

RESISTENCIAS GRÁFICAS:
TRAMAS Y DISLOCACIONES TÉCNICAS EN
DICTADURA

Javiera Manzi Araneda y Nicole Cristi Rojas

JAVIERA MANZI ARANEDA

Socióloga y archivera de la Universidad de Chile, curadora, docente e investigadora independiente. Investiga los cruces entre arte, memoria política y movimientos sociales en Chile y América Latina. Integrante de la RedCSur, el colectivo Luisas y militante de la Coordinadora Feminista 8M.

NICOLE CRISTI ROJAS

Diseñadora, Licenciada en Estética y Candidata a doctora en Antropología por la University College of London. Investigadora en estudios de cultura material, historia del diseño y antropología de la técnica. Integrante de la RedCSur y del Centre for the Anthropology of Technics and Technodiversity [CATI] de UCL.

RESISTENCIAS GRÁFICAS: TRAMAS Y DISLOCACIONES TÉCNICAS EN DICTADURA

«Con la llegada de la dictadura, hubo gente que no se fue pa' la casa, que hizo canciones, que hizo poesía, a nosotros nos tocó hacer afiches... y lo hicimos con un extraordinario cariño»

Antonio Kadima

En *Ensayo para una reseña de la historia del afiche en Chile*, Ana Cortés escribió que «una ciudad sin gritos pegados en los muros, sería hoy en día casi una ciudad en silencio» (1937, p. 4). Pero el silencio no suele imponerse del todo. A pesar del quiebre democrático, la censura, la crisis económica y la represión, el trazo comprometido de la tradición cartelista de los años sesenta y setenta, emergió como expresión autodidacta de desacato, protesta y diseminación de un tejido social y cultural que comenzó lentamente a regenerarse tras el golpe de Estado. A continuación, presentamos parte de la investigación realizada en el libro *Resistencia Gráfica. Dictadura en Chile* (2016) para contextualizar la selección de afiches e intervenciones gráficas de la Agrupación de Plásticos Jóvenes (APJ) y el Centro Cultural Tallersol.

DE LA UTOPIA GRÁFICA AL BORRAMIENTO

El 11 de septiembre de 1973, Salvador Allende iba a inaugurar la exposición *Por la vida... ¡siempre!* en la Universidad Técnica del Estado (UTE). Diseñadas por el Taller de Gráfica de la UTE, las 18 vallas de gran formato (de 2.00 x 3.80 mts. cada una) indicaron, tal como señala el segundo diseño de la serie, la «concepción ideológica del fascismo, su negativa expresión histórica y los riesgos de una Guerra Civil de fatales consecuencias para el país» (Taller de gráfica UTE, 1973). Junto a las vallas, imprimieron 500 carpetas con la serie de 18 afiches que fueron distribuidos junto a diagramas e indicaciones de montaje para ser expuestas de manera simultánea en sedes de la UTE, centros comunitarios y sindicales a lo largo del país. Este sería un hito político y cultural en el que Allende anunciaría el plebiscito para ratificar el apoyo a la Unidad Popular. Para Mario Navarro, director del Taller de Gráfica, el propósito era

instalar ampliamente una ofensiva gráfica contra las amenazas de la guerra civil. Un despliegue que hacía presente la potencia de la reproducción masiva de afiches ante la urgencia comunicacional que introdujo el tanquetazo. Nada de esto fue posible. El 11 de septiembre la Junta Militar bombardeó La Moneda, la UTE fue sitiada, la muestra fue destruida mientras apresaban a estudiantes, académicos y funcionarios, y casi la totalidad de las carpetas se perdieron.

Durante los primeros días de la dictadura civil militar, Santiago fue militarizado y los muros del centro, villas y poblaciones que solían estar cubiertos de afiches, rayados y el trazo de las brigadas muralistas, comenzaron a ser pintados de blanco para borrar toda huella de la Unidad Popular. «Extirpar el cáncer marxista», como dijera el General Leigh el mismo 11 de septiembre al presentarse la Junta Militar, tuvo un mandato visual que se materializó en una política de higienización y persecución de todo signo disidente. El 26 de septiembre de 1973 se publicó el bando N° 32 en el diario oficial, que estableció que «toda persona que sea sorprendida durante el Estado de Sitio imprimiendo o difundiendo por cualquier medio propaganda subversiva y atentatoria contra el Gobierno Supremo sufrirá las penas contempladas por el código de Justicia Militar para Tiempos de Guerra» (*El Mercurio*, 1973).

Imprimiendo.

Difundiendo.

Propaganda.

Subversiva.

La Doctrina de Seguridad Nacional codificó rápidamente la amenaza que suponía la gráfica, como medio de comunicación y agitación visual en un contexto autoritario. En solo unos días, se impuso el blanco y el gris sobre el espacio público. La «operación limpieza del golpe estético», como señalan Errázuriz y Leiva (2012, p. 20), introdujo la depuración del heterogéneo imaginario socialista y popular multiplicado en afiches de partidos políticos, sindicatos, federaciones estudiantiles y también del propio gobierno, que encargó a gráficos y diseñadores como los hermanos Antonio y Vicente Larrea, Ximena del Campo, Luis Albornoz, Waldo González y Mario Quiroz la representación visual del programa. En el campo del diseño y en el de las artes visuales, la ampliación del uso de técnicas de seriación como la serigrafía y el offset, junto con el desarrollo de un repertorio compartido con el muralismo de las brigadas Ramona Parra y Elmo Catalán, entre otras, había extendido un lenguaje visual de alta pregnancia e impacto que acompañó los procesos de modernización y transformación social en curso.

Junto al «borramiento» o «desinfección del pasado marxista», se impuso, por un lado, la exaltación de una identidad patriótica homogeneizante volcada

a identificar lo nacional con hitos militares y símbolos patrios y, por otro, un entusiasmo que fue creciendo con los años en torno al boom publicitario que acompañó la implantación neoliberal. Son precisamente estos tres pilares de la cultura oficial —la censura, la apología de la chilenidad y la fiebre publicitaria— el contexto donde la gráfica política volvió a hacerse presente como práctica de resistencia.

DE CALIGRAFÍA CALLEJERA A LA RESISTENCIA GRÁFICA

Entre 1973 y 1974, la censura de los meses que siguieron al golpe se vio agrietada por medio de espontáneos grafismos callejeros que fueron apareciendo en los muros. Uno de los más recordados fue la R mayúscula rodeada por un círculo en signo de resistencia. Esa escritura mínima, serializada a pulso, anunciaba la persistencia de «un gran cuerpo opositor que debía hacerse invisible para no ser desaparecido por la violencia militar», como señala Guadalupe Santa Cruz (2010). Este temprano gesto gráfico de resistencia, con el paso de los años, fue extendiendo su alcance mediante la adopción de medios de reproducción caseros, tales como hectógrafos, mimeógrafos y sellos artesanales en muros de fábricas, asientos de buses y postes de luz. También está el caso de gráficos y militantes como Hugo Sepúlveda que, luego del tanquetazo, se abastecieron de tintas, papeles, bastidores y herramientas gráficas ante el quiebre inminente de la democracia. En palabras de Alberto Pérez, este fue el «nacimiento de una vía caligráfica, popular, primaria» (1986, p. 12), una primera respuesta para denunciar las violaciones a los derechos humanos y la difusión de las primeras actividades culturales, talleres y peñas que fueron restituyendo las redes subterráneas de encuentro, solidaridad y afecto.

Lejos de las oficinas profesionales y de una formación disciplinar, la producción gráfica devino una práctica autodidacta desarrollada fundamentalmente por artistas, trabajadores culturales y militantes, muchos de los cuales comenzaron a identificarse como «gráficos». Luego de los rayados callejeros, el afiche no solo fue el medio de difusión de consignas, convocatorias y actividades, sino también la demostración material de que tras cada pieza que circulaba perseveró el pulso de una organización y de una trama de esfuerzos que la había hecho posible. Como señaló Patricio Rueda en una entrevista, era un modo «de decir somos más de uno y (estamos) organizados» (citado en Cristi y Manzi, 2016, p. 58).

Hacia el final de los setenta, ya existía un campo de resistencia gráfica conformado por agrupaciones, colectivos y talleres que se especializaron en el

diseño y producción de afiches y panfletos en Santiago, Concepción, Valparaíso y otras ciudades del país. En algunos casos se trataba de talleres de grabado fundados por académicos exonerados de universidades públicas, como el Taller de Artes Visuales (TAV) integrado por Virginia Errázuriz, Francisco Brugnoli, Luz Donoso, Elías Adasme y Hernán Parada, entre otros; por personas vinculadas al mundo cultural de oposición como el Taller Pazciencia de los hermanos Amaro y Charles Labra, fundadores del grupo Sol y Lluvia; el Grupo Semilla vinculado a la Agrupación Cultural Universitaria (ACU); Gráfica Arauco de Danilo Bahamondes junto a Juan Carlos Gallardo y Antonio Rojas; el Taller Marca de la ciudad de Concepción integrado por Iván Díaz y Ricardo Pérez; Palomita del Mapocho de Ricardo Morales; y los talleres Emergencia, Acción Cultural (TAC), Ventana y A Puro Pulso, sin contar los talleres clandestinos vinculados a estructuras militantes.

A lo largo de la dictadura, la gráfica tuvo que retirarse de los muros del centro de la ciudad y diseminarse a través de otros espacios y soportes de circulación alternativos. Fueron afiches que circularon de mano en mano en actividades culturales y clandestinas, dispuestos al interior de juntas de vecinos, espacios culturales, sindicatos y pastorales, y que —una vez que comenzaron las primeras manifestaciones y jornadas de protesta nacional— regresaron a las calles de la mano de manifestantes.

En este contexto de producción, hablamos de *resistencia gráfica*, más que de gráfica política o incluso de gráfica de la resistencia para enfatizar lo político del proceso y las tramas de fabricación de cada afiche. La gráfica como práctica no solo produjo imágenes para la difusión y agitación de la lucha de resistencia, sino que también fue politizando activamente sus modos y medios de producción, reproducción y circulación. La gráfica fue, de este modo, un soporte visual, una herramienta comunicacional y también una práctica militante.

Dentro de ese marco, la Agrupación de Plásticos Jóvenes y el Centro Cultural Tallersol comparten una serie de prácticas prefigurativas que nos permiten delinear aspectos propios de la resistencia gráfica en dictadura. En primer lugar, ambos colectivos tuvieron un compromiso con la coyuntura y un trabajo sostenido bajo la urgencia de responder continuamente a los tiempos y contratiempos de la lucha antidictatorial. El diseño e impresión de afiches tuvo que ajustarse a la impaciencia y presión de organizaciones que solicitaron el material en plazos mínimos, incluso de un día para otro. Luego, otro rasgo compartido por la APJ y el Tallersol fue la colectivización de sus autorías como un modo de afirmar una voz colectiva y a la vez como una forma de resguardo mínimo, advirtiendo las represalias del régimen en caso de ser identificados. En tercer lugar, mantuvieron su autonomía respecto de otras estructuras, lo

que les permitió colaborar con organizaciones sociales y políticas diversas y no tener que ceñirse a la línea política o estética de un partido o institución. Por último, son grupos que asumieron un compromiso activo con la socialización de sus conocimientos técnicos por medio de acompañamientos y talleres, para que más organizaciones pudieran producir afiches y panfletos sin depender de terceros. Todos estos elementos son parte de una matriz común que caracterizó el modo de concebir el quehacer gráfico como acto de resistencia.

TRAMAS DE SOLIDARIDAD Y AFECTO: LA AGRUPACIÓN DE PLÁSTICOS JÓVENES Y EL TALLERSOL

En el libro *Resistencia Gráfica. Dictadura en Chile* abordamos en profundidad la trayectoria y obra de dos experiencias: la Agrupación de Plásticos Jóvenes (APJ) y el Centro Cultural Tallersol. El Centro Cultural Tallersol fue fundado en 1977 por Antonio Kadima y Jorge Farías y pasó a ser el primer centro cultural autónomo en abrir sus puertas en plena dictadura. Fue concebido tal como señala su afiche fundacional como «un espacio abierto a organizaciones y personas que luchan por una cultura popular y alternativa» (1977) desde la creación poética, audiovisual, musical, muralista y gráfica. En 1980, Kadima, Felipe Martínez y el ilustrador Eduardo Gallegos crearon el Taller de Gráfica, «como una respuesta y una necesidad en el proceso de inserción con las organizaciones sociales» (1985). El trío realizó diseños por encargo para peñas, recitales y actos culturales, como una línea «solidaria» de afiches sin costo para organizaciones populares, parroquias y agrupaciones de derechos humanos. Luego de un año de trabajo, el grupo se disolvió, pero Kadima siguió trabajando de manera independiente bajo el nombre de «Taller Nueva Gráfica», haciendo uso de la serigrafía, la fotocopidora y ocasionalmente con el uso de *offset*. Durante este periodo continuó con talleres itinerantes junto a Juan Carlos Gallardo y promovió la formación con técnicas simples y económicas para la autogestión de medios de comunicación popular.

Por otro lado, la APJ se fundó en 1979 a partir de un llamado realizado por Hugo Sepúlveda y Havilio Pérez, quienes habían sido estudiantes de arte antes del golpe. A esta primera cita —realizada en el Taller 666— acudió un grupo de más de 30 estudiantes y egresados de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile. En los años siguientes, fueron muchos los que llegaron a sumarse de manera parcial o permanente a la agrupación, que mantuvo un carácter «movimentista», tal como le atribuyó Francisco Brugnoli en 1986. Algunas de las personas que formaron parte de la APJ en sus distintas generaciones

son Alberto Díaz Parra, Víctor Hugo Codocedo, Leonardo Infante, Sonia de los Reyes, Héctor Achurra, Patricio Rueda, Cucho Márquez, Janet Toro, Paulina Novoa, Fernando Vergara, Claudia Gutiérrez, Claudia Winther, Evelyn Fuchs, Ana María Cisternas, Mario Riseti, Ivan Godoy y Fernando Vergara. En un momento en que las universidades eran dirigidas por decanos y profesores designados, la APJ fue un espacio de formación alternativo para quienes buscaban desarrollar una práctica artística imbricada en lo social. Se coordinaban en asambleas periódicas y grupos ejecutores y sostuvieron cuatro líneas de trabajo: muralista, escenográfica, «acciones directas» (como llamaron a las intervenciones o *performance* en el espacio público) y —la más prolífica de todas— la gráfica.

A pesar de ser dos experiencias bastante diferentes, la APJ y el Tallersol comparten el ejercicio constante de transgresión de la adversidad política y las limitaciones materiales y técnicas que los asediaron. Su complicidad fue creciendo al encontrarse en espacios, actividades y coordinadoras culturales, e incluso compartieron taller una vez que la APJ comenzó a reunirse e imprimir en el Tallersol de Avenida Matta, en 1980. Los documentos de jornadas, encuentros y muestras colectivas son los rastros de cómo fueron sistematizando su quehacer. Uno de los principales hitos de este cruce fue la organización del Primer Encuentro de Gráfica Popular en octubre de 1982, junto al Taller 666 y al Taller de Acción Cultural (TAC). El encuentro fue declarado por sus organizadores como la primera ocasión donde se podría discutir y compartir en torno al acervo acumulado por colectivos artísticos y organizaciones sociales que desarrollaban un «trabajo gráfico», el que definieron como: «toda forma impresa que haya servido como medio de comunicación popular, sea afiche, volantes, cartillas, boletines o periódicos» (citado en Cristi y Manzi, 2016, p. 102).

Durante los años setenta, las redes entre organizaciones, artistas y trabajadores culturales se extendieron ante la necesidad de activar formas de acción colectiva que contrarrestaran el efecto de la fragmentación social, el temor y la censura. Desde su trabajo como gráficos, tanto la APJ como el Tallersol formaron parte de estas redes y coordinadoras y colaboraron realizando afiches para decenas de espacios culturales, comités de pobladores, sindicatos ilegales, agrupaciones de derechos humanos y centros de estudiantes, entramado al que llamamos «vínculo social gráfico». El primer y principal vínculo gráfico que forjó el Tallersol fue con el mundo de la música y las peñas, entre las que destacan la Peña Doña Javiera, La Casona San Isidro, La Parra, La Casa del Cantor, la Casa Kamarundi, la Casa de los Músicos, el Café del Cerro, el Café ULM, la Agrupación Canto Nuevo de Chile y la productora Nuestro Canto.

Junto con lo anterior también colaboró con sindicatos como el Sindicato de Electricistas de la Provincia de Santiago, el Sindicato de Savory, el de Ardigas, el Sindicato de Panificadores, el Sindicato Lloyd, la Comisión Nacional Sindical (CONASIN) y el Sindicato de Ascensoristas, entre otros. Asimismo, mantuvo estrecha relación con organizaciones de pobladores como la Coordinadora de Organizaciones Poblacionales (COAPO), la Coordinadora de Organizaciones Populares de Pudahuel (COPP), y con agrupaciones y organismos de Derechos Humanos como la Agrupación de Familiares de Presos Políticos (AFPP), el Comité pro Retorno de Exiliados y el Comité de Defensa de los Derechos del Pueblo (CODEPU). Entre otros grupos culturales y juveniles, colaboró con la Agrupación de Estudiantes Medios (AEM), la parroquia Universitaria, la Pastoral Juvenil, la Liga de Acción Cultural (LAC) y el Coordinador Cultural.

La APJ forjó vínculos mediante talleres dirigidos a niños y jóvenes en la población Lo Hermida en Peñalolén, La Victoria en Pedro Aguirre Cerda, Huamachuco en Renca y La Legua en San Miguel, además de campamentos como el Monseñor Juan Francisco Fresno en La Cisterna, el Cardenal Silva Henríquez en La Granja y el 22 de julio, que se instaló a un costado de la población La Bandera en la comuna de San Ramón. Trabajaron de manera constante, al igual que el Tallersol, con organizaciones de derechos humanos, como la AFDD, Cristianos por los Derechos del Pueblo (CRIDEPU), CODEPU y la AFPP, así como con sindicatos a los que llegaron por medio de las relaciones de militancia de sus integrantes. En la APJ, uno de los principales responsables de forjar este vínculo con el mundo obrero fue Hugo Sepúlveda, quien a raíz de su militancia en las Juventudes Comunistas era miembro del departamento juvenil de la Confederación Nacional de Trabajadores Metalúrgicos (CONTRAMET) que formaba parte de la Coordinadora Nacional Sindical (CNS). Otros sindicatos y organizaciones de trabajadores cercanas fueron la Industria Panal, el Comité Coordinador de Trabajadores (CCT) y el Comité de Defensa del Cobre. También colaboraron con organizaciones juveniles y estudiantiles, como la Agrupación zonal de Organismos Juveniles y la Comisión chilena pro Derechos Juveniles (CODEJU), y otras afiliadas a partidos: el MJDP y la Unión Nacional de Estudiantes Democráticos (UNED), así como el Comité de Defensa de los Derechos de la Mujer (CODEM), ambos vinculados al MIR. Más allá de la periodicidad, en todos estos casos se conservó un vínculo social gráfico solidario, ajeno a una relación clientelista; en palabras de Kadima, «aquí no había clientes, ni empresas, nosotros éramos pueblo al lado del pueblo» (citado en Cristi y Manzi, 2016).

Junto con lo anterior, tanto la APJ como el Tallersol mantuvieron vínculos con el amplio campo de las izquierdas y organizaciones populares. Cuidar su

independencia respecto a partidos e instituciones permitió que sus redes de colaboración crecieran amplias y heterogéneas dentro de la oposición a la dictadura. Dado que muchos también militaban en el Partido Comunista o MIR, entre otras organizaciones, no era posible identificarlos como grupos de una sola tendencia o sector; en cambio, y como propone Kadima, se trataba de grupos que «no tenían un partido, porque tenían todos los partidos» (citado en Cristi y Manzi, 2016, p. 110).

DISLOCACIONES TÉCNICAS

Tras cada afiche hay un recorrido subterráneo que solía comenzar con la denuncia de alguna organización cercana y terminar con el afiche pegado en la sede de algún sindicato o en las manos de manifestantes. Una historia propia sobre la trama de vínculos, esfuerzos y también procesos materiales que hizo posible la factura de cada afiche. Tanto la APJ como el Tallersol lograron sobreponerse a la represión y a la escasez de recursos, lo que no impidió —y acaso potenció— el impacto de sus imágenes y la fuerza de sus consignas. Como parte de este proceso, ambos colectivos experimentaron con diferentes medios, técnicas y artefactos que fueron adaptando y modificando para abaratar costos, ahorrar tiempo, potenciar impacto y evitar la censura. Como comenta Antonio Kadima, «muchas cosas [que hicimos] estaban absolutamente incorrectas, pero esos afiches, absolutamente incorrectos para la academia, eran correctísimos para lo que estábamos haciendo, y a ese proceso nosotros le llamamos cocinería» (citado en Cristi y Manzi, 2016, p. 132).

Entre las estrategias técnicas utilizadas por los gráficos de la APJ y Tallersol se encuentran: el desarrollo de matrices de papel como una alternativa más discreta y económica a las planchas metálicas utilizadas en la impresión *offset*, que les permitió prescindir en esas ocasiones de los procesos fotomecánicos; el reemplazo del *kodalith* por fotografías emulsionadas con aceite y vaselina; la experimentación con el alto contraste de la fotocopiadora, y la rotulación de las tipografías transferibles de los catálogos de «Letraset» para evitar el costo de renovarlos.

Ambos colectivos adoptaron procedimientos híbridos en los que mezclaron el uso de maquinarias de mayor complejidad como el *offset*, la fotocopiadora, la fotocomposición de textos y la «Composer IBM», con medios artesanales y artefactos de menor escala como el mimeógrafo, la hectografía y la serigrafía. Para la impresión con maquinarias, se vincularon estrechamente con trabajadores especializados, operadores, prensistas y fotomecánicos, desarrollando un

vínculo social gráfico basado en la complicidad que les permitió trabajar durante la noche o en horarios de menor demanda y más seguros. Este vínculo también generó la exploración conjunta entre gráficos y operadores en torno a técnicas que permitieran minimizar los costos de producción y maximizar las posibilidades de impacto visual. Así lo relata Antonio Kadima, en relación con la exploración del uso del color en algunos de sus afiches impresos en *offset*. En estas ocasiones, señala Kadima, experimentaron con el uso de diferentes tintas de colores en una misma plancha para evitar el uso de cuatro matrices metálicas distintas y cuatro series, abaratando costos y disminuyendo tiempos.

En cuanto al uso de técnicas de menor escala y técnicas de impresión a escala manual permitió, por otro lado, una mayor autonomía en el trabajo. A pesar de que los tirajes eran menores, podían trabajar de este modo en talleres clandestinos que llegaron a levantar, esconder y desarmar con facilidad. Así lo relata Hugo Sepúlveda, quien durante los años de la dictadura trabajó desde su casa con un bastidor serigráfico diseñado para ser oculto como un cuadro en caso de allanamientos o detenciones. Estos artefactos les permitían trasladar el taller fácilmente, ampliando las posibilidades de su uso en distintos contextos.

En cuanto al formato, el uso del pliego completo, frecuente durante los años de Unidad Popular, fue reemplazado por formatos más pequeños y basados en la optimización del pliego, siendo común la utilización de medio o un cuarto de «Mercurio»¹. El uso del color fue frecuentemente limitado a diseños monocromáticos o duotono, pensados para minimizar los costos de reproducción, para lo cual desarrollaron imágenes simples que pudieran entenderse y ser visualmente atractivas desde su reproducción en uno o dos colores. Recurrieron mucho al diseño de imágenes en alto contraste, frecuentemente contrastadas por medio de la fotocopia constante de una fotografía hasta llegar a saturar el negro, técnica a la que Antonio Kadima llamó «Xeroxgrafía» por Xerox, la principal marca de fotocopadoras en ese entonces.

Otro tipo de decisiones materiales los llevó a proyectar formatos más amplios que cubrieran muros completos o estrategias que permitieran maximizar el valor de uso de un mismo diseño. La APJ desarrolló la «Serie 1984» como un afiche-mural a partir de una serie de serigrafías que aludían a la represión y censura hasta llegar a empapelar un muro completo. Otro ejemplo es el diseño de afiches abiertos con imágenes y consignas generales y un espacio en blanco para ser intervenido con la información sobre actividades o convocatorias en curso.

1. La medida de Mercurio corresponde a 110 cm x 77 cm.

Las decisiones materiales para el diseño e impresión dan cuenta de un ejercicio constante de dislocación técnica, es decir, operaciones que fueron cambiando y alternando el uso regular de las tecnologías a partir de la urgencia, los recursos disponibles y la necesidad de potenciar el efecto y despliegue de cada afiche. Con el tiempo, cada una de estas operaciones fue parte de los procedimientos que conformaron un acervo gráfico común propio de la época.

VIGENCIA E IMPACIENCIA DEL TRAZO

A 50 años del golpe, volver sobre la memoria de las resistencias gráficas es retomar una genealogía de experiencias y prácticas visuales antagónicas que insistieron en hacer de la lucha contra la dictadura un ejercicio constante de creación y prefiguración política. No bastaba con diseñar e imprimir consignas que hablaran de libertad, justicia y democracia si esto no era también parte de sus prácticas cotidianas, así como del modo en que se organizaron y colaboraron con otros y otras para hacer posible cada afiche. Ahí radica la potencia y también la vigencia de la experiencia de la APJ y el Tallersol.

La memoria gráfica se mantiene viva en la actualidad como práctica e impulso subversivo, por generaciones que hoy reclaman la herencia de luchas pendientes y presentes. Tras la dictadura, la gráfica ha vuelto a tener un lugar central en procesos de intervención del espacio público y la movilización social. El movimiento mapuche desde los noventa, el movimiento estudiantil a partir de las marchas del 2006 y 2011, la lucha por las pensiones, la potencia de la movilización feminista que irrumpió con fuerza en 2018 y la revuelta social que estalló en octubre de 2019 han hecho de las calles, una vez más, pizarras abiertas y en constante disputa para que no vuelva a imponerse nunca más el silenciamiento de los muros.

REFERENCIAS

- Acta de la Jornada de Intercambio de Experiencias entre la APJ y el Tallersol, diciembre de 1985.
- Brugnoli, F. (1986). A propósito de Margins and Institutions, y en el propósito de distanciamiento de su provocación y recorte: una extensión, una opción. En Richard, N. (Coord.), *Arte en Chile desde 1973: Escena de Avanzada y Sociedad* (pp. 69-79). FLACSO.
- Castillo, E. (2010). *Puño y Letra. Movimiento social y comunicación gráfica en Chile*. Ocho Libros.
- Castillo, E. (2004). Cartel Chileno 1963-1973. Un tiempo en la pared. En *Cartel chileno 1963-1973* (pp. 4-7). Ediciones B.
- Cortés, A. (1937). Ensayo para una reseña de la historia del afiche en Chile: su importancia y progreso. *Revista de Arte*, 3(15), 1-4.
- Cristi, N., y Manzi, J. (2016). *Resistencia Gráfica. Dictadura en Chile*. LOM Ediciones.
- Errázuriz, L., & Leiva, G. (2012). *El golpe estético: dictadura militar en Chile: 1973-1989*. Ocho Libros.
- Navarro Cortés y Vico Sánchez, M. (2021). *Taller gráfico UTE Universidad Técnica del Estado 1968-1973: comunicar ideas para transformar la sociedad* (1a. ed.). Archivo Patrimonial, Universidad de Santiago de Chile.
- Pérez, A. (1986). *La creación artística como lenguaje de resistencia a la dictadura militar*. Recuperado de http://rea.uchile.cl/alberto_perez/media/escritos/la_creacion_artistica.pdf
- Rivera, A. (1983). *Transformaciones culturales y movimiento artístico en el orden autoritario: Chile, 1973-1982*. CENECA.
- Rueda, P. (1985). La práctica colectiva en la producción plástica. *Boletín de la Apech*, (1), 14.
- Santa Cruz, G. (2010). Ciudad Pizarra. En K. Lorenzini (Ed.), *Marcas Crónicas* (pp. 7-11). Ocho Libros.
- Taller de gráfica UTE. (1973). *Afiches de la exposición Por la vida siempre. Fondo Universidad Técnica del Estado, Archivo Patrimonial USACH*. Recuperado de <https://archivopatrimonial.usach.cl/material-grafica/ute-mn-dig-0072/>



* ¡¡Libertad!!, APJ, 1980, serigrafía. Afiche realizado con motivo del plebiscito de 1980.

MARCHA EL 15

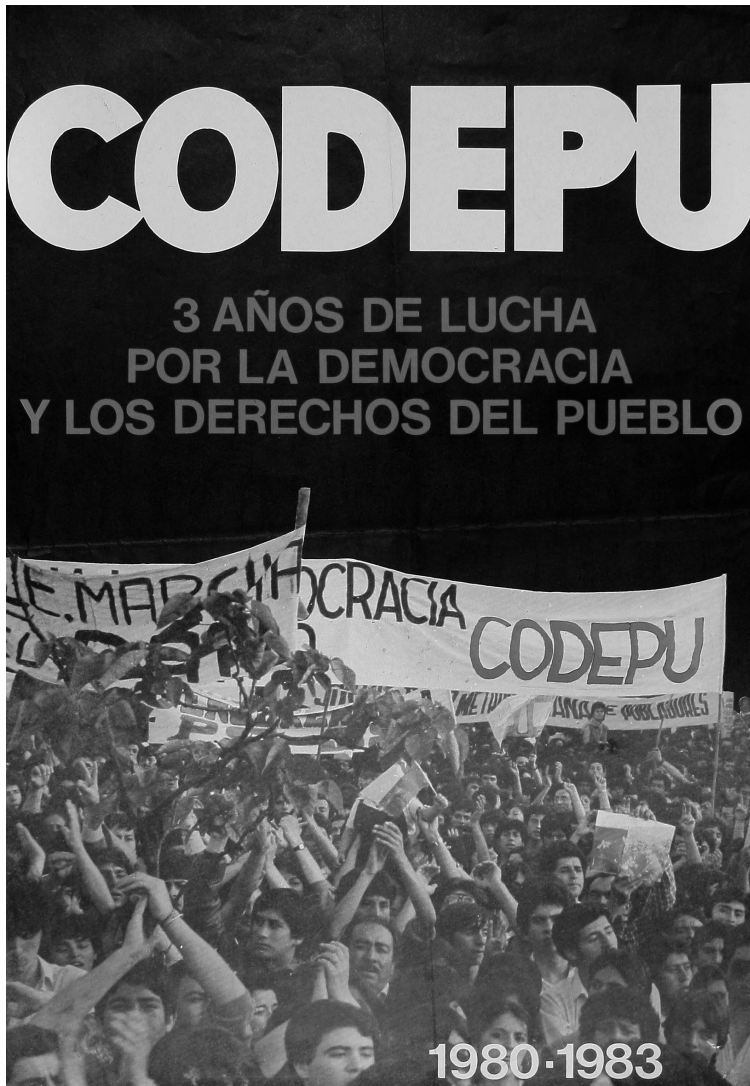
POR LA VIDA Y LA LIBERTAD DEL PUEBLO

AMNISTIA PARA PRESOS POLITICOS · REGRESO SIN CONDICIONES PARA EXILIADOS ·
TERMINO DE RELEGACIONES · LA VERDAD Y LA JUSTICIA POR LOS DETENIDOS DESAPARECIDOS
Y POR LOS MUERTOS EN SUPUESTOS ENFRENTAMIENTOS.

COMISION
ANTIRREPRESIVA
DEL PUEBLO.
1982.



* Marcha el 15, Taller de gráfica Tallersol, 1982, offset, 55 x 38,5 cm. Archivo Memoria de la Resistencia.



* Codepu 3 años de lucha por la democracia y los derechos del pueblo, Taller de gráfica Tallersol, 1983, offset, 37 x 54 cm. Archivo Memoria de la Resistencia.



* Día de la mujer, para las compañeras presas políticas, Taller de gráfica Tallersol, 1989, offset. Archivo Memoria de la Resistencia.



* Por el derecho a caminar libremente por las calles, Taller de Gráfica Tallersol, s/a, offset matriz de papel, 36 x 25,5 cm. Archivo Memoria de la Resistencia.



* El pueblo mapuche, Taller de gráfica Tallersol, 1980, offset matriz de papel, 26,2 x 25,5 cm. Archivo Memoria de la Resistencia.



* Jornadas de arte Hugo Riveros, APJ, 1985, offset, 54,5 cm x 38 cm. Archivo personal Havilio Pérez.



* Tatiana Fariña C, APJ, 1985, offset, 43 x 28 cm. Archivo personal Havilio Pérez. Afiche en homenaje a la joven estudiante de sociología y militante de las JJ.CC. que murió a los 19 años en un baño en Lo Prado por efecto de una bomba que explotó en su mochila.

FOTOS DESCENSURADAS

¡EN DEFENSA DE LA LIBERTAD DE EXPRESIÓN!

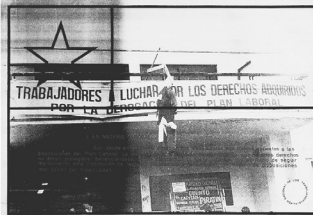
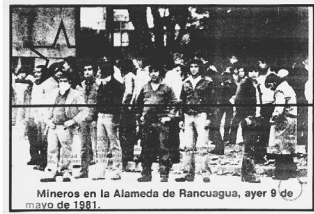
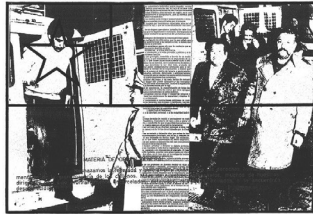
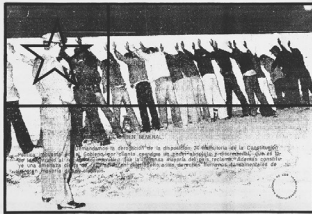


COORDINADOR CULTURAL - ASOC. de FOTOGRAFOS INDEPENDIENTES
REVISTAS: ANALISIS - APSI - CAUCE - FORTIN MAPOCHO

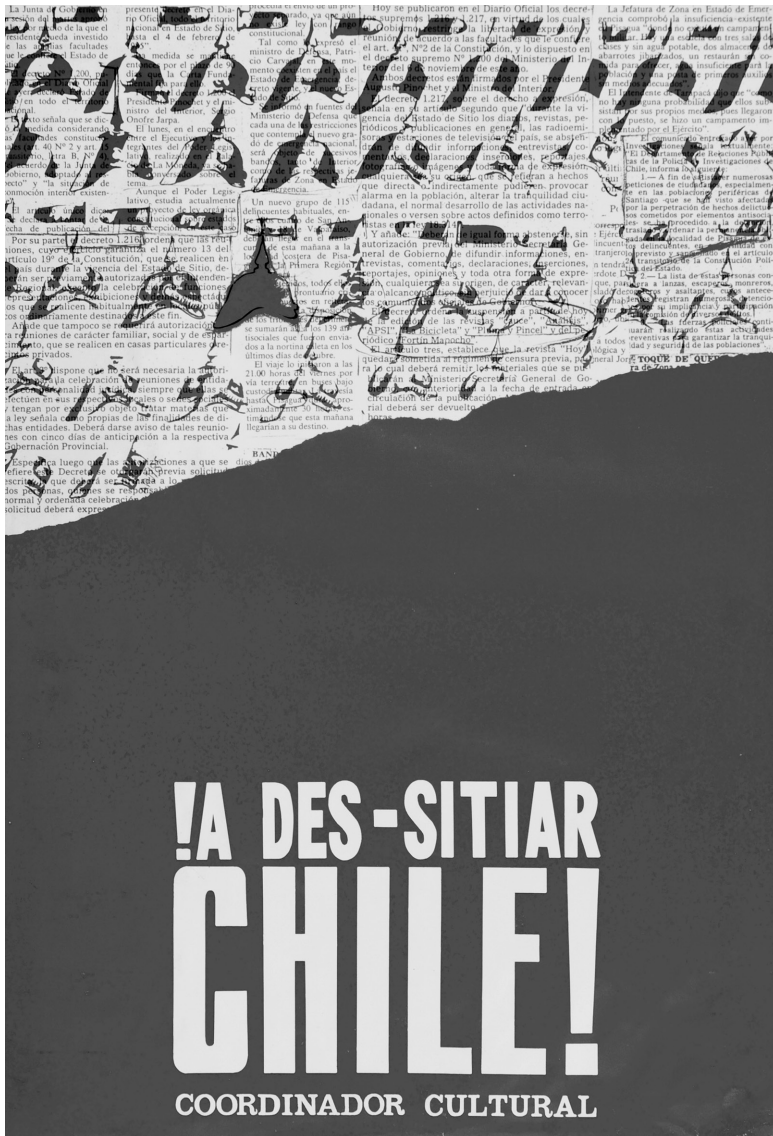
* Fotos descensuradas, APJ, 1984, offset, 38 x 53 cm. Afiche requerido por la AFI y el Coordinador Cultural para llevar a la luz pública fotografías censuradas por la Junta Militar que iban a ser publicadas en las revistas Cauce, Análisis, Fortín Mapocho y Apsi. Archivo personal Cucho Márquez.



* Justicia!! APJ, 1986, offset, 54,5 x 38 cm. Archivo personal Havilio Pérez.



* Serie Pliego de los trabajadores, APJ, 1981, serigrafía e imágenes fotocopiadas. 28 x 41 cm. c/u. Archivo personal Hugo Sepúlveda.



* A Des-sitiar Chile, APJ, offset, 1987, 54,5 x 37 cm. Archivo personal Cucho Márquez.