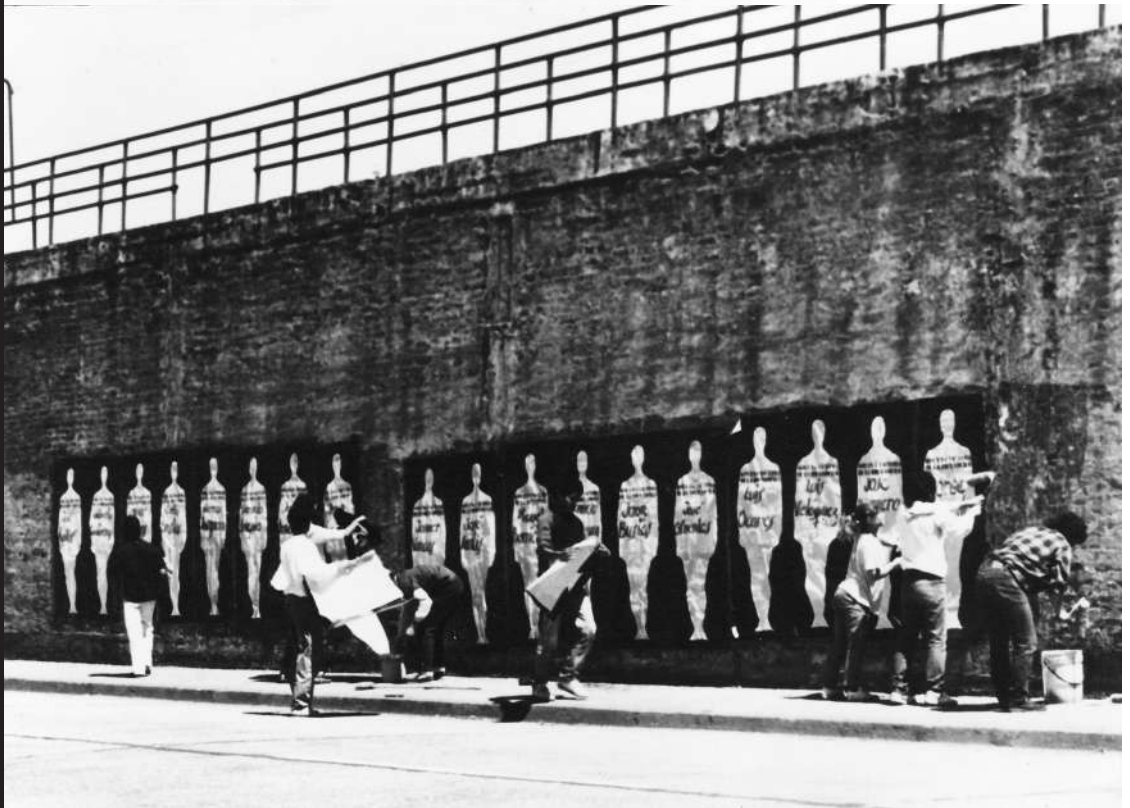


Registro de *Acción de Arte 84*,  
Rodrigo Andrade, Ricardo Pérez, Iván  
Díaz y Manuel Fuentes, performance  
en Plaza de la Independencia,  
Concepción, 1984.

Fuente: Archivo de Rodrigo Andrade.



Registro de *Acción Cárcel*, Paola Aste, Miguel Parra, Ricardo Sepúlveda, entre otros/as, serigrafía instalada en la antigua Cárcel de Concepción, 1988. Fuente: Archivo de Ricardo Sepúlveda.



escala real. En cada una de ellas aparecía la frase: "Soy una víctima de la dictadura", con el nombre manuscrito de un preso político. *Acción Cárcel* contemplaba intervenir gran parte del lugar; sin embargo, esto no pudo concretarse debido a la llegada de carabineros, que rápidamente disolvieron el grupo. En la foto publicada al día siguiente, el 17 de diciembre en el diario *El Sur*, se aprecia una serie de siluetas pegadas al enorme muro y uno de los participantes –de un total de ocho, según el texto– tendido en el suelo boca abajo, apuntado por el arma de un oficial. La mayoría alcanzó a escapar a poblaciones aledañas<sup>275</sup>. El artista visual Miguel Parra<sup>276</sup> fue uno de ellos: "De repente levantamos la vista y el GOPE<sup>277</sup> de Carabineros estaba colgando de los muros, y nos persiguieron todo el día. Llegamos a Pedro de Valdivia Bajo, y los pobladores nos abrieron las puertas, nos dieron almuerzo, y nos quedamos con la Paola (Aste) (...) a balazo limpio corríamos. Para mí, fue una acción de arte bastante minimalista"<sup>278</sup>.

El diario habla de "Manifestación relámpago". Efectivamente esta intervención puede situarse dentro de las llamadas *Acciones relámpago*<sup>279</sup>, realizadas en diferentes ciudades de Latinoamérica en el contexto de la resistencia a las dictaduras que afectaron a diversos países. La intervención buscaba visibilizar la situación de los presos políticos en Chile, específicamente de los que se encontraban en la cárcel de Chacabuco, ocupando el espacio público con un mensaje eficaz en términos estéticos y políticos, asumiendo el riesgo que ello conllevaba. Tal como se detalla en la investigación *Perder la forma humana*: "El deseo de escapar a las detenciones y represalias ejercidas por las fuerzas policiales debía conciliarse con la necesidad de intervenir en el espacio público con el objetivo de visibilizar no solo determinados problemas que atentaban contra los derechos humanos, sino de rasgar la normalidad implantada por la prolongación indefinida del estado de excepción golpista

con acciones que, a modo de síntomas resistentes, impugnaran la legitimidad del régimen"<sup>280</sup>.

*Acción Cárcel* fue realizada a plena luz del día. En una calle de circulación peatonal y automovilística, fueron utilizados como soporte los muros de uno de los centros de detención y tortura de Concepción. Con una gráfica directa: un cuerpo humano que se repite al infinito, donde cada uno es una ausencia nominada, identificada, se buscó señalar de manera simbólica a un espacio cargado de violencia y dolor, que fuese reconocido públicamente. Eran los últimos años de la dictadura. El 5 de octubre de ese año se realizó el plebiscito nacional donde triunfó la opción del NO, que se oponía a la continuidad de Augusto Pinochet en el poder. Sin embargo, el control y la represión seguían operando, así como la necesidad de denunciar lo que seguía ocurriendo.

## 3.6

### EL TUE:

### El grito en el cuerpo

El autoritarismo, el automatismo y el bombardeo de comunicaciones son los elementos cotidianos en nuestros días. El TUE ha querido recrear esta realidad nuestra, con un trabajo plástico teatral que, usando formas nuevas, experimentando con elementos visuales y auditivos, nos muestra el ciclo de vida, el lento camino hacia el propio reconocimiento, la lucha del hombre por sacudirse estos bloques que los tratan y el enfrentamiento a la muerte que lo estremece<sup>281</sup>.

Al iniciar la década de los 80, en Concepción, el Teatro Urbano Experimental o TUE comenzó a trabajar obras donde se fue desligando de la palabra hablada, para ir enfatizando tanto en lo performático como en el silencio y el impacto visual. Esto significó una ruptura para el teatro local, desde el cuestionamiento de códigos tradicionales, como el trabajo a partir de un guión y su representación sobre un escenario<sup>282</sup>; fue también un modo de vinculación con el contexto social y político local. El TUE abrió una búsqueda a partir de la interacción de distintos elementos artísticos, para salirse de lo eminentemente teatral y experimentar con el cuerpo, el movimiento, el gesto, el sonido y mínimos elementos escenográficos, como el vestuario, el color y la luz, en obras que se presentaron al mismo tiempo en otro tipo de espacios, fuera del campo escénico y artístico, en el espacio público y lugares de encuentro comunitario<sup>283</sup>.

La experimentación fue el foco central de este teatro; la plástica, eje de representación; el gesto ocupando el lugar de la voz y la calle como sitio de presentación. Antes que el Teatro del Silencio, en Santiago, y a un tiempo que diversas experiencias de teatro callejero en dictadura<sup>284</sup>, el TUE encontró su lenguaje en la confluencia de distintas disciplinas (la plástica, la danza, la poesía y la expresión corporal) a partir del origen de sus miembros, para enfatizar el gesto en una propuesta escénica en todo sentido disruptiva, que no fue fácil de asumir en el medio teatral penquista, recuerda Ricardo "Chepo" Sepúlveda:

Fue importante instalarse en nuestro lugar. Aunque fuimos tildados de no hacer teatro, debido a que no seguíamos la tradición del texto verbal (...) El Urbano era un grupo odiado por algunos grupos de teatro tradicional, porque ellos no concebían que se pudiera hacer teatro sin usar la palabra y nosotros no hacíamos el esfuerzo de hacerlos entender de

que había otras formas de expresión no verbal, como la expresión corporal o el gesto para poder transmitir cosas. Entonces, estábamos en esa tremenda disyuntiva. (...) En estos momentos, más que nunca tenemos que ser capaces de transmitir con el gesto<sup>285</sup>.

El grupo estuvo conformado en un primer momento por estudiantes del Departamento de Artes Plásticas de la Universidad de Concepción. Roberto Pablo fue el primer director del grupo y uno de los fundadores junto a Chepo Sepúlveda, Gonzalo Ruminot e Ivar Concha, a los que se fueron sumando compañeras y compañeros de escuela como Flavia Vergara, Lucía Martínez y Patricio Zamora. En sus once años de existencia, llegaron a participar en el grupo alrededor de 50 personas provenientes de las artes visuales, fotografía, danza, teatro y poesía. Dentro de los integrantes, estuvieron –entre otros– Paola Aste, Cecilia Godoy, Alexis Figueroa, Jorge de Giorgio, Ernestina Concha, Hildegard Hecker, Claudio Corvalán, Roxana Pardo, Francisco Albarrán, Miguel Parra, Leonardo Iturra y Juan Bustos "Pisan", de Tomé.

Sus dos primeras obras –*Doña Bruja y el Lobo* y *Los ángeles ladrones*– fueron teatro infantil, debutando con ambas en 1980 en el Aula Magna. Aún dentro del formato tradicional, la segunda, del dramaturgo chileno Jorge Díaz, evidencia ya una mayor preocupación por lo plástico, lo escenográfico y lo visual<sup>286</sup>.

Los referentes del trabajo innovador del TUE no provenían de la Escuela de Arte y tampoco de la escena teatral de Concepción. Roberto Pablo había estudiado Arte en la Universidad de Chile en Santiago, entre 1971 y 1972, ingresando en 1975 a la carrera de Licenciatura en Artes Plásticas en Concepción. Siempre, en paralelo, participó en talleres de teatro, sumándose por esos años al Teatro Caracol. Pero el artista quería

impulsar algo nuevo, inicialmente apelando a una experimentación visual: “En ese tiempo, no tenía muchas referencias. Sabía lo que eran el happening, la performance, el teatro de guerrilla, la acción de arte. Tenía unas nociones de aquello, someramente, no a nivel acabado, pero algo conocía sobre los términos, aunque a ningún artista en particular. Pero sí seguía a la Angela Davis, del Black Power, activista negra comunista que es detenida por hablar en contra de la segregación racial”<sup>287</sup>.

Ya con inquietudes de cambio, asisten en 1982 al Seminario Teatro del Rimosso, dictado en el marco de la Escuela de Verano de la Universidad de Concepción, por Renato Cuocolo y Raffaella Rossellini, del grupo de Investigación del Arte del Actor de Roma, IRAA<sup>288</sup>. A partir de esta experiencia, los artistas locales comenzaron a integrar nuevas ideas y necesidades, sobre todo a potenciar el uso del cuerpo sobre la palabra. “Fue súper increíble, porque a nosotros nos gustó al tiro esto, y (...) los que hacían teatro tradicional se dieron cuenta que no les gustaba eso de expresarse con el cuerpo”, recuerda Ricardo Sepúlveda.

Agrega Alexis Figueroa: “El Teatro Urbano nace específicamente de la asistencia de Cecilia Godoy y el Chepo a un seminario que se hizo en la Universidad de Concepción de Teatro del Rimosso. Ellos llegan con esto, asisten al seminario, ven este teatro y dicen: ‘Dios mío, éste es un teatro sin voz, sin palabras, nunca lo habríamos imaginado, es lo que andamos buscando’. A partir de eso nació el asunto”.

Para Gonzalo Ruminot, este seminario les entregó posibilidades de expresión a partir de cambios que ya habían comenzado a plantearse como compañía: “Hicieron un taller muy bonito y nos prendamos de esa idea de un teatro casi sin palabras, teatro gestual, teatro espiritual, muy intenso a nivel de la emisión, pero no la explícita. Nosotros

quedamos marcados y tomamos esos elementos y entonces el Teatro Urbano quiso inventarse una línea propia. Y lo hicimos, y nuestro primer trabajo con esa idea fue *Consuma con sumo cuidado*, nombre de Roberto Pablo”<sup>289</sup>.

Chepo agrega que uno de los integrantes del grupo de actores italianos, Massimo Ranieri, se quedó una o dos semanas más en Concepción enseñándoles más prácticas y contenidos:

Entre esas cosas, por ejemplo, esquemas de movimiento, el conocimiento del cuerpo, el trance, el cómo inhibir el dolor, que fue una de las cuestiones que a mí más me llamó la atención (...) Por ejemplo, es un poco lo que hacen los mapuches. Ellos, cuando danzan, es un ritmo repetitivo, como un mantra corporal (...) Después tú empiezas a hacer un esquema de movimientos improvisados y tu cuerpo se empieza a cansar y tú tienes que superar ese umbral. Antes de superarlo es terrible, porque tú crees que se te va a parar el corazón, pero hay que continuar. Y, una vez que pases ese umbral, empiezas a trabajar (...) Sigues y vas tratando, más encima, de elaborar movimientos que sean más o menos armónicos; o sea, tu cuerpo es el que está pensando<sup>290</sup>.

*Neruda* y *Consuma con sumo cuidado*, ambas de 1982, son obras que marcan el proceso del TUE desde el uso de la voz y la palabra hacia el silencio, y desde el espacio teatral al espacio público, asumiendo estrategias de creación colectiva y un limpiamiento de lo escenográfico para centrarse en el trabajo con el cuerpo como principal elemento de expresión, elaborando desde allí una crítica al contexto social y político de esos años.

Con recursos visuales mínimos pero significativos, integraron en *Neruda* el juego corporal, música, yuxtaposición y

reiteraciones de textos<sup>291</sup> con un nivel de experimentación que los acercó a lo performático y lo político. “Usamos un vestuario muy precario, pero muy bonito, donde ya estamos usando las paletas de colores, los ocre, que tenían que ver con esta ropa gris con acentos de color, como la ropa campesina, del obrero. Nos empezamos a preocupar de la cosa plástica, de la cosa visual sobre el escenario, y empezamos a usar la expresión corporal, pero también el texto (...) Eran estrictamente poemas de Neruda que no hacían daño a nadie, como *Farewell*, pero al final siempre metíamos poemas como *Pueblo*, para meter la cuchara de a poquito”, comenta Chepo.

El diseño e impresión del afiche fue colaboración del Taller Marca, que utilizó como referencia el grabado sobre el poeta chileno realizado por el artista francés, Ernest Pignon Ernest<sup>292</sup>. La obra la empezaron a trabajar “no para hacerla en escenarios propiamente tales”, dice Roberto Pablo, sino para trasladarla a cualquier lugar. Agrega Sepúlveda: “Con el *Neruda*, uno se da cuenta que nosotros nos estamos preparando para salir a la calle”. Con el tiempo, fue presentada en actos políticos en espacios como Carpinteros y Ebanistas, la sede de la AGECH (Asociación Gremial de Educadores de Chile), en el gimnasio del Colegio Salesianos y en el Foro de la UdeC.

*Consuma con sumo cuidado* ya fue pensada totalmente para la calle. La obra considera una disposición escénica circular, entregando una sátira al consumismo, que era fomentado por los medios de comunicación nacionales<sup>293</sup> en plena crisis económica tras el shock neoliberal de los Chicago Boys<sup>294</sup>. La acción duraba unos 12 minutos y sólo requería de tres actores (Roberto Pablo, Gonzalo Ruminot y Chepo Sepúlveda) que un día se instalaron en una esquina de la Plaza de la Independencia, punto neurálgico del centro de la ciudad, de gran circulación de gente, con muy poca utilería, ya que

tenían que trasladarse y realizar la obra muy brevemente: “Primero llegábamos, nos paseábamos por el lugar con un par de cosas, con abrigos, debajo vestidos, mirando cómo estaba la cosa, cómo estaba el ambiente, los pacos, las micros y (...) empezábamos y después, nos íbamos. Nos íbamos caminando”<sup>295</sup>.

En la intervención, prescinden totalmente del texto y la palabra. Los artistas dejaron de hablar para enfatizar lo visual y el trabajo con el cuerpo, explica Ricardo Sepúlveda:

Nosotros comprendimos que usando el gesto, el teatro gestual, la expresión corporal, ese discurso que nosotros queríamos transmitir, lo podíamos hacer (...). Y ahí empieza a aparecer mucho el tema de la plástica en lo que es el diseño de los vestuarios. Usamos una tela como metálica. Tenían que ser unas camisas muy amplias, pantalones muy amplios, para todo el tema del movimiento, porque ya en este caso nos empezábamos a expresar con el cuerpo. Y aquí, por lo menos en el grupo, empezamos a hacer un trabajo de entrenamiento permanente.

Junto a la experiencia formativa con el IRAA, fueron también influencia para el TUE tres grandes directores del teatro de vanguardia del siglo XX: Bertolt Brecht, Konstantín Stanislavski y Jerzy Grotowski<sup>296</sup>, detonantes para el quiebre de los recursos escénicos clásicos, para experimentar a partir del silencio, considerando esencial la exploración de elementos provenientes del arte contemporáneo y la performance. A partir del gesto y la expresión del cuerpo, la ocupación del espacio público como “escenario” y la conexión con el contexto de resistencia cultural, procesos donde lo colectivo jugaba un rol fundamental: las obras eran pensadas en su totalidad por los integrantes, que en conjunto resolvían temas de vestuario, escenografía, iluminación y difusión, también de análisis e investigación.

Agrega Ricardo Sepúlveda:

Lo que nosotros queríamos era hacer esta especie de laboratorio de mucha discusión, de conocer lo que era el teatro, la situación política que estábamos viviendo, cómo íbamos a poder expresarnos por medio del teatro, bucear la realidad, etc. Cómo íbamos a transformar este discurso político que estaba prohibido, que estaba censurado, cómo lo íbamos a sacar afuera. Entonces, teníamos esta parte teórica y nos picaba además el bichito por trabajar el cuerpo. El cuerpo era importante. Entonces, para nosotros, era importante educar nuestros cuerpos<sup>297</sup>.

Contando en más de una oportunidad con el apoyo del Taller Marca para el diseño de los afiches, trabajaban asimismo en red, con aportes desde las diversas áreas de donde provenían. Trabajaban desde una precariedad que potenciaba los lazos colaborativos. Agrega Alexis Figueroa: "Lo que hacían era de muy buena factura, tanto desde lo estético como desde lo investigativo, lo teórico. Los integrantes tenían o desarrollaban habilidades en distintas áreas, y se trabajaba en red. Eso era una característica de aquel momento, de las circunstancias. Y no era porque se intentara hacer un cruce disciplinar o algo por el estilo, sino sencillamente porque cada uno sabía que debía cumplir varias funciones dentro de un programa de trabajo".

Cuando se refieren a este trabajo teatral que llevaron a la calle, a espacios comunitarios, a poblaciones, incluso a una gira por el norte del país<sup>298</sup> y en un contexto donde no había apoyo alguno para las expresiones artísticas, suelen hablar de sacrificio, disciplina, arrojo, valentía. El TUE "inventó sus propios procedimientos y creó muchas obras con su particular expresión, sobreviviendo gracias al compromiso y esfuerzo de sus integrantes, sin ningún tipo de ayuda oficial", recuerdan<sup>299</sup>.

## El Azul que cayó del cielo

*Azul* es probablemente la obra más emblemática y recordada del TUE. De máxima simpleza y simbolismo, instaló la potencialidad de una nueva expresión en pleno espacio público. Entre 1982 y 1983, hubo hasta cinco versiones, siendo la más difundida aquella que tuvo como escenario el campus de la Universidad de Concepción. En el título de una crónica del diario *El Sur*, publicada el 25 de abril de 1982, la periodista Ana María Maack la califica como "provocación estética"<sup>300</sup>. Escribe:

Eran seis personajes azules –desde el pelo hasta los zapatos– los que el lunes 5 de abril, por el mediodía, comenzaron a llamar la atención de quienes transitaban por el campus universitario cumpliendo con sus diarias obligaciones profesionales o estudiantiles. Parecía una versión más y bastante original de los ya clásicos mechoneos<sup>301</sup>, pero al observar detenidamente, el público no tardó en comprender que había algo adicional. Aún sin saber exactamente qué pensar, se dejó llevar por su curiosidad y se quedó mirando lo que hacían esos extraños jóvenes azules. Quienes acompañaron al grupo en su recorrido, desde el Arco de Medicina hasta los mástiles del Foro, supieron tiempo después que estaban frente a los actores del Teatro Urbano Experimental<sup>302</sup>.

Con *Azul*, se vivió una experiencia artística muy diferente a lo conocido hasta ese momento como teatro en Concepción, instalando lo performático en el espacio público. La intervención fue una fusión de lo visual y el uso de elementos tan mínimos que los cuerpos pintados absolutamente de

azul cobraron toda relevancia junto al espacio que era intervenido. En esta obra, se integró plenamente la experiencia del Teatro del Rimosso a través de la expresión corporal, con movimientos y gestos que expresaban el subconsciente. Como "una improvisación jazzística", dice Roberto Pablo: "El patrón era una definición que dentro de cierto tiempo y ciertas condiciones debía salir de la emoción inmediata que debías realizar. Era algo de azar, solamente dábamos las pautas".

Agrega Chepo Sepúlveda: "Se trabajaba con el cuerpo de forma improvisada, pero siempre esta improvisación surgía del todo, es decir, de todos los participantes. Si yo empezaba a generar un movimiento, el compañero percibía ese movimiento y percibía esa energía y empezaba a moverse igual. No me copiaba. Habíamos aprendido eso de cómo nos transmitíamos estas energías, cómo movernos y, al final, que no recuerdo cuántos éramos, siete u ocho, terminábamos todos trabajando en conjunto en una improvisación. Solamente movimiento"<sup>303</sup>.

Los cuerpos pintados y vestidos de azul avanzaban en base a un guión, un esquema de recorrido y de un accionar estudiado pero flexible, que ofrecía un margen de libertad a los actores en un espacio y tiempo que respetar, involucrándose también quienes observaban. Continúa Ana María Maack:

Su experiencia azul en el Barrio Universitario fue un desafío a la capacidad de concentración e improvisación de los actores. Eran continuas transformaciones de los personajes, de acuerdo a una idea analizada, donde se trataba de asimilar también las motivaciones sugeridas por las diversas reacciones del público. Su respuesta fue, a juicio de los actores, positiva. Gente interesada los seguía con respeto y se acercaba, incluso, para hacer preguntas. Y no faltaron, tampoco, las tallas y risas de quienes se encontraban de pronto ante una situación insólita. Los

artistas contaban con eso, como también con un posible rechazo, que no se dio.

El desplazamiento se inició en los talleres de escultura de la Escuela de Arte, en el patio trasero de la Casa del Arte, avanzando hacia el Arco de Medicina y luego en línea recta en dirección al Foro, subiendo las amplias escaleras del Campanil hasta llegar a la pileta<sup>304</sup>, donde algunos artistas se mantuvieron y otros subieron hasta los bordes, deteniéndose a ratos en estaciones, en forma individual, siempre en sincronía colectiva, agrega Roberto Pablo: "Cagados de miedo, dijimos: 'Ya, ok, lo hicimos. Partamos'. Y comenzamos a caminar. Se fue dando todo. La gente pensó que era una broma mechona, y nosotros íbamos con un punto fijo, y la gente comenzó a seguirnos. Y, cuando regresamos al patio de la Escuela de Arte y nos metimos lentamente en el taller y cerramos la puerta, había 200 personas que aplaudieron el espectáculo. Y ahí entendimos que hicimos algo que marcó la ciudad"<sup>305</sup>.

El trayecto ida y vuelta duró aproximadamente una hora, e incorporó mínimos elementos escénicos: "Había cantos, como cantos polifónicos, sin letra y sonidos guturales", recuerda Chepo. Y se trabajaba con símbolos: un paño azul, la ceremonia del agua o unas mangas de nylon rayadas con spray azul, extendidas en diagonal desde la Facultad de Química<sup>306</sup>. A medida que las y los artistas avanzaban, iban además esparciendo una tierra azul que dibujaba el suelo permaneciendo un instante como huella cargada también de un sentido político, detalla:

Por toda la trayectoria que nosotros hacemos va quedando tierra azul con dibujos y cosas abstractas. Entonces son recorridos lineales, rectos y curvos. Se marca el suelo con tierra de color con signos abstractos, etc., de libre interpretación. Nosotros decíamos que podían ser los primeros rayados que se





Pág 172\_ Registro de *Nuestro Funeral*, Teatro Urbano Experimental (TUE), performance en la Plaza Independencia y Catedral de Concepción, 1987.  
Fuente: Archivo personal de Ricardo Sepúlveda.

Pág 173 izquierda\_ Registro de *Horizonte en Rojo* año 1986.  
Fuente: Archivo de Ricardo Sepúlveda.

Pág 173 derecha\_ Afiche de Neruda, TUE y Taller Marca, serigrafía, Concepción, 1982.  
Fuente: Archivo de Ricardo Sepúlveda.



174

Pág 174\_ Registro de *Azul*, TUE, performance en el Foro de la Universidad de Concepción, 1982.  
Fuente: Archivo de Ricardo Sepúlveda.

Pág 175\_ Registro de prensa, "Una provocación estética", entrevista a miembros del Teatro Urbano Experimental, escrita por Annemarie Maack, Concepción, abril de 1982.  
Fuente: Archivo de Annemarie Maack.





hacían, que, en vez de muros, se hizo en la tierra. (...) Como no se podía hacer, no se podía rayar nada, porque en ese tiempo no había ningún muro rayado en Concepción. Todo era limpio. Entonces nosotros empezamos a hacer estas figuras en el suelo (...) O sea, tú después podías ver la trayectoria que habían tenido estos personajes, personajes-pieza-objeto, que se transformaban en objetos, en actores, en personas...<sup>307</sup>

*Azul* generó gran impacto entre quienes, caminando por la universidad, se transformaron ese mediodía en sus espectadores<sup>308</sup>. Dice Chepo Sepúlveda:

Convocamos a las personas que nos tenían que ayudar. La gente de Arte sabía que lo íbamos a hacer, se corrió la voz. Y había hartos cabros que fueron a mirar, que querían ayudar, todo eso. Y había harta gente en la U. (que) cuando salía de las escuelas se ponían a mirar y empezaban a decir "estos locos..." (...) Cuando entran a ver estos personajes, muchos se reían; otros pensaban que era una acción política y aplaudieron, como diciendo 'por fin alguien se atreve a hacer algo en esta universidad, sin miedo'; y otros cacharon que era...<sup>309</sup>

El grupo no había pensado *Azul* como teatro de protesta sino como "la búsqueda del encuentro con el hombre común y corriente que no va al teatro, ya sea porque no tiene tiempo o porque no tiene plata o porque no conoce el teatro", explica Sepúlveda en el artículo de *El Sur*. Buscaban "romper la rutina de la gente", se lee. Agrega Ricardo Sepúlveda:

Nosotros teníamos mucho miedo a que nos reprimieran. (...). Más que nos pegaran, que nos llevaran detenidos. Y teníamos miedo, porque en ese tiempo, como actuaba la CNI, porque los pacos daban lo mismo que te pegaran, iba a

doler un ratito el palo, pero si nos tomaba la CNI (...) y podías aparecer o no aparecer (...) Y nos dimos cuenta que... Pasamos al lado de tres pacos que estaban ahí. Los pacos me quedaron mirando como diciendo "y este loco", una cosa así. "Este subversivo, este va a hacer algo", nada de eso se les pasó por la cabeza. O sea, la gente quedó descolocada. Eran años que no pasaba nada, absolutamente nada. Por eso te digo, como irrupción. Estos personajes irrumpen en la ciudad<sup>310</sup>.

Si bien la acción performática exhibía una intencionalidad poética, lo político podía ser igualmente legible. Dice Roberto Pablo:

Fue azul porque podría haber sido de cualquier otro color, el azul era un color que más permitía libertad, ese horizonte, una bóveda gigantesca hacia el infinito. (...) Y, si bien es cierto, yo conduje, no dirigí. Éste es el modelo y no había nadie que estuviese imponiendo. Todos teníamos que estar en la igualdad, era democrático. El *Azul* era atemporal, el *Azul* era a-genérico, era algo de color que interrumpía este espacio académico tan formal e intervenido (...) El objetivo era intervenir el campus, el azul no tenía un significado literal, el color nos permitía que el público entendiera lo que quisiera entender. El azul era el concepto. Si tú lo querías leer como la apertura, la presión, el cielo, el minimalismo imperante.

Quien ideó *Azul* o lo soñó tal vez, fue Patricio Zamora, estudiante de Arte que dejó a disposición del grupo una idea que le rondaba hace un tiempo de pasar todo un día de azul, donde el cuerpo y todos los objetos fueran igualmente azules.

"Lo que más intrigó a la gente fue la elección del color. La idea partió de Patricio Zamora, quien sintió la necesidad de intercalar un día de azul en su vida. No se explica bien por qué. Sólo sabía que lo que deseaba expresar exigía

esa acción en azul”, recuerda Chepo. Algo similar aporta Roberto Pablo: “Yo creía que él quería hacer una performance con el azul, nada más. No tenía muy claro por qué. Yo una vez le pregunté si había soñado con el asunto o amaba el color azul. Nunca me explicó bien por qué esa recurrencia (...) Él vivía en una casa azul, ¡súper increíble! Después yo caché una casa azul de los papás”<sup>311</sup>.

En la crónica de Ana María Maack, se afirma que el significado al azul se lo dan quienes observan, “cada uno ve en el color azul lo que quiere ver”; y que tampoco podría haber sido otro color: “De ninguna manera, porque no es lo mismo. Tenía que ser azul porque se trataba de sentir el azul”, afirma Sepúlveda.

El azul se puede vincular al frío, la quietud, el silencio, el cielo, el mar. Si consideramos uno de los azules más célebres de la historia del arte, el azul de Yves Klein, está en el color la experiencia de lo infinito<sup>312</sup>. Mientras que a través de la poesía de Elicura Chihuailaf es también infinito, pero en un sentido ancestral, mitológico, cosmogónico del pueblo mapuche<sup>313</sup>.

La irrupción que significaron esos inquietantes cuerpos recorriendo en una suerte de danza silenciosa un campus universitario intervenido, la sola posibilidad del color y de la metáfora frente a una arquitectura gris, en una ciudad deprimida, vulnerada, generó un quiebre en el acontecer cotidiano, cargándose de lo político un gesto en tanto transgresión estética de los espacios capturados por la dictadura y que abría una fisura hacia otra realidad posible. Una provocación para pensar en lo que estaba ocurriendo en el país, una fuga poética anunciando que era posible manifestarse.

Si bien desde el TUE pensaron en otros lugares de Concepción para realizar la acción, como el centro de la ciudad, el campus universitario era un significativo

poderoso, agrega Sepúlveda: “Los estudiantes, el silencio, la verticalidad y todas las formas rectilíneas, fascistas, o sea, como acto de hacer cosas, todo era rectilíneo, desde la educación, desde todo. Entonces, nosotros con el azul, íbamos a romper esto”.

Describe el investigador Carlos Poblete<sup>314</sup>: “La gris universidad, intervenida por el régimen militar desde 1973, era recuperada con el color; su estructura rígida y rectilínea era seducida con movimientos curvos y desplazamiento armonioso. No había palabras, sólo gestos y sonidos. Sobre la tierra de color esparcida por el suelo se dibujaban signos ilegibles”.

El poder de la metáfora fue entendido. *Azul* fue leída también por la autoridad universitaria como una protesta, amonestando en forma escrita a Zamora, quien aún estudiaba en la Escuela de Arte<sup>315</sup>. Los documentos oficiales que recibió fueron reutilizados en la escenografía de una de las versiones posteriores de *Azul* en el Instituto Chileno Norteamericano. En la quinta, según recuerda Chepo Sepúlveda:

Le llegó una carta de rectoría como diciendo “hay una próxima y te vas inmediatamente de la universidad”. Y nosotros hicimos un montaje, como una instalación en realidad en los muros, con la carta de amonestación, con algunas fotos, hartas fotos de nosotros sin “Azul”, sino que como actores, la secuencia, etc. Ahora tú podrás decir “la huevada fome”. Pero en ese tiempo era lo máximo, porque si había que sacar fotos, no todo el mundo tenía cámara (...) El que tenía cámara era (Enrique) Fierro, que esa vez no recuerdo si fue (...) Y ahí armábamos todo un muro de íconos y huevadas raras, signos. Eso lo hicimos con música de Carmina Burana, con extractos de algunos pasajes.

Una suerte de extensión de *Azul* fue

luego *Historia de puntudos y cuadrados*, presentada en el espacio público y en la población Agüita de la Perdiz, colindante con el Barrio Universitario. El grupo de artistas seguía pintado de azul, pero la obra abordaba temas de contingencia nacional que se iban actualizando semana a semana. Agrega Ricardo Sepúlveda, “era una sátira a los milicos, de todas maneras. Era obvio quiénes eran los cuadrados, pero eran divertidos. (...) La gente se cagaba de la risa. Y usaban caleta de utilería (...) Por ejemplo, los cuadrados usaban armas como palos no más y los puntudos usaban misiles con ruedas de bicicleta (...)”.

Alexis Figueroa lo recuerda:

Era un teatro de agitación, por un lado, pero también un teatro que podía presentar obras destinadas a la reflexión personal, individual. Como teatro de agitación tenía obras como *Historia de puntudos y cuadrados*, que era genial, porque te permitía llenarla de datos nuevos todas las semanas y comentar los últimos sucesos y las últimas noticias en un espacio público, como una población, en un diálogo donde cada uno tenía una posición. Entonces con eso podías hacer teatro de agitación y de contexto, y esa era una de las cosas que buscaba el Teatro Urbano<sup>316</sup>.

Junto a la idea de teatro de agitación<sup>317</sup>, el TUE también abordó en salas obras largas, de una hora, agrega Figueroa, “y que buscaban un espectador enfocado y limitado ahí en la sala, entre tú y yo ahí”. Dentro de este espectro, se situaron, por ejemplo: *Naturaleza Ahora*, *Estación Obligada*, *Horizonte en Rojo*, *Auschwitz Carretera* y *Cortejo de Caballos*.

El uso de la calle, de lo performático y un contenido más evidentemente político implicó *Nuestro Funeral*, realizada el 11 de septiembre de 1987 afuera de la

Catedral de Concepción, sitio recurrente de manifestación y protesta, cargado simbólicamente en especial luego de la inmolación de Sebastián Acevedo en 1983. La acción performática consistió en que tres integrantes del TUE, Ricardo Sepúlveda, Leonardo Iturra y Miguel Parra, vestidos con elegantes trajes negros, dos de ellos con coronas de flores en sus manos, permanecían de pie y en silencio de cara hacia la Plaza de la Independencia, detenidos como en la inquietante foto de un ritual fúnebre frente a la mirada cómplice de los transeúntes. A modo de procesión, el grupo cruzó lentamente la calle Caupolicán hacia la plaza, para seguir a ese ritmo pausado caminando hasta perderse entre la gente del centro de la ciudad.

Con presentaciones en actos políticos, en espacios comunitarios, parroquias, sedes sindicales y poblacionales<sup>318</sup>, es en especial el uso de la calle lo que potencia políticamente su trabajo como gesto de irrupción. Llegando a un público nuevo, a transeúntes que se transforman así en espectadores ocasionales de una puesta en escena fugaz que interviene el circular rutinario de la ciudad, ponen el cuerpo en un metafórico silencio cargado de gestos decidores, significando la imposibilidad de decir el horror, visibilizando la necesidad de recuperar el derecho de expresión y señalando en el ámbito de lo público el descontento.

El TUE interrumpía la cotidianidad, “convirtiendo incluso al paseante –y en cierto sentido ‘contra su voluntad’– en espectador. Un espectador que al detenerse y convertirse en audiencia, transformaba el espacio forzosamente signado tan sólo como ‘espacio de tránsito’ (recordemos que el uso de la calle y el espacio público tras el golpe, convierte al usuario en un ‘sospechoso’ de más o menos peligrosidad), en lugar de ejercicio de la comunidad”, plantean los artistas<sup>319</sup>.

Por otra parte, estaban el riesgo que implicaba interrumpir el acontecer de un espacio público en control y llevar sus acciones a escenarios no convencionales, y además una reivindicación de lo que habían realizado compañías como El Rostro en el periodo de la UP, llevando el arte a poblaciones y al espacio público. Esta idea de democratización del arte había sido uno de los objetivos a los que había apuntado el Instituto de Arte de la Universidad de Concepción por medio del Departamento de Educación por el Arte, que, como sabemos, no pudo llegar a concretarse.

Además de la realización de un trabajo visual, transgresor y experimental, el TUE reunió a un importante y variado grupo de artistas que, inquietos ante el contexto sociopolítico que se vivía, manifestaron su interés para desarrollar un proyecto artístico de carácter horizontal y colaborativo, y que implicó al mismo tiempo un nivel de articulación colectiva que fue un aporte en la lucha contra la dictadura. Integrantes del TUE eran también parte de la compañía de danza Calaucán y ambos colectivos militaban en la Agrupación Democrática de Artistas (ADA), que tanto marcó la reconstrucción de tejido social y el movimiento de resistencia desde la cultura local. Junto con el ejercicio de la denuncia, el TUE comenzó un trabajo en conexión con otras organizaciones culturales, vecinales, políticas y con agrupaciones de familiares de detenidos desaparecidos.

En un momento, dice Chepo Sepúlveda, las acciones de sus integrantes cruzaron incluso lo artístico con lo subversivo, lo performático con acciones de guerrilla, apuntando directamente al tema de los derechos humanos. Como –en 1984 o 1985– una intervención en Lorenzo Arenas que conmemoró la Operación Alfa Carbón, operativo de la dictadura militar que meses antes había provocado la muerte de un integrante del MIR afuera de la Vega Monumental<sup>320</sup> entre otras víctimas:

Por ejemplo, yo hice una con... No recuerdo quiénes, pero eran unos personajes que estaban amarrados en una reja grande. No hay ninguna foto de eso. (...) Unos tipos que están como crucificados en línea, cuatro o cinco, vestidos con overol. Y en un momento hay un personaje que se va paseando y les va reventando el pecho con la bala y se rompe esto y chorrea pintura de color rojo. Estaba lloviendo. Y van pasando las micros, toda la gente mirando y corre el agua hacia la cuneta, esta agua de lluvia con agua roja. Y, al final, yo no me acuerdo, porque yo no lo tenía pensado así, alguien pone un cartel que dice: "Aquí fue asesinado", algo así. "Aquí los mató la CNI"<sup>321</sup>.

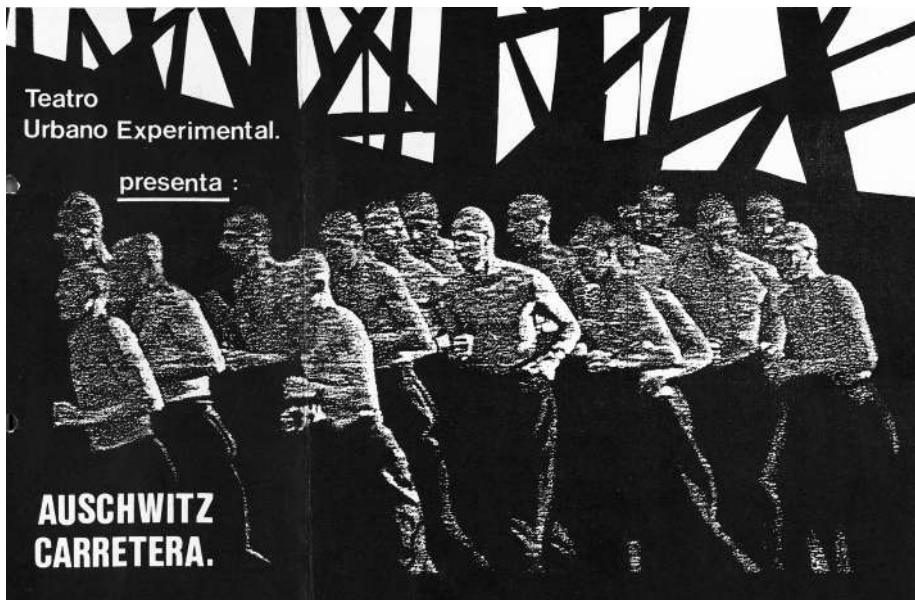
Sepúlveda también recuerda una instalación de 1985, una mesa y cuatro sillas puestas simétricamente frente a la entrada de la Catedral, "con unos platos rojos, sobre esos platos van unos rostros y la carne convertida en manzana (...) Nunca nadie llegó a esa mesa a sentarse". Puesta allí del mediodía hasta la noche, solo una mendiga sacó una manzana después de estar harto rato mirando, relata. Chepo había puesto también un afiche con la imagen de La Moneda quemándose y el texto "Este edificio fue restaurado, el corazón de mi madre jamás": "Después los pacos tienen que haberlo sacado. Extrañamente esa obra se llamaba *Mesa azul*", agrega.

El artista dice que por entonces ya participaban del ADA, y que –en ese marco de colaboración– el TUE hizo el mural que resalta en la reconocida fotografía de una multitudinaria manifestación afuera de la catedral, donde se lee "Chile defiende la vida": "Lo colgamos desde arriba de la Catedral. Yo me subí a la Virgen. Desde la Virgen, amarramos cordeles y todo y con otros compadres del Teatro lo tiramos hacia abajo. Este es el primer 'Chile defiende la vida', porque después hicieron otros actos", afirma.

**Teatro  
Urbano Experimental.**

presenta :

## AUSCHWITZ CARRETERA.



180

El Teatro Urbano Experimental de Concepción, nació en Octubre del año 1960. Desde entonces y a través de seis años, nos hemos dedicado a un trabajo sistemático de perfeccionamiento y búsqueda de un lenguaje teatral de algún modo propio. Este trayecto se puede leer en los diferentes obras de creación de carácter colectivo, tales como: "Consuma con Sumo Cuidado", "Azul", "Estación Oblivida", "Meruza", "Horizonte en Rujo".

Nuestro interés es hacer de la actividad teatral un vínculo, un vehículo de contacto efectivo entre actores y público, público diverso, público que es fin, es gente que compone el colectivo social de nuestra patria.

El por qué de lo anterior, se enmarca en nuestros ideales de un teatro libre, un teatro con un contenido, una praxis tal, que permita tanto al actor como al público, adquirir algún grado de conciencia con respecto a su situación social y humana.



TEATRO URBANO EXPERIMENTAL  
de Concepción

Presenta  
"CARRETERA AUSCHWITZ"  
de  
Alexis Figueroa

Dirección Texto  
Alexis Figueroa

Dirección Actuación  
Ricardo Sepúlveda

Dirección Movimiento  
Cecilia Godoy G.

### REPARTO

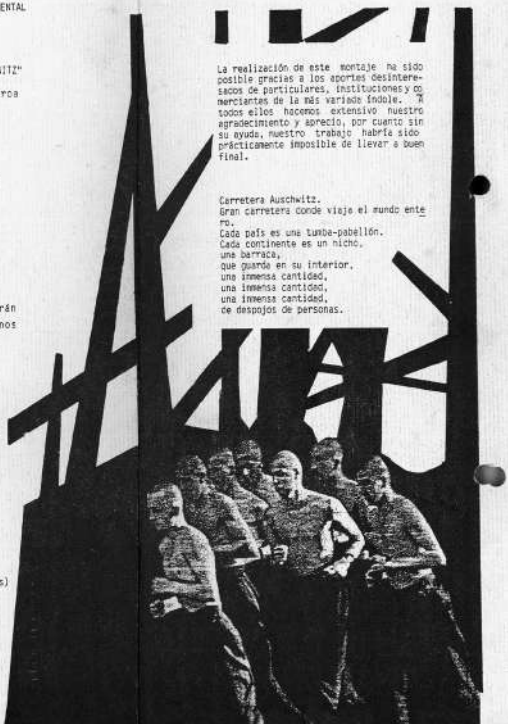
Prisioneros.  
Cecilia Godoy G.  
Janine Alá G.  
Mariela Reglianti  
Mariela Vilaboa  
Paola Asté  
J. Francisco Albarrán  
Anfitriones y Levantados  
Ricardo Sepúlveda  
Luis Figueroa  
Comandante 1  
Mauricio Castillo  
Comandante 2  
Luis Figueroa  
Prisionero R.  
Ricardo Sepúlveda

### TECNICOS

Iluminación  
Jorge de Georgia  
Sonido  
Alan Romero  
Diaporamas  
Alexis Figueroa  
Fotografía (Diaporamas)  
Carlos González  
Enrique Fierro  
Jorge de Georgia  
Diseño Vestuario  
Ricardo Sepúlveda  
Realización Vestuario  
Ernestina Concha  
Escenografía  
Equipo Plástico  
Teatro Urbano

La realización de este montaje ha sido posible gracias a los aportes desinteresados de particulares, instituciones y comerciantes de la más variada índole. A todos ellos hacemos extensivo nuestro agradecimiento y apoyo, por cuanto sin su ayuda, nuestro trabajo habría sido prácticamente imposible de llevar a buen final.

Carretera Auschwitz.  
Gran carretera donde viaja el mundo entero.  
Cada país es una luneta-pobellón.  
Cada continente es un nicho,  
una barraca,  
que guarda en su interior,  
una inmensa cantidad,  
una inmensa cantidad,  
una inmensa cantidad,  
de despojos de personas.



Pág 180\_ Tríptico de *Auschwitz Carretera*, obra del TUE, serigrafía impresa por Taller Marca, Concepción, 1987-1988.  
Fuente: Archivo de Ricardo Sepúlveda.

Pág 181 arriba\_ Afiche de *Exploración de un cuerpo urbano*, Ricardo Pérez, noviembre de 1980.

Pág 181 abajo\_ Registro de prensa de *Exploración de un cuerpo urbano*, Thomas Harris, diario *El Sur*, noviembre de 1980.  
Fuente: Archivo de Annemarie Maack.



181

# Exploración de un cuerpo urbano

El jueves 27 de noviembre tuvo lugar en el Cecil Bar de Concepción una práctica poética: "Exploración de un cuerpo urbano". El enunciado que la nombra define algunos sentidos de esta práctica. a) intento exploratorio abierto, que fija su primera instancia en la mirada parcial, en la percepción de rojo: la búsqueda de la mirada fragmentada, abrupta, el flash perceptivo al bruto, incluso estereotipado, que acostumbramos todos los días sobre la nebulosa indeterminadamente global de la ciudad. Esta mirada fijada en los textos leídos, en las diapositivas proyectadas, en grabaciones con sonidos captados en la ciudad, comienza a buscar desde el estado de la inteligibilidad la posibilidad de la lectura, desde el estado de la represión, las marcas que la caracterizan y determinan, codificándolas, para así posibilitar su visión a través del arte. Comprendiendo que la ciudad es como un texto que instaura su propia lógica, la práctica de "Exploración de un cuerpo urbano" intenta dentro del ámbito del arte-fijar su sistema para explicitarlo poniéndolo de relieve: denunciándolo y desmitificándolo.

b) La ciudad es leída como un cuerpo: como espacio de búsqueda y encuentro con los cuerpos (Sarduy), como espacio que reprime y suprime los cuerpos en su co-

dificación excesiva, vertiginosa, poderosa y devoradora. c) La instauración, como ya habíamos dicho, de un arte urbano, de un arte que reconozca y nos reconozca por y desde el espacio que habitamos. Instauración que se comprende como amplificadora y susceptible de amplificar.

Los mecanismos de significación utilizados por esta práctica poética intentan -aun dentro del ámbito de la exploración- la coincidencia de procedimientos con el espacio pre-determinado: parten desde el afiche -arte por antonomasia callejero, que se ofrece en las esquinas, sobre los muros- que incita a la búsqueda del cuerpo que exhibe, del "show", de la mascarada, pero a la vez de la posibilidad otra, desautomatizadora de la poesía.

El "Público" es obligado -incitado- a desplazarse a un lugar también predeterminado de la ciudad y, a la vez, para muchos, desacostumbrado: la práctica artística también se ha visto incitada y obligada a desplazarse de un lugar otro: la periferia, el Cecil Bar, situado en un barrio -Prat- que es nombrado y autonómado "peligroso". En este espacio que pudo -podría- ser un baldío o el Hotel King o Alameda, se realiza esta primera posibilidad, dentro del proyecto, de exploración -a la vez

mirada e intervención- urbana. Se utiliza en primer lugar la lectura de textos en forma directa, "en vivo", que termina siendo sustituida por la voz quebrada -ahora mecánica, impostada, investida- que, a su vez, va siendo borroada, tachada por las grabaciones de sonidos urbanos. Las diapositivas, que comienzan a proyectarse sobre un telón que se había mantenido en blanco, incitan a las miradas -todas- a recorrer automáticamente su práctica voyerista diaria, cotidiana, invirtiendo solamente el signo del color -la crónica ahora es en blanco y negro- y van conduciéndolas desde la ilusión de fijar la mirada en lo que ha ocurrido (Barthes), lo que está ahí hacia la certidumbre de un telón absolutamente en blanco, borrado del comienzo. Para terminar la voz de Billie Holiday devolviendo al Cecil Bar su lógica original, su forma acostumbrada, pero que, ahora, continúa percibiéndose de la otra manera. Leer a Concepción desde su centro, sus contornos, su periferia, hacer trazas, inscripciones, sobre el mapa urbano; transponer, incitar; éstos son algunos de los sentidos de "Exploración de un cuerpo urbano" que se propone como una práctica abierta, prospectiva.

Thomas Harris

3.7

Del cruce de

lenguajes y lo

interdisciplinar:

Somos integrantes de las que llamaré simplemente generaciones del 60 y del 80 de la poesía chilena: para simplificar, participamos, de alguna manera, unos más otros menos, en actividades académicas, de investigación, docencia y también en la escritura de poesía; fuimos directamente vapuleados por la dictadura de esos años turbios y sus posteriores consecuencias: exilio, inexistencia.

Tomás Harris<sup>322</sup>

En la década del 70, las carreras universitarias relacionadas con la literatura eran influenciadas teóricamente por los últimos ecos del posestructuralismo<sup>323</sup>, lo que significó el comienzo de un ejercicio escritural articulado con la integración de marcos ideológicos, políticos e institucionales. Aparecieron así referencias literarias y bases teóricas que permitieron a poetas y escritores considerar nuevas ideas en torno al manejo del lenguaje, además de una mayor integración del sujeto en tanto es parte de un contexto e historia específicos<sup>324</sup>. La influencia de la lectura de los textos de Roland Barthes, proponía la apertura del lenguaje y la posibilidad de establecer una transversalidad de los géneros, cuyos cruces no figuraban como atentados o destrucciones, sino más bien como una consecuencia que enriquecía la posibilidad de comunicación.

A partir de ello es que escritores provenientes de la academia, específicamente quienes estudiaban literatura en la Universidad de Concepción, comenzaron a reunirse y experimentar, primero en torno al uso de la palabra y luego a la situación de ella, hasta llegar a pensar que ésta no debía ser soportada sólo por el papel, sino también a partir de acciones<sup>325</sup>.

Acción

poética-visual-sonora

En Concepción, era habitual la realización de lecturas poéticas que solían ocurrir en bares del centro penquista, en un recorrido que podía llegar a locales más periféricos<sup>326</sup>. Dentro de los asistentes de estas sesiones, se encontraban los poetas y narradores Tomás Harris, Carlos Decap y Roberto Henríquez, que se habían conocido siendo estudiantes la Universidad de Concepción y comenzaban a tramitar proyectos en conjunto, entre ellos, la revista *Postdata*<sup>327</sup>. Sumando a estos intensos encuentros creativos e intelectuales el desencanto que significaba vivir en dictadura, en una ciudad silenciada y deprimida, surge la necesidad de generar una acción que permitiera resignificar a Concepción a partir de la escritura; renombrarla, visualizarla, escucharla, refiriéndose a ella metafóricamente como un gran cuerpo posible de recorrer y habitar. Es así como surgió *Exploración de un cuerpo urbano*, una acción poética-visual-sonora, que se realizó el 27 de noviembre de 1980 en el Cecil Bar.

Considerado un espacio fundamental para la bohemia penquista, el Cecil estaba ubicado en la Plaza España, frente a la antigua Estación de trenes de Concepción, dentro del hotel del mismo nombre y en un

sector más bien marginal<sup>328</sup>. La difusión del encuentro poético incluyó un afiche realizado por Ricardo Pérez que estuvo pegado en muros de Concepción incitando a un posible espectador a desplazarse hasta calle Prat para presenciar un "Show poético"<sup>329</sup>. Al Cecil, llegó ese jueves un grupo bastante heterogéneo, entre los que se encontraban estudiantes, profesores, artistas, muchos de los cuales no habían estado antes en el bar; por supuesto, también, los visitantes habituales, que, como a diario, estaban instalados sin entender mucho de lo que allí se tramaba.

*Exploración de un cuerpo urbano* encontró en este bar su lugar natural. Reunió en un mismo tiempo y espacio a distintos bordes de la ciudad y a distintos lenguajes artísticos: poesía, fotografía, sonido, música, muy lejos de su lugar de génesis, la academia.

Tomás Harris se refiere a esta gran metáfora en un texto de 2015, *Lectura de un cuerpo urbano desgarrado: Concepción en la década de 1980*:

El proyecto al que nos abocamos consistía en una lectura colectiva de Concepción como un cuerpo urbano, la ciudad como un organismo que creaba sus propios códigos desde la pérdida del centro y desde su fragmentariedad y crecimiento partenogenésico, como el de un organismo enfermo, cancerígeno, cuyas células han enloquecido y, confusas, tienden a configurar un dibujo cuyas filigranas, redes y yuxtaposiciones resultan de una summa barroca, de un bricolaje urdido por la incertidumbre. El resultado es una crisis de sentido, una fiebre de ininteligibilidad. La ciudad como organicidad, la ciudad como cuerpo, la ciudad como mácula y laceración<sup>330</sup>.

Según recuerdan Harris y Decap, *Exploración de un cuerpo urbano* se trató de una de las primeras acciones hechas por los

organizadores de la revista *Posdata*<sup>331</sup>. La acción comenzó alrededor de las 17:00 horas con la lectura de poemas escritos especialmente para la jornada y con la complicidad absoluta del dueño del bar, Jaime Santamaría, quien además fue invitado a intervenir con piezas musicales provenientes de su colección de vinilos, en una acción coordinada previamente con los escritores. Las lecturas fueron realizadas a modo de ensamblaje por yuxtaposición, en tanto orden temporal y alternancia de sus cinco lectores: Roberto Henríquez, Carlos Decap, Tomás Harris, Jeremy Jacobson y Pablo Vulliamy. La idea era que cada cual leyera los poemas del otro, para lograr así conformar un gran texto que perteneciera a todos y a la vez a ninguno.

Junto a las lecturas, vino la integración de la voz mecánica de una *radiocassette*, emitiendo sucesivas grabaciones superpuestas de sonidos capturados en calles penquistas. En forma paralela, y con una tenue luz roja de fondo, se fueron proyectando sobre un telón diapositivas en blanco y negro registradas por Ricardo Pérez<sup>332</sup>, con imágenes de Concepción: zonas marginales, la Plaza de Armas<sup>333</sup>, tomas difusas y un tanto irreconocibles de la Universidad, el mismo Cecil, exteriores e interiores de los otros barrios de Prat, el cerro Chepe, muros con consignas borradas, el Paseo Peatonal Alonso de Ercilla, las calles Orompello, Bulnes, el Puente Viejo<sup>334</sup>, que daban cuenta de este deseo exploratorio por abordar la ciudad como un cuerpo heterogéneo, constituido de diversos fragmentos.

Las manos no son las mismas  
Las que barren estas calles  
Publicitariamente coloridas  
(las) que te borran de sus  
Esquinas (las) que ebrias  
Te persiguen (las) que por  
Las noches languidecen (las)  
Que se aprietan (las) que se  
Rozan y tocan (las) que se

Arrugan y van por estas (las)  
Mismas calles donde (las) manos  
No son las mismas palabras que  
Te hacen/escriben estas palabras  
Manos.

Había alusiones a la ciudad, a ese paisaje sombrío, al cuerpo y el erotismo. Mientras que, en la radiocassette, se escuchaban también frases como “Vamos bien, mañana mejor”, algunos de los slogans propagandísticos que instalaba la dictadura militar en los medios de comunicación para defender su gestión. A ratos, los poemas leídos, las imágenes, los sonidos, parecían inconexos; y, en otras, eran como un todo. Casi al modo de un cadáver exquisito surrealista: las diversas obras no eran más que las partes de una gran obra, un ensamblaje de diferentes imaginaciones donde aportaban a dar sentido el azar y lo colectivo.

El 14 de diciembre de 1980, casi tres semanas después de la acción, aparece en el diario *El Sur* una nota escrita por Tomás Harris, una suerte de manifiesto que revela el sentido ideológico y la motivación:

Esta mirada fijada en los textos leídos, en las diapositivas proyectadas, en grabaciones con sonidos captados en la ciudad, comienza a buscar desde el estado de la inteligibilidad la posibilidad de la lectura, desde el estado de la represión, las marcas que la caracterizan y determinan, codificándolas, para así posibilitar su visión a través del arte (...) Leer a Concepción desde su centro, sus contornos, su periferia, hacer trazas, inscripciones, sobre el mapa urbano; transponer, incitar; éstos son algunos de los sentidos de *Exploración de un cuerpo urbano* que se propone como una práctica abierta, prospectiva.

Para Roberto Henríquez, en esta obra se juntaron “varias cosas importantes”, donde tal vez la principal fue “poner en escena una

operación poética que pretendía señalar, con un modo de decir marginal y subversivo, las condiciones que imponía la tradición literaria chilena, y el lenguaje informativo de la dictadura (...) lo suponíamos, entonces, como un acto textual donde todo lo hablado y lo escrito fuese un performance crítico de la semejanza y el cliché del vocerío dominante”<sup>335</sup>.

Más allá de referirse sólo a la marginalidad o al ser periféricos, estaba la ciudad como un gran texto o un gran cuerpo disgregándose en las llagas de su tortura. También en palabras de Harris: “Subvertir los códigos de la dictadura militar y el código ciudad / cuerpo elegido por nosotros”<sup>336</sup>. El cuerpo podía ser también el único refugio contra el miedo: el cuerpo colectivo encontrándose en su espacio marginal.

Las zonas de peligro  
Delimitadas por los discos rojos  
Trazadas por los topes de metal  
Enuncian solamente  
Que por ahí termina tu cuerpo  
Y comienzan los dispersos y fúnebres  
Costurones de los demás

Algún día estas calles de Concepción  
Sabrán que nuestras pisadas  
derramadas sobre su  
Cemento no han sido en vano, esto es,  
no han sido  
Imaginarias<sup>337</sup>

La experiencia fue un ejercicio interdisciplinar y colectivo generado desde el contexto hostil que se vivía en términos políticos, sociales y culturales, circulando posteriormente en los relatos locales como un acontecimiento performático poco usual para aquellos años<sup>338</sup>, cuyas bases teóricas posestructuralistas<sup>339</sup> llevaron a un replanteamiento de la actividad escritural, a la transgresión de los lenguajes, integrando en este caso el uso de la palabra, del cuerpo, de imágenes, sonidos y el tiempo<sup>340</sup>.

Para terminar la voz de Billie Holliday devolviendo al Cecil Bar su lógica original, su forma acostumbrada, pero que, ahora, continúa percibiéndose de la otra manera. Leer a Concepción desde su centro, sus contornos, su periferia, hacer trazas, inscripciones, sobre el mapa urbano; transponer, incitar; éstos son algunos de los sentidos de "Exploración de un cuerpo urbano" que se propone como una práctica abierta, prospectiva<sup>341</sup>.

De esta intervención poética, única y efímera como toda acción de arte, no hay más indicios que el afiche de difusión y los testimonios de quienes estuvieron presentes. No ha sido posible encontrar registros ni imágenes<sup>342</sup>. Si bien varios de los textos leídos han sido publicados en ediciones impresas, su sentido original estuvo –sin duda– en la intensidad del lugar en ese instante, en esos textos diversos congregándose en un solo cuerpo (lacerado) en el Cecil Bar<sup>343</sup>.

## La poesía

### en fuga

Igualmente desde el relato, y reconocida históricamente por su nivel de experimentación, se instala una presentación del cantautor Daniel Campos con los poemas de Valparaíso, Ángel Venegas y Enrique Moro<sup>344</sup>, en el Colegio Salesianos, también ocurrida en 1980, y que representó un cruce interdisciplinar, un quiebre respecto a la tradición y la academia al margen de la escena de artes visuales que analizamos y de la formación en la UdeC. La acción implicó música y poesía, la presencia del cuerpo, así como diversos medios tecnológicos y escénicos determinados por la precariedad y el azar.

"Con Ángel se nos ocurrió hacer una performance, sin mucha idea de lo que significaba. Fue algo muy natural y nunca registrado (...) Lo presentamos en Valparaíso muchas veces. No tenía nombre"<sup>345</sup>. En Concepción, afirma Daniel Campos, no mucha gente lo vio.

La escena se repetía aparentemente sin estructura<sup>346</sup>: había una *radiocassette* al medio del escenario. Al fondo, un foco de luz y la silueta oscura del músico a través de una sábana, tocando una batería hechiza. Aparece el poeta como una "sombra china". Del aparato, se escuchan voces, sonidos y composiciones grabadas previamente. Las percusiones y la voz de Daniel Campos juegan con esa música y con la voz del poeta. El músico se detiene, se mueve por el escenario. Sólo suena el aparato. Campos desaparece detrás del biombo volviéndose otra vez y, al igual que el poeta, sombra china.

"Yo grababa como podía instrumentos, como un playback. Y la grabadora al centro del escenario. Tenía presencia el aparato (...) Era experimentación con el sonido. Había compositores seleccionados. Música clásica, Heitor Villa-Lobos, por ejemplo; mis canciones, pedazos de música arreglados. O derechamente cantaba o tocaba música relacionada con lo que pasaba en la grabadora. Diversidad de cosas, una mezcla. Era como música electrónica, pero de la época; o música concreta", detalla el artista.

Si bien la poesía de Moro era política, la de Andrés no lo era "salvo un par de cosas", reconoce Campos. La principal motivación no estaba tan relacionada con el contexto de dictadura sino con un asunto de estética: era acompañar con "un nuevo tipo de expresión que no fuera tan de formato peña. Estábamos un poco cansados del vino navegado y los morrales largos. Teníamos el interés de hacer algo más novedoso"<sup>347</sup>.

En 1985, Alexis Figueroa comenzó a trabajar

en un cruce entre poesía y artes visuales. Para las tapas de la publicación de su primer libro, *Virgenes del Sol Inn Cabaret*, una autoedición de 100 ejemplares: "Lo que hice fue agarrar una portada de un diario e intervenirla con otros recortes míos y de otras personas. Y usé una fotografía atrás de una chica que está vestida como una gitana entre ruinas. Ella es la Viviana Silva, que era estudiante de artes visuales, y esa foto fue tomada en las ruinas del Teatro Concepción viejo por Ester Fierro (...) Entonces ese es un trabajo que de alguna manera vincula dos áreas".

En septiembre del mismo año y poco antes de obtener el Premio Casa de las Américas (1986) por la segunda edición del mismo libro, Figueroa realizó un desplazamiento del texto poético a la imagen y del formato editorial al espacio público. Junto al escritor Héctor Neira, pegaron en las calles el afiche *Nosotros, los que sucedemos en la ciudad de una película*, un ejercicio gráfico que integró dibujo, un montaje fotográfico, y recortes de frases pegadas. En la imagen<sup>348</sup>, está el bosquejo de un televisor y, como imagen de pantalla, la fotografía de un cuerpo que yace en plena calle en medio de la gente.

La "acción de arte" culminó con una noche en una comisaría de Carabineros. Relata Figueroa que ese día había ido con amigos a un recital de poesía en el Instituto Chileno Norteamericano. De Enrique Lihn tal vez<sup>349</sup>. Cuando todos se van al bar El Castillo, le propuso a Héctor ir mejor a pegar afiches en la galería del Cine Lido:

Nos pusimos a pegar y alguien nos toca, y hay tres compadres que nos preguntan "¿qué están haciendo? (...) La cosa es que terminamos en la 5ª Comisaría y me acuerdo el compadre agarraba el afiche, lo leía, lo miraba y me decía: "Me puedes explicar de qué se trata esto". Al final nos metieron de nuevo al calabozo. Por suerte llegó alguien con más tino tipo tres de la mañana, y pregunta: "¿qué están haciendo

éstos aquí? Ah no, suéltelos". Con lo críptico y todo, sale un muerto y unos tipos mirándolo, eso no me gustaba mucho, que me preguntaran de qué se trataba.

### 3.8

## Ensayo Público o un enorme collage en la ciudad

Al comenzar la década de los 80, el control al que se encontraban sometidas las manifestaciones artísticas y la cultura en general, hizo que artistas de Concepción que desarrollaban un arte no condescendiente con el oficialismo, fueran tomando distancia de los espacios tradicionales para realizar trabajos menos expuestos a la censura y más abiertos a la experimentalidad y al cruce de disciplinas y públicos. Diversas actividades organizadas colectivamente comenzaron a instalarse en lugares como sedes sindicales, bares, parroquias, colegios y el espacio público, donde podían funcionar con un mayor grado de independencia dentro de lo que permitía el control que había sido instalado por la dictadura militar, ejerciendo un gesto de desobediencia para continuar reuniéndose, fundando nuevos lugares para el arte.

Eran las condiciones históricas y políticas las que estaban provocando este cambio, más que el simple deseo de querer transgredir los lenguajes y espacios tradicionales del arte, lo que hubiera sido entendido como una justificación de "arte por el arte", más que una respuesta frente a la contingencia

que se estaba viviendo. Alexis Figueroa cree que, para la realización de acciones interdisciplinarias en la época, no hubo sustento teórico ni un pensamiento de vinculación: "Era un montón de gente haciendo. Cada uno podía venir de áreas distintas, y se armaba un proyecto que no estaba dentro de las ideas modernas de la curatoría, sino que sencillamente era un trabajo en progreso donde diferentes actores participaban".

Es así como el lunes 7 de noviembre de 1983, un grupo de artistas recién egresados de Licenciatura en Artes Plásticas de la UdeC realizó *Ensayo Público*, una exposición que podríamos denominar *happening*<sup>350</sup>. La acción se desarrolló durante la tarde en el salón de actos del Colegio San Ignacio<sup>351</sup>, que se ubicaba en esos años en el centro de Concepción. Sus organizadores, que también participaron como expositores, Iván Díaz, Ricardo Pérez, Manuel Fuentes, Sebastián Burgos y Rodrigo Andrade, entre ellos, Taller Marca, querían generar una actividad en donde convergieran diferentes disciplinas de la escena artística de Concepción, como el teatro, la plástica, la fotografía, la poesía, la música docta, integrando también a la cultura popular e invitando a todo tipo de artistas y público, especialmente a estudiantes y profesores de la Escuela de Arte, recuerda Iván Díaz.

Nosotros habíamos invitado también a toda la gente de Arte, de la Escuela, así de forma más ex profeso para enfrentarnos, vernos la cara, cultura y contracultura en un mismo espacio. No llegaron todos, por cierto, pero llegó el Neira, el director de Extensión que era en ese tiempo un señor español. Entonces después de todo esto, que duró un buen tiempo, se formó una propuesta muy subversiva: desde abajo presionar e impulsar una expresión libre, que cada uno hiciera lo que quisiera, que se expresara libremente. Hasta el público

podía decir algo, las conversaciones que se generaban ahí, todo era parte de la obra. Era como un enorme collage de lo que pasaba en Concepción, de la movida artística y cultural<sup>352</sup>.

Para Roberto Pablo, que participó como invitado, los orígenes de *Ensayo Público* estuvieron en las "tomas culturales", que realizaron diversos artistas en la calle y que nacieron desde el sentido político de decir "la calle nos pertenece a nosotros, porque somos cultura":

Estábamos a comienzos de los 80 con las "tomas culturales", que no era un grupo, sino que nos encontrábamos con los hermanos Millar y todos. plásticos, músicos, bailarines, teatreros y poetas. Decidimos hacer de esta multidisciplinaria algo en Artistas del Acero o el Colegio Salesianos. Dijimos bueno, va a haber poesía, teatro, (...) Las tomas culturales, fueron cuando botaron el edificio donde estaba el Llanquihue. Se creó un muro de cemento. Por lo tanto, dijimos "acá hay un espacio que es necesario llenar". El sábado a las 4.00 de la tarde nos juntamos y vamos a estar hasta las 7:00. Y ahí construíamos algo, no era una cosa anacrónica. Sabías que tenías que estar atento a funcionar en algo. Estaba la canción que bailaban las chicas, y de ahí venía yo que estaba experimentando en zancos, de ahí el Alexis Figueroa leía y eso era<sup>353</sup>.

El acto promocional del encuentro en el colegio San Ignacio se realizó por medio de una intervención en el paseo peatonal de Concepción, con algunas de las piezas que serían parte del montaje. Ricardo Pérez detalla que su instalación consistía en zapatos pintados de dorado, que se encontraban dispuestos sobre una tela roja que funcionaba como alfombra<sup>354</sup>. Además, fueron pegados afiches en donde se señalaba el día, hora y lugar de la acción.



Registro de *Ensayo Público*, diversas autoras/es, happening e instalación en el Salón de Actos del Colegio San Ignacio, Concepción, octubre de 1983.

Fuente: Archivo de Manuel Fuentes.

Arriba\_ Registro de *Ensayo Público*, diversos autores, happening e instalación en el Salón de Actos del Colegio San Ignacio, Concepción, octubre de 1983.

Fuente: Archivo de Manuel Fuentes

Abajo\_ Invitación a *Ensayo Público*, octubre de 1983.

Fuente: Archivo de Rodrigo Andrade.



## **INVITACION**

**Tenemos el agrado de invitar a Ud.  
a un encuentro de plástica, literatura y música  
a efectuarse el próximo lunes 7 de noviembre,  
a las 19,30 hrs. en el salón de actos del colegio  
San Ignacio ( los carrera 181 )**

**Esperando contar con su presencia le saluda  
atte. a Ud.**

**comisión organizadora**

**R. Burgos M. Fuentes R. Pérez R. Andrade I. Díaz**

**Concepcion, octubre de 1983**

La difusión fue realizada también a través del diario *El Sur*<sup>355</sup>, con lo cual se buscaba generar una actividad abierta para todo público. Allí se señalaba a la actividad como un “ensayo de exposición o acción de arte”, con la exhibición de plástica, música, teatro y “aspectos de los medios comunicacionales urbanos, que estarán presentes a través de diapositivas, la televisión y otros elementos”. En las fotos, figuran unas chaquetas colgadas mostrando parte de las *Condecoraciones*<sup>356</sup> de Manuel Fuentes.

*Ensayo Público* no tenía un orden o recorrido oficial, pese a que había “obras” que requerían una atención especial por parte de los espectadores. No existía la intención de generar un hilo conductor ni temático. Sebastián Burgos señala que no estaban enterados de lo que llevarían los otros artistas, que era más bien una incertidumbre que sólo pudieran conocer estando en el mismo colegio<sup>357</sup>.

Lo único planificado fue la participación de dos personajes de la cultura popular de Concepción: un animador que trabajaba como promotor de tiendas comerciales, y un no vidente que tocaba la armónica y cantaba rancheras afuera de la Joyería Rometsch, en pleno centro<sup>358</sup>. El primero se desempeñó como maestro de ceremonias y, a partir de la lectura de una definición de arte extraída de una “enciclopedia barata”<sup>359</sup>, dio inicio oficial a la jornada. Alexis Figueroa y Edgardo Neira se refieren a este personaje como “el Gordo”, que se vestía de marinero o con trajes muy llamativos. En esta oportunidad, se presentó vestido con una chaqueta roja y sombrero tipo americano. Según señalaron sus organizadores, tanto el animador como el músico callejero fueron invitados a participar con el compromiso de que recibirían el mismo dinero que reunían estando una jornada en la calle.

Todas las obras exhibidas en *Ensayo Público* tenían un carácter instalativo y objetual.

Por ejemplo, la propuesta realizada por Burgos fue una instalación con algodones terapéuticos que se encontraban extendidos y dispuestos en el suelo formando una gran línea blanca a modo de mapa de Chile, en donde se podía leer escrito con spray rojo el texto “Chile: Rh negativo”<sup>360</sup>. Entre el objeto y el grabado, Manuel Fuentes exhibió una de sus *Condecoraciones*, en esta oportunidad instalada sobre un atril, con iluminación propia y exhibida como una pieza valiosa, casi como un trofeo, cuando –sabemos– se trataban de medallas hechas con latas recicladas. El poeta Alexis Figueroa realizó una instalación que incluía muñecas cortadas y pintadas de rojo, metidas en macetas también rojas, “plantas macabras” y un sistema de colgadores con textos que eran parte de un texto mayor titulado *Mundo Arqueológico*. Su trabajo requería de la participación del público, que podía armar y desarmar, leer y ordenar como quisiera esos textos<sup>361</sup>. Roberto Pablo recuerda que leyó a pie pelado un texto de una revista *Atenea* “sobre un suceso muy radical que había sucedido en Concepción (...) Era algo que tenía que ver con la detención de alguien”.

Esta jornada podemos verla hoy como una acción de vanguardia, que por su nivel de ruptura y experimentación molestó a más de alguien. Así ocurrió, por ejemplo, con los músicos que dirigía Américo Giusti<sup>362</sup>, y que se sentían interrumpidos al querer interpretar una pieza clásica en medio de múltiples intervenciones simultáneas como la de un televisor encendido que transmitía a todo volumen el noticiario de la tarde o de la persona no vidente que cantaba canciones rancheras. “Giusti terminó saliendo de esa sala dando un portazo y se retiró indignado junto a otras personas. (La situación) era súper bizarra y creativa”, recuerda Roberto Pablo.

También la presencia del músico ciego fue considerada como una utilización de la persona, lo que estaba muy lejos del objetivo

de los artistas. Recuerda Iván Díaz: “Y ahí vino toda esa expresión de (Edgardo) Neira: en la calle me increpó diciendo que iba a mandar una carta de protesta al diario *El Sur* porque algo así no podía ser. Y yo le dije ‘mándala no más’ y fue todo”.

El trabajo realizado en el Colegio San Ignacio era una respuesta frente a la censura que muchos artistas habían sufrido en el desarrollo de sus trabajos o exposiciones. Siendo una acción que se manifestaba contra el momento político que se vivía, utilizaba la ironía, la descontextualización y el cruce de lenguajes, a partir de una propuesta colectiva que buscaba desdibujar los límites entre baja y alta cultura, entre arte y vida cotidiana. Se buscaba plantear finalmente que el arte podía estar en cualquier parte, que también cualquier lugar era posible de ser utilizado como escenario para el arte y que cualquiera podía participar en ese ejercicio. Un trabajo colectivo y de integración de diversos artistas y trabajadoras/es culturales, que podemos valorar como antecedente de la Agrupación Democrática de Artistas, ADA, organización formada en 1984 que fue más allá de lo propiamente artístico hasta sumarse con diversas acciones a la lucha política.

### 3.9

## EL TAVIC: Una historia

## del videoarte

## en Concepción

Dentro del movimiento artístico-cultural que se levantó en resistencia a la dictadura en Concepción, hubo un

germen del videoarte impulsado desde un contexto distinto al universitario o al de las artes visuales. El TAVIC o Taller de Video Independiente de Concepción, lo conformaron en 1984 tres jóvenes que ya venían con inquietudes artísticas, pero insertos en un trabajo poblacional: Jaime Faúndez, Sonia Rojas y Francisco Albarrán, sumándose luego Didier Rousset y Rodrigo Sáez. En un principio, se trataba de potenciar la labor que venían realizando junto a diversas organizaciones, expandiéndose pronto hacia una búsqueda particular dentro del lenguaje del videoarte en Chile, que en los años 80 recién estaba siendo abordado como práctica artística autónoma concentrada en Santiago.

Considerando que por entonces comenzaba a extenderse el acceso a la tecnología, en la capital de la región Metropolitana fueron proliferando autores y productoras independientes, el trabajo en cine, documental y publicitario. Hasta el golpe militar, el cine chileno había estado en pleno desarrollo, gozando de importantes apoyos institucionales, perfilándose como industria, cargado de contenidos desde el compromiso político y social. Por esto, comenzando la dictadura, fue una de las áreas de la cultura más dañadas, llegando la producción cinematográfica a una cuota casi cero<sup>363</sup>. Su recomposición se produjo a fines de los años 70 con la introducción masiva del video, cobrando enorme importancia la actividad privada y la televisión<sup>364</sup>.

En el contexto de lucha contra la dictadura, organizaciones, grupos e instituciones de carácter social y político, acudían también al lenguaje audiovisual para visibilizar la violencia del régimen militar, denunciar y articular fuerzas, contándose entre ellas el ICTUS<sup>365</sup> y *Teleanálisis*<sup>366</sup>, así como organismos de la Iglesia Católica y ONG.

Al mismo tiempo, se fue desarrollando

el videoarte con fuerza excepcional<sup>367</sup>. Desde la experimentación, fue abordado por integrantes de la Escena de Avanzada (Eugenio Dittborn, Carlos Leppe), el CADA (Lotty Rosenfeld, Diamela Eltit, Raúl Zurita, Juan Castillo y Fernando Balcells) entre otros jóvenes artistas. Apoyo crucial para esta escena fue el Festival Franco Chileno de Video Arte, organizado por el Instituto Chileno Francés de Cultura a partir de 1980<sup>368</sup>. Durante esa década, estos encuentros fueron la principal vitrina de exhibición, así como de reflexión e intercambio entre Chile y Europa, donde muy poca o casi nula participación hubo de realizadores de regiones<sup>369</sup>.

En Concepción, también emergió en los años 80 una producción audiovisual, principalmente orientada al ámbito de la televisión y la publicidad, caminos muy diferentes al lenguaje documental y cinematográfico que también se había desarrollado a nivel local hasta 1973<sup>370</sup>. El trabajo del TAVIC marca una experiencia pionera y aislada, que abordó la experimentación desde lo colectivo, a partir de una reflexión sobre el rol del arte en el contexto social y político, que recogía tanto esa línea de compromiso que se dio hasta antes del golpe militar, como el trabajo con televisión popular en dictadura y del videoarte que surgía en Santiago.

## Haciendo

## camino

Se hizo muy fuerte el trabajo poblacional bajo el concepto de reconstrucción de tejido social. Se trataba de ir viendo cómo salíamos de ésta. Cómo aportamos. También fue muy fuerte el auge de la educación popular, todo un movimiento

fuerte e interesante (...) En esos años, recién comienzan a popularizarse grabadores y reproductores de VHS (...) Las ONG adquieren estos productos, televisores grandes, porque son recursos educacionales importantísimos. En Santiago, comienzan a producirse videos en la línea de la educación popular, de generar conciencia y por supuesto en la lucha contra la dictadura, eso era en el fondo. Para hacer uso más eficiente de estas nuevas tecnologías audiovisuales.

Francisco Albarrán<sup>371</sup>

A comienzos de los años 80, la inserción más significativa de los artistas locales en la trama política y social fue el ADA, Agrupación Democrática de Artistas, conformada por diversos creadores comprometidos en la lucha contra la dictadura, junto a trabajadores, obreros y centros culturales poblacionales. Francisco Albarrán, Jaime Faúndez y Sonia Rojas, estaban entre sus integrantes.

En 1983, el INPRODE (Instituto de Promoción y Desarrollo) abrió –con apoyo del CENECA (Centro de Expresión e Indagación Cultural y Artística)– un taller de video para monitores de cine foro en barrios, al que ingresaron también estos tres jóvenes que ya estaban enterados del trabajo de algunas ONG con tecnologías audiovisuales en un marco de educación popular. El taller fue dirigido por Yessica Ulloa<sup>372</sup>, quien viajaba desde Santiago los fines de semana, recuerda Jaime Faúndez: “Estábamos toda la mañana viendo y analizando películas, imágenes. Había horas y horas de visionado”.

Todos comenzaron el taller interesados en el video contestatario, asegura: “La idea era en un principio aprender a visualizar, a hacer foros, mostrar en poblaciones; aprender nociones básicas de apreciación audiovisual”. Él venía del teatro y cuenta que soñaba con hacer cine. Entre los compañeros del taller,

dice, había varios cinéfilos alimentados por un importante circuito de salas en la ciudad, donde se exhibían películas europeas, entre otras más comerciales<sup>373</sup>. Agrega Sáez: "Algunos de nosotros, si no todos, estábamos muy influenciados por el cine, principalmente europeo de esos tiempos y que veíamos en los Miércoles Cinematográficos"<sup>374</sup>.

El interés del grupo fue ampliándose hacia el lenguaje audiovisual mismo y, con ello, los contenidos de estos encuentros, manteniendo sí como objetivo la lucha contra la dictadura, reafirma Faúndez: "Después empezaron a ser más específicos, a enseñar a hacer cortes, lo argumental, un guión (...) Estábamos aprendiendo esas cosas, teníamos nociones de todo... Pero el contexto era la lucha poblacional (...) Y no solo poblacional. Contra la dictadura. Adonde nos pusieran allá íbamos. El video era una herramienta más para luchar contra la dictadura esos años".

Una influencia clave para el desarrollo del TAVIC, reconocen los entrevistados, fue la participación de Carlos Flores del Pino dentro del taller, cineasta nacido en Talcahuano y uno de los más relevantes en Chile en esos momentos, que venía trabajando desde antes del golpe en la línea del cine militante<sup>375</sup>. Yessica Ulloa lo invitó en varias ocasiones. Junto con conocer el trabajo de diversos directores y de productoras santiaguinas conectadas con la lucha política, como ECO, *Teleanálisis*, Canelo de Nos TV o ICTUS TV, los jóvenes se acercaron así también al aporte pionero de Juan Downey<sup>376</sup>, de Dittborn, Leppe y el CADA.

De 1983 hasta inicios de 1985, el taller fue "una experiencia completa", opina Albarrán, el germen del TAVIC, que –a fines de 1984– se instalaba con un primer trabajo documental: *Haciendo camino*, que buscaba "confrontar las realidades de jóvenes de distintos estratos sociales", conmemorando el Año Internacional de la Juventud de 1985.

El TAVIC trabajó para ello con una idea general, "haciéndose camino", como bromea Albarrán, resultando todo como "por la gracia de dios", opina: "No hubo trabajo previo (...) Sólo agarrar la cámara, entrevistar por aquí. Había un par de preguntas básicas que le hacíamos a todos (...) El rodaje fue un proceso bien largo. Nosotros sobrevivíamos trabajando en otras cosas y de pronto nos juntábamos, no era que tuviéramos todo el tiempo para hacerlo (...) Deben haber sido tres o cuatro meses. También recibimos apoyo de ECO (Educación y Comunicaciones), donde habían comprado la última chupada del mate en editora VHS y 1/2 pulgada (Betamax)".

Durante esta producción, recuerda, se integró Didier Rousset, aviador y fotógrafo francés avecindado en la ciudad, que comenzó prestando su auto para transportar al grupo. Al terminar la producción, vino de nuevo Carlos Flores a Concepción y le mostraron el video, agrega Albarrán:

A mí esto me hincha un poco el pecho, ya que él era una persona muy importante en el desarrollo del cine chileno, su opinión era muy valiosa, aunque no teníamos bien claro quién era este personaje, un buen tipo, bonachón, simpático, que sabía mucho de muchas cosas y que hasta cierto punto fue una especie de papá, de decirnos qué hacer. Le mostramos el video y lo primero que preguntó fue cuánto dura... 44 minutos... 'Es largo eh, pero no se siente'. Fue el mejor halago que podíamos recibir. Ahí nos indicó ciertos ripios y otras cosas, pero en términos generales le gustó. Era bueno.

El trabajo tuvo una amplia difusión y muy buenas críticas. *Haciendo camino* se exhibió en la Sala CEFA y además el INPRODE lo incorporó a su videoteca, siendo presentado en poblaciones, que era lo que el grupo pretendía: "Gustó mucho, nos sentimos en cierto modo legitimados".

## Un gustito

### estético

La segunda producción del TAVIC fue el registro de un seminario del ADA realizado en Hualqui, en 1986, dando cuenta de la intensa discusión que había en la agrupación sobre el rol del arte y el artista en dictadura, precisa Albarrán: “Eran conversaciones sobre realismo socialista y de qué modo el arte puede contribuir, entre arte político versus arte politizado”.

Para Faúndez, el documental no se trató más que de registros sin elaboración ni intención estética: “Éramos todos agentes políticos (...) Obviamente nos interesaba tener registro, de a dónde apuntar con lo que se venía. Estábamos en plena dictadura, y un registro capta eso (...) No recuerdo si se editó. No manejábamos los códigos cinematográficos. No sabíamos los ejes, no puedes armar escena y chocarla con otra. No teníamos la técnica”, reconoce.

Entre 1985 y 1987, la labor del TAVIC se intensificó, nutriéndose de una discusión estética que vacilaba entre dar cuenta de la realidad a través del video o experimentar con el lenguaje para otorgarle otro sentido a esa realidad, precisa Albarrán:

La cuestión era: me doy un gustito estético, yo artista creo mi mundo y le doy curso a mi subjetividad; o doy cuenta de una realidad concreta, que es de represión, una realidad gris (...) Suponíamos que un documental era el género más fácil de realizar. En términos de recursos, no tienes que contratar actores, no tienes que tener localizaciones. Hay una serie de cosas de qué prescindir. Además, ideológicamente era el lenguaje más cercano para mostrar la realidad que los medios no mostraban. Aquí en Conce solo teníamos dos canales de TV.

Para el trabajo siguiente, TAVIC se abrió más a un sentido poético, intentando quebrar “el relato aristotélico”, donde el videoarte podía aportar más que un documental. Este proceso implicó también una reflexión sobre el lenguaje audiovisual desde lo político en el contexto poblacional, plantea:

Yo tenía una idea que ya requería actores, ya era ficción y no necesariamente política, en el sentido de ese momento, de lucha contra la dictadura... Y esto lo discutimos. Jaime quería hacer una película sobre un tipo que había sido torturado. Me parecía bien como idea en este sentido más político, pero también sentía que era irresponsable trabajar temas de ese tipo. Nosotros, que éramos unos cabros, no habíamos vivido hasta ese momento la tortura y, además, en términos de producción, era muy ambicioso (...) Pensaba, si vamos a seguir trabajando con poblaciones, ¿es necesario mostrar algo que viven cotidianamente? ¿Qué mejor que ellos sabían de la represión, del costo de la vida, de la existencia de las ollas comunes? Entonces me parecía redundante seguir con eso mismo.

Para entonces, se unió Rodrigo Sáez, quien –aún adolescente– había estado detenido por su participación política contra la dictadura. Era hijo de los gestores de la Sala CEFA, Gustavo Sáez y Ximena Ramírez, amigos de los integrantes del TAVIC, que veían en ello una posibilidad de aliviar el trauma.

A través de un taller de teatro que se impartía en este espacio cultural, invitaron a Angélica Jara<sup>377</sup> para protagonizar la nueva producción. La artista, por entonces recién egresada de 4º medio, encarnó a una joven que sufría la incomunicación de sus papás y también la violencia de género; “La crisis de descubrir el mundo a partir de una situación de violencia sexual”, explica Albarrán. Con un pololo “que se pasaba de listo con ella, (era) una adolescente que tenía problemas con la

familia... producto de lo mismo se enajenaba, se drogaba”, agrega Faúndez.

*Todas iban a ser reinas* fue realizada entre 1987 y 1988 desde un guión de Albarrán, quien, en plena producción, sufrió una crisis de salud, que fue también personal y política, según revela. Entonces se alejó de todo, incluyendo el TAVIC y la obra en que estaban: “Era una mezcla de ficción y videoarte, y ellos hicieron un trabajo que (luego) me pareció muy bueno (...) No era exactamente la misma historia, pero tenía hartito de ese espíritu, de trascender la linealidad de la historia”. Los productores integraron además animaciones al trabajo actoral.

Según una nota publicada en el diario *El Sur*, el 1 de agosto de 1989, participaron en el elenco: Angélica Jara (Ella), Carlos Fuentealba (El pololo) y Guillermo Chandía (El padre), así como Soledad Giralt en voz y *Jimmy* en dibujos. El video experimental tenía como tema “la incomunicación, la prostitución y la drogadicción”, y -según anunciaban Faúndez y Sáez- sería enviado al concurso del Festival Franco Chileno de Video Arte. El trabajo había sido filmado en paisajes del Barrio Universitario, Laguna Redonda, Paseo Peatonal, Ribera del río Biobío y litoral de la zona. Fue por entonces que Sonia Rojas se trasladó a Francia a estudiar una carrera audiovisual.

Sobre la participación en el festival de Santiago, Rodrigo Sáez cree que nunca se concretó. Faúndez cuenta que Yessica Ulloa llevó copias del documental ficción a la capital, circulando en ONG, en el contexto poblacional y no en el circuito de videoarte. Él, personalmente, no recuerda haber viajado al Festival Franco Chileno, sino haber sido invitado con la obra a un encuentro latinoamericano de videístas en Montevideo, “donde recibió buenas críticas”.

La última producción del TAVIC fue realizada en 1989: *Damián*, que continuó con el

video en la línea argumental, abordando problemáticas de la juventud. Escrita y dirigida por Faúndez, la película contaba la historia de un adolescente “que era reventado, punki, bueno para las drogas. Un cuico rebelde”. El autor comenzó entonces a trabajar con Rolando Cantero<sup>378</sup>, expresidente de la AGECH (Asociación Gremial de Educadores de Chile, en cuya sede de Concepción solía reunirse el ADA). El profesor tenía una cámara VHS y solía registrar las actividades y manifestaciones que realizaban las organizaciones culturales, sociales y políticas, conformando una considerable videoteca. Para *Damián*, Cantero trabajó en cámara; y Rodrigo Sáez, como asistente de dirección, quien pronto se fue a estudiar al Instituto ARCOS en Santiago. En el grupo no estaban Sonia, Didier ni Jaime, que posteriormente, en 1991, también emigró a la capital para especializarse en el lenguaje audiovisual.

Para Sáez, la producción del TAVIC no tiene mucho valor como lenguaje audiovisual, “se hizo porque había que hacer cosas y en el hacer hay un aprendizaje también (...) El trabajo del TAVIC tenía muy poco que ver con las artes visuales o la Escena de Avanzada y no tenía como referencia el videoarte”. Si bien les llamaba la atención experimentar -para Faúndez “había concepto artístico, un interés por ir más allá dentro de nuestra ignorancia”- buscaban principalmente dar cuenta de la realidad social y política del país en dictadura.

Estas incursiones, hoy perdidas en el tiempo y solo perpetuadas en el relato<sup>379</sup>, dan cuenta de un profundo cuestionamiento sobre el lenguaje artístico en el contexto de la lucha política, sobre el videoarte integrado en los procesos de resistencia social. De aquí las tensiones entre lo documental y lo artístico que los determinaría, y la construcción de relatos que abordaban tangencialmente las principales problemáticas de la dictadura, visibilizando esas otras violencias que también se vivían, de género y entre una juventud marginada.

194\_ Ver nota 144.

195\_ En la investigación *Perder la forma humana. Una imagen sísmica de los años ochenta en América Latina* (2012), de la Red Conceptualismos del Sur. Ver nota 17.

196\_ *Lo contemporáneo en el arte* está definido en "Introducción. Dar cuerpo a la memoria", subtítulo *Dentro/Fuera del arte contemporáneo*, desde nociones como lo crítico, lo experimental, la vinculación con el contexto y lo político.

197\_ En entrevista a Iván Díaz, Tomé, octubre de 2015.

198\_ *Identidad y proscripción: Espacios musicales como formas de resistencia cultural al interior de la Universidad de Concepción, 1973-1983*. Tesis magister de Juan Francisco Sagredo, Universidad del Bío-Bío, 2013.

199\_ Entrevista a Santiago Espinoza, marzo 2015.

200\_ Julio Escámez fue exonerado en 1973, exiliándose en Costa Rica en 1974; Hugo Jorquera (1939), pintor formado en la Facultad de Artes de la Universidad de Chile entre 1959 y 1965, más tarde profesor de la Universidad Metropolitana de Ciencias de la Educación, Santiago, y que –según relata Chago– había pertenecido a la Brigada Ramona Parra; y Ramón Barrientos que era PC, recuerda, exiliado en Venezuela tras el golpe de Estado.

201\_ "Dentro de la educación media también los movimientos sociales eran potentes, yo estudié en el (Liceo) Enrique Molina que era como el púrpuro del MIR", relata Chago Espinoza sobre sus años de educación media en Concepción.

202\_ Caleta de pescadores ubicada en la comuna de Tomé.

203\_ Los grabadores Víctor Ramírez, Carlos de la Vega y Santiago Espinoza, estudiantes del Departamento de Artes Plásticas de la Universidad de Concepción, desarrollaron exposiciones de grabado de manera colectiva, pero con trabajos individuales. Una de ellas fue en la Sala Universitaria, en Noviembre de 1974.

204\_ El Departamento de Autorización de Salida de Obras de Arte fue creado en 1976 "con el fin de dar cumplimiento a la Ley N° 17.236 del Ministerio de Educación, de protección del Patrimonio Nacional, el departamento se encarga de autorizar la salida del país de toda obra de arte considerada original: pintura, escultura, dibujo, grabados u otros realizados por artistas chilenos y extranjeros" En <https://www.mnba.gob.cl/sitio/Secciones/Salida-de-obras/>

205\_ Durante sus años de formación universitaria, los miembros del colectivo fueron además destacados por sus trabajos individuales, produciendo desde el dibujo, el grabado, la escultura y lo instalativo

(objetos, intervenciones); recibiendo primeros premios y menciones honoríficas en instancias como el Concurso de Homenaje a Goya (1979), la Bial Nacional Universitaria de Arte en el Museo Nacional de Bellas Artes (1979 y 1981) y el Concurso Nacional de Mini Grabados (1979); y sumando exposiciones en la Sala Universitaria y en distintas versiones del Salón Sur Nacional de Arte, Pintura y Grabado.

206\_ Recuerda Edgardo Neira (en entrevista, julio de 2015): "Y él hacía un curso de color que fue absolutamente maravilloso. Pedro Millar nunca fue amigo mío así directamente, tenía su grupo, a los cuales nosotros les decíamos Los Millarcitos, tenía su núcleo".

¿Quiénes estaban en ese núcleo?

"Estaban Iván Cárdenas, Iván Díaz, Germán Araos, y otros más que no me acuerdo".

207\_ Autores señalados por Iván Díaz, artista y estudiante de arte en aquellos años, como parte de los que fueron integrados por Millar en sus clases y que además tenían que ver con su propia investigación artística. En entrevista a Iván Díaz, por video chat a Berlín, el 29 de octubre de 2015.

208\_ La Escuela de Frankfurt es una escuela de teoría crítica neomarxista, referente en investigación social y filosofía. El grupo surgió en el Instituto para Investigaciones Sociales de la Universidad de Frankfurt en 1937. Entre sus principales teóricos, están Theodor W. Adorno, Max Horkheimer, Jürgen Habermas, y Herbert Marcuse.

209\_ Ver nota 58.

210\_ Los happenings fueron prácticas de arte de acción de las neovanguardias de los años 50 y 60 en Europa y Nueva York, un lenguaje heredero del dadaísmo y surrealismo, con un sentido lúdico, simbólico y psicoanalítico. El arte relacional se refiere a estrategias artísticas enfocadas en la relación entre las personas más que en la objetualidad de una pieza, y fue definido en los años 90 por Nicolás Bourriaud, crítico de arte y curador francés, a través de la exposición *De Tráfico* (1995, Museo de Arte Contemporáneo de Burdeos) y el libro *Estética relacional* (1998). En otro momento histórico, el arte relacional obedece a la necesidad de recuperación y reconstrucción de lazos sociales en el contexto de la sociedad de consumo. Otra obra que tempranamente en Chile aborda la interrelación entre las personas, fue *Estudios sobre la Felicidad* (1979-1981) de Alfredo Jaar, que, en Santiago, sumó anuncios publicitarios, encuestas en la calle, videos a diversos participantes y una exposición en el Museo Nacional de Bellas Artes a partir de la pregunta: ¿Es usted feliz?

211\_ La Sala Universitaria se encuentra ubicada en el subterráneo de la Galería Universitaria, al frente

de la Plaza de la Independencia de Concepción. Actualmente lleva el nombre Sala David Stitchkin.

**212\_** En las Memorias de la UdeC figura como Vicerrectoría de Extensión y Comunicaciones que desde 1975 a 1981 estuvo a cargo del ingeniero Hagen Gleisner.

**213\_** En entrevista a Pilar Hernández, diciembre de 2015.

**214\_** El Instituto Chileno Norteamericano de Cultura era dirigido por James O'Callaghan.

**215\_** Ver referencias sobre Millar en el capítulo del Instituto de Arte.

**216\_** Entrevista a Pedro Millar, *Arte acción o Arte en vivo*, La Gaceta, diario *El Sur*, Ana María Maack, 13 de enero 1980.

**217\_** Es el caso del mural *El primer gol del pueblo chileno*, realizado en 1971 por Roberto Matta y la Brigada Ramona Parra en La Granja, y *Principio y Fin* de Julio Escámez, inaugurado en 1972 en la Municipalidad de Chillán. Sólo el primero, entre 2005 y 2008, se pudo recuperar casi por completo.

**218\_** En entrevista a Manuel Fuentes, 4 de enero de 2016.

**219\_** En el artículo de La Gaceta del Sur se señala, que la muestra *Audiovisión* antes de exponerse en el Instituto Chileno Norteamericano de Cultura de Concepción, fue montada en el propio Departamento de Artes Plásticas de la Universidad de Concepción lo que podría entenderse como una clara provocación frente a la censura que habían recibido de parte de Extensión. *Arte acción o Arte en vivo*, La Gaceta del Sur, diario *El Sur*, Ana María Maack, 13 enero 1980.

**220\_** En entrevista a Pilar Hernández, diciembre de 2015.

**221\_** En entrevista a Germán Araos, diciembre de 2015.

**222\_** En entrevista a Iván Díaz, diciembre de 2017.

**223\_** En entrevista a Iván Díaz, diciembre 2015.

**224\_** En entrevista a Iván Díaz, octubre de 2019.

**225\_** En entrevista a Iván Cárdenas, enero de 2016.

**226\_** El texto en la imagen, o la imagen en tensión con el texto, fue un recurso utilizado por los movimientos dadaístas, cubistas, conceptuales y de arte pop, desde las vanguardias hasta los años 60 en el arte internacional. El texto en relación con la imagen se instaló en Chile dentro de la experimentación gráfica más conceptual, presente desde los años 60 en adelante, con artistas y poetas visuales como Nicanor Parra, Juan Luis Martínez, Cecilia Vicuña, y Guillermo Deisler, entre otros. Desde el contexto de dictadura en Santiago, define parte de la visualidad de la Escena de Avanzada a

través de artistas como Eugenio Dittborn, Catalina Parra, Juan Castillo y el grupo CADA.

**227\_** En entrevista a Manuel Fuentes, enero de 2016.

**228\_** Según el catálogo de *Xerografías*, éstas fueron exhibidas en la Sala Universitaria, pero según nota de prensa fue también en los pasillos del Departamento de Artes Plásticas UdeC.

**229\_** Entre los años 60 y a comienzos de los 70 en Chile, el cartelismo encarnó un proceso de ideologización y socialización del arte. En forma creciente hacia el período de la Unidad Popular, el afiche fue incluso instrumento clave de difusión y agitación social que entrecruzaba arte y política desde la poética del compromiso y la gráfica, debido a su bajo costo para la reproducción en serie, a sus características técnicas de mayor circulación y visibilidad en el espacio público. Similar experiencia, encarnaron los murales en la época, con una práctica y una estética provenientes de la cultura popular, como lo fue –por ejemplo– la propuesta figurativa de la Brigada Ramona Parra, cuyos murales eran intervenciones callejeras de propaganda que interpelaban al espectador e incentivaban la reflexión ciudadana.

**230\_** La relación entre arte y activismo ha sido especialmente estudiada desde el contexto de las dictaduras en Latinoamérica, con la irrupción de prácticas que fueron más allá del arte por el arte hacia el espacio público, la calle, activando situaciones tanto estéticas como políticas y de acción social.

**231\_** Hoy denominado en Chile como Día del Encuentro de dos Mundos.

**232\_** El *Quebrantahuesos* fue una suerte de diario/collage realizado por el grupo de poetas y artistas con recortes de periódicos que instalaban en muros de Santiago. En <http://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-96849.html>.

**233\_** *La traición de las imágenes. Esto no es una pipa*, René Magritte (1929).

**234\_** En entrevista a Germán Araos, diciembre de 2015.

**235\_** Todo esto fue parte del "golpe estético" desarrollado por el régimen, donde parte de la estrategia de limpieza y refundación cultural pasaba por invisibilizar el legado de artistas como Neruda, Violeta Parra, y Víctor Jara, que representaban un compromiso social además de una radical postura política.

**236\_** El río Biobío ha sido frontera natural e histórica de la República de Chile con el territorio mapuche al sur o Wallmapu.

**237\_** En entrevista a Ricardo Pérez, marzo de 2017.

**238\_** Inicialmente, ambos artistas ingresaron a la

Licenciatura en Artes Plásticas, pero la Universidad suspendió de manera arbitraria esa modalidad de graduación, sólo permitiendo a sus estudiantes titularse como pedagogos en Artes Plásticas, desde 1980 hasta 1992. Revisar capítulo 2.

**239\_** En entrevista a Ricardo Pérez.

**240\_** El ingreso del realismo social en el arte chileno está marcado por los pintores de la Generación del 13. Entre las/os grabadores que lo abordaron durante el siglo XX hasta comienzos de los años 70, destacan Marco Bontá, José Venturelli y Carlos Hermosilla, así como Marina Pinto, de Valparaíso.

**241\_** En el Taller 99 han participado, a lo largo de su historia, artistas tan variados como Roser Bru, Dinora Doudtchitzky, Ricardo Yrarrázabal, Juan Downey, Lea Kleiner y Mario Toral, entre muchos otros.

**242\_** Eduardo Vilches y Jaime Cruz nacieron en Concepción; Pedro Millar, en San Rosendo. El verano de 1958, Vilches ya vivía en Santiago y se encontraba de visita en casa de familiares, participando en un taller de acuarela que ofreció Nemesio Antúnez durante la Escuela de Verano de la UdeC. Allí también estuvieron Millar y Santos Chávez.

**243\_** Eduardo Vilches, Jaime Cruz y Pedro Millar han aportado además a la enseñanza del grabado en la Escuela de Arte de la Universidad Católica, fundada en 1958 por un grupo de artistas, entre ellos, integrantes del Taller 99 que ocupaba parte del edificio de la Casa Central en la Alameda, en Santiago.

**244\_** Cristi, N., Manzi, J. (2016) *Resistencia gráfica. Dictadura en Chile APJ Taller Sol*, LOM Ediciones, Santiago de Chile

**245\_** Entre las/os artistas participantes, estaban Gracia Barrios, Roser Bru, Eduardo Martínez Bonati y Guillermo Núñez.

**246\_** En entrevista a Iván Díaz, 30 de diciembre de 2016.

**247\_** En entrevista a Alexis Figueroa, 15 de mayo de 2015.

**248\_** Muy pocos hitos urbanos o de obras públicas conmemoran al dictador Augusto Pinochet entre ellos...: la nominación (no oficial) de la Carretera Austral como "Carretera Austral General Augusto Pinochet Ugarte" y la plazoleta "Capitán General Augusto Pinochet Ugarte" de la comuna de Linares, región del Maule.

**249\_** En entrevista a Iván Díaz, noviembre de 2015.

**250\_** La antipoesía es atribuida en especial a la obra de Nicanor Parra (1914-2018), a partir de sus *Poemas y Antipoemas* (1954), definida desde su poder de destrucción del lenguaje literario para dotarlo de nueva vida "a través

de la inversión y la satirización de los modelos textuales y extratextuales", lo cual también opera a través de sus artefactos visuales. En <http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-96381.html>.

**251\_** En entrevista a Iván Díaz, octubre de 2017.

**252\_** En un comentario enviado por email, Iván Díaz agrega que la instalación es de 1982, que tuvo dos ediciones, y que la descrita fue la presentada para *Ensayo Público* en 1983. 14 de mayo de 2020.

**253\_** Idem.

**254\_** Realizada en 1980 por los poetas Tomás Harris, Roberto Henríque y Carlos Decap; más Jeremy Jacobson y Pablo Vulliamy, como invitados.

**255\_** Fotógrafo que formó parte por entonces de diversas agrupaciones, como el Ballet Contemporáneo de Concepción y la Agrupación Democrática de Artistas (ADA).

**256\_** María Eliana Vega es periodista formada en la Pontificia Universidad Católica de Chile. Tras egresar en 1983, estuvo a cargo de la unidad de comunicaciones de la Pastoral de Derechos Humanos del Arzobispado de Concepción (1985-1990), editando el *Boletín Derechos Humanos*, e integró la Unión de Reporteros Gráficos. Presidenta del Consejo Regional Biobío del Colegio de Periodistas de Chile 2016-2018 y 2018-2020.

**257\_** Entre 1981 y 1990 en Santiago, la Asociación de Fotógrafos de Chile o AFI encarnó una generación formada en las calles, en la protesta, desde el impulso por salir y dejar un testimonio, denunciar la violencia y contribuir al fin de la dictadura, con autoras/es determinantes para la fotografía documental en Chile: Claudio Pérez, Paz Errázuriz, Kena Lorenzini, Leonora Vicuña, Juan Domingo Marinello, Luis Navarro, Álvaro Hoppe y Marcelo Montecino, entre otra/os, que aportaron un imaginario propio de la época, una "estética del desacato" contra el disciplinamiento del poder militar, que circuló en medios de prensa alternativos, a través de exposiciones e intervenciones en el espacio público. En [http://centronacionaldearte.cl/glosario/afi-asociacion-de-fotografos-independientes-1981-1992/#\\_ftn1](http://centronacionaldearte.cl/glosario/afi-asociacion-de-fotografos-independientes-1981-1992/#_ftn1)

**258\_** El aporte de algunas/os de estas/os fotografías/os es posible conocer a través del libro *Resistencia en blanco y negro. Memoria visual de los 80 en Concepción*. Op cit.

**259\_** Enrique Fierro recuerda: "y hacíamos una exposición relámpago, artística... hicimos una Agrupación de Fotógrafos Independientes en Conce. Claro que éramos originalmente como cuatro pelagatos... juntábamos nuestras fotos y las pegábamos en la calle, la idea era que la gente las viera, no encerrarlas en una sala, comunicar en la calle, entregar cultura...". En *Arte Danza Entorno*.

*Crónica historiográfica de Calaucán* (1984-2008).

**260\_** En entrevista a Ricardo Pérez, marzo de 2017.

**261\_** En entrevista a Iván Díaz, diciembre de 2017.

**262\_** El Instituto de Ciencias Alejandro Lipschutz o ICAAL "fue fundado el 19 de diciembre de 1983, con el objetivo de contribuir a la defensa y desarrollo de una cultura y pensamiento críticos, sometidos en ese período de dictadura militar a la persecución, destrucción y desmantelamiento". En <https://ical.cl/historia/>. Consultado el 30 de septiembre 2020.

**263\_** En entrevista por email, septiembre 2020.

**264\_** En entrevista a Iván Díaz, noviembre de 2007.

**265\_** Por el taller circularon artistas del ColectivoArte80, el antropólogo Carlos Zapata y Jaime Díaz, hermano de Iván Díaz, quien colaboró en impresión y como apoyo técnico entre 1987 y 1990.

**266\_** Entrevista a Iván Díaz, noviembre de 2015.

**267\_** Entre 1988 y 1989, y debido al éxito de los ciclos de cine que realizaban los sábados en Carpinteros y Ebanistas, realizaron junto al antropólogo Carlos Zapata un proyecto de sala, "Canal del Sur", donde el arquitecto Osvaldo Cáceres los apoyó con el diseño del proyecto, permitiendo los directivos del centro cultural que remodelaran el salón central donde insertaron butacas hechizas.

**268\_** "En la Chile, fui compañero de Bororo, y de Carlos Leppe. Cuando él comenzó, hizo una exposición de unos ataúdes pequeñitos. No había en ese tiempo un diálogo con respecto a la performance. Él vivía a la vuelta de la casa de otro compañero en Ñuñoa, entonces lo visitábamos, estudiábamos en el Bellas Artes por el lado del Museo de Arte Contemporáneo". Carlos Leppe (1952-2015) fue integrante de la Escena de Avanzada y Carlos Maturana, "Bororo" (1953), fue exponente de la pintura neoexpresionista que emergió por entonces en Santiago.

**269\_** Roberto Pablo vivió un intenso período entre la UP en Santiago y la dictadura en Concepción: "Me empecé a meter como integrante del Ballet Folclórico Pucará que funcionaba en el (Teatro) Municipal, y eso te daba la posibilidad de pasar a algún concierto u ópera. Con el gobierno popular vi que se abrieron las fronteras de la cultura, el municipal se abrió al pueblo (...) En ese momento se estaba construyendo la UNCTAD, además de estar con un trabajo voluntario que hacíamos por la universidad, estuve en ese proceso, colaborando en lo que fuera (...), de entender que llegaron cuadros de Miró, de ir a hacer teatro experimental a algunas poblaciones, ayudando con eso al gobierno popular, concientizando, ese era el rol de los estudiantes. Todos los sindicatos y colegios debían tener un grupo de teatro, un grupo de folclor y un grupo literario, había todo un aprendizaje, había mucha

cosa que llegaba". En esta búsqueda, el artista volvió en 1973 a estudiar Biología Marina en la UdeC. En 1975, ingresó a la carrera de Licenciatura en Arte. Tras el golpe militar, integró el Teatro Caracol y -a fines de los 70 - el primer grupo del teatro Urbano Experimental (TUE).

**270\_** El artista usa ahora el apellido materno.

**271\_** Entrevista a Roberto Pablo, julio de 2015.

**272\_** El registro de esta acción fue expuesto por primera vez en 1993 en la Sala Universitaria, en la primera exposición individual de Rodrigo Andrade que resumió su trabajo anterior. Haciendo la recopilación de obra, dice, "salí esto", registros que guardaba Ricardo Pérez.

**273\_** La cárcel pública de Concepción estuvo ubicada hasta fines de los 80 en Chacabuco 70, frente al Parque Ecuador, donde hoy se ubica un supermercado. Durante la dictadura fue centro de detención. Según la Revista de Derechos Humanos del Arzobispado de Concepción, en diciembre de 1986 se encontraban en ese lugar 30 presos políticos. Ha sido un escenario constante para rememorar a quienes permanecieron prisioneros. En *Lugares pencopolitanos. Memorias en dictadura*, Nómada Sur Editores, Concepción, 2017.

**274\_** La agrupación *Mujeres por la Vida* se estableció en noviembre de 1983. Surge en respuesta a la muerte de Sebastián Acevedo, quien se inmoló en protesta contra la detención y desaparición de sus hijos en Concepción. Isabel Gross [http://www.cedocmuseodelamemoria.cl/wp-content/uploads/2015/12/Isabel-Gross\\_20151.pdf](http://www.cedocmuseodelamemoria.cl/wp-content/uploads/2015/12/Isabel-Gross_20151.pdf)

**275\_** Esta acción fue cubierta por la prensa al día siguiente de su realización, nombrada como una "Manifestación relámpago". diario *El Sur*, 17 de diciembre 1988.

**276\_** Artista visual que fue parte del taller Calaucán y el TUE. Tuvo formación en el Departamento de Arte de la Universidad de Concepción.

**277\_** Grupo de Operaciones Especiales de Carabineros.

**278\_** Entrevista a Miguel Parra. Concepción, diciembre de 2014.

**279\_** Intervenciones urbanas hechas con un sentido político activista que se hacían de manera fugaz y sin autorización, lo que implicaba trabajar muy rápidamente.

**280\_** Acción relámpago, en *Perder la forma humana. Una imagen símica de los años ochenta en América Latina*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2012.

**281\_** "Una provocación estética", diario *El Sur*, Concepción, 5 de octubre de 1982.

**282\_** Concepción tiene una tradición del teatro que

se remonta a los años 40, con la creación del Teatro de la Universidad de Concepción (TUC); y, en los años 60 y 70, al trabajo del Teatro Caracol y El Rostro (creado en 1978), junto a compañías que fueron abordando temáticas críticas a la dictadura siempre dentro de los códigos escénicos tradicionales.

**283\_** El trabajo del TUE se incluye así en una etapa del teatro en Chile, que se extiende de 1982 a 1989, de replanteamiento de las poéticas teatrales, diferenciada de la anterior, de 1976 a 1981, donde asume una función política a través del mensaje. En el texto "Teatro Urbano Experimental: Exploración plástica y escénica", de Carlos Poblete. *Acta Literaria* N° 22, 1997.

**284\_** El Teatro del Silencio fue fundado en 1989 por Mauricio Celedón y Claire Joinet en busca de una fusión entre el mimo lírico de Marcel Marceau y el dramático de Étienne Decroux. El trabajo en la calle ya era abordado a fines de los años 70 por algunas compañías en Santiago y directores como Andrés Pérez, que en los 80 emigró a Francia para regresar en 1987 fundando el Gran Circo Teatro: "Una cuota significativa de actores y estudiantes de teatro se volcó al teatro callejero a fines de los años 70 y comienzos de los 80 como una manera de llegar en forma directa al público y romper con el estricto control que ejercía el régimen militar sobre las manifestaciones públicas. La intervención de los espacios públicos con coloridos montajes se transformó en una forma de resistencia [...] Andrés Pérez hizo lo propio en el año 1977 cuando estrenó *Un circo diferente*". En <http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-92173.html>.

**285\_** En entrevista a Ricardo Sepúlveda, Concepción, abril de 2015.

**286\_** En el texto "Teatro Urbano Experimental: Exploración plástica y escénica", de Carlos Poblete, 1997.

**287\_** En entrevista a Roberto Pablo, 24 de julio de 2015.

**288\_** Teatro IRAA, Instituto de Investigación del Arte del Actor de Roma, fundado en 1978. Teatro que utiliza el lenguaje corporal y espacios no convencionales, integrando ficción y realidad. En <http://www.cuocolobosetti.org/>

**289\_** En *Arte Danza Entorno. Crónica historiográfica de Calaucán* (1984-2008).

**290\_** En entrevista a Ricardo Sepúlveda, abril de 2015.

**291\_** En "Teatro Urbano Experimental: Exploración plástica y escénica", por Carlos Poblete, 1997.

**292\_** La misma imagen de Pignon fue utilizada por el ColectivoArte80 en *Acción Neruda*, realizada el mismo año en el Puente Viejo que unía Concepción con San Pedro, hoy comuna de San Pedro de la Paz.

El grabado había sido impreso en el TAV o Taller de Artes Visuales que fundaron en 1974 artistas vinculados a la Escuela de Bellas Artes de la Universidad de Chile.

**293\_** Carlos Poblete en "Teatro Urbano Experimental: Exploración plástica y escénica", 1997.

**294\_** Grupo de economistas chilenos formados en la Universidad Católica y la Universidad de Chile, y posteriormente en la Universidad de Chicago, Estados Unidos, y que –siguiendo las ideas de Milton Friedman y Arnold Harberger– influyeron en la política económica neoliberal de mercado impuesta en dictadura.

**295\_** Entrevista a Ricardo Sepúlveda, abril de 2015.

**296\_** Según señala Carlos Poblete, "experimentan con la teoría de la 'extrañación brechtiana'; con la exploración psicológica de Stanislavski y con la 'búsqueda de la revelación de la esencia pura' y la 'desnudez antiexhibicionista' contenida en la teoría de Grotowski". En la entrevista, Ricardo Sepúlveda también señala la influencia de textos de Stanislavski (1863-1938) y Grotowski (1933-1999). El método Stanislavski, proponía actuar desde lo real y lo natural, considerando, por ejemplo, la memoria de las propias emociones; mientras que el "teatro pobre", del segundo autor, centra la atención en la actuación más que en lo escenográfico.

**297\_** Entrevista a Ricardo Sepúlveda, abril de 2015.

**298\_** Gonzalo Ruminot recuerda la gira al norte del país en el libro *Arte Danza Entorno. Crónica historiográfica de Calaucán* (1984-2008): "Hicimos una gira, creo que el año 81, una gira por Santiago, Valparaíso, La Serena, el norte, hasta Perú...". En la entrevista realizada en 2015, Ricardo Sepúlveda agrega un episodio dramático: "Se hizo una gira al norte y después no se hizo nunca más y esa gira fue terrible, porque hubo un accidente y se murió una de las actrices, Irene Opazo". En el texto de Carlos Poblete, la gira es fechada en 1983 y se recuerda también ese accidente que fue en el bus de regreso a la altura de Vallenar.

**299\_** En *Arte Danza Entorno*. Op cit.

**300\_** *El Sur*, publicada el 25 de abril de 1982, Ana María Maack.

**301\_** Bromas que hacen estudiantes de cursos superiores a quienes ingresan el primer año a las respectivas carreras universitarias como un modo de iniciación.

**302\_** "Una provocación estética", diario *El Sur*, Concepción, 5 de octubre de 1982.

**303\_** En entrevista a Chepo Sepúlveda, abril de 2015.

**304\_** Hitos arquitectónicos de la Universidad de Concepción, construidos entre fines de los años 40 y comienzos de los 60.

**305\_** Entrevista a Roberto Pablo, 24 de julio de 2015.

**306\_** Para "romper con la ortogonalidad del campus", según describe en su artículo Ana María Maack.

**307\_** En entrevista a Chepo Sepúlveda, abril de 2015.

**308\_** Recuerda Mariela Raglianti: "Hubo una acción de arte que se llamó *Azul*, creo que cuando vi eso venía saliendo del colegio. En realidad, pasé desde El Chavo del Ocho a ver directamente *Azul*. Me cambió. Se abrió una tremenda ventana, una puerta enorme en términos de lo que podía ser una acción artística". Agrega Alejandra Ochoa: "Entonces presencié en la Universidad de Concepción el Teatro Urbano Experimental, *Azul*... eran unos sujetos teñidos de azul por completo, sin hablar, interviniendo el foro. Era distinto, contestatario, una postura distinta, que no era partidaria". En el libro *Arte Danza Entorno. Crónica historiográfica de Calauacán* (1984-2008).

**309\_** En entrevista a Ricardo Sepúlveda, abril de 2015.

**310\_** En entrevista a Ricardo Sepúlveda, abril de 2015.

**311\_** Entrevista a Roberto Pablo, Santiago, julio de 2015.

**312\_** El *International Klein Blue* es un azul ultramar creado y patentado en 1960 por Yves Klein (1928-1962), artista francés fundador del nuevo realismo o neodada. El color nació de una experiencia de joven en que declaró el azul del cielo como su primera obra de arte. En texturas y superficies monocromas, la profundidad del azul era una experiencia hipnótica sobre el vacío y la nada. Revisado en [https://www.bbc.com/mundo/noticias/2014/09/140905\\_vert\\_cul\\_yves\\_klein\\_azul\\_ng](https://www.bbc.com/mundo/noticias/2014/09/140905_vert_cul_yves_klein_azul_ng) y en <https://gatopardo.com/arte-y-cultura/yves-klein-en-el-muac/>.

**313\_** El Azul es el espacio de donde viene el primer espíritu mapuche; es el azul del oriente, de donde sale el sol, siendo la energía que nos habita y hacia la cual retorna el espíritu tras la muerte. En <http://www.diarioelheraldo.cl/noticia/elicura-chihuailaf-poesia-en-azul>.

**314\_** Carlos Poblete, artículo "El Teatro Urbano Experimental: Exploración plástica y escénica".

**315\_** En la entrevista, Roberto Pablo recuerda a Patricio Zamora: "Era un cabro bien especial. Bueno, él se retiró de la U, porque una vez dijo que no había aprendido absolutamente nada de arte. O sea, se metió a la Escuela, estubo hasta como tercer año... Y lamentablemente nosotros, con el Teatro, vinimos a conocer al final a Pato y él tampoco nos conocía a nosotros. Pero si lo hubiéramos conocido antes, habríamos hecho miles de cosas. Pero al final se fue a Santiago".

**316\_** En entrevista a Alexis Figueroa, mayo de 2015.

**317\_** El teatro de agitación nació en España en

el contexto de la dictadura de Franco (1939-1975). Tiene un doble sentido: teatro de agitación espiritual y política, y teatro de agitación teatral. Se caracteriza por ser un teatro popular, opuesto al teatro burgués, que promueve la agitación de conciencia en el seno de cada clase. Revisado en [http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/teoria-y-tecnica-del-teatro-de-agitacion--0/html/ea0b3462-9291-46ba-9dbe-34b40399dfda\\_2.html](http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/teoria-y-tecnica-del-teatro-de-agitacion--0/html/ea0b3462-9291-46ba-9dbe-34b40399dfda_2.html) y en [www.biblioteca.org.ar](http://www.biblioteca.org.ar)

**318\_** Dentro de los lugares utilizados por el TUE podemos señalar la Población Agüita de la Perdiz, la Parroquia de la Población Camilo Olavarría de Coronel, la sede sindical Carpinteros y Ebanistas, y el Colegio Médico de Concepción, entre otros.

**319\_** En *Arte Danza Entorno. Crónica historiográfica de Calauacán* (1984-2008).

**320\_** El operativo se realizó en varias ciudades del sur del país, resultando siete personas asesinadas: "El día 23, en Hualpén, fue asesinado Luciano Aedo Arias; en la Vega Monumental fue ejecutado Mario Lagos Rodríguez, allí mismo apresaron a Nelson Herrera Riveros el que fue llevado hacia el camino a Santa Juana y ejecutado a sangre fría". En <https://resumen.cl/articulos/a-35-anos-de-la-operacion-alfa-carbon-operativo-de-la-cni-para-desarticular-al-mir-actos-de-homenaje-a-combatientes-son-realizados-en-lorenzo-arenas-y-hualpen>.

**321\_** En entrevista a Ricardo Sepúlveda, abril de 2015.

**322\_** *Lectura de un cuerpo urbano desgarrado: Concepción en la década de 1980*, texto escrito por Tomás Harris, *I Seminario sobre Arquitectura, Arte y Pensamiento*, Departamento de Diseño y Teoría de la Arquitectura de la Universidad del Bío-Bío, agosto del 2015.

**323\_** Ver nota 58.

**324\_** En *Lectura de un cuerpo urbano desgarrado: Concepción en la década de 1980*, Tomás Harris menciona como textos claves: *Gestos*, *Escrito sobre un cuerpo* y *De dónde son los cantantes*, de Severo Sarduy; *Poesía de paso*, *La pieza oscura* y *La musiquilla de las pobres esferas*, de Enrique Linh; *Oscuro*, los poemas *Orompello* y *Perdí mi juventud en los burdeles*, de Gonzalo Rojas; *El laberinto de la soledad*, *Posdata*, *Vuelta* y *Conjunciones y disyunciones*, *Los hijos del limo*, de Octavio Paz.

**325\_** En entrevista a Alexis Figueroa, mayo 2015.

**326\_** En el centro de Concepción, muchos bares eran parte del circuito habitual de escritores y poetas: El Nuria, El Castillo, Llanquihue, Chichería y en sectores más periféricos el Bogarín, el Cisne, el León y el Yugo Bar.

**327\_** La revista *Postdata* fue fundada en 1981 por Tomás Harris, Carlos Decap, Roberto Henríquez y Jeremy Jacobson, quien dirigía por esos años el

Instituto Chileno Británico de Cultura de Concepción. Posteriormente se integraron Juan Zapata y Alexis Figueroa. *Postdata* organizó dos encuentros literarios en Concepción: en 1987 y 1988.

**328\_** El hotel había tenido sus años de esplendor, transformándose durante los años 80 en un refugio barato para vendedores ambulantes y amores pasajeros. El dueño del Cecil Bar, Jaime Santamaría, era un gran coleccionista de vinilos, especialmente de jazz, por lo que el bar se había transformado en un espacio de reunión para los amantes de ese género, de poetas y de quienes buscaban una bohemia más bien subterránea.

**329\_** El afiche utilizado para difundir *Exploración de un cuerpo urbano* utilizaba como imagen gráfica el torso de una mujer desnuda, lo que fue visto críticamente durante la investigación como una objetualización del cuerpo femenino, carácter reconocido para esta investigación por Ricardo Pérez, su autor.

**330\_** *Lectura de un cuerpo urbano desgarrado: Concepción en la década de 1980.*

**331\_** En <http://www2.udec.cl/panorama/p591/cultura.htm>.

**332\_** Ricardo Pérez junto a Iván Díaz fueron luego los integrantes del Taller Marca en 1982.

**333\_** El nombre oficial es Plaza de la Independencia, pero Harris –y muchas personas, de manera coloquial– se refiere a ella como Plaza de Armas.

**334\_** *Lectura de un cuerpo urbano desgarrado: Concepción en la década de 1980.*

**335\_** En [http://estudiosdefrontera.blogspot.com/2009/06/posdata\\_7532.html#comment-form](http://estudiosdefrontera.blogspot.com/2009/06/posdata_7532.html#comment-form)

**336\_** *Lectura de un cuerpo urbano desgarrado: Concepción en la década de 1980.*

**337\_** Ibidem.

**338\_** Estas conjunciones de lenguajes eran nuevas, pero pronto ya no parecían tan extrañas en el circuito cultural del Concepción de aquellos años. Según señala el poeta Egor Mardones, otro asiduo a estos encuentros poéticos nocturnos: “Esas mixturas eran reflejo de una época, el interés que manifestaban los artistas por varios lenguajes: el cine, lo audiovisual y la música, especialmente el rock”. Conversación vía Facebook, 21 de abril de 2017.

**339\_** En nota a pie de página número 65.

**340\_** Una señal de cómo *Exploración de un cuerpo urbano* se encuentra instalada en la memoria local es –por ejemplo– la invitación que recibió Tomás Harris en 2015 por parte de la Universidad del Bío-Bío para exponer sobre la acción en el Seminario Arquitectura y Pensamiento, una instancia que reflexionó sobre la ciudad a partir del uso de la

palabra, la acción, la imagen, el texto y el sonido.

**341\_** Fragmento de nota extraído del diario *El Sur*, domingo 14 de diciembre de 1980.

**342\_** Según señala Roberto Henríquez, uno de sus protagonistas, la acción fue grabada completamente, desconociéndose el paradero de ese registro. [http://estudiosdefrontera.blogspot.com/2009/06/posdata\\_7532.html#comment-form](http://estudiosdefrontera.blogspot.com/2009/06/posdata_7532.html#comment-form).

**343\_** En relación a la publicación de estos textos, algunos pueden ser revisados en *La ciudad y sus fantasmas*, de Carlos Decap (1986) y *Zonas de peligro*, de Tomás Harris (1985).

**344\_** Daniel Campos y Ángel Venegas eran compañeros en la Escuela de Arquitectura de la Universidad de Valparaíso. El cantautor había comenzado a presentarse en Concepción a fines de los años 70, para emigrar pronto y reencontrarse por temporadas con la ciudad natal, incluyendo presentaciones memorables en diversos espacios y con músicos locales.

**345\_** Entrevista a Daniel Campos, mayo de 2017.

**346\_** Para este relato, integramos antecedentes del libro *Puentes. Relatos y conversaciones con canta-autores del Biobío (1970-2000)*, de Ángel Rogel Álvarez y Fernando Vásquez Alarcón. Lagartija Ediciones. Mayo, 2017: “Poníamos una sábana y hacíamos sombras chinas. Yo tocaba percusiones con una iluminación especial y sonaba un magnetófono con unas voces que previamente había grabado. Cantaba canciones encima de la grabación, que hacía las segundas voces y los otros instrumentos. Es algo muy sencillo de hacer, pero en esa época era muy entretenido”.

**347\_** En entrevista a Daniel Campos, septiembre de 2017.

**348\_** Publicada en el libro *Texto Imagen Performance. Poéticas en desplazamiento medial*, de Alexis Figueroa y Fernando Teillier (2010).

**349\_** En entrevista a Alexis Figueroa, mayo de 2015.

**350\_** Precedentes de acciones de arte y performances, eran encuentros de arte multidisciplinarios, donde convivían en una suerte de azar, diversas obras, presentaciones y situaciones artísticas, realizados por los dadaístas de comienzos del siglo XX y las neovanguardias de los años 50 y 60. En <http://elartecomoaarte.blogspot.cl/2015/08/artede-accion-happening-performance.html>

**351\_** El colegio San Ignacio, perteneciente a la orden jesuita, estaba ubicado en esos años en calle Los Carrera 181. Actualmente se encuentra en la comuna de San Pedro de la Paz.

**352\_** Entrevista a Iván Díaz, octubre de 2017.

**353\_** En entrevista a Roberto Pablo, julio de 2015.

**354\_** En entrevista a Ricardo Pérez, enero de 2016.

**355\_** Nota diario *El Sur*, 7 noviembre de 1983.

**356\_** Esta condecoración era parte de una serie de piezas hechas como una ironía frente a los reconocimientos y medallas que recibían los militares, pero que en este caso servían para condecorar a cualquier persona, sin que existiese mérito especial.

**357\_** En entrevista a Sebastián Burgos, enero de 2016.

**358\_** La fotografía de este músico no vidente de la calle, fue utilizada en *Concepción, te devuelvo tu imagen* una intervención del Colectivo Arte80 en La Gaceta del Sur, suplemento del diario *El Sur*, 29 agosto 1982.

**359\_** En entrevista a Iván Díaz, octubre de 2017.

**360\_** En entrevista a Sebastián Burgos, enero de 2016.

**361\_** En entrevista a Alexis Figueroa, mayo de 2015.

**362\_** Americo Giusti, músico que integró la Orquesta Sinfónica de Concepción, formó parte de otras agrupaciones y fue uno de los creadores de la Sociedad Bach y de la Academia Antonio Vivaldi en Concepción. Según Alexis Figueroa, en *Ensayo Público*, la presencia del televisor encendido acentuó la molestia de los músicos que, liderados por Giusti, se retiraron. Además del poeta y Roberto Pablo, Ricardo Pérez también se refiere a esta situación.

**363\_** Luis Hernán Errázuriz y Gonzalo Leiva Quijada, en *El golpe estético. Dictadura militar en Chile (1973-1989)*.

**364\_** Jacqueline Mouesca en el ensayo "Cine chileno: los años de la dictadura", publicado en el libro *Plano-secuencia de la memoria de Chile. Veinticinco años de cine chileno (1960-1985)*, plantea que "la recomposición de la cinematografía nacional" se produjo a fines de los años 70 con la introducción masiva del video como soporte dominante de la imagen audiovisual, cobrando un desarrollo inusitado e inédito hasta entonces la actividad privada, y adquiriendo "preponderancia desmesurada" la televisión nacional. Citado de [http://repositorio.udec.cl/bitstream/11594/1594/1/Tesis\\_Exilio\\_y\\_Dictadura\\_una\\_Percepcion\\_Cinematografica..Image.Marked.pdf](http://repositorio.udec.cl/bitstream/11594/1594/1/Tesis_Exilio_y_Dictadura_una_Percepcion_Cinematografica..Image.Marked.pdf)

**365\_** El Ictus es una compañía de teatro formada en 1955. Durante la dictadura, contó con una productora audiovisual que buscó contrarrestar la censura oficialista, distribuyendo programas en video en sectores populares. Entre sus fundadores, estuvieron Nissim Sharim, Jaime Celedón, Julio Jung; y actores provenientes del Teatro Universitario de Concepción o TUC, como Delfina Guzmán, Nelson Villagra, Shenda Román, Jaime Vadell y Jorge Gajardo. En 2015 celebraron sus 60 años. En <http://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-97901.html>.

**366\_** Noticiero que circuló de modo clandestino en dictadura a través de organizaciones comunitarias,

sociales, sindicales, estudiantiles y personalidades ligadas a la lucha política. Formado en 1982 a partir de la revista *Análisis*, con Fernando Paulsen como director y Augusto Góngora como editor. Se cerró en 1989. Ver en <http://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-96764.html>.

**367\_** Según el crítico de arte Justo Pastor Mellado, un trabajo fundacional sería, en 1974, *In the beginning*, video que Juan Downey produjo con el grupo de teatro Aleph. Citado de Historia del video en Chile. <http://www.umatic.cl/histch3.html> (consultado en junio de 2017).

**368\_** El Festival Franco Chileno de Video Arte tuvo diez versiones y se realizó hasta comienzos de los años 90, expandiéndose por entonces a otros países. En Chile derivó a la I Bienal de Videoarte (1993), hoy Bienal de Artes Mediales.

**369\_** Algunos catastros de la época se pueden revisar en <http://www.umatic.cl/colecc.html> (consultado en junio de 2017).

**370\_** Antecedentes en Memoria Fílmica Pencopolitana, grupo proveniente de diversas disciplinas, que tiene como objetivo recuperar y poner en valor el patrimonio fílmico de la zona pencopolitana de 1920 a 1973. En <https://www.facebook.com/Memoria-F%C3%ADlmica-Pencopolitana-2131790937076239/>

**371\_** En entrevista a Francisco Albarrán, mayo de 2017.

**372\_** Audiovisualista y autora de publicaciones como *Video independiente en Chile*, CENECA, 1985; y *El video en la animación socio-cultural*, CENECA, 1987.

**373\_** Diversas salas de cine y teatro se repartían hasta los años 80 y comienzos de los 90 por el centro de la ciudad, contándose entre ellas el Cine Lido, Regina, Romano, Windsor, Plaza y el Teatro Concepción en entrevista a Jaime Faúndez, agosto de 2017.

**374\_** A cargo de los periodistas Pacían Martínez, Guillermo Chandía y Tulio de Cortillas, los Miércoles Cinematográficos eran organizados por el diario *El Sur* en el ex Cine Romano. En entrevista a Rodrigo Sáez por mail, agosto de 2017.

**375\_** Carlos Flores (1944), cineasta y académico, autor de célebres documentales, como *Descomedidos y chascones* (cuyo estreno estaba previsto para el 11 de septiembre de 1973), *Pepe Donoso* (1976), y *El Charles Bronson chileno* (1984). En 1988, para el plebiscito convocado por Augusto Pinochet, participó en el equipo que realizó la Franja Política del No. En los 70 y 80, fue de los realizadores que experimentó el paso obligado del cine al video en el contexto de desmantelamiento de la cinematografía nacional. Ver en <http://www.cinechile.cl/persona-1254>.

**376\_** Juan Downey (1940-1993), artista chileno radicado en Nueva York desde 1965, arquitecto,

grabador y uno de los pioneros del videoarte en el mundo, con un trabajo ligado a la experimentación, a la instalación, el compromiso político y la investigación antropológica.

**377\_** Angélica Jara es coreógrafa, bailarina, exponente de la danza butoh y docente en Kalül Butoh Experimental.

**378\_** Rolando Cantero (1938-2020), profesor, audiovisualista y luchador social, figura clave de la AGECH en Concepción. Dejó un vasto archivo audiovisual de las grabaciones que hizo durante protestas y actos de resistencia a la dictadura; creador de CETEA, una productora audiovisual que realizó en nuestra región un símil al trabajo que en Santiago hizo *Teleanálisis*. “En el segundo piso de la funeraria La Paz, en calle Barros Arana con Janequeo, muy cerca de Sindicato ENAP y de la Vicaría de la Solidaridad, montó ahí sus instalaciones, un verdadero videoclub clandestino, desde donde surgían películas y documentales, los cuales eran exhibidos clandestinamente en liceos, universidades y poblaciones”. En <https://resumen.cl/articulos/ha-muerto-rolando-cantero-historico-audiovisualista-militante-y-profesor-del-biobio-y-araucania>.

**379\_** Si bien algunas de las producciones del TAVIC circularon por ONG y espacios poblacionales en la época, ninguno de los ex integrantes entrevistados guardó las copias respectivas. Según recuerdan, algunas fueron conservadas en el archivo de Cantero. El proyecto *Memorias de un pizarrón: Reivindicando la AGECH. Provincia de Concepción 1981-1987*, de Paula Cisterna Gaete, Francisca Santibáñez Rodríguez y Valentina Palma Novoa, presentado en Concepción en 2019, rescata los registros de organizaciones y movilizaciones de los años 80 desde el trabajo de la AGECH y el Centro de Educación y Televisión Alternativa (CETEA) sin encontrar material del TAVIC.



**4.**

**CUERPOS CONGREGÁNDOSE:**

**LAS AGRUPACIONES**

**CULTURALES**

**COMO**

**FUERZA POLÍTICA**

"El miedo desaparece primero entre las personas organizadas, entre los que tienen actividades comunes, los que reflexionan juntos, los que tienen el apoyo de un grupo"...

Sacerdote Pierre Dubois,  
Población La Victoria, 1983 Chile,  
10 años de dictadura, TV francesa

A fines de los años 70 y tras el período más oscuro de la dictadura, comenzaron poco a poco a identificarse en Concepción algunos espacios de encuentro colectivo y creación así como la conformación de agrupaciones culturales, señales de un paulatino proceso de rearticulación social y resistencia política. El sector de artistas e intelectuales había sido especialmente silenciado, violentado, pero era una urgencia mayor restablecer el contacto y volver a reunirse, al menos entre amigos, entre pares, a veces con el apoyo de partidos de izquierda en la semiclandestinidad<sup>380</sup> o al amparo de instituciones como la Iglesia católica, espacios universitarios, sedes sindicales, agrupaciones de derechos humanos u organizaciones no gubernamentales<sup>381</sup>. Al mismo tiempo que se abrían espacios, desde la cultura se fue dando un proceso de colectivización y de conexiones, que impulsaba a perder el miedo pese a la extrema vigilancia y el control militar.

Esta es una historia común en el contexto de las dictaduras en Latinoamérica, y señala la importancia que tuvieron artistas y trabajadoras/es culturales en el poder de organización y el fortalecimiento de la lucha política. Desde la utopía, del compromiso por lograr la transformación social, el mundo de la cultura fue participando activamente en este proceso e incluso fue elemento aglutinador para la construcción de un tejido con lo político, social, sindical, con mujeres, pobladores, estudiantes y trabajadores, al margen de la lógica de los partidos políticos.

Según recuerda Fernando Vásquez<sup>382</sup>, los

primeros encuentros a los que comenzó a asistir, hacia 1975, se hicieron desde la música y al alero de la Universidad de Concepción. De allí, por ejemplo, las presentaciones del GEI (Grupo de Experimentación Instrumental)<sup>383</sup>. Por ese tiempo, surge además la peña La Chimba que –si bien duró solo 6 meses– fue un primer intento de reactivación pública y subsistencia para los artistas. Luego, agrega, por el 78 y 79 apareció la ACC (Agrupación Cultural de Concepción), "que me parece es la primera junto con la gente de La Cascada en el Parque Ecuador"<sup>384</sup>. Por entonces, el taller La Cascada fue sede del llamado público que hiciera la bailarina Manuela Bunster (hija de Joan Jara y Patricio Bunster) para integrar un grupo de danza que más tarde sería el Calaucán.

Según Pablo Ardouin, en entrevista en el libro *Puentes. Relatos y conversaciones con canta-autores del Biobío (1970-2000)*<sup>385</sup>, la ACC surgió de un grupo de artistas ligados a la Parroquia Universitaria, donde estaba junto a José Luis Sepúlveda, Nelson Álvarez "El Canela", Rosa Zurita, Basilio Caamaño y Ricardo "Chepo" Sepúlveda. La inquietud del cantautor, en particular, surgió tras participar de la peña Javiera Carrera, organizada por Nano Acevedo, en Santiago, y donde corroboró "la precaria escena penquista".

Entre fines de los 70 y comienzos de los 80, se fueron abriendo en Concepción espacios comunitarios, políticos y culturales, hasta donde llegaban artistas, trabajadoras/es y militantes, perfilándose como lugares de encuentro y focos de resistencia en un entramado de nexos y asociaciones: junto a la ACC (que transitó por dos casas en el centro de Concepción), se contaban como lugares emblemáticos las sedes del Centro Cultural Bío-Bío y del CODEPU (Comité de Defensa de los Derechos del Pueblo), el gimnasio del Colegio Salesianos, la Parroquia Universitaria, la Pastoral Obrera, el Sindicato Petrox, La Casona Vieja, el

hotel Cruz del Sur, y locales como Nuria y El Castillo, además del galpón de la Parroquia Santa Cecilia en Talcahuano y el Sindicato Machasa de Chiguayante. Entre los espacios más nombrados por las y los entrevistados en esta investigación, está la Sociedad de Carpinteros y Ebanistas<sup>386</sup>, donde periódicamente se realizaban peñas, encuentros, exposiciones, acciones y talleres. Muchas/os artistas confluían en el lugar, “la contracultura estaba concentrada ahí”, dice el artista Iván Díaz. También lugar fundamental de resistencia fue el TASY (Taller de Análisis Sindical y Social)<sup>387</sup>, donde se reunían escritores con dirigentes sindicales y vecinales.

También un proceso de trabajo colectivo venía ocurriendo desde jóvenes poetas locales en el contexto de la Universidad de Concepción, a través de publicaciones como *Envés*, *Sol Oscuro*, *Postdata* y *Vértice*<sup>388</sup>, caracterizadas por sortear la precariedad editorial con un importante nivel de experimentación y crítica. Según Alexis Figueroa, *Envés* fue tal vez pionera en el Chile posgolpe. Se sumó a estos proyectos el grupo Punto Próximo.

Desde las artes escénicas, estaba a fines de los años 70 el trabajo más clásico, pero cargado de metáforas políticas, del grupo Teatro El Rostro<sup>389</sup>. Surgió luego, a comienzos de los 80, el TUE (Teatro Urbano Experimental), con un cruce entre lo performático, la visualidad y un teatro del silencio que asaltó el espacio público. Relacionándose con el TUE a través del Taller Pucalán, el grupo de danza Calaucán abordaba la experimentación y la potencia de lo colectivo. Desde las artes visuales, estaba el Taller Marca, generando acciones gráficas en muros de la ciudad. Estos grupos comenzaron a hacer uso de las calles antes que las protestas que se levantarán a nivel nacional contra la dictadura y se fueran tomando las calles entre 1983 y 1986. Frente a salas de exhibición, y espacios culturales y de educación intervenidos o censurados,

era la urgencia por actuar en forma más directa en la lucha contra el régimen; los artistas comenzaron a relacionarse entre sí, a salir y a ocupar otros espacios, a reunirse con agrupaciones poblacionales, sindicales, estudiantiles, políticas, fortaleciendo las acciones en barrios e incluso en otras localidades del Gran Concepción. El epítome de este proceso fue la conformación, entre 1983 y 1984, de la Agrupación Democrática de Artistas (ADA), donde confluyeron todos los sectores que se levantaron desde la cultura comprometidos en la lucha política.

El proceso vivido desde el ámbito de la cultura aquí en Concepción fue paralelo, y probablemente en retroalimentación con lo que se fue generando en Santiago desde los “frentes culturales”, que “reunieron a intelectuales y agrupaciones de artistas visuales, músicos, poetas, fotógrafos, actores y organizaciones sociales”<sup>390</sup>. Fundada en 1977, la Unión Nacional por la Cultura (UNAC) fue la primera de estas instancias en la capital del país. En 1983, emergió el Coordinador Cultural con el propósito de organizar junto a redes artísticas y político-sociales el Primer Congreso de Artistas y Trabajadores de la Cultura de Chile, que se realizó a fines de ese año y que de algún modo inspiró a los artistas que conformaron el ADA.

Al mismo tiempo, surgieron aquí agrupaciones de artistas que eran una suerte de filiales o réplicas de organizaciones santiaguinas, como la Unión de Escritores Jóvenes de Concepción (UEJ)<sup>391</sup> y la Agrupación de Fotógrafos Independientes (AFI)<sup>392</sup>.

Relevantes fueron además los nexos desde Concepción con la Agrupación Cultural Universitaria o ACU, movimiento de resistencia de la Universidad de Chile<sup>393</sup>, lo que se materializó en diversas actividades<sup>394</sup>.

Gracias al apoyo de la ACU, el entonces

estudiante de Antropología Carlos Zapata, organizó en 1980 junto a artistas como Iván Cárdenas, Ricardo Sepúlveda e Iván Díaz, la exposición Grabados, con obras de Nemesio Antúnez, Guillermo Núñez y los ex integrantes del Grupo Signo, Gracia Barrios y José Balmes, maestros nacionales que apoyaron desde el ámbito cultural el gobierno de la UP y trabajaron en el exilio contra la dictadura. Con apoyos de la Sociedad de Carpinteros y Ebanistas y de Vidrios Planos Lirquén, la muestra iba a ser realizada en el Instituto Chileno Norteamericano entre el 21 de julio y el 1 de agosto de 1980, pero finalmente se instaló en el Club de Leones de Concepción para tener menos visibilidad. El catálogo de la exposición fue diagramado por Cárdenas y escrito por Pedro Millar. Tras el montaje, la CNI ingresó de manera abrupta al lugar, rompiendo las obras. En las imágenes de lo que quedó, hay vidrios quebrados, papeles arrugados y los grabados lucen ordenados en el suelo como evidencia de algún delito.

La creciente ocupación del espacio público y la abierta interpelación, fueron entonces modos de acción urgentes que necesitaban del aporte colectivo, con algunos hitos realizados gracias a la colaboración de artistas con organizaciones políticas y de derechos humanos, marcados por el activismo y que irrumpieron en pleno centro de Concepción, marcando la salida de los márgenes del arte y el rol del artista. Como la intervención que Chepo Sepúlveda y Jorge de Giorgio realizaron junto a integrantes del TUE, estando en el ADA, en 1985, asaltaron el paseo Barros Arana desde la azotea del Hotel Ritz con un cartel en defensa de Arinda Ojeda, prisionera política en la cárcel de Coronel; o el trabajo de apoyo al PIDEE (Protección a la Infancia Dañada por los Estados de Emergencia), que realizaron el mismo Chepo y Miguel Parra, en una marcha ocurrida entre 1988 y 1989, según recuerda este último artista, cuando elaboraron en cartón unos torsos humanos con los brazos elevados, siluetas que fueron llevadas por

unos 30 niños y niñas, y que fueron instaladas en el frontis de la Catedral de Concepción junto a un mapa de Chile en negro, cruces y símbolos que aludían a la memoria de los detenidos desaparecidos y ejecutados/os políticas/os.

Según Ricardo Sepúlveda<sup>395</sup>: “Eran siluetas de torsos heridos y sangrantes que emergían de la tierra exigiendo justicia. Estaban confeccionados con cartón y pintados con látex. Esta idea se la planteé a la directora de ese entonces del PIDEE, Dinka Duisin, quien junto a toda la comunidad dieron todo su apoyo para dicha acción. Se corría el riesgo de una fuerte represión. Participaron niñas, niños y jóvenes del taller de teatro junto a otros y otras beneficiarias”. La descripción es complementada por Miguel Parra, quien enumera los elementos visuales en juego<sup>396</sup>: “50 serigrafías fijadas sobre cartón rígido, que representaban la silueta de un fusilado. Un mapa de Chile pintado sobre nylon blanco, con puntos que designaban los campos de concentración a través del país. 50 cruces de cartón donde estaban escritos los nombres de los familiares de los niños que habían sido fusilados o desaparecidos. A través del megáfono, los niños y niñas repiten los nombres de sus padres, madres, tíos, tías, hermanos y hermanas. La acción continuó por las calles de Concepción, los niños llevaban las siluetas de los fusilados y nosotros recitábamos trozos del poema *España en el corazón* de Neruda, repitiendo incansablemente los versos siguientes: ‘Generales traidores, venid a ver correr la sangre por las calles’”.

Otras agrupaciones y organizaciones claves en este entramado de nexos culturales, sociales y políticos fueron el CODEM (Comité de Defensa de los Derechos de la Mujer), la gestora Pro Libertad de Presos Políticos; así como algunas ONG como el CEDIC (Centro de Desarrollo Integral de la Comunidad), el INPRODE (Instituto de Promoción y Desarrollo) y el CENECA (Centro de Expresión e Indagación

Cultural y Artística). Estas dos últimas fueron además apoyo para un espacio cultural significativo entre 1985 y 1991, la Sala CEFA, que encarnó de algún modo el proceso del fin de la dictadura con una potencia e impacto determinantes, encarnando los procesos de resistencia desde la cultura, no obstante -y al igual que diversos ejemplos de trabajo colectivo y solidario desde los márgenes- se fue debilitando hasta tener que cerrar al llegar la democracia.

## 4.1

### Entre el Calaucán y

### Pucalán: La danza para

### rearticularse<sup>397</sup>

Un aviso en el diario *Crónica*, en 1982, fue el germen de Calaucán, un grupo de danza que, por su potencial político y de experimentación, marcó la historia cultural en resistencia en Concepción. A través del periódico, Manuela Bunster invitaba a integrar un taller de danza moderna en la sede del Taller La Cascada. La hija del coreógrafo y bailarín chileno Patricio Bunster, y de la bailarina Joan Turner<sup>398</sup>, había llegado recién a Concepción junto a su marido, el músico Samuel Durán, y el hijo de ambos.

Hasta el espacio que se ubicaba en el Parque Ecuador, se acercaron jóvenes artistas de diversas áreas que estaban confluyendo en la danza, entre ellos Enrique Fierro, Verónica Ciriza y Cecilia Godoy. Fierro había estado en el Ballet Contemporáneo de Belén Álvarez y era fotógrafo; mientras que Cecilia, más cerca del teatro, la visualidad y la

performance, participaba en el TUE.

En las visitas a su hija, Joan Jara comenzó pronto a involucrarse con el colectivo llegando a tomar partido como profesora y coreógrafa. En el libro *Arte Danza Entorno*, Ciriza recuerda que, al llegar en 1983, Joan comenzó a montar con el grupo tres obras: *La Partida*, *La doncella encantada* y *El Mercado de Testaccio*, que presentaron en sedes vecinales, gremiales y culturales, en poblaciones de Concepción y en otras comunas: "Salíamos a bailar a todos lados, al Santa Cecilia, a Coronel, Talcahuano, Lota, en el Foro de la U... Había una coreografía en que yo comenzaba haciendo un rayado en una pared, la Cecilia entraba al escenario como tirando panfletos... Esas tres danzas eran las que teníamos, y eran grito y plata... jamás ganamos una moneda pero bailamos en todos lados, en la Población Emergencia, en Hualpencillo, en Barrio Norte..."

En la base del Calaucán estuvo el interés por expresar la realidad que se vivía en el país, abriendo el trabajo con el cuerpo a un lugar en la lucha social y política. "Son los comienzos de la instauración del Calaucán como colectivo artístico asociado a la danza y la constitución de una nueva forma corporal que contendrá elementos que permitirán la exteriorización de sentimientos personales y anhelos colectivos, situándose el trabajo de Joan como un referente de experiencia y oficio, a la par de portador de un mensaje y una estética, social, humana, solidaria y novedosa", se lee en *Arte Danza Entorno*.

## Brote

## rebelde

El factor social y colectivo se vio potenciado cuando el grupo se instaló, en 1984, en un espacio propio, el Taller Pucalán, ubicado

entre las calles Rengo y Chacabuco, en el centro de la ciudad. La danza fue el llamado para un grupo heterogéneo que crecía, y que provenía tanto de lo corporal y escénico como de las artes visuales, la música y la literatura, congregándose también con el propósito de rearticular el campo cultural. Se unieron asimismo bailarinas emblemáticas en esta historia: Viviana Campos, Viviana González, Alejandra Ochoa, Viviana Oviedo, Fabiola Valenzuela y Mariela Raglianti, confluyendo artistas del TUE como Ricardo Sepúlveda y Roberto Pablo.

Por entonces, llegó Patricio Bunster a Concepción interesado en trabajar con el grupo. El maestro había vuelto a Santiago desde el exilio para continuar con una danza social que buscó difundirse por espacios contraculturales y alternativos. En 1985, abrió junto a Joan el Centro de Danza Espiral que cobijó al grupo del mismo nombre, primero en el Café del Cerro y luego frente a la Plaza Brasil, siendo lugar de formación de bailarinas/es y epicentro de la danza independiente hasta avanzados los años 90<sup>399</sup>.

*Calaucán* fue un nombre de Bunster, dice Cecilia Godoy en el libro. El coreógrafo había realizado en 1959 una obra con el mismo título, una conjunción del mapudungun “cala” (brote) con el aimara “aucan” (rebelde), inspirada en los versos del *Canto General* de Pablo Neruda. Esa pieza representó una maduración para el autor en un lenguaje que exploraba lo político, lo social y lo local<sup>400</sup>. Con esta significación, va creciendo el grupo de danza que se hizo visible como Calaucán en 1985, con una función en pleno centro de Concepción de *El diario de la tía Solferina*, junto a integrantes del TUE, haciendo confluir la danza con prácticas del teatro callejero, música y humor.

Ese mismo año, Bunster y Calaucán montaron *Basta*, que evocaba el caso de Santiago Nattino, José Manuel Parada y Manuel Guerrero, vinculados a la AGECH

(Asociación Gremial de Educadores de Chile) y a la Vicaría de la Solidaridad, raptados y degollados por agentes de la Dirección de Comunicaciones de Carabineros (Dicomcar). Tras desaparecer entre el 28 y el 29 de marzo de 1985, sus cuerpos fueron hallados en Quilicura con signos de graves torturas. La obra “señala la rabia, la indignación y también la decisión de no aceptar más muerte, violencia sin razón”. Quico Fierro señala en *Arte Danza Entorno*: “(Bunster) hizo el *Basta*, por el degollamiento de Parada... el 85, y fue con gente de danza y del Urbano. Yo hacía uno de los personajes –que no hacían ninguna cosa en realidad, porque estaban todo el rato con la vista vendada– y lo único que hacíamos era un movimiento y decíamos “desde la muerte, renacemos”... Lo más importante para mí fue la valentía de Patricio para encarar con su arte este suceso, aun llegando recién del exilio”.

## Cambiar el rumbo

Entre 1984 y 1987, Calaucán vivió una etapa fundamental, comenzando una intensa vida artística. En 1985, llegó Paola Aste de Alemania con toda una experiencia en coreografía, interpretación y formación de bailarinas y bailarines, haciéndose parte clave del grupo y su historia. Manuela Bunster y Cecilia Godoy ya no estaban en Concepción. Los nexos con el Centro de Danza Espiral y Santiago continuaron, permitiendo el aporte de coreógrafos como Miguel Ángel González, Jorge Olea, Mario Lorenzo Muñoz y Gregorio Fassler, que trabajaron temporadas en Pucalán; y, también, posibilidades de presentarse en poblaciones de la región Metropolitana como Villa Francia y La Victoria, hasta donde llegaron con *Basta*, y en espacios culturales





Pág 212 arriba\_ Presentación de *Con tu fuerza Mujer*, obra de Calaucán, Foro UdeC, 1987.  
Fuente: Archivo de Ernestina Concha.

Pág 212 abajo\_ Registro Taller Pucalán, (s.f.).  
Fuente: Archivo de Ricardo Sepúlveda.

Pág 213\_ Presentación de *Sólo eso*, obra de Calaucán en el marco de "*Chile Crea*", Encuentro Internacional del Arte, la Ciencia y la Cultura por la Democracia, 1988.  
Fuente: Archivo de Ricardo Sepúlveda.

como el Café del Cerro y la Sala Cámara Negra. Entre las creaciones coreográficas de ese tiempo, están: *Accidental*, *Calle I*, de Miguel Ángel González; *América del Sur*, *Pasaje 4*, de Paola Aste; y *Remolinos*, de Jorge Olea.

Por entonces, el Taller Pucalán pasó a encarnar un lugar de creación y encuentro clave de la escena cultural que se fortalecía en resistencia contra la dictadura. Junto al trabajo escénico, se fue armando un centro artístico y de enseñanza del arte, donde se realizaban talleres de gráfica, fotografía y escritura, así como fiestas temáticas, manifestándose allí incluso atisbos de una vanguardia electrónica en la ciudad<sup>401</sup>. Con un sentido colaborativo<sup>402</sup>, operaba una colectividad que trabajó integrada por el espacio en un accionar artístico y activista que fue extendiendo sus redes en términos territoriales, sociales y políticos: de la confluencia del Calaucán con el TUE y otros artistas, se conformó, en 1984, el ADA, abriéndose lo cultural a un proceso más orientado a lo reivindicativo y en lucha, con incidencia desde y hacia partidos políticos y organizaciones.

Frente a la casa de Pucalán, estaba el CODEPU, recuerda Fernando Vásquez, cantautor y uno de los artistas que, entre 1983 y 1985, frecuentaba estos lugares: “Todo empezó a confluir en esos instantes”, agrega<sup>403</sup>. El poeta Alexis Figueroa también trabajaba en Pucalán: “Las organizaciones que funcionaron en los 80 fueron el ADA, el TUE y Calaucán. Este sistema de tres organizaciones armó todo el tejido cultural de esos años. El Teatro Urbano Experimental pertenece al ADA y también el Calaucán. Entonces, por ahí, ya tenemos todo este grupo de elementos juntos”, opina<sup>404</sup>.

Chepo Sepúlveda recuerda que Bunster comenzó a hacerlos bailar a todos, embarcándolos en un proceso que se abrió a relaciones artísticas más integrales y,

así, a lo político: “Patricio nos hace bailar a nosotros, los del teatro (TUE). Como nos veía buenos para expresión corporal [...] nos hizo bailar y nos juntamos. Entonces éramos de danza, de visuales, plástica, movimiento, de teatro, y de repente estábamos abarcando todo, y teníamos todas las herramientas para hacer tanta cosa y teníamos a la gente además. Después, con el ADA. Sin embargo, en ese tiempo no se hicieron tantas cosas locas, es que había un asunto más político ahí, era diferente”<sup>405</sup>.

A fines de los años 80, el espacio cultural chileno fue abriéndose a un cambio en lo estético y operativo, animado por la reconquista de las luchas y disidencias. En 1987, se estrenó en Santiago *La Negra Ester*, del Gran Circo Teatro de Andrés Pérez, consagrándose el teatro callejero con la chilenidad, lo popular, lo social y político en ello intrínseco; y, en 1988, Las Yeguas del Apocalipsis irrumpieron por primera vez en público en una acción donde coronaron de espinas al poeta Raúl Zurita mientras recibía el Premio Pablo Neruda. En Concepción, el Calaucán buscaba “la posibilidad de un arte sin censura, la posibilidad de explorar –más allá de la continua resistencia cultural– además de los mundos sociales, el mundo interno del artista”<sup>406</sup>. Tanto como el rol político y social, estaban las búsquedas sobre el lenguaje y un quehacer desde la reflexión.

El cierre del Taller Pucalán, en enero de 1990, dejó a todos estos artistas y grupos en un nuevo escenario. Con la llegada de la democracia, los partidos políticos dejaron de apoyar el trabajo cultural en resistencia<sup>407</sup>. La mayoría de las y los artistas se vio obligada a cambiar de rumbo, a emigrar, o a optar por un trabajo no necesariamente creativo. El taller ubicado por entonces en calle Freire, frente al Mercado Municipal, debió cerrar por falta de financiamiento y por un desgaste natural después de cinco años de esfuerzos por mantenerlo a flote “sin ayuda ni subvenciones”, como se lee en un artículo

publicado en el diario *El Sur* citado en el libro *Arte Danza Entorno*. Esto obligó, dice el texto, “a tomar la determinación de cerrar en espera de que tanto las autoridades que asuman y el público, tomen conciencia de su responsabilidad frente al desarrollo cultural”.

Calaucán vivió por entonces sus propios cambios. A inicios de los años 90, varias de sus integrantes emigraron. Paola Aste se fue a trabajar al Centro de Danza Espiral. En Concepción, quedaron Mariela Raglianti, Alejandra Ochoa y Viviana Campos, quienes lograron ir trabajando en distintas sedes, pudiendo incluso acceder a espacios más formales, como el Teatro de la Universidad de Concepción. En la nueva década, Calaucán fue recibiendo el apoyo de los fondos concursables de la entonces División de Cultura del Ministerio de Educación, o del municipio. Tras instaurarse la transición democrática y, con ella, la era Fondart, la historia del grupo se extendió hasta el período 2000 - 2008 como Centro de Danza Calaucán, que dirigieron Viviana Campos, Paola Aste y Mariana Raglianti. En esos momentos, era el único centro de formación en el sur del país, instalándose definitivamente el nombre de Calaucán como un referente para la danza a nivel nacional.

## 4.2

### El ADA: Es tiempo

### de organizarse

En diciembre de 1983, se realizó en Santiago el Primer Congreso Nacional de Artistas y Trabajadores Culturales de Chile, que integró a un amplio espectro de artistas, colectivos y

organizaciones, en reuniones de comisiones, plenarios y presentaciones de música, canto, pintura y murales. El encuentro estuvo a cargo del Coordinador Cultural<sup>408</sup>, que se había conformado en enero de ese año, y cuyos objetivos fueron trabajar tanto en lo creativo y lo gremial, desde la situación de marginalidad de los trabajadores culturales y la reivindicación del sector, como en la defensa de los derechos humanos, el apoyo a artistas en el exilio y “la relación entre los artistas y el pueblo”, proyectándose también a regiones.

El mismo año, las colectividades, artistas y acciones que rearmaban el campo del arte en Concepción, se cohesionaban también en una organización cultural: la Agrupación Democrática de Artistas y Trabajadores de la Cultura o ADA, que habría estado relacionada en un momento a la organización de la capital, pero que obedeció a un proceso autónomo y único en la historia de la cultura local, según relatan algunos de sus ex integrantes.

Para Francisco Albarrán<sup>409</sup>, la agrupación fue “una suerte de réplica” de lo ocurrido en la capital: “En Santiago, se formó el Coordinador Cultural que fue también una instancia que buscaba agrupar a artistas y era emblemático (...) Al poco tiempo, aquí se funda la ADA. La cuestión era el aporte de artistas y trabajadores de la cultura en la lucha antidictatorial”.

Un artículo publicado a página completa el 30 de septiembre de 1984 en el diario *El Sur*, escrito por A.M. (Ana María Maack) con el título: “Crear canales de creación para combatir la frustración”, constata la formación de la ADA o del ADA (como es más conocida) y un vínculo directo con el Coordinador Cultural: “Desde algún tiempo a esta parte se ha hecho presente en el ámbito penquista la Agrupación Democrática de Artistas y Trabajadores de la Cultura (ADA), entidad afiliada a

un cuerpo orgánico mayor con sede en la capital y ramificada profusamente en comisiones y subcomisiones a lo largo del país". En la fotografía de la nota, aparecen como directiva: Manuela Bunster, Cristina Valenzuela, Ingrid Hecker, Lucy Neira, Alexis Figueroa, Héctor Fernández y Enrique Fierro.

Ricardo "Chepo" Sepúlveda es de los que matiza esa relación con Santiago. El artista -que había sido parte de la ACC (Agrupación Cultural Concepción), integraba el TUE y llegó a ser presidente del ADA- dice que al principio estuvo la necesidad de que "algo uniera a todos los artistas", siendo un impulso el Coordinador Cultural: "Teníamos los mismos problemas, buscábamos similares objetivos. Del ADA fueron a Santiago y eso contribuyó a darnos más energía. Vimos una experiencia que replicar y la posibilidad de relacionarnos. Pero (...) hacíamos un trabajo autónomo"<sup>410</sup>.

216

Alexis Figueroa asegura que los procesos ocurrieron al margen de la capital y no considera esa experiencia como una inspiración: "El ADA fue algo de Concepción. No se hizo "siguiendo a". Fue una necesidad del arte penquista hacer este movimiento (...). Hubo artistas que seguramente participaron en el Congreso, pero con el Coordinador Cultural hubo una relación informal, no mayor coordinación, ninguna orgánica"<sup>411</sup>.

Fernando Vásquez, reafirma: "Eso (la probable influencia desde la capital) me genera ruido porque era lo que menos nos interesaba. No estábamos mucho con la cosa de Santiago. Algunos fueron invitados a esa actividad. (Pero) para los más localistas, no era importante. Más importante era apoyar organizaciones políticas, sindicales"<sup>412</sup>. Según recuerda el cantautor tomecino, los inicios del ADA venían de antes y estaban tanto en el CODEPU (Corporación de Promoción y Defensa de los Derechos del Pueblo)

como en el taller Pucalán, donde confluían diversos artistas junto al grupo Calaucán, siendo luego decisiva la confluencia en la sede de la AGECH (Asociación Gremial de Educadores de Chile), que estaba en Aníbal Pinto 343, en el segundo piso de la galería del ex Cine Lido:

En 1982 tiene que haber sido. Nos empezamos a juntar en un principio en (calle) Rengo al llegar a Chacabuco. Ahí estaba el CODEPU. Esas fueron las primeras reuniones en el marco del ADA. Y al frente estaba ya funcionando el Calaucán... Y ahí se empezaron a juntar esas dos cosas. Estaba muy ligado el ADA con Calaucán en un principio por una cuestión más política. Por un lado, empezaron a llamar a la gente a bailar, a montar coreografías, y nosotros nos empezamos a sumar por cuestión lógica: estábamos todos contra la dictadura... Existía en ese tiempo la AGECH. Ellos hacían actividades. Los profesores, que fueron los primeros en movilizarse contra la dictadura, empezaron a invitar a gente del ADA y a artistas... En las primeras reuniones, era que el arte y la cultura tenían que estar al servicio del pueblo (...) Hay varios brazos de un cuerpo que después forman el ADA.

En *Arte Danza Entorno*, relata Manuela Bunster, una de las fundadoras del Calaucán y luego del ADA:

El ADA parte poco después de conocer a Roberto (Pablo)... Los dos éramos militantes comunistas y me acuerdo de una conversación sobre cómo darnos una organización. Todos estábamos en lo mismo... Nos agrupamos finalmente bajo el alero de la AGECH, donde estaba Olimpia (Riveros), (Osvaldo) Cantero (...) Se convocó a la danza, fotógrafos, poetas, teatreros, a gente de organizaciones sociales (...) Nosotros teníamos una forma totalmente no sectaria de relacionarnos.

Si desde el punto de vista artístico y gremial éramos súper extraños, había un sentido de unidad (...) En Santiago yo cachaba en cambio la bolsa de gatos que había (...) En cambio nuestro nivel de organización era espectacular y la expresión artística también<sup>413</sup>.

La mayoría de las y los artistas y los grupos movilizados desde el ámbito cultural en Concepción y alrededores, fue convergiendo entonces en un solo sentido: la lucha contra la dictadura. Fueron integrando el ADA representantes de la literatura, la música, la fotografía, las artes visuales y la danza; colectivos como el TUE, Taller Marca, Calaucán, el TAVIC y la AFI; grupos de música como Más de Peso (MDP), Redes o Las Pilguas; gente de Teatro El Rostro y de la Orquesta Sinfónica de la Universidad de Concepción. "En la Asociación Democrática de Artistas confluyó todo el tejido cultural en resistencia de la época", reafirma Alexis Figueroa.

Con el tiempo, fue creciendo una red de conexiones y acciones de amplia incidencia territorial, sumándose grupos culturales de barrios como Hualpencillo, Barrio Norte, Laguna Redonda o Agüita de la Perdiz, así como distintos ámbitos de la lucha política, grupos universitarios, obreros, poblacionales y profesionales colegiados. Incluso, más allá de Concepción, abarcando acciones en comunas como Talcahuano, Lota, Coronel, Chiguayante, Hualqui y Tomé.

Según plantea Nicollet Gómez en una investigación sobre el ADA<sup>414</sup>, la agrupación sería la maduración de un proceso previo de colectivización y reconquista del espacio público, que llevaron adelante grupos como Calaucán, TUE y Taller Marca<sup>415</sup>, contribuyendo a su visibilización y fortalecimiento: "La resistencia cultural se manifestó antes que la coyuntura de movilizaciones sociales de 1983"<sup>416</sup>. Dentro de la agrupación, se puede ver reflejado

algo que se estaba dando aquí hace un par de años, asegura: "La continua pérdida del temor y la recuperación de la vía pública como lugar de manifestación".

## El teléfono

## público

En los orígenes del ADA, habría tenido una incidencia importante el Partido Comunista. Muchos de los fundadores fueron militantes, afirma Alexis Figueroa. Sin embargo, "en dos o tres meses, se convirtió en una organización pluripartidista, donde tenían presencia, por ejemplo, el MIR, el PS, PPD, independientes y la Izquierda Cristiana".

Chepo Sepúlveda coincide:

Esto lo formó el PC que convoca a participar a todos los artistas penquistas que nos cachábamos entre nosotros, al Teatro Urbano, al Calaucán, a poetas, a cantautores, a todos. En el fondo, era para crear una plataforma reivindicativa de los artistas, pero también un trabajo de resistencia fuerte hacia la dictadura (...) Para el PC habría sido ideal que hubiera sido como una célula, pero aquí había gente de diferentes partidos, movimientos políticos, (donde) algunos eran simplemente simpatizantes de izquierda y algunos no eran ninguna cuestión, eran compadres a los que les gustaba crear no más<sup>417</sup>.

Jorge de Giorgio, que estaba en el taller Pucalán, llegando a ser secretario general del ADA y luego presidente, reafirma la idea de diversidad incluso desde cómo asumían la resistencia política:

# Crear canales de expresión para combatir la frustración

Preocupación fundamental de la Agrupación Democrática de Artistas y Trabajadores de la Cultura.

Desde algún tiempo a esta parte se ha hecho presente en el ámbito penquista la Agrupación Democrática de Artistas y Trabajadores de la Cultura (ADA), entidad afiliada a un cuerpo orgánico mayor con sede en la capital y ramificada profusamente en comisiones y subcomisiones a lo largo del país. Aglutina a escritores, actores, músicos, bailarines, folkloristas cantores y cantautores y a lo que en general se ha dado en llamar los "trabajadores del arte y la cultura". Su objetivo principal es promover una serie de iniciativas relacionadas con el arte y la cultura que, a diferencia de otros organismos de esta naturaleza, beneficien a grupos de personas e instituciones habitualmente marginados de este quehacer.

Su historia se inicia a mediados del año pasado como culminación de una serie de reuniones previas con gente del sector, donde se fue planteando la necesidad de ir a la formación de una agrupación que uniera a quienes separadamente sufrían problemas similares o mostraban inquietudes idénticas. Son sus objetivos, coordinar las actividades de las organizaciones y personas participantes en el trabajo de producción cultural artística; identificar y fortalecer los distintos sectores; canalizar y permitir una opinión unitaria del sector artístico frente a los problemas de su particular interés y los nacionales en general; apoyar el desarrollo organizativo cultural poblacional y sindical; plantear y analizar el problema cultural del exilio y agilitar los mecanismos que permitan el retorno de los exiliados; constituir instancias de reflexión y análisis sobre la cultura nacional, su situación actual y su futuro, y contribuir a la elaboración de una plataforma reivindicativa del sector.

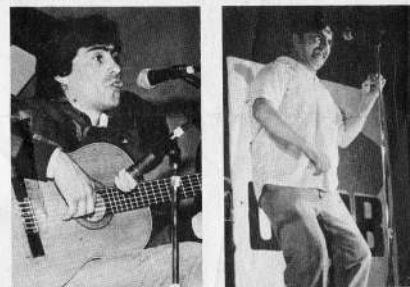
Desde su declaración de principios, la ADA se inscribe dentro de lo que se podría definir como arte de compromiso, no como arte de compromiso no de fórmulas imperantes ni a la cultura y al arte de crítica. Y críticos, están de acuerdo en la lucha reivindicativa de los derechos del "trabajador del arte", aclarando que "ese derecho lo vamos a ganar en la medida en que ganemos el derecho a la vida y a la libertad". Suscriben, en general, los acuerdos tomados en el Primer Congreso Nacional de Artistas y Trabajadores de la Cultura, reunidos en lo que han llamado "propuesta de plataforma de lucha del sector cultural", y que en una de sus partes dice: "Partimos de la idea de que las aspiraciones de los trabajadores del arte y la cultura no pueden concebirse en forma separada e independiente del movimiento de los trabajadores manuales. Ambos movimientos constituyen formas simplemente diferenciadas



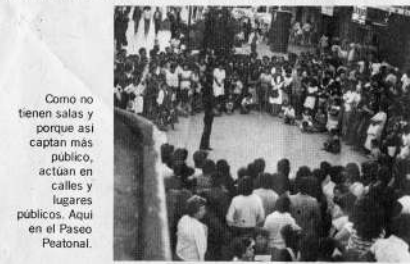
Directiva de la ADA: Manuela Bunster, Cristina Valenzuela, Ingrid Hecker, Lucy Neira, Alexis Figueroa, Hector Fernandez y Enrique Fierro.



Para el Teatro Urbano Experimental, cualquier lugar es bueno para hacer una función.



"Fernando" -cantautor- y "El Canelo" -guitayador-, en actuaciones organizadas por la Agrupación Democrática de Artistas y Trabajadores del Arte.



Como no tienen salas y por eso así captan más público, actúan en calles y lugares públicos. Aquí en el Paseo Peatonal.

institución organizada y realiza una serie de actividades en los campos del teatro, la música, la danza, el folklore, cine y TV, artes plásticas, fotografía, canto y creación de organizaciones culturales poblacionales. Su comité ejecutivo lo integran seis delegados de las diferentes áreas: Héctor Fernández, Lucy Neira, Ingrid Hecker, Cristina Valenzuela, Manuela Bunster y Enrique Fierro. Entre los organismos que forman parte del ADA figura el Twain Uchuno

talleros para monitores en las diferentes ramas del arte. ¿Dónde trabajan? Para ellos no siempre hay escenarios disponibles, y las puertas se les cierran ya sea porque son disidentes, o porque no disponen de los recursos necesarios para financiar alguna sala. De ahí que funcionen en la calle, en sindicatos, en centros comunitarios, en gimnasios o en porroquias. También en casas particulares, o en cualquier lugar público, que se presta para hacer

conjuntamente en ello con la Sociedad de Escritores de Concepción, la revista "Postdata", numerosos talleres literarios y otras instituciones. La idea es -según Alexis Figueroa, encargado de la parte literaria del ADA- establecer un nexo entre los diferentes grupos literarios y escritores dispersos, coordinar una labor conjunta, analizar problemas comunes y buscar soluciones. Ponen énfasis especial en defender los intereses poblacionales e incentivar allí la realización de concursos, lecturas y talleres.

En general están trabajando las áreas de monitorías teatrales, danzas, música y fotografía. Y explican los directivos del ADA que son ellos una instancia que ofrece apoyo y asesoría para estimular la creación en la juventud y en la población toda. Por eso desean canalizar sus intereses, o despertarlos si no están definidos, como una manera de combatir la frustración de jóvenes y adultos desocupados, ya sea porque están cesantes o porque no han tenido acceso a algún estudio regular. Se trata de dar la mano a quienes están frustrados y hacerles ver nuevos caminos para sentirse más realizados como seres humanos a través del arte, cuidando de que sean los valores propios los que se rescaten, para reafirmar la identidad del individuo y su identificación con tradiciones y costumbres de su tierra.

Ayudarlos a encontrar canales de expresión propia y hablarles de su historia para que puedan entender su presente, es lo que se proponen, "sin entregar mensajes", afirman, pero motivando su espíritu creativo.

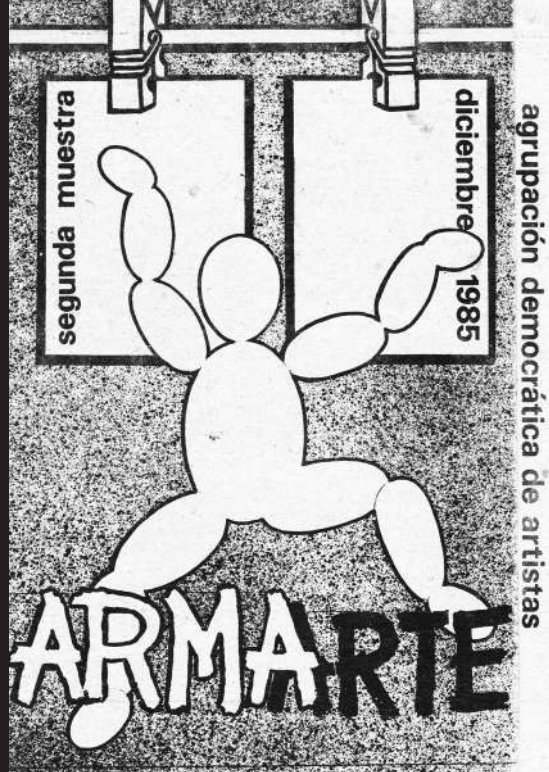
## POSTURA CRITICA

¿Por qué se denominan "artistas democráticos"? - Porque dicen es un organismo amplio que acoge a una serie de disciplinas y porque cualquier persona se puede incorporar a ella. Porque defienden algo en lo que creen firmemente: la libertad de pensamiento, de opinión, de reunión y de libre asociación. Porque creen también en la libertad de creación y expresión artística. Y porque están en contra de toda forma de censura. ¿Los mueve un interés político determinado, como muchos sospechan? - "Asumimos una postura de crítica social, pero no política, a menos que se llame de contenido político una canción de Violeta Parra o una obra de Juan Rodríguez -responden-. Criticamos la cultura dominante y alienante. Somos partícipes de un proceso histórico cultural, hacemos cultura y no podemos ignorar lo que ocurre en nuestra sociedad. Vemos que el artista no cuenta con recursos para desarrollar su trabajo, que lo afecta la censura, que lo autocensura difícil la difusión de su labor artística. Los problemas son muchos. Se trata de asumir la defensa del artista como ente cultural, fijarlo como sujeto social que tiene problemas concretos. Se trata de dejar un testimonio de su realidad y de mantener una visión crítica". Agregan que tienden hacia la integración de las artes de una manera dinámica y creativa



## "La pieza oscura" Enrique

La pieza oscura, tercer libro de poesía de Enrique, ha sido editado por una editorial especializada coincide en consolidación en el trabajo poético tradición poética chilena. En efecto implica una superación de la poesía "caracterizada por una tendencia a la relación al contenido, y en el uso su estructuración, características iniciación. Por otra parte, su publicación representa las características de generaciones de poetas, nos refiere intelectual de Huidobro y la antología. El texto reúne poemas escritos desde la preocupación existencial reflexión por el sentido de la vida preocupación por la historia de los dos últimos aspectos sólo se haya invasión". El mecanismo básico a través de la función compensadora lo tanto, irreversibles, o sólo re lenguaje, la poesía, presentiza, a telón de fondo, a lo largo de toda cual surge en forma objetiva el cual, sin embargo, no deriva en la aceptación lucida de esta condición. La preocupación por la existencia uso de una técnica narrativa en la que la inclusión del lenguaje coloquial textos se construyen sobre un eje perspectiva de lectura: se pueden sentidos, no surge del uso de rec que remata un sentido por otro la superposición de planos en la linealidad espacio temporal y en otros textos culturales, principalmente presente o crean un espacio de dimensión metapoética, es decir, uso de la creación poética y del lenguaje arte la caducidad de No obstante la uniformidad cualitativa significación. "La pieza oscura", de recuperación a través de la memoria la pérdida de la memoria infantil, pues el erotismo se experimenta protagonistas en el tiempo intemp se proyecta para siempre en el edad". ¿Que será de los niños que de carácter anecdótico, muestra la imposibilidad de constituir el lugar degradados: "De ellos, los invisibles, sólo alta presencia en un cuarto vacío: nuestras sombras tomadas de la sol en el parque, en un remanso de blanca luz nup La importancia del poema "Raquel claridad características que singular metapoética, la inclusión de la memoria a otros textos, principalmente. La redacción de este libro de Lirismo muestra de superación de una publicación, y porque en la actual



Pág 218\_ Registro de prensa, "Crear canales de expresión para combatir la frustración", sobre la formación de la Agrupación Democrática de Artistas (ADA), por Annemarie Maack, diario *El Sur*, 30 de septiembre de 1984.  
Fuente: Archivo de Annemarie Maack.

Pág 219\_ Afiches de exposiciones realizadas por el ADA, 1985 (arriba) y 1984 (abajo).  
Fuente: Archivo de Ricardo Sepúlveda.





Registro jornada del ADA en Hualqui, 1986.  
Fuente: Archivo de Ricardo Sepúlveda.

Registro jornadas de acción del ADA, sin fecha.  
Fuente: Archivo de Ricardo Sepúlveda.



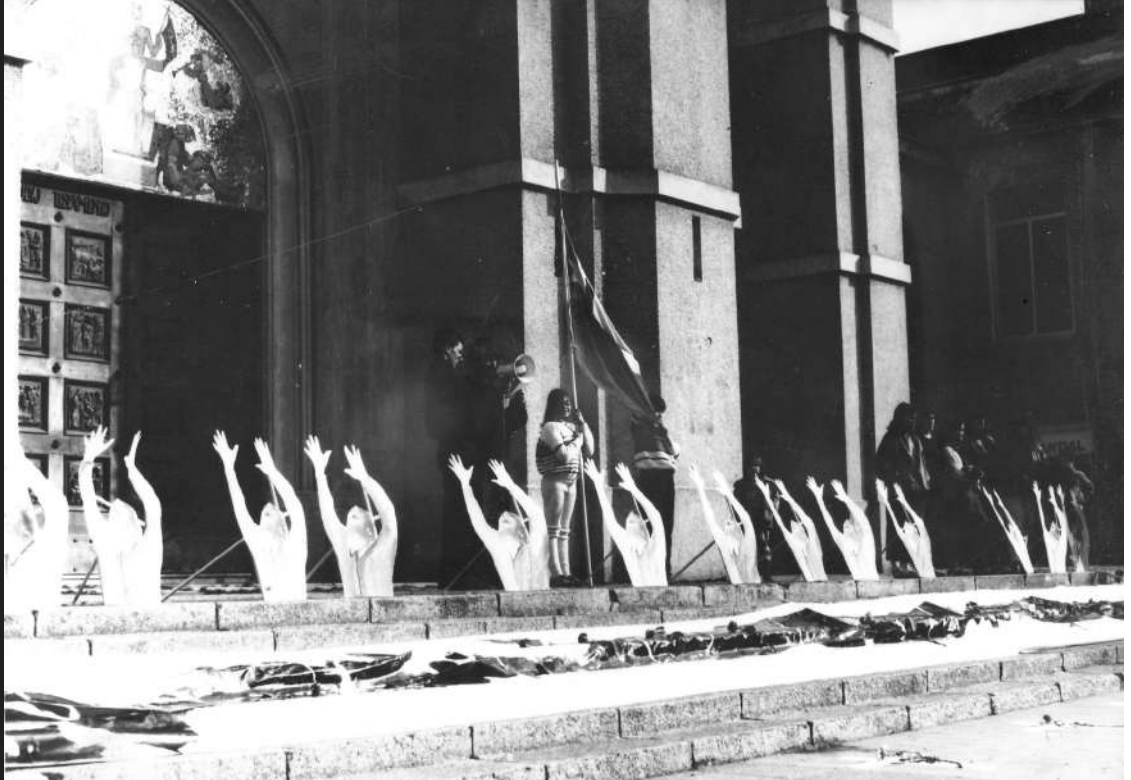


Pág 222\_ Registro de intervención realizada por artistas del TUE y del ADA en la manifestación "Chile defiende la vida", 1983.

Fuente: Archivo de Ricardo Sepúlveda.

Pág 223\_ Registros de acción de la ONG Protección a la Infancia Dañada por los Estados de Emergencia (PIDEE), colaboración de Ricardo Sepúlveda y Miguel Parra. Catedral de Concepción, 1988 ó 1989.

Fuente: Archivo de Ricardo Sepúlveda.



Todos dentro de su arte confluimos en el ADA con una idea común: había que luchar y enseñar a la gente (...) Yo asumí las visitas a las presas políticas en Coronel, organizar actos. Todo era parte de lo mismo, el mismo tejido. Todos contra este viejo (Augusto Pinochet). Había un objetivo súper claro. Sólo que yo tenía miedo a una cosa orgánica, más organizada, con votaciones de distintos lados (...) El ADA tenía una dinámica rica, muy compleja. En la mesa podía haber militantes del MIR, otros más comunistas y yo al medio, un anarquista. Me peleaba mucho (...) Con Chepo éramos más de 'hagamos esto y ya', más libertad para participar en un montón de cuestiones (...) Nosotros éramos más desorganizados, más de la calle<sup>418</sup>.

Si bien tras la Constitución de 1980 se fueron abriendo en el país posibilidades de organización social<sup>419</sup>, el estado de vigilancia, represión y violencia no menguaba. Pese a este contexto, el ADA llegó a tener unos 100 integrantes, según estiman algunos entrevistados. De Giorgio recuerda que hasta 70 personas pudo haber en alguna asamblea en la AGECH. Y, aunque muchos artistas eran militantes políticos, el ADA logró ser un tipo de organización autónoma. Tenía directiva y poseía al mismo tiempo un orden horizontal. Las decisiones solían tomarse en base a votaciones, propiciando el diálogo y dinámicas colectivas.

Las actividades que organizaban eran muy variadas, según detalla el libro *Arte Danza Entorno*:

Su campo: manifestaciones artísticas que acompañaban las protestas urbanas, intervenciones relámpago, acciones de arte, muestras multidisciplinarias, apoyo a eventos de otras organizaciones de resistencia popular, sindicatos, actos culturales, presentaciones de danza, teatro, recitales, talleres literarios,

intervención de grupos musicales, exposiciones, la cámara lúcida de la fotografía, el video, la organización del espectáculo, el guión, la iluminación, la amplificación, el armado escénico, el desarmado, la escenografía, la convocatoria, los afiches, los volantes, el discurso, la itinerancia poblacional....

Fernando Vásquez asegura que las primeras actividades fueron de apoyo a las luchas mineras, más específicamente, a los sindicatos 6 y 1 de Lota y Coronel. Después se extendieron con acciones a otros sectores, dentro y fuera de Concepción. Pobladores y organizaciones políticas los buscaban y el ADA se ocupaba de todo, agrega Alexis Figueroa: "Montábamos el espectáculo completo. Y con eso enganchabas con lo otro (...) El ADA era como el teléfono público: 'Oigan vengan a ayudarnos con una Peña, vengan a esto...'".

Dice Chepo Sepúlveda sobre estos encuentros artístico-políticos:

Se hacían cosas que hablan de esta gran actividad multidisciplinaria y donde se organizaban estos eventos muy bien estructurados. Entonces empezábamos con poesía, seguíamos con música, danza, cerraba el teatro, que eran los grupos más potentes en ese aspecto, y entremedio los discursos anti Pinochet y anti toda la hueá (...) Los actos políticos se enriquecían una maravilla con todos estos artistas que iban (...) Teníamos mucho contacto con Santiago, con artistas de allá, como Joan Turner, con Patricio Bunster...

El ADA organizaba muestras anuales donde confluía una variedad de expresiones durante toda una jornada, ocupando lugares como Carpinteros y Ebanistas o el gimnasio de la Parroquia Santa Cecilia, las que resultaban multitudinarias, con gran circulación de público, según relata Alexis Figueroa. En

afiches de la época es posible constatar la Muestra Multidisciplinaria del Sindicato Petrox, del 18 de agosto de 1984, así como la 2ª muestra ADA, "Armarte", en diciembre de 1985.

En 1986, realizó el Primer Festival Víctor Jara en la exfábrica Machasa, en Chiguayante. Un encuentro del que hubo más ediciones, según recuerda De Giorgio, ocupando los lugares usuales de la época y por donde desfilaron los MDP, Schwenke y Nilo, la Peña de los Parra y el argentino Juan Carlos Baglietto. "El primer festival tuvo cero medios y afuera el tema de la seguridad era complejo... No éramos valientes, ¡sino irresponsables!", añade.

Las reuniones que se organizaban al interior del ADA eran instancias de organización dura, pero también de discusión programática e incluso más teórica. Al menos una vez al año, las y los artistas de la agrupación realizaban jornadas de reflexión que podían durar hasta dos días, y "donde se pasaba revista del año y se revisaba lo que haríamos en el período siguiente, con un carácter altamente festivo...", detalla Figueroa.

La jornada de Hualqui, en 1986, llega a través de una fotografía digitalizada que guarda Chepo Sepúlveda y que le llegó desde México, desconociendo dónde se encuentra la versión original. Allí figuran 30 jóvenes artistas, donde identificamos, por ejemplo, al mismo Chepo, Paola Aste y Alexis Figueroa. Dice Sepúlveda sobre esa jornada: "[Fue] una especie de cónclave donde los artistas reflexionaron por áreas, como plástica, teatro, poesía, música". En el campo del papá de Cecilia Godoy, agrega Figueroa, "fue una reunión ampliada de amigos y compañeros de ruta, que mezcló informalidad, análisis, juego, comida, reflexiones, canto, ideas". El mismo encuentro que el TAVIC registró en video, documental que permanece extraviado<sup>420</sup>.

## Nuevas formas de arte

Movilizados en el marco de la resistencia política, las/os integrantes del ADA provenían de diversas áreas de la práctica artística, con similares objetivos que el Coordinador Cultural, desde lo creativo a reivindicaciones gremiales, se preguntaban constantemente por formas de participación social y política, y por el rol del artista en el contexto de la dictadura. Los temas que abordaban en reuniones formales o informales aportan claves sobre cómo los artistas locales reflexionaban desde la relación arte y política, a la luz de referentes como el realismo socialista o de las ideas del teórico marxista Antonio Gramsci, según recuerda Albarrán; pensando la ideologización de las obras de arte o desde los aportes de la Escena de Avanzada y del grupo CADA, de Santiago.

Al asumir una participación más activa y comprometida con el contexto, el concepto de artista se diluía y emergía la figura del "trabajador cultural". Según agrega Albarrán, la labor estaba determinada por el contexto poblacional: "(Por esto) la mayoría no nos considerábamos artistas (...) No teníamos redes con lo que era la escena artística oficial (...) Usábamos en el mejor sentido el término: arte como aporte a la lucha contra la dictadura".

Más allá de la coyuntura partidista, el/la trabajador/a cultural era clave en los frentes de resistencia política; buscaba re-unir arte y sociedad, lo que pasaba necesariamente por una actitud crítica frente a las nociones del arte mismo. Como se lee en el artículo de *El Sur* sobre el ADA:

Su objetivo principal es promover una serie de iniciativas relacionadas con el

arte y la cultura que, a diferencia de otros organismos de esta naturaleza, beneficien a grupos de personas e instituciones habitualmente marginados de este quehacer (...). Desde su declaración de principios el ADA se inscribe dentro de lo que se podría resumir como arte de compromiso, pero de un compromiso no de apoyo a las fórmulas imperantes de hacer el arte y la cultura a nivel oficial, sino de crítica (...). Los aportes, las ideas, serían nuevas, audaces y en la práctica, buscarían su valor y concreción. Un frente de artistas (...) que es capaz de una gestión de actividades culturales, con una intención creativa, de posicionamiento escénico y de ruptura de la cotidianidad<sup>421</sup>.

El artículo escrito por Annemarie Maack no releva tanto el carácter de resistencia política del ADA como su fin social, y el ánimo de ruptura frente a los lenguajes artísticos y a la cotidianidad.

Tal como ha ocurrido en momentos de represión y violencia política en América Latina, tanto el rol del artista como los lenguajes del arte mismo fueron aquí revisados, interpelados y tensionados entre quienes se habían colectivizado en Concepción, derivando en nuevas formas de trabajo artístico y en la desmaterialización de las nociones comunes de arte: la calle y el cuerpo obligan. Se trata de un proceso que venían asumiendo el ColectivoArte80, Taller Marca, el TUE, Calaucán y el TAVIC, y que -desde la necesidad de relacionarse activamente con el contexto social y político- la organización encarnó más allá de las prácticas artísticas, hacia un cuestionamiento inaudito en la historia de Concepción que fue implicando necesariamente la insubordinación de las formas, la experimentación constante, la necesidad de la acción colectiva así como una estética de la irrupción, marcando un ingreso de lo local en lo contemporáneo,

pero al mismo tiempo su desmarque: excediendo el artista el campo del arte mismo, diversificando tanto su labor como los canales de acción y comunicación.

Estaba, por un lado, la reflexión de un arte muy operativo y al mismo tiempo de mucho experimentalismo. Esto atravesaba gran parte de las acciones emprendidas por los artistas en ese tiempo, ya sea dentro o fuera de la agrupación, a veces confundiéndose también los límites, reafirma Alexis Figueroa:

Hacíamos intervenciones en varios niveles: muestras en poblaciones, montajes de espectáculo en distintos lugares y rápidos, clandestinos, grandes muestras, iniciativas de arte personal y ocupaciones de carácter más de guerrilla, que se podían leer como acciones de arte no en el sentido santiaguino, sino versión desde Conce, en lo que estuvieron por ejemplo Chepo, el TUE con *Azul*, imágenes en relación con detenidos desaparecidos que se colgaron en calles, el caso del afiche en el paseo peatonal...

Esta última acción a la que se refiere Figueroa, fue realizada en 1985 desde el ADA por De Giorgio y Chepo Sepúlveda junto a otros integrantes del TUE. El acto implicó infiltrarse hasta la azotea del Hotel Ritz<sup>422</sup>, en pleno centro de la ciudad, camuflando un enorme afiche en apoyo a la liberación de las presas políticas de la cárcel de Coronel, para descolgarlo por lo alto, a través de un cable, por el paseo peatonal Barros Arana hacia la esquina de una tienda de zapatos. Todo esto, cuando hacía pocos meses había detonado un explosivo cerca, en un operativo en el Hotel El Araucano, resultando dos suboficiales de Carabineros muertos<sup>423</sup>. La gigantografía llevaba el perfil de Arinda Ojeda y el texto "Estoy presa por pensar diferente", según recuerda De Giorgio. "La idea era denunciar y a la vez desafiar a las fuerzas represivas", agrega Sepúlveda.

Integrantes de la agrupación también formaban parte de la Gestora Pro Libertad de los Presos Políticos, que trabajaba especialmente por la libertad de las mujeres del MIR y del FPMR que estaban detenidas en la región, a través de actividades culturales<sup>424</sup>. Chepo y De Giorgio solían visitar a prisioneras políticas en la cárcel de Coronel. De allí muestran algunos retratos fotográficos que les tomaban clandestinamente y que trabajaban en fotoserigrafía que ocupaban en acciones relámpago.

La de la esquina de Barros Arana con Aníbal Pinto fue probablemente la más riesgosa. La idea de De Giorgio la fueron madurando entre ambos, organizando cada paso junto al TUE y la Gestora. Los artistas habían visitado el hotel para definir cómo movilizarse en su interior. Los roles estaban claros: los de la Gestora serían "los loros"; los del TUE iban a ser los "obreros"; y Chepo con Jorge, los "arquitectos", por lo que tenían que andar de traje. Uno se cortó la barba y el otro logró un terno con el papá de su polola. Los "obreros" subieron el lienzo enrollado por la escalera, porque no cabía en el ascensor (medía dos por cinco metros, recuerdan), para dejarlo en el último piso donde había una entrada para pasar a la terraza.

Continúa Chepo:

Cuando ellos (los obreros) bajaban, nosotros teníamos que cruzarnos. Si ellos volvían con el lienzo, significaba que algo había arriba que no pudieron ponerlo. Pero iban sin nada. Subimos los arquitectos. Agarramos el lienzo, saltamos unos vidrios, nos metimos a la terraza y llegamos al lugar. Jorge toma el lienzo; yo lo tomo en brazos: era alto y pesaba. Y engancha la cuestión en esas roldanas que habíamos puesto. Abajo estaba el bus de los pacos (...) Y le pega el tirón. Parte el lienzo y, cuando va en la mitad, yo le tiro un nylon que

estaba afirmado con pegote. Y entonces se despliega y se puede leer la frase. Bajamos las escaleras pensando que nos iban a detener, pero los loros nos indicaron que estaba todo controlado y teníamos que volar (...) Ese tipo de acciones hacíamos de repente, que tenían que ver con cosas más políticas. Ahí no había arte, ni una hueá, nada, había pura efectividad.

Con la distancia histórica hay, sin embargo, elementos posibles de distinguir desde el arte contemporáneo, un cruce de prácticas como la acción gráfica, la acción relámpago, el activismo artístico y el arte de guerrilla<sup>425</sup>, con un objetivo concreto, que es visibilizar la violencia imperante, resignificando al mismo tiempo la presencia de los propios cuerpos en el límite de su vulnerabilidad. Muy lejos de las instituciones y los espacios canónicos del arte, más bien desde los frentes de lucha y resistencia, los límites conocidos de "lo artístico" se diluyeron aquí hacia el activismo y el acto político, definiéndose como "arte" tal vez solo por la presencia de artistas que fueron capaces de reformular las relaciones dentro del campo cultural para instalar, más que "obras" dadas a "lo nuevo", situaciones o sistemas de relaciones disruptivos en lo estético, político y social.

## La revolución

## o el consenso

El ADA implicó un frente de resistencia cultural clave para el fortalecimiento de las movilizaciones ciudadanas en Concepción e incluso en el proceso hacia la democracia, dentro de una trama que, avanzando los años 80, comenzó a fortalecerse y crecer, contribuyendo al reencuentro de lo social y lo político. Sin embargo, su historia es

al mismo tiempo la de un conflicto entre artistas y partidos políticos, que ocasionaría su disolución a medida que se acercaba el plebiscito de 1988.

En 1986, el ADA integraba la Asamblea de la Civilidad, organización multigremial, social y política gestada ese año en Santiago, donde la Democracia Cristiana tenía presencia importante, y que se replicó a través del país reuniendo a todos los sectores en lucha contra la dictadura<sup>426</sup>. La Asamblea Provincial de Concepción, en particular, integró a 17 organizaciones, siendo un "referente movilizador" de las acciones de ese año, que encarnaba la maduración de un proceso colectivo<sup>427</sup>. Los vínculos con el ADA se habrían dado precisamente a través de la DC, lo que provocó contradicciones ideológicas al interior del grupo, donde varios tendían a un camino más revolucionario que al consenso de los partidos políticos.

Jorge de Giorgio fue Secretario del Consejo de la Asamblea de la Civilidad y vivió fuertemente esas contradicciones ideológicas:

Teníamos un objetivo, pero también nos cuestionamos caer en el cosismo. Cometimos el error de elaborar algunas cuestiones más como organización, con un presidente, secretario, actas. Así se tomaban decisiones. Para [entrar a] la Asamblea de la Civilidad se discutió muchísimo y ganó el grupo negociador, no confrontacional, en la lucha contra la dictadura. Nos sentimos un poco traidores. Yo, que solía ir a la cárcel de Coronel en apoyo de Arinda Ojeda (...), me hacía un poco de ruido si era correcto o no. Cualquier medio debía ser útil, pero ¿hasta dónde transar?

Algunos sectores dentro del ADA intentaban una relación más bien informal con la Asamblea; ésta fue de "interorganizaciones y no mucho más", opina Figueroa. De Giorgio recuerda que se fue distanciando de a poco

del ADA, que varios artistas empezaron a comentar en un momento "estamos llegando al final...". Figueroa opina que dejó de existir en forma rápida, cuando las movilizaciones sociales y la lucha se abrieron hacia la negociación de la democracia por parte de los partidos políticos:

El 86 u 87 (el ADA) deja de existir sencillamente porque la expresión artística estaba subsidiando la protesta política. Cuando la protesta política se puede empezar a hacer de forma más directa, se disuelve este frente tan sólido (...) Cuando llegó el tiempo en que la protesta podía tener sus legítimos cauces políticos, la vocería de los artistas fue perdiendo importancia (...) Cuando el Partido Comunista, el Partido Socialista, el PPD, descubren que ya no necesitan la mediación entre ellos y la gente a través del artista, y comienzan a hablar directamente, el ADA comienza a desaparecer...

Uno de los actos políticos memorables en Concepción habría implicado la última participación del ADA, recuerdan algunos, en 1988, cuando cientos de personas ocuparon la calle Manuel Rodríguez, terminando la concentración con la llegada de Carabineros y violentos enfrentamientos. Fueron decenas los detenidos: "Jorge trabajaba en la organización de los últimos actos del NO como Secretario General de la Asamblea, pero puso condiciones, por ejemplo, poner banderas del MIR y del Frente (FPMR) en esta concentración. A la DC eso no le pareció bien. Lo llevan preso durante esa jornada", cuenta Vásquez.

A De Giorgio aún le afecta profundamente lo que pasó después:

Nos sentimos súper manipulados. Había una cuestión casi romántica, de gente sacándose la mierda trabajando, sindicatos, profes, todos (...) Cuando ganó

el NO, tuvimos una reunión con (el político del PS José Antonio) Viera Gallo (y la respuesta fue) súper violenta. Nos hemos sacado la cresta, queremos ayuda. Y no nos pescaron. Fue un portazo súper duro. Nos sentimos utilizados, fuimos bufones (...) Sentí entonces que no sabía a dónde ir, qué venía ahora. Lo que hicimos días, años, se acabó. ¿Qué hacemos ahora?

El arte había sido instrumentalizado y los apoyos dejaron de llegar. Era el proceso hacia la transición democrática. Los artistas sufrieron esta transición, según concuerda la mayoría de los entrevistados para esta investigación, viendo cómo los partidos políticos llegaban a comandar la caída de la dictadura, acomodándose al mismo tiempo en espacios de poder donde ellos, las/los trabajadoras/es de la cultura, simplemente no cabían.

## 4.3

### La AUT de Tomé:

### Resistencia desde

### los márgenes

Concepción y localidades cercanas fueron todo un territorio particularmente afectado por la dictadura cívico-militar<sup>428</sup>, siendo Tomé uno de los lugares donde la represión se sintió con especial fuerza<sup>429</sup>. La ciudad -de unos 53 mil habitantes y ubicada a 30 kilómetros por la costa, al norte de Concepción- vivió con intensidad el proceso obrero del siglo XX. Aquí llegaron a funcionar tres fábricas textiles reconocidas a nivel nacional e internacional<sup>430</sup>, que

fueron determinantes para el desarrollo de la ciudad, constituyendo además focos de sindicalización. En los años 60 y comienzos de los 70, la organización de las/los trabajadoras/es al interior de las industrias había adquirido un especial carácter social revolucionario<sup>431</sup>. Apenas asumió como presidente Salvador Allende, la Fábrica de Paños Bellavista Tomé fue la primera empresa en el país en pasar a ser propiedad del Estado<sup>432</sup>. Tres años después, al momento del golpe militar, también habían sido nacionalizadas Paños Oveja y la Fábrica Ítalo Americana de Paños (FIAP).

En Tomé, hubo numerosos casos de prisioneros y prisioneras políticas, así como el fusilamiento en el sector de Quebrada Honda de tres militantes tomecinos del MIR, Héctor Lepe Moraga, Miguel Catalán Febrero y Tránsito Cabrera Ortiz, junto al socialista de Penco, Mario Ávila Maldonado, lo que demuestra que aquí hubo una articulación de la violencia política<sup>433</sup>. Fernando Vásquez recuerda haber visto a varios jóvenes arrancando por los cerros ladera arriba hacia los bosques, cuando vivía en el sector de California, por esos primeros días después del 11 de septiembre de 1973<sup>434</sup>.

Con la implantación del sistema neoliberal en un contexto de represión y muerte, comenzó el declive rotundo de una historia textil marcada aquí por el desarrollo económico y la épica obrera. En 1979, quebró la FIAP y, en 1982, las otras dos industrias se fusionaron como Bellavista Oveja Tomé<sup>435</sup>. La pobreza y la cesantía golpearon fuertemente a la ciudad. Bajo este clima, se formó en 1980 en Tomé la Agrupación Universitaria Tomecina, AUT: un grupo de estudiantes que buscaba beneficios sociales para pronto conformar un foco de resistencia cultural. Cuando en Concepción recién se visibilizaban unos pocos lugares de encuentro y se conformaban grupos como ColectivoArte80, Taller Marca y el TUE, en esta pequeña localidad se levantaba con ímpetu una

experiencia de colectivización que luego implicó también un trabajo desde la cultura, la radicalización de los lenguajes del arte y la lucha política.

## Artistas, poetas

## y obreros

Tomé se sitúa como una periferia en diálogo constante con Concepción, la capital regional, que centraliza varios servicios, las oportunidades de educación superior y de trabajo. No obstante, ha mantenido en su historia de esplendor y crisis una prolífica vida cultural, con creadores tan relevantes durante el siglo XX, como el pintor Elías Zaror, el grabador Rafael Ampuero, el poeta Alfonso Mora y la cantante Cecilia La Incomparable. En 1947, se fundó el Círculo de Bellas Artes<sup>436</sup>, lo que fue reflejo de la existencia de un movimiento cultural, por donde circulaban también visitas tan ilustres como los artistas Julio Escámez, Santos Chávez y José Venturelli, así como el escritor Alfonso Alcalde, que –luego de volver del exilio en 1979– se radicó definitivamente en la ciudad<sup>437</sup>.

Germen de la AUT, fue –entre 1977 y 1978– un proceso de colectivización que se estaba viviendo entre grupos de jóvenes en casas de amigos. Pese al miedo de reunirse –por entonces “no se sabía qué ocurría con las personas” y “conectarse significaba un riesgo de desaparición o muerte”– la necesidad de “salir del letargo y del miedo a la dictadura” fue mayor<sup>438</sup>. Según cuenta Rogelio Jorquera, poeta y por entonces estudiante de Química y Farmacia en la Universidad de Concepción, comenzaron reuniéndose casi a escondidas, periódicamente, para simplemente conversar, tomar o fumar algo, leer y escuchar música<sup>439</sup>. Poco a poco, las

sesiones fueron adquiriendo un carácter autoformativo. Atentos a los sonidos del rock progresivo, del punk o la música new wave, que venían de programas radiales adelantados para la época, como *Nueva Dimensión* en la radio Universidad de Concepción o *La Rana Dominguera* de la radio de la Universidad Técnica del Estado, conversaban también de la poesía de Enrique Lihn o del cine de Werner Herzog; o bien se juntaban a aprender cerámica, o a profundizar en temas tan disímiles como los OVNIS y la teoría de la evolución, junto a especialistas invitados.

Eran dos o tres grupos que comenzaron luego a crecer y relacionarse. Algunos ocuparon una sede vecinal. Circulaban por esos encuentros artistas visuales, artesanos, poetas, cantautores, obreros, estudiantes secundarios y universitarios, nombres que hoy son autores reconocidos, como Egor Mardones, Américo Caamaño, Fernando Vásquez, Roberto Melgarejo, Santiago “Chago” Espinoza, Igor Reyes “Rope”, Roberto Vega, Silvio y Erto Pantoja, Carlos Vargas, Iván Gómez, Nelson Villagrán, “Queño” Binimelis y Juan Bustos o “Pisan”, así como otros no tan jóvenes, dicen, como el “Goyo” Alvear y Jano Cartes. Pocas mujeres llegan a la memoria de los entrevistados, contándose, entre ellas, Lisa Godoy y Margarita Bustos, hermana de Pisan.

El impulso para que estos grupos de amigos llegaran a conformarse en la AUT, fue la campaña social que emprendió Jorquera en beneficio de los numerosos estudiantes universitarios que viajaban a diario de Tomé a Concepción, consiguiendo con la UdeC becas alimenticias para todos los que se inscribieran en un listado. Los integrantes de estos encuentros sociales y culturales también se sumaron. Al tramitarse la personalidad jurídica de la Agrupación Universitaria Tomecina, en 1980, se contabilizaron unos 300 integrantes, recuerda Jorquera que para entonces era presidente de la organización, justo cuando el grupo

más activo y hermanado desde la cultura, decide además darle visibilidad y un fin más allá del beneficio social.

Las sesiones de amigos ya habían derivado en encuentros de poesía y canto con artistas de Tomé y Concepción. Entonces quisieron abrir esto al público, organizando la Semana Cultural en Tomé, que –del 15 al 21 de diciembre de ese año– incluiría diversas manifestaciones y actividades en la Sala de Sesiones del Cuerpo de Bomberos, en el segundo piso de un edificio ubicado a una cuadra de la Plaza de Armas. Cuando el simple hecho de agruparse ya significaba resistir al régimen, el grupo buscó además visibilizar de algún modo la propia realidad a través de lo que hacían como artistas, incluyendo durante la semana a invitados de Concepción. Para ello, instalaron como AUT un encuentro abierto y multidisciplinar. De algún modo, se sentían camuflados coincidiendo con la celebración del aniversario de la Compañía de Bomberos.

El evento de inauguración es descrito por algunos como “un gol de media cancha”. Para el mediodía del lunes 15, estaban invitadas todas las autoridades locales, desde el alcalde y representantes de la Iglesia Católica, Carabineros y la Armada. Lo que resulta increíble es que asistieron todos, recuerdan; la sala estaba llena de un público diverso.

“Mostramos lo que hacíamos”, agrega Américo Caamaño<sup>440</sup>. En la exposición, él presentó unos grabados sobre su mujer embarazada, la artesana Lisa Godoy. Chago Espinoza participó con imágenes sobre pescadoras de Tomé. El escultor José Vicente Gajardo expuso dibujos de unos árboles geométricos. Además, según se lee en el folleto que imprimieron, Nelson Villagrán mostró pinturas; e Igor Reyes, esculturas. Sin embargo, no todo fue suficientemente contenido. El poeta Egor Mardones experimentaba por entonces con la escritura

y la gráfica. Presentó tres collages, donde usó, por ejemplo, la última “colilla” (boleta) de sueldo de su papá, que trabajaba en la FIAP, documento que llevaba los colores de la industria, rojo y negro; más una radiografía de pulmón, también de su padre, cosida con puntadas de hilo rojo, lo que parecía una herida, dice, sumando la frase “Gracias Padre Nuestro”. Insertó además un texto con la imagen de un carro de supermercado, referidos a una mujer que en ese trajín de compras perdió, entre otras tantas cosas, su identidad; “incluso ella misma desapareció”, se leía. Por otro lado, Pisan, uno de los artistas más extremos del grupo, reconocido por abordar diversos lenguajes y acciones, leyó su poesía, pero como él solía hacerlo, añade Egor: “En una performance donde incluía lo visual, lo teatral, literatura, poesía, música...”<sup>441</sup>. Eran obras que podían deslizar la denuncia o contradiscursos, pero desde el poder de ocultamiento de la metáfora y de experimentaciones conceptuales.

En el evento de inauguración, fueron un poco más allá, comenzando con el canto de Fernando Vázquez y Chamy Venegas. “Tocamos lo más puntudo”, asegura Vázquez. En su discurso, Jorquera recuerda haber hablado de reivindicaciones sociales y de “la necesidad de recuperar los espacios y volver a vivir, a respirar, a salir un poco de la asfixia del oscurantismo de la represión... ¡No, si éramos kamikaze!”, afirma.

Jorquera recuerda que, al otro día en la mañana, fueron a abrir la sala, y pusieron unos parlantes hacia afuera con música de Violeta Parra y Víctor Jara: “La gente pasaba por abajo y nadie entendía nada”, agrega. Entonces llegó Carabineros:

Desalojaron el local, requisaron todo, absolutamente todo, en especial el trabajo del Gato (Egor Mardones), el grafiti que hablaba de desaparición, que fue lo que usaron de argumento para tratarnos de extremistas, comunistas

Arriba\_ Registro de la inauguración de la Semana Cultural en Tomé, de la Agrupación Universitaria Tomecina (AUT), Tercera Compañía de Bomberos de Tomé, 15 de diciembre de 1980. Fotografía de Hernán Vidal.  
Fuente: Archivo de Egor Mardones.

Abajo\_ Catálogo de la Semana Cultural en Tomé de la AUT. Tomé, diciembre de 1980.  
Fuente: Archivo de Américo Caamaño.





Arriba\_ Registro de la exposición en muros de la playa El Morro. De izquierda a derecha: Juan Bustos "Pisan", Egor Mardones y Nelson Villagrán. Tomé, diciembre de 1982.

Fuente: Archivo de Egor Mardones, fotografía de Juan Carlos Quintana.

Abajo\_ Juan Bustos "Pisan" en una acción performática. Sindicato de Trabajadores Paños Tomé. Lo acompaña Benjamín "Chamy" Venegas. Aproximadamente, 1983.

Fuente: Archivo de Egor Mardones.

Págs. 234 y 235\_ Collages de Juan Bustos "Pisan", realizados entre 1980 y 1983 en Tomé.

Fuente: Archivos de la familia Bustos - Rodríguez.

**LIBRE PARA ESCOGER...**

**LA VERDAD**

**aPUÑALADA**

**Ahora no quieren más "guerra"...**

**Desde mañana:**

**Su futuro le espera  
a la salida**

ATENCIÓN  
DE LUNES A SABADO

**de "Village People" y llegar a un Mundial**

**para**

**exigir la libertad de 4 golpistas**

**USTED CAMBIARA... DE  
PERO NO  
DE OPINION**

**en**

**dólares pagan a los rostros  
por hacer un comercial**

**Metro-Estación Los Héroes.**

**"PARTO CON AMOR"**

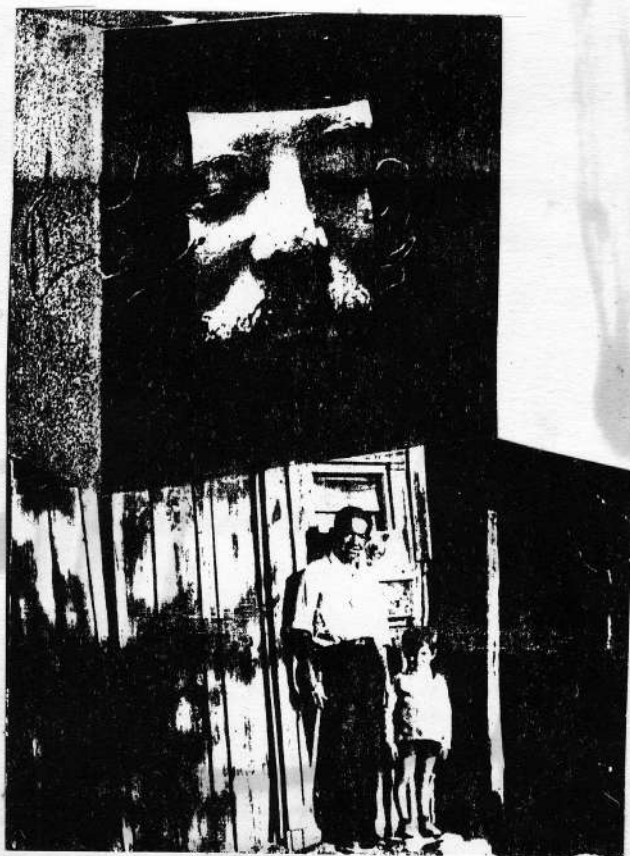
**POF**

• Los arreglos en el pavimento están ocasionando algunas molestias.

**de Justicia**



# VOTE X PISAN



(...) Me vine para la casa. 'Váyanse a Concepción, porque esta cuestión da para más', nos decían. No alcancé a irme, me sacaron de aquí y me llevaron detenido. Estaba en ese tiempo la comisaría en (el barrio) Bellavista. Allí fue todo un cuento medio divertido, medio tragicómico (...) Se ganó un grupo afuera para evitar que me sacaran. El problema es que iban a preguntar por mí y me negaban. Tuve una entrevista con el Mayor de Carabineros. Me dijo que cultura era un término bolchevique y yo, medio barbón, el pelo medio largo... Se largó a despotricar. No lo pesqué no más. 'Disculpe, qué quiere que le diga, no se puede conversar, no se puede dialogar acá...'. Pero fue eso. A mí no más me agarraron. Me soltaron después en la tarde.

Sin embargo, el grupo quedó con un miedo que paralizó todo ímpetu; varios de sus integrantes se escondieron por días. El Círculo de Bellas Artes -cuya sede estaba en el segundo piso del ex Sindicato de Trabajadores Textiles, en pleno centro de Tomé- fue permitiendo cierta fachada para tener continuidad. El pintor Mario Zapata<sup>442</sup>, a cargo de la institución en distintos períodos, participaba como espectador en la AUT, dice Jorquera, y de a poco los fue "captando". Con reticencias al principio, por su carácter más tradicional, los jóvenes vieron pronto en el Círculo un lugar donde insistir con lo que habían querido reivindicar ese diciembre de 1980.

Vote

x Pisan

Sr. Presidente, le voy a llamar la atención  
no quiero verlo más en mi televisión

no quiero no, no, no  
y si no lo cree voy a cortar el cordón  
(y voy a agarrarlo para el vacilón)  
y voy a agarrar la ampolleta como si  
fuera  
un cañón  
no, no, no, no<sup>443</sup>.

En la sede del Círculo de Bellas Artes, la agrupación comenzó con los Viernes de Poesía y Canto, donde sumaban exhibiciones temáticas de artes visuales o artes escénicas, a cantautores y diversidad de artistas invitadas/os de otras ciudades, eventos que se fueron transformando en un hito cultural en la ciudad, sometidos siempre a la vigilancia. Jorquera recuerda a un funcionario de la Policía de Investigaciones que, desde la inauguración de la AUT, espiaba cada encuentro, y que estaba plenamente identificado:

Iba todos los viernes y se ganaba afuera en la puerta, terneado. Era evidente; nosotros súper informales, pero él siempre muy correcto, con una grabadora escondida en la chaqueta. Yo le ofrecía: 'pero por favor siéntese acá'. Muy tímido al principio, miraba a todos los que entraban y salían. Era un poco gordito y, después, de a poco ya se sentaba. Un día vino Nemesio Antúnez a dar una charla<sup>444</sup>, y era tan interesante y no teníamos grabadora. Entonces se la pedí: 'Sabes, tu grabadora ahí se va a escuchar súper mal, por qué no la colocamos en la mesa y después te doy copia del *cassete*'. Si al final llegaba temprano y nos ayudaba a acomodar las sillas. ¡Si era uno de los nuestros, un tomecino más! un vecino que por circunstancias estaba metido en esa papa...

En lo artístico, las experimentaciones de Egor Mardones y Pisan representaban tal vez las máximas tensiones con la tradición local y con "lo permitido" en

esos momentos en el Círculo de Bellas Artes, con una impronta que podríamos llamar *neo* desde el dadaísmo, el arte pop y el conceptualismo, más bien ligados a ese cruce entre palabra y visualidad que determina a una suerte de tradición del arte chileno, desde el *Quebrantahuesos*<sup>445</sup> y la obra de autores como Juan Luis Martínez, en los años 70, y Eugenio Dittborn en la misma Escena de Avanzada<sup>446</sup>. Los artistas de Tomé extremaban la poesía con el trabajo de la imagen desde lo precario, dibujando, pegando recortes impresos, y acudiendo a estrategias de reproducción mecánica como fotografías y fotocopias. Con la fragmentación de los elementos visuales, su descontextualización y recontextualización en un nuevo texto posible a través de las imágenes sobre el papel, desmantelaban con la ironía, lo crítico y un arrojo punk, los signos políticos de la dictadura.

A lo ya descrito de Mardones, se relacionan los collages de Pisan, que -en la línea de los murales de Parra, Lihn y Jodorowski- son una combinatoria aparentemente azarosa, jocosos y sin sentido, de titulares e imágenes de diarios que arman nuevas "noticias". Guardados durante años<sup>447</sup>, fue posible revisarlos y encontrar también una publicación donde presenta en medio de textos de prensa e ilustraciones, y con similar estrategia, versos manuscritos y poesía mecanografiada:

Aviso económico

Venga a demostrar

Durante todo el día

Venga

Lo espera urgente

El funeral de su hijo

Usted elige los colores

y otras porquerías

y otras porquerías<sup>448</sup>.

Como impulsado por la subversión poética, Pisan podía escribir, pegotear, leer y declamar, manipular recortes, titulares, la

propia poesía, la palabra, la voz, el cuerpo, la rabia; y presentarse en cualquier lugar, colgando sus imágenes en muros de la calle, o rayando con poesía y consignas esta pequeña ciudad: "PROHIBIDO REZAR, MEAR, CAGAR", "SEA (O) CULTO", "FUERA PERROCHET", "ABRAMOS LAS PIERNAS A PISAN", fueron versos como gritos en los muros, cargados de humor y verdades, que le valieron ser detenido repetidas veces<sup>449</sup>.

Las lecturas poéticas y performances del artista fallecido al poco tiempo, en 1984, ahogado al lanzarse a nadar en el tranque Carlos Mahns del cerro La Pampa, en Tomé, fueron sin duda epítome del desborde y mordacidad que se instalaban como estrategias discursivas y estéticas necesarias desde los márgenes en lucha. Los relatos nos hacen imaginarlo en la performance *60 minutos*, una parodia al noticiero del canal de TV estatal, asomando la cabeza a través de una caja de plátanos con un agujero al medio, declamando la carta escrita por un obrero textil "que se fue decepcionado de Tomé con su familia", según detalla Mardones. O en esa performance que registra una foto tomada en la sede del Círculo de Bellas Artes, donde despliega en un cartel "No solo de PEM vive el hombre", aludiendo al sistema de empleo mínimo que instaló la dictadura<sup>450</sup>. En audios de sus declamaciones, nos llama la atención su voz sencilla e incisiva que dispara versos como metralleta, con un sentido del humor que quiebra toda amargura.

"Pisan" surgió de esos juegos presumiblemente dadaístas con la palabra, el sonido y los conceptos, donde el nombre de un personaje de libro para aprender francés, monsieur Pi San Li, era también Peace & Love o Pisanloc, hasta dar con este nuevo nombre de Juan Bustos, joven tomecino que estudiaba Pedagogía Básica, que salió de Tomé un tiempo, viajó y se quedó un rato con los Hare Krishna en

Santiago, integrando luego, brevemente, el TUE en Concepción. La obra de Pisan encarnó un desplazamiento del papel a la gráfica, y de la gráfica al cuerpo y la ciudad: una operación que ha determinado parte del arte chileno contemporáneo, y que representan hasta ese momento poetas como Parra y Raúl Zurita, o artistas visuales como Catalina Parra, Dittborn y el CADA, referentes que manejaban varios de los jóvenes artistas tomecinos.

La analogía de Pisan con la neovanguardia chilena llega al punto de que, tal como ocurrió con el NO+ del CADA, uno de los rayados más célebres del poeta, VOTE X PISAN, se propagó igualmente en forma rápida y significativa por las calles. El primer texto fue reapropiado por las protestas masivas de los años 80 y tuvo eco en el llamado de la oposición para ese NO del plebiscito de 1988; el VOTE X PISAN construyó también una voz que se fue alzando poco a poco, asaltando primero al o la transeúnte con la pregunta tácita sobre quién sería ese “Pisan” candidato en tiempos de no-democracia, motivando luego a otras manos a repetir el gesto que trascendió de lugar e incluso su tiempo aún mucho después de la prematura muerte del poeta y del fin de la dictadura. Su ironía es una invitación que se reinstala hoy, resignificándose en el contexto de movilizaciones, de crisis de la democracia y del dominio del sistema neoliberal. El Vote x Pisan como un absurdo, un imposible que nos hace pensar e imaginar; o tal vez la mejor opción en este contexto de crisis, lo poético de la propuesta, la subversión de los signos.

## Jornadas

## Culturales de Verano

Muchas veces las actividades impulsadas por el grupo recién llegado al Círculo de

Bellas Artes excedía los límites usuales de la institución en una relación no siempre llana, que tuvo momentos de fricción, afirma Jorquera. Críticos a los formatos convencionales o a la ideologización que proponían algunos artistas del Círculo, los integrantes de la AUT buscaban abrir el espacio a prácticas de encuentro, creación y ruptura, así como a una relación más directa con lo social, incluso asumir un rol político más activo. En 1986, comenzaron con las Jornadas Culturales de Verano, invitando a diversos autores y autoras de la región o Santiago a exponer y reflexionar sobre la cultura en el contexto de entonces, un hito que continuó hasta avanzados los años 90. Los artistas llegaron además con talleres artísticos a cerros, poblaciones y juntas de vecinos, teniendo como referente -dice Jorquera- el trabajo de la APTP o Agrupación Provincial de Teatro Poblacional<sup>451</sup>.

“Creemos que nuestra contribución fue a la reconstrucción del tejido social y político en Tomé”, asegura Egor Mardones. En el camino, lograron la atención de la Asamblea de la Cívildad, que se instaló desde Santiago a través de regiones, convocando a organizaciones políticas, sindicales, ciudadanas, culturales, en lucha contra la dictadura. A través del Círculo, los jóvenes artistas apoyaron en Tomé esa rearticulación que derivó en el movimiento de protesta de los años 80 y en el retorno a la democracia en 1989, afirma Jorquera.

El surgimiento de la AUT implicó el desarrollo de artistas tomecinas/os con aportes a las lecturas de ruptura y resistencia en el contexto de dictadura en Chile, proceso que tuvo como probable influencia la cercanía de Concepción, los nexos con su vida artística y universitaria, y la presencia cotidiana en la localidad de artistas ya legendarios, como Rafael Ampuero y Alfonso Alcalde, entre otros,

sumándose la labor del Círculo de Bellas Artes. Eran jóvenes que además manejaban información actualizada en cuanto a referentes y lenguajes artísticos.

Otra clave -opina Rogelio Jorquera- fue la herencia cultural obrera que se vio fortalecida en medio del sistema explotador, vigilante y subsidiario de las empresas textiles durante el siglo XX. El contexto originó un sistema social con pilares en la educación, la cultura y la vida en comunidad, impulsada esta última -agrega- por la militancia de izquierda previa al golpe de Estado, la influencia de los partidos a nivel territorial. Ya en el liceo, recuerda que le tocó hacer trabajo comunitario a través de organizaciones sociales: "Las juntas de vecinos eran fuertes, había estructura, había un ramaje social. Los clubes deportivos eran también culturales. Yo no podía vivir sin estar relacionado con el otro. Existía vida hacia afuera. Y la influencia del gobierno de la UP fue fundamental en cuanto a estructura. Sobre todo, acá, que había gente proletaria, trabajadores, y los que fuimos militantes más aún".

Acercándose la década de los 90, varios exintegrantes de la AUT fueron emigrando de la ciudad por temas de trabajo, emergiendo otros personajes culturales, como el escritor Darwin Rodríguez, que venía del exilio, o la incidencia de artistas que formaron "Mujeres por la vida", como Ruth Carvajal y Amanda Binimelis. Esta última organización, tras haber cumplido un importante rol político en los años 80, se reorientó en 1989 al ámbito cultural, abriéndose a diversidad de artistas, bajo el nombre de Centro de Educación y Cultura Mistral o CECUM<sup>452</sup>. Justo con el retorno a la democracia, Egor, Rogelio y Fernando Vásquez, entre otros, ya no estaban en Tomé, para volver con los años y, en la actualidad, seguir aportando como una generación que marca la vida cultural de la ciudad.

## 4.4

### La Chimba y Sala CEFA:

### Dos espacios

### culturales

La pérdida de las libertades individuales y colectivas, sumada a la intervención directa en gran parte de las instituciones, generó un freno en el movimiento social y cultural durante los primeros años de dictadura. Posteriormente la crisis económica de 1982 y esto permitió posteriormente la instalación del modelo neoliberal sumado a los años de represión y a las sistemáticas violaciones de los derechos humanos, hicieron que diferentes organizaciones civiles sintieran la necesidad de salir a las calles para manifestar el descontento frente al clima violento y tenso que se estaba viviendo. Así, en 1983, los opositores a la dictadura militar comenzaron a protestar en las primeras jornadas de movilización nacional.

En Concepción, a fines de los años 70 y principios de los 80, diversos sectores sociales, políticos y culturales habían comenzado a organizarse con el impulso por resistir, por levantarse, para no verse sumidos en la pasividad y la no-acción, aprovechando las fisuras que dejaba la imposición del poder<sup>453</sup>. Es así como actores de diferentes disciplinas de las artes, formaron grupos activos de resistencia lo que, en palabras de quienes fueron sus protagonistas, se hacía vital para poder sobrevivir física y emocionalmente. Existía la necesidad de ir rearmando el tejido cultural que había sido desarticulado, un intento por ir reconstituyendo una trama que, antes

del golpe, había tenido la experiencia de lo colectivo con una fuerte orientación social.

La mayoría de estas agrupaciones no contaban con sedes propias para reunirse, por lo que tuvieron que aliarse con instituciones en las que establecieron sus centros de operaciones<sup>454</sup>. Sin tener la obligación de estar vinculadas a un partido político específico, estas alianzas buscaban fortalecer un bloque de pensamiento y de acción de quienes compartían un concepto país que se resistía al modelo que se estaba imponiendo. Se convocaba pluralmente a quienes se sintieran identificadas/os con una cultura que se concibe con un compromiso social y político.

La intervención militar en la Universidad de Concepción significó que espacios expositivos como la sala de exposiciones de la Galería Universitaria<sup>455</sup> y la Casa del Arte José Clemente Orozco, permanecieran fuertemente controlados en todas las actividades de extensión. Por otro lado, pese a tener mayor libertad en la programación de su agenda expositiva, las salas pertenecientes a los institutos binacionales<sup>456</sup> organizaban sus agendas a partir del interés de quienes estuvieran en la dirección.

Uno de los primeros intentos por constituir formalmente un espacio multidisciplinario independiente en Concepción, surgió en 1976 con la aparición de la peña La Chimba, organizada por Ximena Ramírez y Gustavo Sáez<sup>457</sup>, integrantes de la compañía de Teatro Caracol que contaron con la colaboración de artistas de diferentes áreas de las artes con quienes compartían afinidad política. Es importante recordar que, en 1974, Ramírez y Sáez habían realizado con el Teatro Caracol una adaptación de la obra *Caperucita captura al lobo*, presentada para los hijos de los presos políticos que se encontraban en la cárcel de Concepción que en esos años se ubicaba en Chacabuco 70. Se trataba de una

adaptación del texto de Charles Perrault, hecho en los años 60 por María Inés Chavarría para el teatro Los Bululú de Concepción: “El 74, nosotros, como Teatro Caracol, hicimos la primera obra. Nació en una Pascua, luego de que estaba todo medio paralizado. Nos habían pedido que hiciéramos una obra para los niños de los presos políticos. Fuimos el primer grupo de teatro que hizo una actividad oficial y lo hicimos en la cárcel, fuimos definitivamente a apoyarlos”<sup>458</sup>.

Pese a que la principal motivación para haber organizado el restaurante-peña La Chimba, era una necesidad económica, con ello buscaban también generar un espacio de encuentro para las artes, considerando la reducida cantidad de espacios existentes y las limitaciones que estos tenían: “Estábamos sin trabajo y pensamos en crear un restaurante-peña, el cual se llamó La Chimba, que dura sólo seis meses. Estaba en Freire al llegar a Orompello, ubicado donde antes estaba un antiguo restaurante llamado Splendid que era de un viejo socialista, donde iba a comer Salvador Allende cuando venía a Concepción... Tenía una sala multiuso donde había plástica, música, teatro y artesanía”<sup>459</sup>.

Pese al breve tiempo de existencia, La Chimba se transformó en un espacio de mucha actividad, en donde se reunían actores de diferentes disciplinas artísticas y un público amplio; además funcionó oficialmente en pleno centro penquista, sin estar en la clandestinidad. Según cuentan sus gestores, para el día de la inauguración, decidieron organizar un evento en grande, al cual invitaron a una gran cantidad de personas y, en un gesto de ironía protocolar, al Intendente de esos años<sup>460</sup>. La autoridad militar finalmente envió a un representante que asistió con un gran despliegue policial, lo que en un primer momento pareció más bien un acto de censura y represión. A pesar de que el espacio tuvo muy buena acogida por parte de los artistas y, además,

permanecía habitualmente lleno de público, la imposición del toque de queda y una serie de medidas que buscaban restringir la libre circulación de los ciudadanos, hizo que los organizadores de La Chimba decidieran cerrarla.

Dos años después, en 1978, al carecer de una sala de ensayo para la compañía de Teatro El Rostro que se había conformado ese mismo año, Ximena Ramírez tomó contacto con el padre Carlos Puentes<sup>461</sup> de la Parroquia Santa Cecilia de Talcahuano, donde ella realizaba talleres con pobladores. Es el padre Carlos quien la vincula con representantes de ONG suecas que apoyaban diferentes proyectos culturales en Latinoamérica, desde donde se comienza a recibir apoyo a lo que luego se suman otras instituciones locales y nacionales<sup>462</sup>.

En junio de 1985, insistiendo en este deseo de rearticular el tejido cultural en Concepción, Ximena Ramírez y Gustavo Sáez, inauguraron el Centro de Extensión y Formación Artística (CEFA), que se ubicó en Freire 1119 B de Concepción, muy cerca de donde había estado ubicada La Chimba. La inauguración del CEFA se hizo con una exposición de grabados en donde participaron artistas como Nemesio Antúnez, José Balmes, Eugenio Dittborn, Roser Bru, Luz Donoso, Beatriz Leyton y Eduardo Vilches, quienes además donaron sus trabajos para la colección de este centro.

Se trataba de un espacio multidisciplinar en donde tenían cabida artistas plásticos y visuales, escritores, poetas, músicas/os y actores y actrices, bajo el lema que el desarrollo de la cultura funcionaba de manera más fluida cuando existía un espacio capaz de cobijar el trabajo de diferentes áreas artísticas. La mayoría de quienes formaron parte del grupo organizador, quienes más adelante se integraron como profesores del centro, no tenían una militancia partidista, pero sí

una clara postura de izquierda, de modo que los vínculos que establecieron con otros artistas y con el público se daba por afinidad de pensamiento, y por apoyar un proyecto considerado como una necesidad cultural para Concepción.

Por entonces, se conformó un consejo directivo local para CEFA, encabezado por Ximena Ramírez, acompañada por Daniel Estrada (música), Julio Muñoz (teatro), y por Albino Echeverría, Héctor Ramírez y Omar Mella (plástica). También existía un consejo consultivo honorífico integrado por agentes culturales influyentes a nivel nacional: Isidora Aguirre, Margot Loyola, Delfina Guzmán, José Joaquín Brunner, Raúl Osorio, Enrique Giordano y Nemesio Antúnez, entre otras/os.

En el transcurso de sus seis años de vida, se desarrollaron numerosas actividades, entre las que destacan talleres de diferentes disciplinas de la visualidad, exposiciones con énfasis en la difusión del trabajo de artistas jóvenes<sup>463</sup>, conciertos, recitales, lecturas de poesía, charlas, lanzamientos de libros, visitas guiadas a escolares, escuelas de temporada, seminarios, proyecciones audiovisuales (cine y documentales) y encuentros de arte joven.

Los fondos que recibía CEFA sirvieron para pagar el arriendo y gastos básicos de su funcionamiento. Los profesores no recibían gran retribución económica por la realización de sus clases, porque el costo de la mensualidad era bajo y muchos de los estudiantes, luego de pagar los primeros meses, eran becados. Si bien su directiva no recibía sueldo por la gestión, señalaban sentirse satisfechos con lo que allí se generaba, pues no existía en Concepción otro lugar que acogiera a tantas manifestaciones artísticas y que fuera a su vez un lugar de tanta convocatoria. Por él pasaron numerosos artistas de la escena local de distintas generaciones, así también



En un acto que tuvo lugar en la sede del CEFA fue presentado, el sábado, el libro "Retablo de Yumbel", de la dramaturga Isidora Aguirre, quien aparece aquí junto al director y dramaturgo Jaime Silva y al editor del libro Omar Lara (Ediciones LAR). El Teatro El Rostro mostró al público asistente algunos pasajes de la obra teatral editada, en tanto que Jaime Silva hizo la presentación de la autora, ganadora del premio Casa de las Américas con "Retablo de Yumbel". Omar Lara reseñó algunos aspectos de la edición de la pieza teatral y la autora hizo algunos alcances sobre el texto que le fuera solicitado por El Rostro hace dos años. Isidora Aguirre informó que esta semana viaja a Canadá para dirigir el montaje de la pieza con el Teatro La Barraca, de Montreal, fundado y dirigido por Jaime Silva.



# CONVOCATORIA

Las particulares condiciones que ha vivido nuestro país durante estos 16 años, hacen necesaria la reflexión acerca del significado que han tenido en la creación plástica de nuestra región. Por tal razón el Centro de Expresión y Formación Artística, CEFA, convoca a un encuentro plástico donde los artistas puedan mostrar sus vivencias motivadas por los padecimientos y alegrías del pueblo durante "estos años".

## 1.- Participantes.-

Podrán participar todos los artistas plásticos de la región en cualquier técnica, sea pintura, dibujo, grabado, escultura u otra experimental. Cada participante podrá presentar hasta dos trabajos no expuestos anteriormente y se comprometerá a participar en un encuentro con pintores, escritores, periodistas, críticos, profesores, brigadistas; el sábado 21 de Octubre.

## 2.- Tema.-

Los artistas presentarán obras de su producción que refleje la experiencia vivida por nuestro país durante el régimen militar.

## 3.- Criterios de Selección.-

No habrá selección de obras salvo las que determinen las limitaciones del espacio y el tema propuesto.

## 4.- Premiación.-

El encuentro no tiene carácter competitivo, sin embargo, se han hecho contactos con diversas instituciones cuyo patrocinio consistirá en la posible adquisición de obras participantes en el encuentro.

## 5.- Recepción y presentación.-

La recepción de obras será entre el 9 y 18 de Octubre de 16.00 a 21.00 Hrs. en el local de CEFA, Freire 1119 de Concepción. La inauguración será el viernes 20 de Octubre a las 19.00 Hrs. El Encuentro se llevará a cabo el sábado 21, según un programa de actividades que se entregará oportunamente.

## 6.- Retiro de obras y clausura.-

La exposición será itinerante y se extenderá desde su inauguración hasta el 30 de Noviembre. La clausura será el 4 de Diciembre. El retiro de obras entre el 5 y 12 de Diciembre.

*Has cambiado las formas de nuestros sueños...*

CEFA - 1988

243

CONCEPCION, junio 1986

*Grabadores Chilenos*

NEMERO ANTUNEZ  
ROSE BRU  
ANSELMO OSORIO  
CONCEPCION BAMES

EDUARDO VILCHES  
JAIME CRUZ  
EUGENIO DITTBORN  
LEA KLAHER  
CECILIA VERNAL  
JUAN CARLOS CASTILLO  
LUZ DONOSO  
BEATRIZ LEYTON  
ANGELICA BALAZAR  
ELIZABETH BASTRES  
RAFAEL AMPUERO



Centro  
de  
expresión  
y formación  
artística  
FREIRE 1119 - B

Pág 242 arriba\_ Registro de prensa de la presentación del libro basado en la obra de teatro *El Retablo de Yumbel*, diario *El Sur*, 3 de abril de 1987.

Fuente: Archivo de Ximena Ramírez y Gustavo Sáez.

Pág 242 abajo\_ Registro de la inauguración del Centro de Expresión y Formación Artística (CEFA), 11 de junio de 1985.

Fuente: Archivo de Ximena Ramírez y Gustavo Sáez.

Pág 243 arriba\_ Documento de convocatoria Concurso Encuentro Plástico *Esos años*, 1989.

Fuente: Archivo de Ximena Ramírez y Gustavo Sáez.

Pág 243 abajo\_ Afiche de la exposición *Grabadores Chilenos*, CEFA, junio de 1986.

Fuente: Archivo de Ximena Ramírez y Gustavo Sáez.

EL SUR, Concepción, domingo 9 de junio de 1991.

VII

arte y cultura

# Desaparece el CEFA

● Institución que durante los últimos seis años creó un espacio para la creación, el diálogo y la difusión de la cultura artística, anuncia ahora su cierre por falta de financiamiento.

**H**ace seis años nació el Centro de Extensión y Formación Artística -el familiar Cefa-. Nació como una agrupación de artistas plásticos, músicos y teatristas que pensaban que un movimiento cultural surge cuando hay un espacio capaz de conectar y comunicar a los distintos artistas en un encuentro creativo. Su idea fue organizar una serie de acciones de carácter artístico-cultural que hicieran las veces de vasos comunicantes por donde circularan las nutrientes que estimulan el crecimiento de cada uno. Seis años anduvo en eso el Cefa, y abrió un espacio de encuentro y diálogo en instantes en que muchas puertas se cerraban a quienes pretendían, precisamente, el encuentro y el diálogo. En seis años logró una presencia indiscutible en el ambiente artístico-cultural penquista. Estimuló principalmente a los nuevos valores y a las voces críticas y cuestionadoras. A nadie negó sus dependencias, ese recinto que se fue haciendo querer por los penquistas y que ahora dejará de ser lo que con tanto sacrificio y entusiasmo había llegado a ser. Porque el Cefa se cierra.

Es lo que informaron oficialmente a EL SUR los integrantes de la directiva del Cefa: Ximena Ramírez, Julio Muñoz,



Ximena Ramírez, Julio Muñoz y Omar Mella, tres integrantes de la directiva del Centro de Extensión y Formación Artística (CEFA): "Sabemos que hay fondos internacionales, la pregunta es cómo se distribuyen en el país y quiénes deciden su destino y si entre quienes deciden están representadas debidamente las regiones".

nivel regional o nacional. "Nuestro propósito era...comentan...que el espacio

HAY FONDOS

requerimientos sociales, porque hay un aborto extraño a la cultura. A la mujer



de relevancia nacional, como el poeta Raúl Zurita, el pintor José Balmes, la dramaturga Isidora Aguirre, el actor Héctor Duvauchelle, y el escenógrafo y director teatral Claudio di Girolamo.

CEFA buscó ser una sede que recibiera diversas actividades de carácter cultural, un espacio múltiple donde pudiesen circular quienes estaban desarrollando diferentes expresiones artísticas y que no contaban con un lugar donde ponerlas en práctica. Pese a que en Concepción permanecían activos otros espacios tradicionales, era aquí donde coincidía la cultura no oficial, aquella que surgía espontáneamente sin presiones ideológicas, aquella que no tenía cabida en otras partes. De esta manera, surgía como un espacio inclusivo donde estaba permitida la circulación de trabajos más experimentales.

En octubre de 1989, un año después del plebiscito<sup>464</sup> que rechazó la perpetuidad en el poder de Augusto Pinochet, CEFA realizó una convocatoria abierta a todos las y los artistas visuales de la región, que llevó por nombre *Estos años*, bajo el lema *Han cambiado las formas de nuestros sueños*. Fue un llamado a presentar obras que, en cualquier lenguaje y técnica, hicieran referencia a la experiencia vivida bajo el régimen militar. El encuentro no tenía un carácter competitivo y recibió trabajos hasta lo que permitía el espacio de exhibición. Esta convocatoria fue muy significativa, debido a que CEFA había comenzado su trabajo en dictadura y esta invitación marcaba el comienzo de un tiempo en donde era posible pensar realmente en la libertad de expresión y el anhelado cambio.

Al llegar la democracia, se determinó que los apoyos económicos que entregaban las ONG y que permitían financiar en gran parte a este centro, debían ser otorgados directamente al gobierno de la transición a la democracia<sup>465</sup>, que sería el encargado de

distribuir los fondos destinados a la cultura. Sin embargo, a nivel local, los criterios de distribución nunca fueron transparentados públicamente, con lo cual es posible afirmar que las regiones no tuvieron injerencia alguna en el proceso de asignación de estos recursos. Según señaló la directiva de CEFA en la entrevista donde anuncian el cierre del centro luego de confirmar que esos fondos no llegarían a Concepción:

Y aquí queremos apelar al programa de la Concertación que se defendió durante la campaña presidencial, donde se señalaban las ideas básicas de planes culturales y el propósito de crear algo tan elemental, a lo largo del país, como las casas de la cultura, que suponen los espacios para la creación en la base. Porque lo que interesa en la formación de la persona es la enseñanza del arte, no como actividad extraprogramática, sino como actividad integrada a la educación<sup>466</sup>.

Pese a contar con el apoyo de gran parte de la comunidad artística de Concepción, lo que se vio manifestado a partir de notas y cartas publicadas en la prensa local<sup>467</sup>, CEFA cerró definitivamente sus puertas en junio de 1991. El cese de sus funciones se realizó durante una semana cargada de actividades, tal como había sucedido en su inauguración. El término de este espacio significó una enorme pérdida para la cultura local, porque se había transformado en una sede donde tuvieron cabida diversas manifestaciones artísticas, si no todas, y permitía además la experimentación que buscaban artistas más jóvenes, cuando muchos de los otros espacios no los recibían. Con recursos bien restringidos, pero con mucha voluntad y cooperación se realizaron variadas actividades y se promovió la visita de artistas de trayectoria nacional que llegaban con un afán cercano y pedagógico. El slogan de la campaña concertacionista "La alegría ya viene", con la

que se anunciaron anhelados cambios para el país, entre los que estaban el apoyo al arte y la cultura, pierde su sentido al menos en este caso, porque los recursos que antes estaban disponibles para su funcionamiento comenzaron a ser manejados para un beneficio centralista.

**380\_** Según entrevistados, el MIR, MAPU, PS y PC, estaban entre ellos.

**381\_** Las Organizaciones No Gubernamentales (ONG) cumplieron un rol importante en la dictadura en Chile. Se definen como "organizaciones independientes y sin ánimo de lucro que surgen a raíz de iniciativas civiles y populares y que por lo general están vinculadas a proyectos sociales, culturales, de desarrollo u otros que generen cambios estructurales en determinados espacios, comunidades, regiones o países". En <https://eacnur.org/blog/una-ong-funcion-social/>.

**382\_** En entrevista realizada en Tomé, agosto de 2017.

**383\_** Compuesto en gran parte por estudiantes de la Universidad de Concepción en los años 70, el GEI incluyó -según relatan varios de los entrevistados- a músicos como Pedro Millar, Guillermo Morales, Alejandro Riquelme, Samuel Durán y Pablo Ardouin, más la cantante Regina Estrada, entre otros.

**384\_** Otras referencias a La Cascada en *Arte Danza Entorno. Crónica historiográfica de Calauacán (1984-2008)*. Según relata Quico Fierro, se trataba de "una vieja casa pegada al cerro Caracol, entre los árboles del Parque Ecuador". Y en entrevista, el diseñador Domingo Baño nombra a su vez el Taller de Cerámica La Cascada, donde Marcelo Garcés, artesano del Parque Ecuador, arma hacia 1968 la Feria de Arte Popular.

**385\_** Pablo Ardouin fue entrevistado por el mismo Vásquez y el periodista Ángel Rogel, para el libro *Puentes. Relatos y conversaciones con canta-autores del Biobío (1970-2000)*, [Concepción, 2017].

**386\_** Ver nota 135.

**387\_** El TASYs se formó en 1978, con una labor inspirada en Clotario Blest. Fue un lugar social y cultural clave en la capacitación de dirigentes y formación de redes vecinales. En 1984 abrieron el Taller Literario de Trabajadores Mano de Obra. Esteban Carrasco, Juan Espinoza, Patricio Turra, Juvenal Vera y Juan Polizzi, estaban entre ellos.

**388\_** Estas revistas aparecieron entre 1974 y 1984, gracias al trabajo de poetisas como Tomás Harris, Alexis Figueroa, Carlos Decap, Carlos Cociña, Egor Mardones y Jorge Ojeda, entre otros. Entrevista a Alexis Figueroa, mayo 2015.

**389\_** Formada en 1978 por Ximena Ramírez, Gustavo Sáez, Julio Muñoz y Alberto Villegas, la compañía Teatro El Rostro trabajó, entre otras/as autoras/os, a Isidora Aguirre, una de las figuras más sobresalientes del teatro chileno del siglo XX. En 1986, estrenaron *El retablo de Yumbel* en el Colegio Médico de Concepción, donde un coro de mujeres alza la voz de lamento en el santuario de San Sebastián de Yumbel, madres que a través del canto buscan a sus hijos detenidos desaparecidos, citando el hallazgo de 1979 de 21 cuerpos en la misma comuna.

**390\_** En *Poner el cuerpo. Llamamientos de arte y política en los años ochenta en América Latina*. Catálogo exposición, curatoría Paulina Varas y Javier Manzi. Abril - junio 2016, Museo de la Solidaridad Salvador Allende, <https://mssa.cl/mssa3/wp-content/uploads/2016/02/PONERELCUERPO.pdf>

**391\_** Cuenta Carlos Decap sobre la Unión de Escritores Jóvenes de Concepción: "Siempre apoyados por el director del Instituto Británico, Jeremy Jacobson, las reuniones se hacían en la misma biblioteca de ese instituto... Alcanzamos a hacer algunos encuentros importantes para la época en Concepción, en el primer semestre de 1980: invitamos por primera vez a Raúl Zurita y luego a uno mayor con Gonzalo Rojas, Enrique Lihn, Pedro Lastra, Óscar Hahn y Jaime Giordano, en la Sala Andes".

**392\_** Tal como los integrantes de la AFI en Santiago (Paz Errázuriz, Claudio Pérez, Alvaro Hoppe, Helen Hughes, Marcelo Montecino, entre otros), las/los fotografías/os de Concepción (Enrique Fierro, Ricardo Pérez y María Eliana Vega, entre otros) estuvieron en el registro de hechos de violencia en dictadura. Muchos de estos testimonios visuales eran prueba para las demandas y alegatos que levantaba la Vicaría de la Solidaridad en defensa de las/los detenidas/os. La AFI realizó además exposiciones en el espacio público.

**393\_** Entre 1977 y 1981, la ACU fue factor fundamental de reactivación de la vida cultural y el mundo colectivo en la Universidad de Chile; cuna del Canto Nuevo y germen de la Federación de Estudiantes o FECH. Generó actividades como festivales masivos ("Caupolicanzos") y la publicación de la revista *La Ciruela*. En <http://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-3497.html>.

**394\_** Según el antropólogo Carlos Zapata, en la UdeC se enteraron de la ACU en 1979, gracias a "un chico (que llegó) de Santiago a estudiar, pero primero a rearticular la actividad política y cultural mediante una serie de talleres en las facultades, principalmente de Literatura y Música. En Antropología era el taller La Escalera". En entrevista, enero de 2016.

**395\_** Entrevista por mail con Ricardo Sepúlveda, septiembre de 2019.

**396\_** Entrevista a Miguel Parra por Facebook, septiembre de 2019 y extracto de texto autoral de su cuenta de Instagram en 2021.

**397\_** Referencia importante de este texto es la investigación *Arte Danza Entorno. Crónica historiográfica de Calauacán (1984-2008)*, realizada por Paola Aste, Alexis Figueroa, Ricardo Sepúlveda y Fernando Teillier, financiada por Fondart y publicada en febrero de 2009, en Concepción.

**398\_** Patricio Bunster (1924-2006) estuvo vinculado a los

inicios de la Escuela de Danza de la Universidad de Chile y del Ballet Nacional Chileno en los años 40, llegando a ser actor relevante en las renovaciones del contexto de la danza moderna y la cultura del país, a la par que con el apoyo al proyecto de la Unidad Popular en los años 60 y 70. Joan Turner (1927) conoció a Bunster integrando la compañía de danza Jooss, en Alemania. Tras casarse ambos, en 1953, la bailarina inglesa se radicó en Chile ingresando también al Ballet Nacional. En 1960 nació Manuela Bunster. Tras separarse la pareja, Joan se casó con Víctor Jara. El asesinato de Jara, director de teatro y cantautor, en 1973, siendo prisionero político en el Estadio Chile, la impulsa a liderar -primero desde el exilio- la denuncia contra la dictadura, la defensa de los derechos humanos y la preservación de la memoria de Víctor Jara. Joan Jara vuelve a Chile a mediados de los años 80, creando aquí la Fundación Víctor Jara.

**399\_** En los años 90, el Centro de Danza Espiral continuó en la sede de la Fundación Víctor Jara, en el barrio Brasil de Santiago, pasando luego a ser parte de la Universidad Academia de Humanismo Cristiano, con Patricio Bunster a cargo de la carrera de Danza.

**400\_** En <http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-96636.html>

**401\_** En *Arte Danza Entorno. Crónica historiográfica de Calaucán (1984-2008)*.

**402\_** Los artistas del Taller Pucalán se autofinanciaban a través de cuotas, la cooperación voluntaria y de diversas actividades. Op. cit.

**403\_** En entrevista a Fernando Vásquez, agosto de 2017.

**404\_** En entrevista a Alexis Figueroa, mayo de 2015.

**405\_** En entrevista a Chepo Sepúlveda, abril de 2015.

**406\_** Op. cit.

**407\_** Muchos de los entrevistados coinciden en esta idea.

**408\_** Allí se relacionaban diversas organizaciones de artistas, como la Sociedad de Escritores de Chile (SECH), la Asociación de Pintores y Escultores de Chile (APECH), el Colectivo de Escritores Jóvenes (CEJ), la Agrupación de Fotógrafos Independientes (AFI), la Asociación Nacional de Folclore de Chile (ANFOLCHI), la Comisión Cultural del CODEPU, entre varias otras agrupaciones poblacionales. En folleto de la época, archivo de Ricardo Sepúlveda.

**409\_** En entrevista a Francisco Albarrán, junio de 2017.

**410\_** En entrevista a Chepo Sepúlveda, abril de 2015.

**411\_** En entrevista a Alexis Figueroa, julio de 2017.

**412\_** En entrevista a Fernando Vásquez, agosto de 2017.

**413\_** *Arte Danza Entorno. Crónica historiográfica de Calaucán (1984-2008)*.

**414\_** Gómez, Nicollet. En "La Asamblea de la Cívildad en Concepción y la Asociación Democrática de Artistas: espacios de sociabilidad política en dictadura". Artículo académico en *Rev. Hist.*, N° 23, vol. 2, Julio - diciembre, 2016.

**415\_** Colectivos que emergen entre 1980 y 1983.

**416\_** Entre algunos hitos de organización política en la historia de la dictadura en Concepción, está en 1978 la formación de la Agrupación de Familiares de Detenidos Desaparecidos, visibilizándose realmente el sentir ciudadano junto al de ésta y otras agrupaciones en 1983, en las primeras protestas a nivel nacional, que en la ciudad se situaban principalmente por el centro y el paseo Barros Arana. En *Resistencia en blanco y negro. Memoria visual de los 80 en Concepción*.

**417\_** En entrevista a Chepo Sepúlveda, abril de 2015.

**418\_** En entrevista a Jorge de Giorgio, abril de 2018.

**419\_** "Este interés tiene su origen en la posibilidad que creó la entrada en vigencia de la Constitución de 1980, debido a que autorizaba la creación de grupos comunitarios como también la celebración de elecciones dentro de las organizaciones que habían estado paralizadas desde 1973, lo que conllevó a un cambio de directivas por la vía democrática". Gómez, Nicollet. Op. Cit.

**420\_** Revisar subcapítulo 3.9 *El TAVIC: una historia del videoarte en Concepción*, subtítulo "Un gustito estético".

**421\_** *Arte Danza Entorno. Crónica historiográfica de Calaucán (1984-2008)*.

**422\_** Construido en 1931 por los arquitectos Alberto Cruz Montt y Miguel Dávila, el Hotel Ritz fue la primera gran obra en altura en Concepción. Con su estilo art déco, fue parte del imaginario penquista en pleno centro de la ciudad. Entre 2013 y 2015 fue desmantelado y refaccionado para la apertura de una reconocida multitienda. En <https://www.facebook.com/arqconce/posts/905003146251046/>

**423\_** En el hecho, ocurrido en marzo de 1985, fallecieron dos suboficiales de Carabineros por un explosivo que detonó mientras investigaban una interferencia de la radio clandestina *Liberación*, manejada por el MIR y captada esa vez desde el Hotel El Araucano. Ver Informe Rettig, Capítulo 3. En: <https://resumen.cl/articulos/concepcion-el-mir-y-la-lucha-antidictatorial-fragmentos-de-una-historia-por-contar> y <https://web.ua.es/up/pinochet/documentos/rettig/7-tercera-4.rtf>

**424\_** Gómez Rojas, Nicollet. *La Asamblea de la Cívildad en Concepción y la Asociación Democrática de Artistas: espacios de sociabilidad política en dictadura*.

**425\_** Términos analizados en la investigación *Perder la forma humana. Una imagen sísmica de los años ochenta en América Latina*. Op. cit.

**426\_** Gómez, Nicollet. La Asamblea de la Ciudadanía (AC) nace en abril de 1986 “a partir de la mayor convergencia social de diferentes actores civiles y políticos. Fue una multigremial que proponía la movilización social como forma de presión para lograr el retorno a la democracia. Por lo tanto, uno de los objetivos de la AC fue buscar la movilización de la ciudadanía, logrando aunar no sólo fuerzas políticas, sino que también constituirse como un espacio en que confluyen diversos actores de la sociedad civil... Por lo tanto, es en la Asamblea de la Ciudadanía donde por primera vez en 13 años de dictadura confluyen los principales partidos políticos de centro e izquierda y diversos actores de la Sociedad Civil”. Op. cit.

**427\_** Ibidem.

**428\_** En los años 60, Concepción fue cuna del Movimiento de Izquierda Revolucionaria (MIR). Hay además en la zona una tradición cultural y universitaria que ha encarnado un cuerpo crítico; y la presencia de cordones industriales, donde las luchas sociales y obreras tuvieron focos en Lota, Tomé y Talcahuano.

**429\_** Sobre la situación de Tomé en dictadura, se refirió el profesor de historia e investigador tomeño, Yerko Aravena Constanzo, en el encuentro “Recuperando la memoria: dictadura y represión en Tomé”, realizado el 29 de septiembre 2017 en El Vagón, sede del Círculo de Bellas Artes de Tomé.

**430\_** La Fábrica de Paños Bellavista Tomé fue fundada en 1865, mientras que la Fábrica Paños Oveja abrió en 1913 y la Fábrica Ítalo Americana de Paños (FIAP), en 1933. Otras industrias fueron El Morro y Frutillares. Fábricas textiles hubo también en Chiguayante y Concepción. En la actualidad sólo funciona la transnacional Crossville Fabric Chile.

**431\_** Yerko Aravena Constanzo, en el encuentro “Recuperando la memoria: dictadura y represión en Tomé”.

**432\_** Así lo informaba el diario *El Sur* de Concepción en su portada del miércoles 2 de diciembre de 1970: “Primera expropiación de Allende: Textil Bellavista Tomé Propiedad del Estado”.

**433\_** Yerko Aravena Constanzo, en “Recuperando la memoria: dictadura y represión en Tomé”.

**434\_** En entrevista a Fernando Vásquez en Tomé, agosto de 2017.

**435\_** La Fábrica Bellavista Oveja Tomé quebró en 2007, siendo adquirida tras un remate por el Banco de Chile y en 2018 por Juan Carlos Sabat. En 2016 fue declarada Monumento Histórico Nacional tras una lucha que emprendieron organizaciones de la comuna en defensa del hito patrimonial que iba a ser demolido para levantar allí un proyecto inmobiliario.

**436\_** Fundado en 1947, el Círculo de Bellas Artes fue la segunda agrupación de artistas creada en la región del

Biobío, luego que en 1929 naciera en Chillán el grupo Tanagra. Elías Zaror, Rafael Ampuero, Alejandro Reyes y Raúl Sanhueza, entre los pintores, más los poetas Alfonso Mora, Benjamín Silva y Alejandro Chávez, estuvieron en el grupo fundador.

**437\_** El poeta vivió en Tomé donde falleció por suicidio, en 1992.

**438\_** Testimonios de Fernando Vásquez y Rogelio Jorquera.

**439\_** En entrevista a Rogelio Jorquera, diciembre de 2017.

**440\_** En entrevista a Américo Caamaño, octubre de 2016.

**441\_** En entrevista a Egor Mardones, octubre de 2016.

**442\_** Mario Zapata (1935-2020), profesor, grabador, gestor cultural y presidente del Círculo de Bellas Artes de Tomé por más de 30 años. En su trayectoria, estuvo además ligado en forma activa a procesos sociales y políticos locales, siendo tal vez el único artista tomeño en participar en el Tren Popular de la Cultura del gobierno de Salvador Allende, que en 1971 llevó arte a diversos rincones del país.

**443\_** Extracto del poema “Sr. Presidente, le voy a llamar la atención”, de Juan Bustos “Pisan”.

**444\_** La visita de Nemesio Antúnez a Tomé se realizó en febrero de 1988 para las Terceras Jornadas de Verano del Círculo de Bellas Artes. La de ese año se llamó LOS ARTISTAS CHILENOS SE (re)ENCUENTRAN (en) CON TOMÉ, e involucró diversas tertulias con artistas y público de la comuna.

**445\_** Ver nota 232.

**446\_** Ver nota 226.

**447\_** Decenas de collages y algunas publicaciones de Pisan fueron devueltas a la familia de Juan Bustos “Pisan” por Rodrigo Andrade, en 2018, a través del cantautor Fernando Vásquez, quien prepara una publicación exclusiva sobre el poeta, performer y artista visual.

**448\_** Poema inédito, encontrado en un cuaderno-collage.

**449\_** En entrevista a Fernando Vásquez, agosto 2017.

**450\_** El Programa de Empleo Mínimo (PEM) y el Programa Ocupacional de Jefes de Hogar (POJH) fueron implementados a nivel nacional entre 1974 y 1988 para absorber la mano de obra en tiempos de crisis económica en condiciones de trabajo altamente precarias. En [http://historia.uc.cl/images/stories/publicaciones/simon\\_collier\\_2014/simon%20collier%202014%20-%20sepulveda.pdf](http://historia.uc.cl/images/stories/publicaciones/simon_collier_2014/simon%20collier%202014%20-%20sepulveda.pdf) y <https://lemebel.blogspot.cl/2006/08/las-mujeres-del-pem-y-el-pojh-o.html>

**451\_** Según recuerda Rogelio Jorquera, la APTP era un grupo de teatro y acción poblacional financiado por el INPRODE. Entre sus integrantes, había un nexo, dice, con Eloy Silva.

**452\_** El CECUM fue creado a fines de los años 80 en Tomé por mujeres agrupadas en el contexto de la dictadura. Luego, en los 90, se enfocó en el arte y la cultura como valores y factores de cambio social. Desde 1992 a 2010, la organización mantuvo la primera sala de exposiciones de la comuna, en un espacio demolido (el ex Gimnasio FIAP) que ocupa hoy el Centro Cultural de Tomé. Ha realizado ciclos de talleres en colegios urbanos y rurales, murales con niños y jóvenes, y encuentros de artistas y poetas.

**453\_** Al margen de partidos políticos o vinculados a ellos desde lo colaborativo, se fue levantando un nivel de organización que representaron desde lo político, el activismo, el arte y la cultura: la Asociación de Familiares de Detenidos Desaparecidos VIII región (1977), Compañía de Teatro El Rostro (1978), Teatro Urbano Experimental TUE (1980), Colectivo Arte80 (1980), Taller Marca, (1982), Asociación Democrática de Artistas ADA (1983) y Taller Pucalán (1984), entre otros.

**454\_** Los espacios más mencionados por las/os entrevistadas/os, que estuvieron disponibles para exposiciones, reuniones y otro tipo de actividades, fueron: Colegio Salesianos, Colegio San Ignacio, Parroquia Universitaria, Sociedad de Carpinteros y Ebanistas, Sedes sindicales de Petrox y Gacel (Concepción), Parroquia Santa Cecilia (Talcahuano) y Machasa (Chiguayante).

**455\_** La sala de exposiciones de la Galería Universitaria se encuentra ubicada en el edificio FIUC en pleno centro penquista. Comienza a funcionar en abril de 1961.

**456\_** Entre los institutos binacionales de cultura en Concepción, se encontraban el Instituto Chileno Alemán de Cultura (Sala Lessing), el Instituto Chileno Norteamericano de Cultura, el Instituto Chileno Británico de Cultura y la Alianza Francesa, que funciona desde la década del 60.

**457\_** Ximena Ramírez se formó como actriz en el TUC y Gustavo Sáez (fallecido en 2021), compartía el periodismo con la actuación. Ambos formaban parte de la compañía de Teatro Caracol fundada en 1960. Previo y durante el gobierno de Allende, comienzan a desarrollar un trabajo mayormente social: "Estábamos haciendo un trabajo fuera del Teatro Caracol, se iba a poblaciones, a centros comunitarios, centros de iglesias, nuestra idea era sacar al teatro del centro de la ciudad... Todos nosotros estábamos más dedicados a hacer un arte independiente, pero más decidor, más social y contestatario". Entrevista a Ximena Ramírez y Gustavo Sáez, Concepción, octubre de 2015.

**458\_** En entrevista a Ximena Ramírez y Gustavo Sáez, octubre de 2015.

**459\_** En entrevista a Ximena Ramírez y Gustavo Sáez, octubre de 2015. Participa también de esta entrevista el actor y director de teatro, Julio Muñoz.

**460\_** Según registros, en septiembre de 1976 hubo dos

intendentes: Fernando González (1975-1976) y Agustín Toro (1976-1977).

**461\_** El padre Carlos Puentes trabajó activamente desde 1974 y durante 28 años en la Parroquia Santa Cecilia de Talcahuano junto a diversas organizaciones sociales. En 1983, fue Vicario de los Derechos Humanos y, en 1985, representante de la Pastoral Obrera de Concepción.

**462\_** La primera ONG que apoyó a CEFA se llamaba DIAKONIA, organización de cooperación internacional basada en la fe, fundada en Suecia por iglesias protestantes; y ASDI, organización gubernamental sueca para la cooperación dirigida a países en vías de desarrollo. Además, se contó con el apoyo del INPRODE (Instituto de Promoción y Desarrollo de Concepción), dirigido por José Venegas; CENCA (Centro de Expresión Cultural y Artística de Santiago); y la Escuela de Teatro de la Universidad Católica de Santiago.

**463\_** En CEFA expusieron quienes estaban comenzando su carrera de artistas, algunos por entonces eran estudiantes del Departamento de Artes Plásticas de la Universidad de Concepción. Entre ellos, estaban Iván Díaz, Sebastián Burgos, Ester Fierro, Manuel Fuentes, Moira Délano, Óscar Concha, Carlos Valle y Miguel Parra.

**464\_** El 5 de octubre de 1988 se realizó el plebiscito nacional en donde triunfa la opción NO, lo que significó el rechazo a la continuidad de Augusto Pinochet en el poder. Esto implicó luego la llegada al gobierno de la Concertación de Partidos por la Democracia en el llamado gobierno de Transición.

**465\_** Gobierno de Patricio Aylwin, conocido como el gobierno de la Transición a la Democracia (1990-1994).

**466\_** Entrevista a parte de la directiva de CEFA: Ximena Ramírez, Omar Mella y Julio Muñoz, diario *El Sur*, 9 de junio de 1991.

**467\_** Referencia Cartas al director, diario *El Sur*, 5 de junio 1991.

**5.**

**LA ERA DE LA BOLUDEZ<sup>468</sup> :**

**ECOS DE UNA**

**RESISTENCIA Y**

**LA COMPLACIENTE**

**PINTURA**

Se terminaron los años 80 y la nueva década mostró un rostro difuso políticamente y neoliberal económicamente. Es decir, se mantuvo el capitalismo de los Chicago Boys en la economía, pero no llegó ni por atisbo la Utopía por la que muchos habíamos luchado en el campo que nos correspondía: la cultura. Todo se oficializó, se burocratizó, se deslavó.

Tomás Harris<sup>469</sup>

Era octubre de 1992. Cinco jóvenes pintores más un grabador llegaban al Museo Nacional de Bellas Artes provenientes de Concepción a través de una exposición que se llamó, casi como en un exabrupto de romanticismo: *Viaje hacia el Ocio, la Locura y la Muerte*. El grupo Grisalla estaba formado por Gustavo Riquelme, Jaime Petit-Breuihl, Mario Sánchez, Óscar Barra, Vicente Rojas y José Fernández, casi todos recién egresados de la Escuela de Arte de la Universidad de Concepción. El año anterior, ya habían debutado en la Casa del Arte y pronto protagonizaban este desembarco en la capital, marcando una histórica presencia de artistas de provincia en la máxima institución del arte chileno.

A la inauguración en el Bellas Artes, viajó un bus con estudiantes de Arte de la Universidad de Concepción. Sumándose público de Santiago, en la Sala Chile comenzó una verdadera fiesta que celebraba a la pintura de Concepción en la capital, lo que continuó esa noche en el restaurant La Piojera con gran parte del local ocupado. Grisalla ya tenía en los bolsillos guardado el contacto de uno de los galeristas más relevantes del momento, Tomás Andreu, que se había acercado interesado en trabajar con ellos.

*Viaje hacia el Ocio, la Locura y la Muerte* tuvo una importante llegada en los medios de comunicación de la capital. Los nexos se abrieron como por encanto, pero también gracias al apoyo del gestor que los

acompañaba, Alejandro Vila, una suerte de manager. Llamaba la atención que se tratara de un grupo de artistas con un desplante digno de banda de rock y con obras tan genuinas.

"Este es un viaje, hacia el Ocio, la Locura y la Muerte (...) Ocio de vivir para nada y de nada, solo un pequeño ritual", se lee en el manifiesto escrito por Mario Sánchez en el catálogo de la exposición<sup>470</sup>. "Chile es una imaginaria envolviendo las cabezas de los hombres y mujeres que bailan girando y girando al ritmo de la horrible lucha diaria que se impusieron (...) El arte pasó a ser ejercicio del poder para rutilar en el mundo acariciante", continúa el texto.

Las representaciones de Grisalla eran convencionales, pero proponían un color propio, un imaginario de mitologías personales y paisajes existenciales, lo que parecía retraer cierta atmósfera o geografía del sur, así como el sentido del juego, del sueño y el delirio; reivindicaban la belleza y el oficio, a la vez cargados de una suerte de poesía oscura. Algo "nuevo" para el medio santiaguino que durante los años 80 estuvo marcado por el neoconceptualismo, el neoexpresionismo y la nueva figuración<sup>471</sup>. La nueva propuesta traía imágenes figurativas o abstracto-surrealistas, la presencia del dibujo y efectos de manchas y atmósferas. La exposición señalaba también el fin de la épica del arte de resistencia en dictadura, la preeminencia de la pintura y la entrada del factor mercado en la escena local.

## Los nuevos conservadores

Cuando Grisalla debutó el año anterior en la Pinacoteca, ocurría en Concepción otro

suceso clave para esta historia: Las Yeguas del Apocalipsis<sup>472</sup> presentaron en una de las salas de la Escuela de Periodismo de la UdeC la instalación y performance *Homenaje a Sebastián Acevedo*, una irrupción en la normalidad pretendida del campus universitario, en la tranquilidad de la democracia que recién se instalaba, y en lo conocido en esos momentos en el arte local.

La dupla formada por Francisco Casas y Pedro Lemebel, fue invitada por el CEPSS (Centro de Educación y Prevención en Salud Social y Sida)<sup>473</sup> para conmemorar el Día Internacional de la Lucha contra el Sida. La acción de ese 1 de diciembre (dos de las autoras de este libro estuvimos allí presentes) involucró los cuerpos desnudos de los artistas tendidos al suelo boca abajo, una columna de cuerpos blancos pintados de cal que era también un territorio surcado por una línea de carbón que fue encendida, prendiéndose transversalmente el fuego mientras desde una serie de monitores encendidos se escuchaba el audio de voces recitando, como en una letanía, una serie interminable de números de RUT, los números de identidad de los artistas, junto con los nombres de ciudades del país: Concepción, Valdivia, Rapa Nui... Tras el fuego que atravesó los cuerpos, un intenso humo cubrió pronto el encierro de la sala, obligando a la mayoría de los asistentes a salir abruptamente del lugar. Había que acomodarse a ras del suelo para resistir. Abajo, en el cruce de signos, emergían metafóricamente los cuerpos de detenidos desaparecidos como los cuerpos vulnerados por el VIH/Sida a través de todo un territorio, de norte a sur, que resignificaba también el propio cuerpo calcinado de Sebastián Acevedo, el obrero que en 1983 se inmoló en las puertas de la Catedral de Concepción frente a la detención de sus hijos por la policía de la dictadura.

El contexto estaba cambiando abruptamente. La democracia traía nuevos aires, nuevos colores. Pero Las Yeguas del Apocalipsis nos

decían a su modo que no había que dejar de visibilizar, de denunciar. La violencia aún estaba instalada, sólo cambiando las formas. Esta performance, más las acciones que realizaba entre fines de los años 80 y comienzos de los 90 Miguel Parra, un joven artista que aún estudiaba en la Escuela de Arte de la UdeC, son los últimos ecos de un arte político vinculado por entonces, en la escena local, y de manera prematura a las tendencias que vendrán a fines de los 90 y hasta ahora, a las temáticas queer y a las reivindicaciones homosexuales que estaban emergiendo como movimiento social en Chile en el contexto de la pandemia del VIH/Sida.

A comienzos de los 90, Parra abordaba la pintura y realizaba intervenciones en el espacio público, participaba en el TUE y estaba vinculado tanto al teatro como a la performance, integrando además Enola Gay, agrupación de familiares de homosexuales y lesbianas donde cruzaba también arte y activismo<sup>474</sup>. De 1991, *Los Andes* tiene toda la fuerza disruptiva del arte político de la dictadura. La intervención performática realizada el 11 de septiembre en el emblemático frontis de la Catedral de Concepción, lo implicó también como artista, trabajando in situ un gran plástico negro como un lienzo con iconografías, diversos objetos y el blanco, azul y rojo, refiriéndose a la patria, al mundo obrero y a la censura, proceso que se completa, según el registro fotográfico, con la acción de Carabineros llevándose la obra en un evidente acto de censura al artista que forcejea queriendo recuperarla. Así, el mismo día de conmemoración del golpe militar, a un año de transición democrática, se visibilizaba la continuidad de las prácticas de violencia.

Creo que la llegada de la democracia fue percibida como un descanso. La gente se fue "para la casa", pero nadie se preocupó de continuar. Al final, mucha gente se compró el "cuento" de la Concertación (de Partidos por la Democracia). Nos

excluyeron de las decisiones con respecto a la cultura. Era evidente que las políticas del Estado estaban centradas en la cultura como espectáculo, se quería obviar la historia en ese tiempo reciente, “renovar” [...] Se vivió una especie de euforia, pero no fue la movida española. Es más, los nuevos conservadores volvieron a ver la cultura como un agente de control, de propaganda de los valores familiares, de los cuales la mayoría de nosotros no adheríamos. Yo rápidamente cambié de estrategia, integrando la defensa y la promoción de los derechos de las minorías...<sup>475</sup>.

Desde Enola Gay, Miguel Parra participó en varias acciones en la UdeC, dice: “[Eran] murales gigantes con los cuales retomábamos parte del cancionero de la iglesia católica y una iconografía cercana al pop art, que no duraban más de un día al ser borradas por orden de la rectoría”<sup>476</sup>. Tanto en la universidad como en calles de Concepción, instalaron -por ejemplo-, una serie de afiches en serigrafía realizados para la canonización de Santa Teresa de Los Andes (1993) y para la del padre Alberto Hurtado (1994), retratos donde se preguntaban qué pasaría si estos personajes fueran homosexuales. En una línea similar se ubica, de 1991, *El virus que navega en el amor*, instalado en el foro de la UdeC, donde se muestra una pareja de homosexuales besándose.

Éramos todos públicos, activistas, un poco inconscientes, frente a la homofobia que pensábamos había sido erradicada por la nueva democracia, estábamos equivocados. Mi propio trabajo dentro de la Escuela de Arte fue muchas veces denostado por mi condición sexual, tanto por los propios alumnos como por una parte del profesorado. “Es buen pintor, pero es maricón”, decía un profesor [...] Yo comencé a participar como militante, ya de frente, por la defensa de las personas con VIH, las prostitutas, los mapuches, al lado del CEPSS, que fue un organismo importantísimo en estos temas<sup>477</sup>.

También en 1991, un hito que contextualiza la visita de Las Yeguas del Apocalipsis a Concepción fue el 1er Encuentro Nacional de Lesbianas y Homosexuales de Chile, en Coronel el 1 y 2 de noviembre, gestionado por la ONG y que contó con la participación de diversas agrupaciones, incluida la dupla de artistas y escritores<sup>478</sup>. Un mes después, viajan nuevamente a Concepción, realizando la performance *Homenaje a Sebastián Acevedo* y participando en una marcha por el centro de la ciudad con la consigna “Día mundial del Sida compartiendo el desafío”. Miguel Parra y Gustavo Riquelme, uno de los pintores del grupo Grisalla, eran de los artistas de Concepción que habían hecho amistad con Casas y Lemebel en esos días de visita.

## El fin de la rebeldía

Curiosamente, Grisalla y Las Yeguas del Apocalipsis, se habían cruzado antes, en 1990, en la Galería Bucci de Santiago, cuando dos de sus futuros integrantes, Óscar Barra y Riquelme, integraban junto a Victoria Neira, también joven pintora y estudiante de Arte de la Universidad de Concepción, la exposición “Percepciones de un nuevo siglo”. Coincidiendo en el espacio, Lemebel y Casas realizaron allí *Las dos Fridas*, la mítica performance donde recrearon el cuadro de Frida Kahlo<sup>479</sup>. Un tercer montaje que estuvo ese verano en la sala, fue “Bela Lugosi”, la primera exposición individual de Claudio Correa, uno de los artistas relevantes del arte neoconceptual de la transición, reconocido internacionalmente en la actualidad, cuando aún era un rebelde pintor punk. La conjunción de hechos resulta paradigmática en el momento del retorno a la democracia: en un mismo espacio que





Página 256\_ Imágenes de *Los Andes*, intervención performática, Miguel Parra, 11 de septiembre de 1991, frontis de la Catedral de Concepción.

Fuente: Archivo de Miguel Parra.

Página 257\_ Registro fotográfico de *El virus que navega en el amor*, intervención gráfica, Miguel Parra, 1991, foro de la UdeC.

Fuente: Archivo de Miguel Parra.



Página 258\_ Registro de Las Yeguas del Apocalipsis en la marcha del Día Mundial del Sida en Concepción. "Tres años por la vida. Ampliando el campo de lo posible: Experiencia multidisciplinaria en trabajo en VIH/SIDA. CEPSS CHILE 1989-1993", 1991. Fuente: Archivo Las Yeguas del Apocalipsis, gentileza Alejandro de la Fuente.

Página 259\_ Registro de prensa "Fértil provincia señalada", crónica de Pedro Lemebel, Primer Encuentro Nacional de Homosexuales y Lesbianas de Chile, *Página Abierta*, 1991. Archivo Las Yeguas del Apocalipsis. Fuente: Gentileza Alejandro de la Fuente

Llegar a Concepción en busca del primer encuentro homosexual de este país parecía un sueño rosa. Fue en el epicentro universitario de la región, donde coexistió el Opus Dei con la marea colorada del primero de noviembre y los más rancios prejuicios omnes y étnicos del sur-rio.

Ciudad de contrastes, donde jirones de cielo rojo y nubes negras parieron al MIR y también donde Allen Ginsberg, en los 60, alumbró la universidad con su poética homo.

Amado de cerco, los ecos de Oviedo son el entorno político que enfrentan los organizadores: el taller SER de la Corporación del Sida, que dirige Christian Rodríguez, sociólogo y antropólogo que impulsa con vientos de cambio al equipo del Centro de Educación y Prevención de Salud Social y Sida (Cepss).

Este ha hecho historia entre los penquisas, con acciones y velatorios por las víctimas del síndrome, además de participar en protestas contra la censura al ciclo de cine de Almodóvar.

Conocer a este grupo humano que funciona en la calle Fiebre N°264, con apoyo de entidades no gubernamentales, es entender que estos centros del sida pueden romper el anillo de caridad que se les impone, desplazando el enemigo de la enfermedad a otras tareas reivindicativas y sociales, como talleres de prostitución, homosexualidad y grupos minoritarios.

Este antecedente me permite inventar un sur en esta amanecida, donde la homosexualidad chilena intenta levantar una organización.

#### UNA FLOR EN EL PANTANO

Aires de optimismo nos encaraman en una micro, entre las siempreveras y ramos de ilusiones que llevan los penquisas a sus desdichas, mirándonos como flores raras con un destino perecible.

Pero, pasamos el cimiterio camino a un camping en medio de pantanos, donde se realizó el encuentro. El lugar es un tiempo adveniente, me cuentan. Todo comenzó con la inauguración del encuentro, con cerca de cien participantes y la presentación de los grupos invitados: Grupo LEA de Lesbianas de Concepción, Taller SER (los antífonas), Grupo Movil (Movimiento de Homosexuales Chilenos) y Las Yeguas del Apocalipsis de Santiago.

Nos repartimos para reflexionar sobre: a) Comercio sexual; b) Maternidad y paternidad gay; c) Cómo hacer el amor y no morir en el intento; d) La violencia en la relación de pareja; e) Legalidad homosexual en Chile.

Imprudentemente se divisan las tensas fracturas del encuentro. La diversidad ideológica producto de la orfandad política fue desamando el tramado lineal que trae como estrategia el grupo Movil, con resabios de antiguas articulaciones partidistas, que se fueron destilando al desencajarse con la parodia ácida de Las Yeguas, en complicidad con lesbianas y locas, un antídoto que hizo tambalear enojados a los graves homosexuales de la capital.

Un arco de peluqueros, lesbos, yeguas penquisas, chilanejas y mujeres levanta la voz, desviando los temas en discusión a la contingencia prioritaria de testimonios, estallando los temas en el silencio amortizado de sus vidas. Luego el almuerzo y la música de Ana Gabriel

**«Rompiendo el silencio» se llamó el primer encuentro nacional de homosexuales que se realizó el 1 y 2 de noviembre. Allí estuvo Pedro Lemebel, colaborador de Página Abierta. Esto es lo que vio.**



## ENCUENTRO DE HOMOSEXUALES EN CONCEPCION

# «FERTIL PROVINCIA SEÑALADA»

relajaron las tensiones.

#### ALIVIARSE LOS PENSAMIENTOS

Mientras algunas parejas —ante la sorpresa de los lugareños— paseaban abrazadas, se abrió el debate y fueron mezclándose las palabras con el cror de las ranas.

En el tema del comercio sexual se habló sobre el travesti y su doble engaño para sobrevivir bajo la máscara, el travesti relegado en su marginación, opuesto en el tráfico sexual al explotador de homosexuales; sexualidad popular que nos atrape peligrosamente, amor y muerte en el pellejo del deseo con tarifa. «La que puede puede, la que no, paga».

Después se pasó al tema de la maternidad y la paternidad; de cómo asumir un hijo. Las lesbianas estuvieron de acuerdo en la legitimidad materna, que no se podía castigar. «Para eso está la inseminación artificial, el óvulo de una se fecunda con el espermio de algún hombre y se implanta en el útero de la otra», dijo alguien. También se detectó indiferencia de los homosexuales con la paternidad. Se vivió un momento crispado, cuando una mujer relató su maternidad lesbica de presa política violada por militares.

En fin, la tarde fue desplegándose en confesiones de cómo decirlo, en cánticos testimoniales en las relaciones sociales y de los padres: «Decirlos es aliviarlos los pensamientos», aseguró un participante. «Hay una manipulación de la madre con el secreto, porque ella siempre sabe», agregó otro. «Decirlo o no, está relacionado con el temor a desvirtuar la familia», insistió alguien.

Así entró el tema de la pareja. Alguien preguntó: ¿A quién amo yo cuando digo te amo?, ¿a qué parte va dirigido ese deseo?, ¿acaso se dirige a la reproducción del sistema patriarcal, reiterando sus métodos de domi-

nación, en la violencia de la relación de poder y mando. ¿Acaso en la pareja homosexual existe un sadomasoquismo implícito o son formas culturales gays que reproducimos del porno-show extranjero, como formas de perpetuidad fálica? ¿qué es lo activo y pasivo en nosotros?, ¿es una determinante en la pareja?

El año culturalmente pasivo como la boca y la vagina, se transforma en activo cuando succiona. Se insiste en lo personal y se quiebra en chiste desde todos reinos y sabemos de qué reinos; de estar aquí a pesar del papá. «Que jamás nos encontrará en estos pantanos, nitas». Cansados de la agotadora tarde, escuchamos a una loca decir: «Tenemos que estar preparadas, oye obitos, porque mañana vienen los políticos». Al final del día llega la troupe de la Farasón de Chillán, deslumbrando en su tablado posmoderno, vestida de maja, que nos trae el Egipto milenario en sus rasgos paleolíticos.

El día termina con un brindis por el Congreso Feminista que se realizaba en Valparaíso.

#### HASTA QUE TE CONOCI

El segundo día hubo conversa en la mañana. Después de almuerzo se esperaba a los políticos invitados de todos los partidos.

Perón llegaron. Es decir, solamente apareció un señor estirado y enjuto, don Carlos Sanhueza, del Partido Radical.

Saló la primera pregunta: ¿Asume su parodia nuestra condición homosexual?

—En realidad yo vengo a solidarizar con ustedes pero...

—¿Usted por qué está aquí?

—Porque soy representante de una unidad vecinal.

—¿Entonces a nombre de junta de vecinos, de villa, de familia?

—Excuso, yo estoy de candidato de un partido que tiene años de historia...

—Perdón, (pregunta la Farasón) usted

que habla de historia, ¿cómo asume la historia de su partido cuando apoyó a Ibáñez en la matanza de homosexuales?

—Bueno, yo no puedo hablar por mi partido y lo hago a modo personal, y pienso que no hay que revolver las heridas.

—Entonces, podrían haber invitado a cualquiera a título personal, pero a nosotros nos interesan los partidos...

—Pero ven ustedes como no llegaron los más progresistas, solamente yo, por eso no olviden mi candidatura.

—No vamos a votar por usted.

—Bueno... yo, ejen...

—Quédate a tomar onces.

—No, gracias, tengo que hacer.

Y desapareció aterrado.

Las conclusiones finales se despliegan con una claridad que el primer día no imaginamos. Surgió la necesidad de armar una memoria homosexual chilena, donde esté la primera marcha en el gobierno de Allende, los cuerpos de Calama y el barco de Ibáñez, este primer encuentro y todo; cambiar la ley sodomita y su artículo 365; organizar el congreso nacional; cambios en los patrones culturales y reivindicaciones de dignidad; aceptar que cada uno somos lesbianas y homosexuales.

Reiteramos nuestras alianzas con todos los sectores minoritarios: mujeres, jóvenes, mapuches y otros. La cultura se manifestó en una exposición fotográfica de travestismo y también el grupo de teatro de SER hizo una representación. Se habló de estruendos, de oblicuidad (El club de las oblicuas), del sospechoso discurso parietal y el término gay se destacó por impuro y nos quedamos con nita, chela, mamito, loca, ecótera.

En cambio, se reafirmó el término lesbiana por ganado. El sida, como problemática, estuvo presente en todo momento, se habló de condón, «del último placer que nos roba el plástico».

Se mostró el condón lesbico, Dental Pen (de uso dental), especie de palito de hule que se usa en la vagina. Se dijo lo difícil que será levantar esta causa con el estigma de la enfermedad. Y al final la nube oscura del virus pesó muy fuerte sobre las risas y gestos repartidos en los pestizales.

Nos congeló el pocho el minuto de silencio «por las que no alcanzaron a llegar», como dijo Francisco Casas en el estremecimiento de la última vez que vimos a un amigo o pareja.

Y ésta era una despedida. Por eso, un gran círculo de manos sudaron en el adiós y juro, lo juro, que algo de todo eso era amor.

Sesacó afuera todo lo sumergido por tanto tiempo y, como dijo la Farasón, con su luzidez de machi, «tanio hablar de tener hijos o no y no nos damos cuenta que estamos todos; por eso estamos tristes, es la depresión del parto». Y una oleada de ternura vidrió sus grandes ojos de mastrona que nos arrastraron revoloteando hacia el próximo encuentro nacional, que nos espasa como gran desafío en abril o mayo del 92, en algún punto de esta loca geografía.

PEDRO LEMEBEL

estaba entre lo experimental y lo comercial, confluyeron la disidencia, el fin de la rebeldía y la reivindicación de la pintura.

Si bien les impactó lo que vieron en la sala, Óscar y Gustavo recuerdan que sintieron reafirmar su postura desde el oficio y la posibilidad de vivir del arte. “Estaba seguro de que lo que estaba haciendo estaba bien”, dice Riquelme. El pintor reconoce cómo el fin de la dictadura despertó en varios la necesidad de una búsqueda de lenguajes más personales. Él pertenecía a las Juventudes Comunistas y estuvo en los 80 en la universidad, integrando grupos muralistas y acciones de protesta. De las alegorías de contenido ideológico en los muros, pasó a concentrarse en lo que quería, asegura, desarrollando esas imágenes abstracto-surrealistas de profundos claroscuros, “metamorfoseadas entre máquinas y humanos”, que luego serán reconocidas desde Grisalla.

De la misma generación que los artistas del grupo, Victoria Neira también tempranamente tuvo clara su decisión sobre la pintura. Esa primera exposición en Santiago fue posible gracias al nexo que había logrado con el galerista Enrico Bucci en una feria de arte que estuvo en el Parque Forestal en 1989. Neira había estudiado en la Universidad Católica y en su reciente llegada a la Escuela de Arte de Concepción se encontró con un ambiente “súper bullente”, dice: “Todo el mundo tenía muchas ganas de hacer cosas”. Pero también sentía que “la universidad no proporcionaba mucho. Todo era extracurricular. No era dentro. Era una universidad muy de bellas artes”. Ingresando a Pedagogía, que era la carrera que se dictaba tras el cierre de la Licenciatura en los años 80, la artista quería dedicarse a pintar. Entonces fue cuando Bucci la invitó a exponer. Pero no quiso ir sola, sino sumar a dos compañeros de taller.

Esta arremetida penquista en Santiago continuó el mismo año y en la misma galería

con la exposición *Los 10 de Concepción*, que sumó las pinturas de Vicente Rojas, Francisco Salas, Marco Hernández, Fernando Melo, Jorge Guerrero, Carlos Avello y Edgardo Neira. Fascinado con lo que llegaba de provincia, Bucci se encargó en ambas oportunidades de conectar a los jóvenes pintores con medios de comunicación, revistas y programas de TV, y con artistas tan relevantes como Guillermo Núñez, José Balmes y Gracia Barrios.

Ya en 1991 y tras una tercera muestra de pintores penquistas en Santiago realizada esta vez en la sala de la APECH (Asociación de Pintores y Escultores de Chile), se habla en el tren de regreso de formar un colectivo. Óscar recuerda que luego en su casa, en Florida, tomaron el nombre Grisalla, a propósito de un texto de Mario Sánchez. En la APECH, estuvieron los seis integrantes del grupo más Ester Fierro, que finalmente no fue incluida. Ella pertenecía a otra generación, explican Riquelme y Barra. El colectivo se formó entonces entre un cerrado grupo de amigos y hombres.

Junto a Grisalla, emergió así, en Concepción, una prolífica generación de marcada preferencia por la pintura, que se hacía visible a través de talleres y colectivos, en exposiciones y concursos de arte. Grupos emblemáticos fueron 6x6, formado entre 1990 y 1992 por Sebastián Burgos, Iván Díaz, Manuel Fuentes, Víctor de la Fuente, Leonardo Ramos y Rodrigo Andrade, artistas que habían trabajado experimentalmente desde la resistencia política. Además, estaba Bajo Techo, integrado por los pintores Óscar Concha, José Guerrero, Jorge Zambrano, Carlos Valle y Rubén Fernández. Entre las mujeres que tenían visibilidad y que trabajaban sin colectivizarse, estaban Victoria Neira y Ester Fierro, además de Ángela Leible, que pronto emigró a Santiago, Lola Weber, Natascha de Cortillas y Lorena Villablanca, estas dos últimas desde el grabado.

Entre quienes se formaban o egresaban por entonces de la Escuela de Arte, había una confluencia de inquietudes que parecía omitir las experiencias de la resistencia cultural en dictadura. ¿De dónde venía la preferencia por el cuadro y los lenguajes modernistas? Los referentes locales conocidos podían estar en el paisajismo de artistas como Albino Echeverría o en las abstracciones metafísicas de Eduardo Meissner, siendo la propuesta más gestual de Edgardo Neira una suerte de bisagra entre la generación de los años 60 y la que venía. Según algunos testimonios, el taller de Neira en la universidad fue un espacio de práctica para quienes querían dedicarse a la pintura y no encontraban las herramientas en la Pedagogía, donde probablemente se dio una sinergia. Pero también parte de esta generación fue formada en el grabado, destacando Mario Sánchez la influencia de profesores como Jaime Fica y Eileen Kelly, y -a través de ellos- de la historia del grabado local<sup>480</sup>, para la conformación de un imaginario anclado en el ejercicio del dibujo.

Otro impulso para la pintura puede haber estado en la programación de la Galería El Caballo Verde, que, durante los años 80 y, al poco tiempo de irrumpir el neoexpresionismo en el medio santiaguino, recibía a sus exponentes en Concepción, entre ellos, Carlos Maturana "Bororo", Samy Benmayor, Pablo Domínguez y Omar Gatica. Gustavo Riquelme dice haber quedado fascinado, en una Bienal de Valparaíso, con "El cálefont" de Bororo, viendo cómo en esa profusión de gestos y colores se abrían posibilidades que no había imaginado para la pintura<sup>481</sup>.

Barra apunta a la exposición de Grisalla en el Museo de Bellas Artes como un momento de inflexión para la escena de Concepción: "Existía una visión muy provinciana en la Escuela. Santiago era el cuco que nos comería. Creo que los profesores traspasaban sus propios temores a los alumnos. Nosotros rompimos esa jaula

autoimpuesta por el medio penquista. Se rompió el mito de que no se podía acceder al circuito importante de Santiago. Los artistas locales se sintieron identificados, representados. Se ganó en confianza y se valorizó el arte local. Principalmente la pintura. Todo a partir del reconocimiento que logró Grisalla".

En los años 90, los artistas del grupo fueron asiduos de las galerías del barrio Alonso de Córdoba, en Vitacura, un circuito que dominó la escena comercial santiaguina hasta los primeros años 2000. Al exitismo de Grisalla, le siguieron otros pintores y grabadores de la zona que lograron entrar también en el galerismo de la capital, como Óscar Concha, Jorge "Coke" Zambrano, Marcelo Vergara y Lorena Villablanca, entre otras/os.

La fiesta de la pintura parecía imponerse sobre la desazón de muchos artistas de la resistencia que, al término de la dictadura, veían cómo la democracia daba lugar a acuerdos y consensos entre partidos políticos y los poderes económico y militar, desplazando a quienes se habían organizado y movilizado, acabando con la épica de la lucha social, con lo que experimentaban una orfandad tal vez, la falta de utopía. Se trató de una generación que poco a poco pareció disgregarse. Emigraban de Concepción para seguir estudiando o ingresaban al mundo laboral, en un proceso de atomización e individualismo que marcó la década. La resistencia se convertía para la generación siguiente en etapa superada. Los pintores de Grisalla se reconocían apolíticos y en función de un nuevo sistema: "Nuestro discurso no tenía ningún contenido político. El haber copado los medios de comunicación de la época, ayudó a difundir nuestras ideas que más tenían que ver con el valor de la pintura", agrega Barra.

El cruce de estos artistas con Las Yeguas del Apocalipsis en esos primeros años de transición democrática da señales

importantes. El trabajo colectivo era todavía una estrategia de sobrevivencia, pero se encauzaba más bien con los intentos de inserción y circulación de obras, de situarse en el galerismo de la capital. En la presencia transgresora de Pancho Casas y Pedro Lemebel en Concepción, confluían, en cambio, los viejos y nuevos activismos que -sin embargo- dormirían en Concepción hasta fines de los 90<sup>482</sup>: los cuerpos marginados o invisibilizados por la lucha contra la dictadura, un lenguaje eminentemente disruptivo en el sistema del arte local. La performance en la Escuela de Periodismo, ese 1 de diciembre de 1992, contó con la colaboración de Miguel Parra, quien esparció el carbón a lo ancho de la sala y sobre parte de los cuerpos entrelazados al suelo, prendiendo luego el fuego:

Pedro y Pancho hicieron de su trabajo una extensión de lo que veían de forma crítica con respecto a la sociedad chilena. La performance fue organizada no con fines artísticos, más bien la militancia libertaria que nos unía fue un eje esencial. Nuestra alianza, más que de la visibilidad "gay", tenía que ver con la visibilidad del cuerpo vulnerado de las personas que padecían el sida (...) La convergencia de lo sucedido con Sebastián Acevedo con las víctimas del sida. De hecho, la performance se iba a llamar "Cal-sida-nos", pero al final Las Yeguas decidieron cambiar el nombre .

El poder disidente de la intervención tal vez no fue convenientemente sentido en el medio penquista de inicios de los 90. Hay humo y consternación en el recuerdo, y las palabras rotundas de Pedro Lemebel que aún resuenan de esa charla que dio junto a Pancho Casas, uno o dos días después, en el Auditorio de la Facultad de Humanidades de la UdeC, donde estábamos de por sí impactadas/os por su tremenda figura vestida con un collar de máquinas de afeitar desechables, instalada desde el podio. Cuando el artista abrió el momento

a preguntas, nadie, absolutamente nadie de los que estábamos allí presentes, fuimos capaces de pronunciar frase alguna. Solo hubo un largo e incómodo silencio, su mirada clavada en nosotros y al final su voz desafiante que quebró ese vacío diciendo: "¡Ay! ¡Que los dejó huevones la democracia!". Entonces bajó abruptamente las escaleras y se marchó.

**468\_** Para referirnos al arte de Concepción en los años 90, asumimos el término a partir del disco *La era de la boludez*, de Divididos (1993) y del libro de Luis Camnitzer *De la Coca-Cola al arte boludo* (2009), desde la crítica que establece el grupo argentino a una época en que el gobierno de Carlos Menem implantó políticas neoliberales en Argentina, y al contraste entre el arte político y aquel espectacularizado al que alude el artista alemán uruguayo.

**469\_** En *Lectura de un cuerpo urbano desgarrado: Concepción en la década de 1980*, texto escrito por Tomás Harris, I Seminario sobre Arquitectura, Arte y Pensamiento, Departamento de Diseño y Teoría de la Arquitectura de la Universidad del Bío-Bío. Concepción, agosto del 2015.

**470\_** GRISALLA. *Exposición de pintura y grabado. Viaje hacia el Ocio, la Locura y la Muerte*. Museo Nacional de Bellas Artes, Sala Chile, del 27 de octubre al 17 de noviembre 1992.

**471\_** Artistas representativos de estas tendencias fueron, respectivamente, Eugenio Dittborn y Gonzalo Díaz; Carlos Maturana "Bororo" y Samy Benmayor; Gonzalo Cienfuegos y Carmen Aldunate, entre otras/os.

**472\_** La dupla de performance que crearon en 1988 los poetas y artistas visuales Pedro Lemebel (fallecido en 2015) y Francisco Casas, hoy referentes internacionales, tuvo continuidad hasta 1997.

**473\_** Creado en 1990 por el sociólogo Christian Rodríguez, el CEPSS fue una ONG que apuntó a la formación, la educación, la difusión, y a ampliar el radio de apoyo e inclusión desde grupos de homosexuales hacia otros sectores igualmente marginados que comenzaron a ser afectados por el VIH/Sida: trabajadoras sexuales, personas con orientación sexual diversa, dueñas de casa, liceanos, obreros y mapuches.

**474\_** El artista había comenzado a pintar a mediados de los años 80. De fines de esa década, recuerda una serie de grafitis que realizaba en muros de Concepción a partir de la influencia del street art, que "nada tenían que ver con la estética de las brigadas muralistas de los partidos políticos. No había enunciación ni eslogan, ni leyenda. Era siempre la misma gráfica y representaba una mujer embarazada en distintas posiciones y que en su vientre tenía bombas, tanques o metralletas". Junto con integrar el TUE, a comienzos de los 90 realizó además una performance individual, *El retrete*, en la sala CEFA. Según comenta, de ninguno de estos trabajos hay registros. En entrevistas realizadas a Miguel Parra en Concepción, diciembre 2014, y por correo electrónico entre 2018 y 2020.

**475\_** En entrevista a Miguel Parra realizada por David Romero en París, septiembre 2014.

**476\_** En entrevista realizada por David Romero en París, septiembre 2014.

**477\_** Ibidem.

**478\_** Bajo la chapa de un encuentro de jóvenes en una iglesia adventista, el 1er Encuentro Nacional de Homosexuales y Lesbianas fue organizado desde el CEPSS por el Taller SER, grupo de autoayuda creado por hombres homosexuales, y el colectivo LEA o Lesbianas En Acción, fundado ese año, entre otras mujeres, por la escritora Consuelo Rivera-Fuentes. El congreso reunió a todo tipo de participantes provenientes de diferentes lugares del país. Había representantes del MOVILH (Movimiento de Integración y Liberación Homosexual), formado recién en Santiago con el histórico activista Rolando Jiménez a la cabeza, sumándose Las Yeguas del Apocalipsis. En el texto "La pandemia que visibilizó a los otros cuerpos. VIH/Sida y activismo homosexual en Concepción", de Carolina Lara Bahamondes en periódico *NN* N°7, Concepción, agosto 2020. De esos momentos de tanta intensidad, es posible ver algunos archivos en el sitio [www.yeguasdelapocalipsis.cl](http://www.yeguasdelapocalipsis.cl).

**479\_** En entrevistas a Gustavo Riquelme y Óscar Barra, realizada al primer artista en junio de 2018 y, al segundo, desde Concepción a Santiago por chat. Ambos coinciden en que la exposición *Percepciones de un nuevo siglo* coincidió en Galería Bucci con un montaje de Las Yeguas del Apocalipsis y la acción *Las dos Fridas*, junto a una muestra de Claudio Correa. Victoria Neira en cambio no lo recuerda.

**480\_** En entrevista realizada en octubre 2020, para el texto "Esas absurdas impresiones", de Carolina Lara, que integrará una publicación inédita sobre la obra de Mario Sánchez, producida entre 2020 y 2021 por la Universidad del Bío-Bío.

**481\_** Óscar Barra señala entre sus influencias pictóricas a Meissner, el mural *Presencia de América Latina* de González Camarena en la Pinacoteca, y maestros de las vanguardias internacionales, como Kandinski, Max Ernst o De Chirico. Para Mario Sánchez, además de la enseñanza e historia del grabado local, lo fueron maestros del arte latinoamericano como Rufino Tamayo y José Luis Cuevas.

**482\_** En 1992, se realizó la última obra del TUE: *Cortejo de caballos*. Miguel Parra y Christian Rodríguez, quien dirigía el CEPSS, emigraron a Francia en 1996. A fines de los 90, irrumpió desde un cruce entre arte y activismo el trabajo performático de Guillermo Moscoso, también vinculado al movimiento en torno a la problemática del VIH/Sida. Por otro lado, a comienzos de los años 2000, se fue conformando una escena en Concepción que comenzó a trabajar desde lenguajes contemporáneos, con intervenciones en el espacio público y un trabajo más relacional, en busca de conexiones con la trama urbana, el territorio, el contexto local y la realidad sociopolítica, con artistas como Óscar Concha, Claudio Bernal, Carlos Valle, Leslie Fernández y Natascha de Cortillas.

CONCLUSIONES

6.

HOY, IGUAL

QUE AYER

Quienes han tenido la experiencia de abordar proyectos de investigación que implican entrevistas y recopilación de archivos, entienden que desbordarse con lo que se va encontrando en el proceso es algo habitual, sobre todo cuando se trata de la revisión de un período histórico reciente, sumado, en este caso, a la existencia de muy poca información y documentación previa sistematizada, tratándose de un trabajo donde hubo que escarbar profundo en la memoria. De esta manera, lo que se logró reunir a partir de casi cinco años de búsquedas y encuentros, de análisis y escritura, siempre desde lo colectivo, ha generado un importante acervo constituido por relatos, documentos, prensa y registros de obras que permite evidenciar la importancia del movimiento artístico cultural de Concepción en resistencia durante la dictadura cívico-militar. Gran parte de la información que ha dado cuerpo a este libro es producto de las entrevistas realizadas a quienes cumplieron por entonces un rol activo. Gracias a estos nexos, tuvimos acceso a fotografías de obras, de exposiciones y de toda clase de acciones; a recortes de prensa, folletos, invitaciones y afiches, entre otros archivos con valor testimonial único, donde varios habían sufrido ya el deterioro por el paso del tiempo. Advertimos además la pérdida de tantos otros, porque los mismos artistas o sus cercanos los eliminaron, sobre todo en esos años, cuando guardarlos implicaba un riesgo de vida o muerte.

En un momento de este trabajo, evaluamos que paso obligado después de la publicación debía ser una exposición que reuniera y visibilizara buena parte de este material, cuya magnitud es imposible de reflejar en el formato libro. En 2019, se dio la posibilidad de realizar efectivamente una muestra en el contexto de la conmemoración de los 100 años de la Universidad de Concepción. Dentro de la tríada expositiva *Construcciones de Archivo en Arte*<sup>484</sup>, que en la Sala David Stitchkin de la UdeC recorrió el

arte de la ciudad desde los años 40 hasta la actualidad, *Concepción, te devuelvo tu imagen. Arte y política 1972-1991* estuvo entre diciembre de 2019 y enero 2020, obligándonos además a dialogar con lo que estaba ocurriendo durante esos meses en todo el país: un estallido social, en donde lamentablemente tuvimos que volver a presenciar situaciones de extrema violencia ejercida por organismos del Estado y el actuar de las Fuerzas Armadas, que incluyó además toques de queda y la presencia de militares en las calles de manera habitual, editando de manera abrupta la visualidad y la estética callejera. Esto significó, sin duda, recordar los tiempos más oscuros de la dictadura chilena. Lenguajes del arte vinculados con esta publicación, como la gráfica, la performance y las intervenciones, emergieron nuevamente en el espacio público, haciendo eco de las demandas ciudadanas que volvían a reclamar por el resguardo de los derechos humanos y por una vida digna, así como por el fin del sistema neoliberal que había implantado la dictadura.

¿Por qué hasta ahora casi no ha habido investigaciones sobre el aporte del arte y la cultura local en ese período? ¿Por qué la trascendencia de tales relatos y sus archivos permanecía en la sombra de cajones y carpetas guardadas en casa, y de la memoria personal? Esta omisión puede tener que ver con la disgregación del grupo protagonista y el trauma de haber vivido esa experiencia; o bien porque, tal como ha ocurrido en otras áreas artísticas desde lo local, como música, danza y teatro, por ejemplo, con bastante demora, 40 años más tarde, han comenzado las revisiones de su accionar durante la dictadura<sup>485</sup>. Las heridas post 11 de septiembre de 1973 están cicatrizando tal vez, sin que por cierto signifique su borradura, todo lo contrario: siendo la distancia temporal y el actual contexto de crisis un impulso para que nuevas generaciones que no estuvieron involucradas

directamente, pero que continúan viviendo sus consecuencias, retomen los testimonios para escribir nuevas aproximaciones a estas historias.

## Neovanguardia y activismo

*Concepción, te devuelvo tu imagen* presenta una revisión histórica que no busca representar una escena en un marco cerrado o inducir lecturas absolutistas acerca de este período en la historia del arte local. Es más bien una invitación a revisar de manera crítica diversas producciones artísticas que -desde este punto geográfico, al sur del mundo- restablecieron el nexo entre arte y vida, característico de las búsquedas "vanguardistas" de los años 60 en Chile o de movimientos que lo extremaron a nivel internacional, como el Fluxus, y que aportaron en ensayar nuevos paradigmas sobre el arte, la obra y el artista, desdibujando los límites y constituyendo una suerte de avanzada en lo cultural. Desde América Latina, se sumó la fuerza y el compromiso con el convulso contexto social y político de los 60 y 70, que llevó a que otras estéticas y contenidos habitaran los espacios tanto institucionales como extra artísticos en los más diversos territorios. El arte por entonces se abrió a diversas experimentaciones y relaciones. Desde lo local, vemos como antecedente histórico el muralismo, vinculado al realismo social, a un imaginario latinoamericanista y a espacios públicos; así como la presencia del grabado y la gráfica, que en los años 80 va asumiendo nexos con lo urbano, un sentido crítico y un componente colectivo, abriendo la pregunta sobre la relación entre arte y vida y entre arte y política, así como sus campos de acción. Las producciones que buscaron una

vinculación con el contexto no se remitieron solamente al arte figurativo con compromiso de los años 60 ni tomaron como bandera de lucha las consignas de la izquierda, sino que subvirtieron los signos de comunicación y adoptaron el arte conceptual en un proceso de activación social y política. Fue la transgresión estética/discursiva un detonante anti-institucional. Esta fuerza rupturista y de expansión caracteriza a la escena que conforma el registro de esta publicación.

Particularmente en la zona de Concepción, no existió una intención por producir bajo los preceptos de la neovanguardia a nivel teórico, o de transgredir los lenguajes como programa de acción artística. Esto no fue una primera intención. Más bien el objetivo era "hablar" (en alguna forma o lenguaje) de la violación a los derechos humanos y actuar como artistas en un proceso de lucha, abordando este fenómeno de una manera crítica, lo que fue marcando el devenir de su condición y la relación con el contexto. Desde la necesidad de obra y de actuar como artistas con compromiso social y político, se fue generando el uso de nuevos lenguajes o de *lenguajes urgentes*, reaccionando en primera instancia a una Escuela de Arte bastante conservadora, que marcaba una pauta de qué era o no arte, limitando muchas veces su concepción y fuerza, trenzando al mismo tiempo estrategias para sortear la censura. De algún modo, estos artistas fueron proyectándose estéticamente en acciones, pensando la ciudad como el gran espacio en disputa, para ir expandiéndose en lo colectivo y territorial, y vincularse luego a organizaciones político-culturales, contribuyendo, mucho más allá del campo del arte, a integrar y configurar una resistencia cultural.

Entre las obras analizadas en esta investigación, podemos establecer ciertos hitos dados por su nivel de experimentalidad y de ruptura respecto a

las artes tradicionales y a la enseñanza académica, así como por su espesor crítico y político. Son intervenciones que van dando cuenta además de estos procesos de colectivización, de expansión transdisciplinar y de desplazamientos hacia espacios urbanos y comunitarios. Entre 1979 y 1980, *Arte Acción y Audiovisión*, de artistas del ColectivoArte80, como Pilar Hernández y Munael Fuentes, entre otras/os, constituyeron algunas de las primeras experiencias que marcaron la entrada del arte contemporáneo en la historia local, entendido desde las prácticas de neovanguardias. Una no-exposición censurada -o la inauguración de una exposición de nada- realizada luego en otro espacio y, finalmente, la exhibición de su registro, fueron acciones que respondieron a la censura con la ironía propia del arte conceptual, ejerciendo, al mismo tiempo, una crítica a la institución-arte y al contexto social y político. También en 1980, *Exploración de un cuerpo urbano*, realizada en el Cecil Bar, coincide en una forma de trabajo colectivo, instalándose desde el ámbito de la poesía en un cruce con la fotografía y experimentaciones tanto visuales como sonoras. Participaron allí los poetas Carlos Decap, Tomás Harris y Roberto Henríquez, así como el artista visual y fotógrafo Ricardo Pérez.

El sentido disruptivo que podía tener la presencia del cuerpo o de diversos cuerpos encontrándose en los espacios de censura o en sus márgenes clandestinos, actuando en forma orquestada para subvertir el arte desde el activismo o acciones de guerrilla, y para irrumpir en el tránsito cotidiano de la ciudad: de todo esto hubo en *La 8a de la Hora* (1980), del ColectivoArte80, en las intervenciones *Ninguna calle llevará tu nombre*, *Si vas para Chile*, *Orden y Patria* y *Concepción, te devuelvo tu imagen*, realizadas en 1982 por el Taller Marca, en esta última con colaboración de artistas del ColectivoArte80. La gráfica desplazada

a los muros de la calle o a la página de un diario, es el gesto que inserta bajo la chapa del afiche mensajes para leer entre líneas, acertijos con ciertas señales para sospechar.

El salto al espacio público desde el trabajo colectivo y colaborativo está también en *Azul*, realizada por el TUE en 1982 y, del mismo año, *Acción Neruda*, del ColectivoArte80. La primera acción relaciona lo coreográfico, teatral y performático, con visualidad y el contexto de super-estructura vigilada y vigilante, como lo era el campus de la UdeC; mientras que, en la segunda, el cuerpo pierde protagonismo frente al gesto de lanzar al río Biobío la estampa de Pablo Neruda con poncho, el poeta comunista y Premio Nobel de Literatura, implicando además al grupo de artistas sortear el control policial que había sobre el puente que une Concepción con lo que es hoy San Pedro de la Paz.

En este recorrido, *Ensayo Público* (1983) parece una suerte de fiesta de múltiples expresiones conviviendo en un solo happening: lo colectivo, lo transdisciplinar, el arte (académico) y la calle, diversas experimentaciones objetuales, sonoras y corpo-espaciales, una orquesta tocando, el grito de un animador de locales comerciales, la armónica de un músico no vidente, y los visitantes circulando por lo que sólo parecía posible camuflado en el gimnasio de un colegio. Se vinculaban asimismo artistas del ColectivoArte80, de Taller Marca, del TUE, de la escena de la poesía y de la música en Concepción. Unos años después y a sólo dos meses del plebiscito que dio inicio a la transición democrática, *Acción Cárcel* (diciembre, 1988) dio cuenta también de semejantes nexos y prácticas colaborativas, siendo una suerte de siluetazo instalado en los muros de la excárcel de Chacabuco entre artistas del TUE y Calaucán, así como integrantes de la Gestora de Derechos Humanos y Mujeres por la Vida, que acabó intempestivamente con la llegada de fuerzas policiales.

Al revisar la historia reciente del arte latinoamericano, principalmente en los países que vivieron dictaduras en períodos cercanos, podemos encontrar una serie de similitudes que permiten relacionar modos de resistencia y de reacción desde las artes frente a la represión ejercida por los regímenes totalitarios. Un aporte fundamental para abordar este tema fueron las investigaciones y curadurías realizadas para *Perder la forma humana. Una imagen sísmica de los años ochenta*, exposición montada por primera vez en el Museo Reina Sofía de Madrid, España (2013); y *Poner el cuerpo. Llamamientos de arte y política en los años ochenta en América Latina*, exhibida en el Museo de la Solidaridad Salvador Allende de Santiago de Chile (2016). Ambos proyectos han permitido ir trazando mapas ampliados que incluyen el modo en que artistas y colectivos reaccionaron frente a las dictaduras en Latinoamérica.

Las dos exposiciones destacaban como una de las características fundamentales la relación de artistas con organizaciones políticas y sociales, entendiéndose como una necesidad la participación activa del arte en las crisis que vivía cada país. Los montajes de estas dos muestras, contemplaban líneas de tiempo que incluían acciones, espacios, artistas, agrupaciones y colectivización interdisciplinaria, lo que ha permitido entender cómo se fueron estableciendo -desde el arte y la cultura- relaciones sociales más expandidas. Todo esto nos hace pensar en el estrecho vínculo que se dio entre distintos grupos y la integración de las disciplinas, sin que se tratase de un asunto forzado, sino más bien de una necesidad para potenciar y articular la lucha contra la(s) dictadura(s). Similar ejercicio realizamos también para nuestra publicación y la línea de tiempo que generamos es un indicador de procesos, nudos y relaciones que permiten ordenar el confuso mapa de hechos históricos, organizaciones, artistas, obras, acciones y espacios que se fue

levantando desde la urgencia, al calor de las reivindicaciones culturales, sociales y políticas, en un entramado que se densifica entre 1979 y 1984, durante aquellos años de reorganización, levantamiento colectivo e inicio de las protestas masivas.

Pese a las similitudes, las repercusiones desde el arte y la cultura frente a los acontecimientos políticos se han dado de manera diferente en cada país así como en cada ciudad. Si trasladamos esta reflexión a la historia reciente del arte contemporáneo en Chile, nos encontramos con un relato hegemónico que señala lo sucedido en Santiago como lo oficialmente “chileno” o “nacional”, invisibilizando lo ocurrido en el resto del país. La bibliografía disponible sobre el arte en dictadura se concentra en la capital y nos lleva reiterativamente a la Escena de Avanzada y al Colectivo de Acciones de Arte, CADA, sobre los que se ha escrito bastante, desarrollándose cada vez nuevas publicaciones. Es un énfasis que ha invisibilizado incluso a otros artistas y grupos que convivieron en Santiago por ese tiempo, y que tanto *Perder la forma humana* como *Poner el cuerpo* iluminan dando cuenta de un registro más diverso aún con similares significaciones<sup>486</sup>.

En un cuerpo de investigación que ha permeado la formación de artistas y teóricos en Chile<sup>487</sup>, vemos en especial a este movimiento como un acontecimiento dibujado desde la academia, con participación significativa en agrupaciones políticas más bien desde militancias individuales, destacando las de Diamela Eltit y Lotty Rosenfeld en *Mujeres por la Vida*, si bien el CADA abrió el NO+ a su utilización por la protesta social. Tal como lo retrata Nelly Richard, la Escena de Avanzada fue un grupo eminentemente intelectual; de hecho, los textos de la teórica refuerzan este carácter y al mismo tiempo su visibilidad. Los artistas que trabajaron desde ahí estuvieron relacionados de una u otra manera con la

universidad y, en el tiempo, con un circuito internacional del arte institucional, a diferencia de lo que ocurre en la provincia de Concepción durante el mismo período histórico: aquí el movimiento artístico encontró una pronta y fuerte cohesión con lo social, desde la emergencia por actuar y vincularse con la resistencia política, sin que hubiera una escritura al respecto en su momento, siendo registrado principalmente y en forma dispersa a través de las notas de Cultura de la periodista Annemarie Maack en el diario *El Sur*. Este contrapunto con la hegemonía santiaguina permite reconocer el valor de una historia local desde particularidades propias en relación al contexto territorial y sus aportes a lo acontecido a nivel nacional. En este sentido, es posible afirmar que una de las mayores diferencias entre la escena capitalina y el movimiento que tuvo como epicentro Concepción se evidencia -en términos generales- en la contribución de este último en la reconstitución de un tejido social y la lucha política, con un fuerte componente activista. Es así como esta historia se vincula estrechamente con las luces que dio *Perder la forma humana* y el desarrollo de conceptos propios, como *activismo artístico*, *delincuencia visual*, *agit prop*, *arte revolucionario*, *acción gráfica* y *acción relámpago*, entre otros, que se refieren a la relación de las/os artistas con el espacio público y organizaciones políticas, así como a la activación de redes comunitarias y de lucha en el territorio.

Si bien existen afinidades desde el estrecho vínculo entre arte, cuerpo y política, también existen distancias entre estas historias o relatos que parecen habitar el mismo gran territorio que es Latinoamérica y Chile, en particular. Por ejemplo, en *Concepción, te devuelvo tu imagen* no es posible identificar un movimiento de disidencia sexual o underground, como se dio en otras ciudades de la parte sur del continente, como Sao Paulo, Buenos Aires o Santiago,

con un circuito de espacios, tribus y fiestas donde convivían el punk y la new wave, por ejemplo, evidenciándose al mismo tiempo una falta de experimentaciones corpo-sonoras, espaciales y escénicas. Si bien algunas fiestas temáticas en el Taller Pucalán dieron atisbos de una vanguardia electrónica durante los 80 en Concepción, junto a programas de radio<sup>488</sup>, esos discos que circulaban de mano en mano entre algunas/os jóvenes de la época, marcando la presencia de grupos como The Clash, The Police o Kraftwerk, entre otros, esto no fue suficiente para levantar una movida contracultural. Por su parte, el Centro de Educación y Prevención de Salud Social y Sida o CEPSS sería el único espacio reconocido para las disidencias sexuales, pero ya pasando el umbral de nuestra investigación, entre 1990 y 1996 en Concepción, en la transición democrática.

Entre las similitudes y diferencias, tal vez uno de los signos más sorprendentes sea la coincidencia de nombres entre la intervención gráfica del ColectivoArte80 en el suplemento La Gaceta del Sur: *Concepción, te devuelvo tu imagen* (1982), y la obra de Juan Castillo, uno de los integrantes del CADA por esos años, *Te devuelvo tu imagen* iniciada en 1981. Escogimos el título dado el sentido de esta obra que concentra diversos gestos propios del arte en esos momentos, por su carácter conceptual, experimental, crítico y político, así como por la presencia de un recurso clave: la gráfica desplazada hacia un espacio de circulación masiva, proponiendo un cuestionamiento tanto sobre el lenguaje como sobre una ciudad cuyos habitantes aún parecían no reaccionar a la altura de los acontecimientos. ¿Por qué la frase se repite allá y acá? Ninguna de las personas autoras tenía conocimiento de obras con título similar y, sin embargo, cuánto manifiestan de los énfasis paralelos por situar el arte de manera activa en una trama tanto crítica como en resistencia a la represión y la violencia. No es cita a la Escena de Avanzada y, sin embargo,

pareciera estar allí contenida, salvo la marca territorial. El título de nuestra investigación más bien señala la intensidad de un aporte que dialoga desde esa altura, con calces y descalces, con autonomía y la riqueza de una historia propia, intentando -30 años después- devolver la memoria, devolver esta historia invisibilizada y silenciada.

## ¿Lo político en el arte o el arte en lo político?

Para referirnos a las agrupaciones culturales antidictadura que se formaron en Concepción desde fines de los 70 y comienzos de la década de los 80, es indispensable hacer énfasis en el poder de organización que alcanzaron, aun teniendo que luchar contra una serie de restricciones, precariedades y obstáculos, logrando abordar estrategias de colectivización y de trabajo colaborativo, así como de una producción artística que logró en algunos casos alterar el orden establecido. Esta convicción de pensar el arte desde la resistencia, hizo que los/as integrantes de los colectivos artísticos y las agrupaciones culturales, sociales y políticas citadas en el texto, no se mantuvieran indiferentes frente a la represión, censura y violencia instaladas tanto en el país como en lo local. Resulta imposible entonces hablar de este campo sin referirnos a las relaciones que se activaron entre los distintos grupos para hacer del arte un espacio de discusión y acción política, a las formas de organización de agrupaciones como el ADA -en Concepción- o la AUT de Tomé, donde las discusiones entre artistas de diversas áreas y trabajadores de la cultura en general ponían

en jaque las estrategias antes abordadas, a través de acciones que buscaban los vínculos con otros sectores y una activación territorial. Otras instancias colectivas como Calaucán, el Taller Pucalán, el TAVIC y la sala CEFA encarnan también esos cruces de disciplinas y el intento por incidir más allá del campo artístico y cultural en una trama de relaciones sociales, políticas y afectos comunitarios.

Si bien la mayoría de las propuestas más relevantes ocurrieron fuera de la institución, la Universidad de Concepción fue clave en la conformación de este movimiento, ya que permitió tanto la formación como la vinculación entre quienes lo protagonizaron, y que durante los años 70 y 80 estudiaban en el Departamento de Artes Plásticas o en carreras del área humanista y de las ciencias sociales de la UdeC, bajo un riguroso control que se tradujo en cambios de malla curricular, cierre de carreras, allanamientos, censuras y expulsiones tanto de estudiantes como de docentes. Era un contexto donde el arte era visto como un peligro. El fin del Instituto de Arte de la UdeC fue sin duda unos de los gestos más radicales, ejecutado con el objetivo de desarticular al grupo humano que formó esta instancia, y que buscaba potenciar el área artística en nexos con lo social, quedando sólo el Departamento de Artes Plásticas de cinco que se contemplaban en total y que abarcaban además Música, Educación por el arte, Teatro, así como Coro y Orquesta.

El compromiso con el contexto político y territorial, se concretó por medio de obras, acciones e intervenciones como también a través del apoyo de las/los trabajadoras/es culturales a actividades comunitarias: talleres, eventos artístico-culturales, colaboraciones en manifestaciones de protesta, participando en conjunto con diversas agrupaciones sociales, sindicales, de derechos humanos y en poblaciones, tomando distancia de las instituciones

y de los espacios culturales formales, para dar cuerpo a los frentes de lucha y resistencia. Fue así como los límites del arte se diluyeron hacia el activismo artístico y la acción política, definiéndose en muchos casos “lo artístico” sólo por la presencia de artistas que fueron capaces de reconstruir y resignificar las relaciones dentro del campo cultural y político, generando una tensión entre el dentro/fuera de la institución del arte y logrando una inserción en lo político y social.

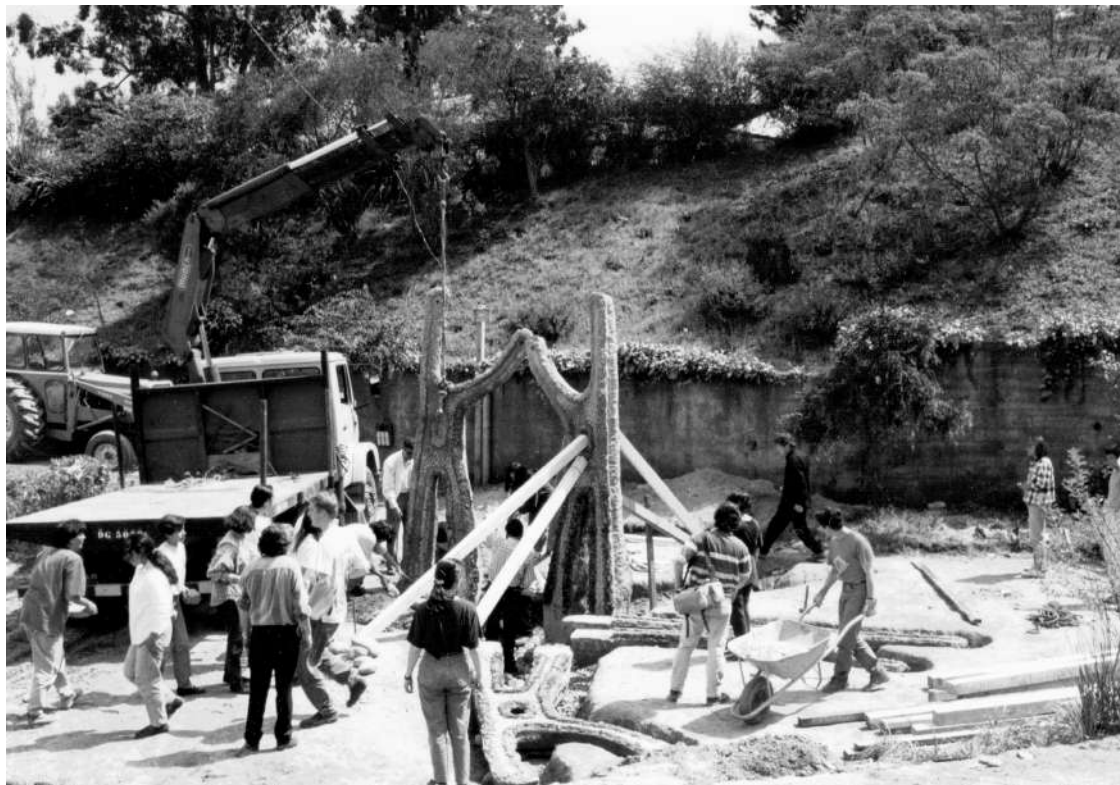
Porque ¿qué tienen de “arte” la colaboración de artistas para una marcha del PIDE, sobre los derechos de la infancia vulnerada por las violaciones a los derechos humanos, por ejemplo, o la acción de guerrilla (artística) en el Hotel Ritz que visibilizó la situación de las presas políticas en Coronel? Hay aquí una suerte de estetización de las demandas políticas, su instalación en el espacio público como signos y símbolos que irrumpen como un disparo o un grito, desde una visualidad potenciada por imágenes, actos, cuerpos, entre la consigna y a veces, simplemente, el poder del gesto y el silencio. Recordemos también los *sittings* en el foro de la UdeC, que ni siquiera tenían la participación manifiesta de artistas, pero donde lo colectivo se instala como presencia y sincronía. Luego, resulta fundamental destacar como una característica el uso de circuitos ajenos a lo artístico y cultural institucional, de aquéllos en donde era posible dar señales de mayor libertad y vinculación; el uso urgente de lugares comunitarios y del espacio público, entendiendo la población y la calle como soportes predilectos al tratarse de una ciudad sitiada, vigilada en todos sus contornos.

En este cruce entre arte y acción política, el uso de la gráfica es pensado también como una herramienta de comunicación/ socialización, que permitía una mayor circulación de discursos, ideas e información, aunque estuviera codificada a través del arte

conceptual. Junto a los desplazamientos del grabado hacia el afiche y la calle, están los talleres que impartían artistas en Carpinteros y Ebanistas o en poblaciones de Concepción, Lota y Tomé, lo que no era solamente una inquietud por enseñar técnicas y herramientas de creación/comunicación, también era una necesidad de esos lugares y sus habitantes por hacer/producir/informar; no era sólo un gesto de ofrecer el oficio con bajada comunitaria, sino una urgencia mutua de vincular el arte con lo social.

Importante es que en esta construcción de colectividad siempre estuvieron presentes mujeres y hombres por igual, donde se veía como necesidad el trabajo compartido. El ímpetu de sobrevivir y luchar contra la dictadura era entendido desde la participación de diversidad de artistas y trabajadores/as culturales, en colaboración intergeneracional y transdisciplinar. Algunos grupos de mujeres trabajaron en forma activa a través de la Agrupación de Familiares de Detenidos Desaparecidos y Ejecutados Políticos, Mujeres por la Vida y el CODEM; sin ser especialmente numerosas, lograron generar un movimiento social y cultural clave en el proceso de recuperación de la democracia. La integración feminista se dio a través de estas agrupaciones, donde poco a poco se fueron haciendo notar reivindicaciones propias de las mujeres, como es el caso de Arinda Ojeda y la lucha por denunciar la situación particular de las presas políticas.

La oportunidad de ser parte de *Construcciones de Archivo en Arte*<sup>489</sup>, realizada entre octubre de 2019 y comienzos de marzo del 2020 en la Sala David Stutchkin de la Dirección de Extensión y Pinacoteca UdeC, permitió levantar al fin una experiencia estética a partir de la investigación. La muestra *Concepción, te devuelvo tu imagen. Arte y política* (1972-1991) ocupó la ex Sala Universitaria entre diciembre y enero, a través de un montaje curatorial donde se



Pág 272 arriba\_ Instalación de la escultura *Ronda de unidad*, laguna Los Patos de la UdeC, obra del escultor Lautaro Labbé junto a colaboradores y estudiantes del Departamento de Artes Plásticas, Concepción, octubre de 1993.

Fuente: Archivo de Carmen Valle Benavente.

Pág 272 abajo\_ Folleto de inauguración de la escultura *Ronda de unidad*. Concepción, 7 de octubre de 1993.

Fuente: Archivo de Mario Sánchez.

Pág 273\_ Memorial por la muerte del estudiante Caupolicán Inostroza, ocurrida en el campus de la Universidad de Concepción en el contexto de una manifestación el 27 de marzo de 1984.

Fotografía: Leslie Fernández, 2021.



### **Homenaje a los Estudiantes Víctimas de Violaciones a los Derechos Humanos**

*Siete días para florecer*

**2 al 7 de octubre de 1993**

**Universidad de Concepción  
Comunidad Regional del Bio-Bio**

**7 de octubre, 19:00 horas**  
**Inauguración de la Escultura Colectiva**  
**en Homenaje a los estudiantes muertos,**  
**víctimas de la represión.**  
**Campus Universitario**  
**sector Norte, Laguna de Los Patos**

### **ESTUDIANTES MUERTOS DE LA UNIVERSIDAD DE CONCEPCIÓN, VÍCTIMAS DE LA REPRÉSIN**

José L. Aguayo Vidal  
Fernando Álvarez Castillo  
Rolando Angulo Matamala  
Wladimir Arandeda  
Contreras  
Jaime Arnedo Pizzini  
Jaime Araya Palomino  
Luis Barra García  
Juan Bascuñán  
José Bordaz Paz  
Alan Bruce Catalán  
Elizabeth Cabrera Bularritz  
Silvia Cañalín Quintriqueo  
Felipe Campos Carrillo  
José Carrasco Tapia  
José Carrasco Vázquez  
Enrique Carreño González  
Miguel A. Catalán Febrero  
Roberto Chaez Vázquez  
Washington Cid Urrutia  
Carlos Contreras Mabele  
Luis Cornejo Fernández  
Eduardo Crisóstomo  
Salgado  
Marcel Dockendorff  
Navarrete  
Jaime Eltit Spielman  
Miguel Enriquez Espinoza  
Edgardo Enriquez Espinoza  
Juan Espinoza Parra  
Carlos Fernández Zapata  
Jorge Fuentes Alarcón

Héctor González Fernández  
Juan Carlos Gómez Inara  
Jorge Grez Abarto  
Nelson Herrera Riveros  
Arturo Hillera Larrañaga  
Fabian Ibarra Córdoba  
Caupolicán Inostroza  
Lamas  
Alexis Jaccard Siegler  
José Jara Castro  
Fernando Krausz Inarra  
Ogán Lagos Marín  
Sergio Lagos Marín  
Marcos Montecinos San  
Martín  
César Negrete Peña  
Juan C. Perelman Ide  
Luis Pincheira Llanos  
José Randolph Segovia  
Sergio Rifo Ramos  
Sonia Rios Pacheco  
Carlos Riosco Espinoza  
Héctor Rodríguez Cárcamo  
Ricardo Ruiz Zaharín  
Ariel Salinas Argemedeo  
Patricio Sobarzo Núñez  
Freddy Torres Villalba  
Bautista Van Schoven Vasey  
Héctor Velásquez Molina  
Manuel Villalobos Díaz  
Arturo Villaveja Araya  
Héctor Zúñiga Tapia



LUCHANDO POR LA JUSTICIA  
AQUÍ MURIÓ  
CAUPOLICAN INOSTROZA  
27 - III - 1984  
ESTUDIANTE U. DE C.  
F E C

presentaron obras originales junto a diverso material de archivo, documentos de época, fotografías, recortes de prensa, así como fragmentos de audios de las entrevistas, y un video con registros de manifestaciones en Concepción en los años 80, todo un acervo mostrado por primera vez al público. Gran parte de la muestra coincidió con el periodo de realización de la Escuela de Verano 2020 de la UdeC, lo que favoreció probablemente que un significativo número de personas conociera el proyecto y su contenido; lo mismo la ubicación de la sala en pleno centro de Concepción, frente a la Plaza de la Independencia, y la realización de un nutrido programa de mediación con actividades gratuitas para el público durante el último mes de exposición<sup>490</sup>.

En la década de los 80, esta sala alojó diversas muestras, siendo un lugar siempre activo; sin embargo, también fue foco de censura, existiendo -por lo tanto- diversas capas de lectura en su historia. Algunas coincidencias que ocurrieron al respecto durante la exhibición, la activaron sin duda de sentidos no imaginados: el viernes 6 de diciembre de 2019, día en que se inauguró, celebrábamos también el aniversario N° 40 de *Arte Acción*, cuya apertura había sido anunciada para el 3 de diciembre de 1979, debiendo realizarse días después, el 10 de diciembre, en el Instituto Chileno Norteamericano, ya que en el primer espacio fue censurada. Luego de 40 años de ocurrido ese gesto inaugural para la generación que abordamos, la exposición actual se instaló como un homenaje o como un acto de reparación simbólica hacia artistas que no han sido debidamente considerados/as en la historia del arte de Concepción y de Chile. Ese viernes 6 de diciembre, en la sala, asistieron varios/as de los artistas del movimiento que retrata este libro, ex integrantes de colectivos y agrupaciones emblemáticas, entre otras/os protagonistas de esta historia, activándose una sensación de reencuentro y de fraterno reconocimiento.

La exposición, además, se realizó cuando en Concepción, al igual que en todo el país, vivíamos algunos de los momentos álgidos de la revuelta popular que estalló el 18 de octubre de 2019 en Santiago y, al día siguiente, en el resto del país, en reacción al gesto valiente de las y los estudiantes que, en la capital, optaron por evadir en forma multitudinaria el pago del transporte del Metro, en protesta al alza del precio del pasaje impuesto por el gobierno de Sebastián Piñera. No eran 30 pesos, sino 30 años de abusos, fue una de las consignas que mejor representaban el sentir general. Así como en tantas otras ciudades, Concepción estaba convulsionada. La Plaza de la Independencia era uno de los epicentros donde transcurrían las marchas, se derrumbaban monumentos y los manifestantes se enfrentaban a la violenta represión de la fuerza policial. La Sala David Stitchkin queda en el subterráneo de la Galería Universitaria, justo frente a esta plaza, y varias veces tuvo que ser cerrada, con sus vitrinas blindadas, mientras abajo estábamos en alguna actividad con público.

En diálogo con este contexto, la muestra contempló la integración de un lienzo blanco que señalaba la frase *Hoy, igual que ayer*. Este objeto propio del ámbito de la protesta estaba dispuesto en el suelo, al fondo de la sala, relacionado con una serie de adocretos que iban siendo amontonados a medida que eran rescatados durante el tiempo de exhibición de las calles penquistas, elementos emblemáticos de la revuelta social en la ciudad, que eran extraídos de las veredas para ser usados como proyectiles, para formar parte de barricadas o como muros simbólicos frente al actuar policial. Junto a la intervención, se exhibía el video *Registro contexto social y político Concepción, 1983-1989*, editado por Valentina Palma para la exposición a partir de una investigación sobre archivos de la AGECH, con tomas del profesor y audiovisualista Rolando Cantero realizadas durante los 80, cuyos audios contenían

consignas y canciones emblemáticas de las manifestaciones de esos años, algunas -lamentablemente- aún muy vigentes y escuchadas en forma repetitiva en las calles del país<sup>491</sup>.

Frente a las obras, los archivos y los testimonios, era inevitable no hacer paralelos. Lo que estaba ocurriendo en las calles del país nos obligaba a ir hacia atrás, a revivir ciertos hechos con dolor, pero también veíamos -a través de la exposición- que las luchas del presente podían ser iluminadas con el ejemplo de estos grupos de artistas y trabajadores/as culturales que -en el momento más oscuro de la dictadura cívico militar- optaron por asumir un rol activo desde la resistencia, extremando los recursos del arte en un cuestionamiento constante, para ir vinculándose territorialmente desde lo colectivo con un gran poder de colaboración y organización. Ahora veíamos el arte en las calles multiplicado, profuso y estampado como gritos con nuestras demandas. Fueron meses de intensa protesta, sólo calmada en sus formas por las políticas de confinamiento y control social que levantó el gobierno de la derecha en el contexto de la pandemia del Covid-19. ¿En qué están los artistas hoy? ¿Cómo inciden en los procesos de cambio pese a la precarizada condición laboral del sector cultural? ¿Qué rol está asumiendo al respecto la enseñanza universitaria, la academia, la institución? ¿Cómo potenciar desde el arte y la cultura, y pese a la primacía de la virtualidad, los afectos comunitarios y la organización social?

Por otro lado, podemos aprender también de las fricciones, errores y contradicciones de esta generación. La intensidad de la actividad artística y cultural durante el período de la dictadura, contrastó radicalmente con lo que ocurrió en forma posterior a su término. Si bien la llegada de la democracia implicó ver cumplido uno de los principales objetivos de la lucha en esos años, este hito dejó a la

vista la instrumentalización del movimiento cultural por parte de los partidos políticos. El trabajo conjunto, colaborativo, el apoyo a la actividad artística y de espacios culturales autogestionados, el buen diálogo incluso, cesaron con la "llegada de la alegría" que anunció el triunfo del NO en el plebiscito de 1988. Junto a la política de los consensos, de la justicia "en la medida de lo posible" y de actos de censura que seguían afectando a los medios de comunicación y a la cultura, en los años 90, los partidos políticos se fueron mostrando cada vez más cerca de sus verdaderos aliados: el poder económico, el mismo que había sostenido a la tiranía de Pinochet, contribuyendo a la instauración del sistema neoliberal. Con el fin de la dictadura comenzó entonces un intento feroz por volver todo un producto. El desarrollo del modelo activó en Santiago una pequeña industria cultural, creándose galerías comerciales que contagiaron a los nuevos artistas de esta provincia que vieron la posibilidad de hacer obras más vendibles que comprometidas con el contexto político, social, cultural, territorial. Aparentemente, ya no era necesaria la lucha y había que sobrevivir. Los fondos concursables para apoyos culturales del Estado, por otro lado, sumaron un sentido de competitividad entre pares, un contraste radical luego de haber permanecido en una lucha colectiva pese a la profunda escasez de recursos, durante más de una década.

A principios de los 90, vemos el surgimiento de algunas intervenciones y acciones desde las disidencias sexuales en Concepción, y un acontecimiento que señaló aún el compromiso político y el deseo de visibilizar, de trabajar por la memoria frente a la llegada del adormecimiento de la democracia: la instalación de la escultura memorial *Ronda de Unidad* (1993), emplazada en el sector de la laguna Los Patos de la UdeC, un homenaje a las/os universitarias/os asesinadas/os en manos de los organismos de represión de la dictadura<sup>492</sup>. La importancia de esta obra radica en el proceso colectivo y orgánico que

involucró su realización. La pieza, liderada por el escultor Lautaro Labbé, contó para su ejecución con el apoyo de la Federación de estudiantes FEC, organizaciones locales de derechos humanos y la rectoría, que en ese momento encabezaba Augusto Parra. En su diseño y ejecución, trabajaron alrededor de 83 personas, en su mayoría estudiantes del Departamento de Artes Plásticas, aunque su gestión no tuvo ningún vínculo ni apoyo de esta instancia universitaria, lo que corrobora el impacto del control dictatorial que de algún modo continuaba.

Es trascendental señalar que esta investigación se enmarca en un período amplio, de 1972 a 1991, justificado por hitos históricos significativos. Desde la densidad de lo que sucedió durante esos años, tomamos aquellas experiencias donde se evidencian los vínculos entre arte y vida y/o arte y política, donde el análisis va más allá de lo meramente artístico hacia estrategias de sobrevivencia, lucha y formas de relaciones. Es probable que haya omisiones que serán reconocidas por parte de quienes fueron partícipes de este período. Con todas las deficiencias que pueda tener, se ha logrado articular una serie de acontecimientos, actores y lugares, construyendo lecturas sobre un momento de la historia del arte local que recién estamos conociendo. Como equipo, esperamos que sea un impulso para que surjan más investigaciones, incluso aquéllas que puedan diferir de ésta, entendiendo que la riqueza de la mirada histórica radica en el encuentro de subjetividades. Esperamos que nuestro trabajo sea un llamado para que en otras ciudades o provincias, lejos del centro y las hegemonías, se puedan escribir relatos propios en torno al arte chileno contemporáneo, haciendo al mismo tiempo un aporte a la construcción de la memoria de nuestra historia reciente.

484\_ Ver nota 9.

485\_ Publicaciones que consultamos con revisiones recientes desde Concepción, son: *Arte Danza Entorno. Crónica historiográfica de Calaucán (1984-2008)*, de Aste, P., Figueroa, A., Sepúlveda, R., Teillier, F. (2009); *Resistencia en blanco y negro. Memoria visual de los 80 en Concepción*, de Cisterna P., Vega M.E. (2016); *Memorias de un pizarrón: Reivindicando la AGECH, Provincia de Concepción 1981-1987*, de Cisterna P., (2019); *Parroquia Universitaria de Concepción. Un espacio de encuentro, diálogo y solidaridad 1966-1989*, de Donoso, B., Monsálvez, D., (2017); y *Teatro y memoria en Concepción. Prácticas teatrales en dictadura*, de Martínez, M., Fuentealba N., Vergara, P., (2019).

486\_ Entre esos artistas y colectivos que durante los últimos años han sido más revisados, están, por ejemplo, Luz Donoso, Gloria Camiruaga, Janet Toro, Víctor Hugo Codocedo, Elías Adasme, Hernán Parada, la Agrupación de Plásticos Jóvenes (APJ) y Los Ángeles Negros [Jorge Cerezo, Gonzalo Rabanal y Patricio Rueda].

487\_ Entre estas publicaciones, se cuentan *Márgenes e Instituciones: arte en Chile desde 1973* (1987), de Nelly Richard; Chile, arte actual (1992), de Milan Ivelic y Gaspar Galaz; *Copiar el Edén. Arte reciente en Chile* (2009), editado por Gerardo Mosquera; y la serie *Ensayos sobre Artes Visuales* (2011-2019), del Centro de Documentación de las Artes Visuales (Cedoc) del Centro Nacional de Arte Contemporáneo Cerrillos del Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio.

488\_ *Nueva Dimensión* o *La Ampolleta Encendida* en la radio Universidad de Concepción, así como *La Rana Dominguera* de la radio de la ex Universidad Técnica del Estado, fueron algunos de estos programas radiales recordados en entrevistas.

489\_ Ver nota 9.

490\_ El programa de mediación de la exposición *Concepción, te devuelvo tu imagen. Arte y política 1972-1991* fue parte de la Escuela de Verano de la UdeC, "Hacia un cambio social: somos otro sol", realizada en enero de 2020. Junto a una serie de visitas dialogadas, se sumaron en la sala las siguientes actividades: el Conversatorio "Arte y activismo durante la dictadura en Concepción" (8 de enero), donde participaron Paola Aste, de Calaucán, Iván Díaz, de Taller Marca y Chepo Sepúlveda, del Teatro Urbano Experimental (TUE); el Conversatorio "Feminismo en dictadura" (15 de enero), con las ex presas políticas, Arinda Ojeda y Lily Rivas, y la profesora de Filosofía Andrea Bascuñán; el Taller "Memorias y feminismos: discursos y prácticas del pasado-presente en zona de Concepción" (22 de enero), guiado por la historiadora feminista Gina Inostroza; y el Conversatorio "Prácticas artísticas en resistencia" (29 de enero), donde participaron la investigadora en

teatro, Marcia Martínez, el poeta Alexis Figueroa, el periodista especializado en música, Rodrigo Pincheira, y el artista visual Iván Cárdenas.

491\_ El video muestra el contexto de protestas y diversas manifestaciones políticas en calles de Concepción y Talcahuano, entre otras: el funeral de Sebastián Acevedo en el cementerio de Concepción (1983); el Acto Día Internacional de la Mujer, Parroquia Santa Cecilia, Talcahuano (1984); la Marcha de los mineros de Lota y la Manifestación de profesores exonerados en el centro de Concepción (1987); el Tercer Festival Víctor Jara en el Teatro Colón de Talcahuano (1988); concentraciones por el NO en ambas ciudades (1988) y una actividad de apoyo a la Vicaría de la Solidaridad (1989).

492\_ Revisar *Arte Colectivo y Memoria: Monumento Ronda de Unidad del Artista Lautaro Labbé*, 1993, tesis de Pamela Quiroz, Magíster en Arte y Patrimonio, UdeC, 2021.



Registro de la intervención *Hoy, igual que ayer* realizada por parte del equipo de investigación en el contexto del cierre de la exposición *Concepción, te devuelvo tu imagen. Arte y política (1972 - 1991)*, Catedral de Concepción, enero de 2020. De izquierda a derecha: Claudia Ortiz, Leslie Fernández y Gonzalo Medina. Fotografía: Sofía Bernasconi.



Registro de la intervención *Basta de mutilar nuestro Ojos* realizada por el Movimiento contra la Tortura Sebastián Acevedo en el contexto de la revuelta de 2019, Catedral de Concepción, enero de 2020.

Fotografía: Leslie Fernández.



Pág 280 y 281\_ Imágenes de la exposición *Concepción, te devuelvo tu imagen. Arte y política (1972 - 1991)*, Sala David Stitchkin, Concepción, 6 de diciembre de 2019 al 31 de enero de 2020.  
Fotografías: Oscar Concha y Sebastián Rivas





Pág 282\_ Inauguración de la exposición *Concepción, te devuelvo tu imagen. Arte y política (1972 - 1991)*. Sala David Stitchkin, 6 de diciembre de 2019. Al fondo, de izquierda a derecha, equipo de investigación y curadoras: Leslie Fernández, Gonzalo Medina y Carolina Lara.  
Fotografía: Ito Fuentes.

Pág 283 arriba\_ De izquierda a derecha, participantes en el conversatorio "Arte y activismo durante la dictadura" en Concepción: Paola Aste (Taller Calaucán), Chepo Sepúlveda (TUE) e Iván Díaz (Taller Marca). Actividad de mediación de la exposición *Concepción, te devuelvo tu imagen. Arte y política (1972 - 1991)*, Sala David Stitchkin, 8 de enero de 2020.  
Fotografía: Ito Fuentes.

Pág 283 abajo\_ Conversatorio "Feminismo en dictadura". Al fondo, de izquierda a derecha: Arinda Ojeda y Lily Rivas (ex presas políticas), junto a Andrea Bascuñán (profesora de Filosofía) y Leslie Fernández (moderadora), Sala David Stitchkin, 15 de enero de 2020.  
Fotografía: Ito Fuentes.



## Entrevistas 2014-2019

Francisco Albarrán, Rodrigo Andrade, Germán Araos, Paola Aste, Carmen Azócar, Domingo Baño, Óscar Barra, Sebastián Burgos, Américo Caamaño, Daniel Campos, Iván Cárdenas, Osvaldo Caro, Ramón Cartes, Iván Contreras, Jorge de Giorgio, Iván Díaz, Santiago Espinoza, Jaime Faúndez, Jaime Fica, Alexis Figueroa, Manuel Fuentes, María Soledad González, Tomás Harris, Pilar Hernández, Rogelio Jorquera, Eileen Kelly, Annemarie Maack, Egor Mardones, Eduardo Meissner, Justo Pastor Mellado, Ema Millar, Pedro Millar, Danny Monsálvez, Arinda Ojeda, Nelson Opazo, Roberto Pablo, Miguel Parra, Victoria Neira, Edgardo Neira, Ricardo Pérez, Ximena Ramírez, Gustavo Riquelme, Ana María Saavedra, Gustavo Sáez, Rodrigo Sáez, Ricardo Sepúlveda y Fernando Vázquez.



## Bibliografías

Aste, P., Figueroa, A., Sepúlveda, R., Teillier, F. (2009) *Arte Danza Entorno. Crónica historiográfica de Calaucán (1984-2008)*. Impresora Icaro, Concepción.

Bürger, P. (1974) *Teoría de la vanguardia*. Ediciones Península, Barcelona, España.

Cisterna, P., Vega, M.E. (2016) *Resistencia en blanco y negro. Memoria visual de los 80 en Concepción*, Concepción, Chile, Trama impresores.

Cisterna, P. (2019) *Memorias de un pizarrón: Reivindicando la AGECH, Provincia de Concepción 1981-1987*, Concepción, Chile.

Contardo, O., García, M. (2009) *La era ochentera. Tévé, pop y under en el Chile de los ochenta*. Santiago, Chile, Ediciones B.

Cristi, N., Manzi, J. (2016) *Resistencia gráfica. Dictadura en Chile APJ Taller Sol*, LOM Ediciones, Santiago de Chile.

Documentos y prensa anteproyecto de creación de un Instituto de Arte 1971, Archivo Universidad de Concepción.

Donoso, B., Monsálvez, D. (2017) *Parroquia Universitaria de Concepción. Un espacio de encuentro, diálogo y solidaridad 1966-1989*. Concepción, Chile. Editorial Escaparate.

Ediciones Universitarias de Valparaíso (1972) *Orígenes del Teatro Hispanoamericano Contemporáneo*. Santiago de Chile, Editorial Universitaria.

Errázuriz, L.H., Leiva, G. (2012) *El golpe estético. Dictadura militar en Chile 1973-1989*. Santiago, Chile, Editorial Ocho Libros.

Fichte, H. (2018) *Chile: Experimento por el futuro*. Santiago, Chile. Editorial Metales Pesados.

Figueroa, A., Teillier, F. (2010) *Texto Imagen Performance. Poéticas en desplazamiento medial*, LOM Ediciones, Santiago.

Frindt, M.V. (2006) *Evolución plástica en Concepción y coyunturas políticas 1964-1989*, tesis para optar al grado de Magíster en Historia, Universidad de Concepción.

Furió, V. (2002) *Sociología del Arte*. Barcelona, España, Editorial Cátedra.

García, L.I. (2013) Artículo "Vanguardia, mito y censura".

Gómez, N. [2016] Artículo académico **"La Asamblea de la Civilidad en Concepción y la Asociación Democrática de Artistas: espacios de sociabilidad política en dictadura"**, en *Rev. Hist.*, N° 23, vol. 2.

González, F., López L., Smith B. [2016] **Performance art en Chile**. Santiago, Chile. Editorial Metales Pesados.

GRISALLA. [1992] Catálogo **Viaje hacia el Ocio, la Locura y la Muerte**. Exposición de pintura y grabado, Museo Nacional de Bellas Artes, Santiago.

Giunta, A. [2011] **Escribir las imágenes. Ensayos sobre arte argentino y latinoamericano**. Buenos Aires, Argentina. Siglo Veintiuno Editores.

Harris, T. [2015] Texto **Lectura de un cuerpo urbano desgarrado: "Concepción en la década de 1980"**, escrito para el I Seminario sobre Arquitectura, Arte y Pensamiento, Departamento de Diseño y Teoría de la Arquitectura de la Universidad del Bío-Bío.

Lara, C. [2009] **"Tendencias en el arte chileno Post '90: Discursos de producción, inscripción y circulación de obra que conforman escena en época de Transición"**, tesis para optar al grado de Magíster en Artes con Mención en Teoría e Historia del Arte, Universidad de Chile. Santiago.

Lara, C. [2020] Texto **"La pandemia que visibilizó a los otros cuerpos. VIH/Sida y activismo homosexual en Concepción"**, periódico *NN*, N°7, Concepción.

Martínez, M., Fuentealba N., Vergara, P. [2019] **Teatro y memoria en Concepción. Prácticas teatrales en dictadura**. Concepción, Chile. Editorial Nómada Sur.

Memorias de la Universidad de Concepción 1971-1973. Archivo Universidad de Concepción.

Mellado, N. [1972]. **"Las manifestaciones artísticas en la Universidad de Concepción"**, revista *Atenea*, número 426 y 427.

Millar, P. [1977]. **Grabado signo comunicación técnica materia catálogo exposición de obra gráfica**, Galería Universitaria, Universidad de Concepción.

Olea, R., Peña, M., Morales, J., Saldía, M., Placencia, P., Araya, B. [2018] **Lugares penopolitanos. Memorias en dictadura**, Concepción, Chile, Nómada Sur Ediciones.

Pincheira, R. [2019] **Genealogía del rock penquista. Orígenes y destinos (1960-1990)**. Hualpén, Chile, Editorial Nuevos Territorios.

Plan de estudios de la Licenciatura en Artes Plásticas y Visuales Universidad de Concepción 1971. Oficina de partes y archivos, Universidad de Concepción, Concepción, Chile.

Poblete, C. [1997] Texto **"Teatro Urbano Experimental: Exploración plástica y escénica"**, *Acta Literaria*, N° 22.

Quiroz, P. [2021] **"Arte Colectivo y Memoria: Monumento Ronda de Unidad del Artista Lautaro Labbé 1993"**, tesis de Magíster en Arte y Patrimonio, Universidad de Concepción.

Red de Conceptualismos del Sur. [2013] **Perder la forma humana. Una imagen sismica de los años ochenta en América**, Madrid, España, Editorial Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.

Revista *Nueva Atenea*, número 423, 1970, Universidad de Concepción, Concepción, Chile.

Richard, N. [1994] **La insubordinación de los signos**. Santiago, Chile. Editorial Cuarto Propio.

Richard, N. [2007] **Fracturas de la memoria. Arte y pensamiento crítico**. Santiago, Chile. Siglo XXI Editores.

Richard, N. [2000] **Políticas y estéticas de la memoria**. Santiago, Chile, Editorial Cuarto Propio.

Richard, N. [1987] **Arte en Chile desde 1973. Escena de avanzada y sociedad**. Santiago de Chile. Editorial FLACSO Chile.

Richard, N. [2014] **Márgenes e instituciones. Arte en Chile desde 1973**. Santiago, Chile. Editorial Metales Pesados.

Rogel Álvarez, A., Vásquez Alarcón, F. [2017] **Puentes. Relatos y conversaciones con canta-autores del Biobío (1970-2000)**, Lagartija Ediciones, Concepción.

Sagredo, J.F. [2013] **"Identidad y proscripción: Espacios musicales como formas de resistencia cultural al interior de la Universidad de Concepción, 1973-1983"**, tesis Magíster en Historia de Occidente, Universidad del Bío-Bío.

Thayer Ojeda, L. [2001] **"Vanguardia, dictadura y globalización"**, en *Pensar en la postdictadura*. Nelly Richard y Alberto Moreiras Editores. Cuarto Propio. Santiago, 2001.

Torres, M.T. [2020] Artículo **"Aporte para una lectura feminista. De memoria: entre arpilleras y carbón piedra"**, de Arinda Ojeda Aravena, en periódico *NN*, Edición N° 7, Concepción.

## Agradecimientos

Agradecemos los aportes a la investigación y a la exposición *Concepción, te devuelvo tu imagen. Arte y política 1972 - 1991*:

Elías Adasme, Francisco Albarrán, Rodrigo Andrade, Germán Araos, Claudia Arrizaga, Paola Aste, Domingo Baño, Andrea Bascuñán, Sofía Bernasconi, Sebastián Burgos, Américo Caamaño, Iván Cárdenas, Francisco Casas, Graciela Carnevale, Rodrigo Cociña, Ernestina Concha, Óscar Concha, Natascha de Cortillas, Daniel Cuevas, Alejandro de la Fuente, Jorge de Giorgio, Iván Díaz, Carmen Durán, Santiago Espinoza, Jaime Faúndez, Ester Fierro, Jaime Fica, Alexis Figueroa, Ito Fuentes, Manuel Fuentes, Gina Inostroza, Pilar Hernández, Jaime Hidalgo, Eileen Kelly, Annemarie Maack, Egor Mardones, Marcia Martínez, Luis Medina, Pedro Montes y Galería D21, Guillermo Moscoso, Edgardo Neira, Ana Longoni, Arinda Ojeda, Roberto Pablo, León Pagola, Valentina Palma, Miguel Parra, Ricardo Pérez, Rodrigo Pincheira, Lily Rivas, Ximena Ramírez, Javier Ramírez, Remis Ramos, Sebastián Rivas, Osvaldo Rodríguez, Gustavo Sáez, Ricardo Sepúlveda, Juan Carlos Valenzuela, Fernando Vásquez, Carlos Zapata, a la familia de Juan Bustos "Pisan", familia de Pedro Lemebel, familia de Pedro Millar, familia Hempel-Maack, así como al personal de la Casa del Arte José Clemente Orozco, al Departamento de Artes Plásticas y Carrera de Artes Visuales UdeC, y a la Vicerrectoría de Relaciones Institucionales y Vinculación con el Medio (VRIM) de la Universidad de Concepción.

Agradecimientos especiales a Claudia Ortiz Jiménez por su participación en el equipo de investigación.



Inauguración de la exposición *Concepción, te devuelvo tu imagen. Arte y política (1972 - 1991)*. Equipo de investigación y artistas participantes, de izquierda a derecha: Carolina Lara, Pilar Hernández, Germán Araos, Ricardo Pérez, Leslie Fernández, Sebastián Burgos, Iván Cárdenas y Gonzalo Medina. Sala David Stitchkin, 6 de diciembre de 2019.  
Fotografía: Ito Fuentes.

Leslie

Fernández Barrera

[Concepción, Chile, 1971]

Artista Visual, investigadora y académica. Licenciada en Arte de la Universidad de Concepción (1993) y Magíster en Artes Visuales de la Academia San Carlos, UNAM, México (2003). Es docente en el Departamento de Artes Plásticas de la Universidad de Concepción en el área de Taller y Producción Visual, colaborando además en el Magíster en Arte y Patrimonio. Dentro de actividades relevantes en esa casa de estudios destacan su participación en el comité editorial de la Revista *Alzaprima* (2016-2022) y la coordinación de exposiciones temporales de la Casa del Arte José Clemente Orozco donde realizó la curaduría de *Una obra gráfica en acción* sobre la obra del artista chileno Guillermo Deisler (2019).

Dentro de su producción artística y de investigación se encuentran la realización de proyectos individuales y colectivos entre los que destacan: *Ciudad y Palimpsestos* (2003), *Obras cotidianas* (2005), *MÓVIL* (2009-2017), *En Chile la Vida es Normal* (2013), *Lo relativo de la Belleza* (2010) y *Las calles son nuestras* (2019-2021). Fue integrante del colectivo Mesa8 (2006-2014) y codirectora en Casapoli Residencias (2010-2017). Es parte del Archivo de las artistas visuales de Concepción RAV (2017) y de la publicación *Mujeres en las Artes Visuales en Chile 2010-2020*, del Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio (2021).

Desde el 2016 ha estado desarrollando una investigación colectiva sobre arte y política, bajo el nombre de *Concepción, te devuelvo tu imagen. Arte y resistencia política (1972 - 1991)* por medio de la cual se ha generado un levantamiento de relatos, archivos y documentos referidos a la historia reciente de las artes visuales en la ciudad de Concepción, con lo que ha participado de diversas exposiciones, publicaciones, seminarios y encuentros tanto en Chile como en el extranjero.

Actualmente, desarrolla una investigación sobre la obra del artista Julio Escámez y es parte del equipo organizador del encuentro *Arte y Desindustrialización* (2018-2022).

Carolina

Lara Bahamondes

(Osorno, Chile, 1971)

Periodista de la Universidad de Concepción (1994), Licenciada en Estética de la Pontificia Universidad Católica de Chile (1996) y Magíster en Teoría e Historia del Arte de la Universidad de Chile (2009), se dedica al periodismo cultural, la investigación en arte contemporáneo, la curaduría y la gestión cultural. Además de trabajar en proyectos independientes y colaborativos, integra desde 2015 la Dirección de Cultura de la Municipalidad de Concepción, donde es curadora del Punto de Cultura Federico Ramírez, coordinando además actividades en conexión con diversos sectores de la cultura regional.

Como periodista, colaboró en la sección Actividad Cultural de *El Mercurio* (1995-2010); fue corresponsal de la revista *ArtNexus* (2009-2015); crítica de arte del diario *La Tercera* (2012-2018) e integrante de *Bufé Magazín de Cultura* de Concepción (2012-2014), entre otras publicaciones. Desde 2016, es parte de la revista *Biográfica*.

Como curadora y editora, ha participado en proyectos como la Semana de Arte Contemporáneo de Antofagasta, SACO (2012-2019) y el programa Traslado (2016-2018) del Consejo Nacional de la Cultura y las Artes. En su trabajo con artistas regionales, destaca su colaboración desde 2016 con el artista visual y performer de Concepción, Guillermo Moscoso, realizando exposiciones tanto en Concepción como en las regiones del Biobío y Ñuble. Como investigadora, publicó *Chile Arte Extremo: nueva escena en el cambio de siglo* (2010), trabajando en *Concepción, te devuelvo tu imagen. Arte y resistencia política* (1972-1991) y, actualmente, en *Eduardo Martínez Bonati y las vanguardias del arte en Chile, 1961-1975*, a lo que suma charlas en diversos espacios y participación en el XI Congreso Internacional de Teoría e Historia de las Artes, CAIA, Argentina (2021).

Radicada desde 2010 en Tomé, participa en MESA8, agrupación que relaciona arte y comunidades, y en organizaciones de cultura, patrimonio y defensa socio ambiental, desarrollando colectivamente encuentros, talleres y acciones comunitarias.

Gonzalo

Medina Parra

(Tomé, Chile, 1987)

Periodista [2015] de la Universidad de Concepción. Diplomado en Comunicación y Gestión Cultural de la Universidad de Chile (2015) y estudiante de Magister en Artes, PUC. Se dedica al periodismo cultural, la gestión cultural, en docencia y la investigación en arte contemporáneo.

En 2015 expuso en el XI Congreso Internacional de Semiótica Visual en Liège, Bélgica, con una investigación en el área de la semiótica del arte, realizada anteriormente junto a la académica Elizabeth Parra Ortiz como tesina de grado, sobre la performance *Homenaje a Sebastián Acevedo* del colectivo de arte Las Yeguas del Apocalipsis. Periodista en Casapoli Residencias de Arte en Coliumo (2016), y Centro Cultural El Tranque de Lo Barnechea (2017). Participó en la IX Jornadas de Historia y Cultura de América, en Montevideo, Uruguay, (2018) con la ponencia *Las neovanguardias en la resistencia cultural de los 80 en Concepción: el Caso de Taller Marca y ColectivoArte80*.

Ha trabajado como encargado de difusión y mediación en los proyectos Fondart: *Cuerpo, Memoria y Activismo*, Exposición de Guillermo Moscoso, en Centro Cultural de Tomé, Corporación Cultural Municipal de Los Ángeles, Centro de Extensión UBB de Chillán y Pinacoteca de la U. de Concepción (2016 a 2018); en el proyecto *Teatro y Memoria en Concepción* (2017); y en *K'UI Arte Contemporáneo de Rapanui* (2017); reportero y editor de la revista *Cuadernos a la Mesa* de la Seremi de las Culturas del Biobío (2019); y exponente del XI Congreso Internacional de Teoría e Historia de las Artes, CAIA, Argentina (2021). Actualmente, es colaborador académico en la Carrera de Artes Visuales de la Universidad de Concepción en las áreas de marketing, comunicación y gestión cultural, y periodista del Departamento de Artes Plásticas UdeC; coinvestigador y periodista de dos proyectos Fondart de creación y difusión del artista visual Guillermo Moscoso (2021-2022). A fines de 2021, fue seleccionado como ganador del Premio Ensayos en *Artes Visuales Archivos, territorios y temporalidades*, del Centro Nacional de Arte Contemporáneo de Cerrillos y CEDOC.

# Créditos

Autoras: **Leslie Fernández Barrera, Carolina Lara Bahamondes y Gonzalo Medina Parra.**

Equipo de investigación: **Leslie Fernández Barrera, Carolina Lara Bahamondes, Gonzalo Medina Parra y Claudia Ortiz Jiménez.**

Corrección de texto: **Egor Mardones Grandón y David Romero Torres.**

Transcripciones entrevistas: **Leslie Fernández Barrera, Carolina Lara Bahamondes, Gonzalo Medina Parra, Claudia Ortiz Jiménez, Angela Merello Pecci y Pamela Valenzuela Carrasco.**

Diseño de arte y diagramación: **Almacén Editorial**  
Diseño Mapa: **Hernán Díaz Gálvez + Almacén Editorial.**

Fotografías de montaje: **Sebastián Rivas Lobos, Óscar Concha Lagos e Ito Fuentes.**

Portada: ***Acción Neruda* (1982), intervención gráfica del Colectivo Arte80. Puente Viejo, Concepción-San Pedro (de la Paz). Fotografía de Ricardo Pérez.**

Impresión Trama S.A.  
Primera Edición 500 ejemplares.  
Concepción 2022.

Este libro fue realizado gracias al Fondart Regional Formación e Investigación 2015 del CNCA. La investigación se realizó de 2015 a 2021.

Registro de propiedad intelectual:  
ISBN: 978-956-410-356-3





