

POSTALES DE LOS 80': HUELLA GRÁFICA DEL ARTE EXPERIMENTAL CHILENO



Universidad de Chile
Facultad de Arquitectura
y Urbanismo. Escuela de
Pregrado unificada.
Carrera de Diseño

Slavica Searovic Vallejo
Tesis para optar al título
profesional de
diseñadora gráfica
Enero 2019

Profesor guía: Eduardo
Castillo Espinoza

Dedico este trabajo a mi familia

Índice

	Nº PÁG.
RESUMEN	[10]
INTRODUCCIÓN	[11]
1. ANTECEDENTES DE LA INVESTIGACIÓN	
1.1 Planteamiento del problema	
A / ¿Cuándo y dónde?: Contexto	[15]
B / ¿Qué?: Objeto de estudio	[16]
C / ¿Por qué?: Justificación	[19]
D / ¿Para qué?: Finalidad	[20]
E / ¿Cómo?: Metodología	[22]
1.2 Objetivo general	[24]
1.3 Objetivos específicos	[24]
1.4 Hipótesis	[25]
1.5 Preguntas de investigación	[25]
1.6 Metodología	
A / Exploración y discusión bibliográfica	[26]
B / Catastro y sistematización de las fuentes documentales	[28]
C / Realización de entrevistas	[29]
D / Análisis	[31]

2. MARCO TEÓRICO

2.1 Represión, resistencia y arte	
Contexto político-social en Chile	[35]
Macropolítica y micropolítica en la producción artística	[41]
2.2 Paisaje institucional/cultural de la época	
De lo público a lo privado	[47]
La galería como espacio no oficial de circulación artística	[51]
2.3 Antecedentes	
Arte Correo internacional y lationamericano	[61]
Coyuntura editorial artística en Chile	[68]
Exposición: Sellos gráficos de los 80' (2015)	[73]
2.4 La tarjeta postal	
Breve historia de la tarjeta postal	[77]
La tarjeta postal como producto de la modernidad	[81]
Huella gráfica del objeto de estudio	[84]

3. CATÁLOGO DE LAS TARJETAS POSTALES	
A / Temporalidad	[89]
B / Documentos	[90]
C / Estructura	[96]
D / Registro y documentación	[97]
4. MATRIZ DE ANÁLISIS	[103]
5. ANÁLISIS VISUAL	[117]
6. RESULTADOS	[189]
7. CONCLUSIONES	[199]
8. BIBLIOGRAFÍA	[229]
9. ANÉXOS	[239]

Resumen

La presente investigación consiste en un estudio visual de carácter historiográfico y documental que presenta como objeto de estudio un conjunto de tarjetas postales que tienen como función difundir e invitar a los diversos programas curatoriales de los distintos proyectos galerísticos que funcionaron durante la década de los ochenta en Chile. Se propone realizar, desde la perspectiva del diseño, un análisis material de la visualidad condensada en una huella gráfica presente en estos objetos de correspondencia, la cual sostiene la memoria fragmentada del modo de circulación y recepción del arte experimental chileno durante la dictadura cívico-militar (1973-1989).

Palabras claves: Tarjetas postales, galerías de arte, arte experimental chileno, huella gráfica.

Presentación

Puesto que esta investigación trabaja directamente con fuentes primarias y el estudio fue posible a través de la cuidada observación de éstas, es que se le otorga un lugar relevante en la decisión formal de presentación editorial en cuanto a la relación espacial que articula la reproducción material del objeto de estudio y el desarrollo de la tesis. Por lo tanto, el catálogo de las tarjetas postales realizado, se encuentra ordenado como una propuesta de narración de archivo aparentemente independiente de la escritura realizada a partir de la interpretación de éste, sin embargo, encuentra momentos que requiere de la consulta específica de las imágenes, vinculando ambas partes del libro.

Al igual que el objeto de correspondencia analizado, que se esfuerza por separar la carga iconográfica de la textual en ambos lados de anverso y reverso, es que este dispositivo editorial trabaja conceptualmente de la misma manera, separando la imagen del texto, pero ineludiblemente se relacionan puesto que se entiende como un mismo objeto.

1. Antecedentes de la investigación

1.1 PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA

A / ¿CUÁNDO Y DÓNDE?: CONTEXTO

Las circunstancias complejas que envuelven al paisaje cultural/artístico en los años de la dictadura militar en Chile (1973-1989), marcan una impronta en la producción experimental artística de la época. El trauma violento que interrumpe y quebranta todos los aspectos de la vida cotidiana, incluido el panorama artístico, produce un campo de acciones posibles que encuentran en la insumisión y el desacato al nuevo orden imperante, nuevas prácticas y discursos, donde la utilización del cuerpo como soporte artístico y político fragmentado, la ciudad, y junto a la reformulación del lenguaje como herramienta comunicativa, propiciaron crípticas formas de explorar y elaborar representaciones visuales desobedientes, al mismo tiempo portadoras de tendencias internacionales, incorporando recursos e interpretaciones propias para abordar el contexto local, los cuales posibilitaron una creación artística que se quiso de avanzada, ruptura y vanguardia. Si bien, actualmente, es un campo en disputa otorgar una categoría de inscripción válida a dichas prácticas artísticas, en esta investigación se reconoce la feracidad de aquellas discusiones llevadas a cabo por reconocidos teóricos, las cuales van desde el conceptualismo latinoamericano, neo-vanguardia, postvanguardia, arte refractario, o la distinción que ha dictaminado el corte histórico y elección de obras dentro de la historia del arte nacional con el término acuñado por la crítica del arte Nelly Richard, quien reúne estas prácticas nombrandolas como la *Escena de Avanzada*:

1. **Richard, Nelly.**
“Contraoficialidad,
poder y lenguaje”.
En: *La estratificación
de los Márgenes.
Sobre arte, cultura y
política/s.* Santiago:
Francisco Zegers
Editor. 1989. p. 36.

“Recurro a la convención operante en Chile y ocupo el término de ‘avanzada’ para nombrar así el conjunto de obras surgidas a partir de 1975 y que convergieron en proponer, con desplazados énfasis: el desmontaje del sistema de representación pictórica a partir de una reformulación técnico-social de la imagen (principalmente fotográfica y serigráfica), la exploración de soportes (el cuerpo o la biografía, la ciudad, el paisaje social) y formatos (la performance, el environment-video, la intervención callejera o las instalaciones) alternativos a los reglamentados por los standards de consumo del arte de galerías, la puesta en discusión de los géneros y el cruce de discursos que desbordan las fronteras separatistas del arte como manualidad expresiva, etc”¹.

Es recurrente entonces, que se problematicen los supuestos que las interpretaciones y representaciones de la historiografía y crítica de arte en Chile han propuesto, dejando al descubierto la conflictiva relación con los modelos sugeridos, pero en esta oportunidad se opta por nombrar el escenario artístico de la época que contextualiza al objeto de estudio de esta investigación como *arte experimental*.

B / ¿QUÉ?: OBJETO DE ESTUDIO

Es en este álgido entorno represivo, que las condiciones de exhibición, circulación y difusión de las artes se desplazaron desde la esfera pública anteriormente accesible como el museo, los salones y la academia hacia espacios alternativos y privados como talleres, casas particulares, tiendas de muebles y galerías, siendo las

últimas capaces de articular un circuito “no oficial” del arte, en la medida que albergaron no solo las obras que presentan lenguajes elípticos que permiten eludir las restricciones del régimen militar, sino que también se comprometieron al punto de reflexionar y plantearse como un lugar de relación simbiótica con la obra, en tanto una justifica la presencia de la otra. El formato “galería”, sin precedentes definidos en la tradición cultural chilena, habilitó un espacio de recepción para obras excluidas del circuito “oficial”, del mismo modo que las obras tuvieron como motivación una posible instancia de exhibición. En este sentido, dicho circuito alternativo, al momento de difundir e invitar a sus diversos programas curatoriales, llevó a cabo esto mediante un formato definido: tarjetas postales.

Son éstas, encontradas en distintos archivos de documentación de arte, las que se abordan como objeto de estudio en esta investigación, las cuales se ha decidido estudiar aquí, bajo una visión de conjunto, puesto que presentan características formales generales que las unen como fenómeno reconocible, como es el formato definido de soporte rectangular de tamaño similar, decisiones estéticas y gráficas en cuanto a la configuración de sus espacios visuales y textuales y la utilización de procedimientos tecnológicos de representación en la construcción de imagen, habilitados por los sistemas de reproducción (la fotografía, la fotocopia de la fotografía, la serigrafía, la fotomecánica, la reimpresión, etc.).

De igual forma, poner atención a los nodos de procedencia² de las tarjetas postales es relevante para comprenderlas como colectividad, ya que establecen un recorrido situado en coordenadas

2. Se establece determinar como nodos de procedencia a los distintos proyectos galerísticos que funcionaron principalmente durante la década de los ochenta.

3. Durante la etapa de búsqueda de las tarjetas postales, se encontró en la colección privada de Paula Honorato, documentos del mismo formato pero provenientes de galerías e instituciones internacionales que invitaban a exposiciones de artistas chilenos que realizaron su trabajo en Nueva York, como Catalina Parra, Alfredo Jaar y Juan Downey. Es posible pensar que existió cierta influencia desde el extranjero, como una puesta al día del modo de generar públicos de arte, otorgando mayor experimentalidad al soporte gráfico.

geográficas próximas, es decir, la ruta del arte experimental de la época se llevó a cabo en un espacio y tiempo determinado. Se puede descifrar en la enigmática información aportada por las tarjetas postales que las galerías estaban ubicadas principalmente en el centro de Santiago y en la comuna de Providencia, que los años de mayor actividad artística fueron los años ochenta y que los artistas que exponen son los mismos que van copando al máximo los espacios posibles de exhibición, lo cual propicia una red específica de recepción artística.

Finalmente, una característica propia que se reconoce en el objeto de estudio es que pueden ser consideradas acciones gráficas disidentes, en tanto alteran el formato postal apropiándose de sus características históricas (como el bajo costo de circulación en comparación a la carta simple al ser enviadas sin sobres, distribuidas mediante la institución del Correo, la carga iconográfica plasmada en el espacio visual, el mensaje acotado y preciso, la articulación de redes de afecto a distancia, etc.), para inscribirlas ahora dentro del modo de hacer circular y recepcionar el arte experimental de la época. Por otro lado, estas series de producción gráfica generaron una ruptura histórica en cuanto a la forma tradicional de invitar a los eventos artísticos que se llevaba a cabo previo al régimen militar, pasando desde el formato de tarjetón americano utilizado anteriormente, donde no existía presencia de imagen y texto simultáneo, a plasmar el mensaje comunicativo en este nuevo soporte gráfico experimental, poseedor de recursos expresivos propios, pero posiblemente influenciado por referentes internacionales³.

C / ¿POR QUÉ?: JUSTIFICACIÓN

La relevancia de esta investigación radica en la posibilidad de analizar visualmente la recopilación de diversos fondos documentales de tarjetas postales de difusión de los programas curatoriales del conjunto de galerías “no oficiales” de los años ochenta, que pueden ser abordadas con pertinencia a las discusiones disciplinares del diseño en tanto presentan un diálogo entre diseño-arte-cultura. El objeto de estudio se entiende bajo esta perspectiva en la medida que podemos reconocer en él oficios gráficos, distintos modos de impresión y reproducción de las representaciones gráficas, articulación y composición de texto e imagen, experimentación de formatos en contextos de precariedad, represión y censura, canales de comunicación/mediación entre la circulación de la actividad cultural alternativa y la recepción de ésta en un espacio restringido de afinidad política que articula una trama de resistencias; todos estos procedimientos gráficos pueden ser pensados críticamente y con perspectiva histórica.

Aquellas características propias de las tarjetas postales, son consideradas en este estudio como patrimonio de un contexto histórico particular, puesto que su elaboración fue relativamente transversal para cualquier actividad artística experimental de los años 80', por lo tanto son consideradas como objetos portadores de memoria. Recopilar y visibilizar estos documentos, ayuda a ponerlos en valor en la actualidad, cuando se hace necesario buscar nuevos insumos para la construcción del relato historiográfico, sobretodo si éstas se encuentran albergadas en centros de documentación. En este

4. **Giunta, Andrea.**
“La demora del
archivo”. En: *En
el principio. Arte,
archivos y tecnologías
durante la dictadura
en Chile*. Santiago:
Metales Pesados.
2012. p. 10.

sentido, se pretende realizar un trabajo de archivo como lo plantea Andrea Giunta: “El archivo interviene para fracturar la homogeneidad del relato. El documento no como dato en una cronología, sino como un soporte que permite quebrar lecturas instituidas, crear contextos de interpretación nuevos, triangular las perspectivas (y las fuentes) desde las que se observa una misma obra, un mismo acontecimiento”⁴. Como estos documentos han sido omitidos y no estudiados aún en profundidad por la historicidad del arte, esta investigación encuentra la oportunidad de articular un discurso propio inédito, desde la mirada del diseño, puesto que las tarjetas postales pueden ser planteadas como acciones gráficas que se construyen bajo un formato definido el cual posee una estrecha relación entre texto e imagen, que en su complementariedad bimodal (de anverso y reverso), posibilitan la enunciación. Por lo tanto es un soporte que posee una función comunicacional que envía un mensaje que entrega al destinatario una información particular. Su uso y construcción trazan una intención determinada, no exenta de un alto valor expresivo, propiedades que las hacen merecedoras de insertarse dentro de discusiones relativas al diseño.

D / ¿PARA QUÉ?: FINALIDAD

Teniendo en cuenta que los detalles, aunque parezcan sutiles, proporcionan la clave para acceder a la comprensión de una realidad de modo más profundo, es que esta investigación se plantea como un estudio de interés histórico, que a través de un análisis visual, ofrece una reflexión que presta atención a señales perceptibles desde la realidad material, en tanto se trabaja a partir de la

observación directa de las tarjetas postales fundada en hechos comprobables. Es por ello que este estudio propone aportar una mirada original sobre dichas fuentes documentales, dinamizando y dando uso al archivo que las alberga, para situarse desde nuevas perspectivas que interrumpen el relato discursivo de la escena artística de los 80', el cual ha generado una serie de calces y descalces, puesto que ha sido construido principalmente desde el testimonio del relato oral de la coyuntura del arte experimental.

Poner atención a la huella gráfica presente en ellas, posibilita no tan solo el entendimiento del fenómeno como tal, es decir como táctica de desafiar la inestabilidad y precariedad del contexto en el cual las tarjetas postales fueron producidas, con fines de crear una red de recepción artística, sino que hace necesario considerarlas como portadoras de la memoria fragmentada de cada exposición efímera a la cual hacen referencia y que apela a un momento único del pasado, el cual es viable ordenar en una narración de archivo que este estudio presenta, con la realización del catálogo sugerido para dar lectura a las tarjetas postales y de este modo evidenciar la visualidad contenida en ellas. En este sentido, el presente estudio tiene como finalidad documentar, analizar y visibilizar la sintaxis visual de las postales que se relaciona, por un lado con la producción artística realizada bajo dictadura, la cual introduce dinámicas de serialización de técnicas mecánicas de reproducción de obra, que desbordan y entrecruzan los límites de distintas disciplinas, quedando esto de manifiesto en indicios gráficos que señalan la voluntad por parte de los artistas en abrir nuevas posibilidades de expresión y experimentación de distintos

5. **Ginzburg, Carlo.** “Indicios. Raíces de un paradigma de inferencias indiciales”. En: *Mitos, emblemas e indicios. Morfología e historia.* Barcelona: Editorial Gedisa. 1999. p. 143.

formatos y por otro lado se considera en este estudio el contexto en el cual fueron producidas las postales que dan cuenta del acontecer político-cultural del periodo.

Por último, se busca realizar un aporte a la dimensión histórica del diseño de comunicación visual, donde la búsqueda de referentes indague más allá del conocimiento establecido y ordenado que pretende la institucionalización de las disciplinas, sino más bien situándose en las zonas fronterizas, donde ocurren mutuas reformulaciones y contaminaciones.

E / ¿CÓMO?: METODOLOGÍA

Para este fin, se considera el enfoque que plantea el historiador cultural italiano Carlo Ginzburg, a través del paradigma indiciario, el cual es un “método interpretativo basado en lo secundario, en los datos marginales considerados reveladores”⁵. Ante la imposibilidad de la observación total de una realidad pasada, es posible, a modo experimental, recurrir a un sistema indagatorio para comprender y descifrar los códigos y las estructuras principales de un hecho en particular que aconteció. Así el desafío es descubrir las vías que permitan al investigador(a) acceder a la reconstrucción de un momento histórico por medio de evidencias o rastros de su pasado. En este caso, las tarjetas postales contienen señales aparentemente inconexas, pero que logran un relato que adquiere sentido al ser estudiadas en conjunto, poniendo atención a las huellas o marcas que presentan, en tanto cristalizaciones de experiencias, que el azar como la previsión han conservado. Síntomas, indicios

y huellas visuales como instrumentos reveladores de lo inaccesible a la observación directa, sino que por medio de datos superficiales y materiales, los cuales serán ordenados a través de operaciones intelectuales como el análisis, las comparaciones y clasificaciones de los documentos.

El diseño tiene un estrecho vínculo con los estudios culturales, en tanto se presenta como mediador en el proceso de la comunicación visual, es por esto que la problemática de esta investigación hace referencia al análisis del conjunto de variables gráficas como síntomas persistentes que se disponen y ordenan en la composición de las tarjetas postales para dar forma y contenido al objeto, pero siendo éste un soporte bimodal, que se esfuerza por separar la carga iconográfica de la textual en sus dos lados, anverso y reverso: ¿Cómo podríamos distinguir cada documento, aplicando tipologías de clasificación que den cuenta de sus diferentes formas de tematizar visualmente las actividades artísticas a las cuales invitan? ¿Cuáles son las relaciones posibles que existen al momento de presentar simultáneamente imagen y texto en un solo objeto? Para abordar tales cuestionamientos, se rescata la tesis formulada por Adriana Valdés, quién propone que existen tres tipos de intersecciones, las cuales dependen del grado de subordinación de la imagen frente al texto, de esta manera se aplica la clasificación de cada tarjeta postal en tres posibles categorías de representaciones gráficas: ilustración, leyenda (caption) e interacción, puesto que existen diferentes relaciones en el tránsito espacial que articula el enlace imagen-texto al momento de constituir mensajes comunicacionales plasmados en estas acciones gráficas de correspondencia.

1.2 OBJETIVO GENERAL

Analizar la visualidad de las tarjetas postales de difusión de los programas curatoriales del conjunto de galerías no oficiales de los años 80 en Chile, como práctica común del circuito de recepción del arte experimental chileno, para aportar un referente histórico al diseño gráfico.

1.3 OBJETIVOS ESPECÍFICOS

1. Estudiar la trama alternativa de circulación de obra donde se desarrolla la producción gráfica de las postales para establecer sus principales características.
2. Determinar tipologías visuales/gráficas para clasificar el conjunto de postales que constituyen esta instancia de comunicación.
3. Generar un método de análisis que relacione la producción de postales, la producción artística y las condiciones de circulación de obra del periodo.

1.4 HIPÓTESIS

Existe una práctica común por parte de los proyectos galerísticos que funcionaron durante la década de los 80 al momento de difundir e invitar a sus diversos programas curatoriales, que fué la creación de tarjetas postales, las cuales poseen una visualidad que sostiene una memoria fragmentada (huella gráfica) del modo de circulación y recepción del arte experimental chileno en dictadura.

1.5 PREGUNTAS DE INVESTIGACIÓN

- ¿Cómo se relaciona la visualidad que presenta el conjunto de tarjetas postales con el contexto político-social de la época?
- ¿Qué elementos gráficos son los indicios que nos permiten sostener que hay una huella gráfica presente en las tarjetas postales como práctica común llevada a cabo por las distintas galerías de arte de la década de los 80' para invitar a sus distintos programas curatoriales?
- ¿Qué sub-conjuntos se pueden reconocer en aquella colectividad, en cuanto a lo identitario de cada proyecto galerístico y qué variables gráficas específicas utilizaron para distinguirse?

1.6 METODOLOGÍA

La investigación que acá se desarrolla mantiene un enfoque de carácter cualitativo e historiográfico que implica el análisis de las distintas posturas de difusión de los programas del conjunto de galerías no oficiales de los años 80', dentro del contexto de producción y circulación de obra del arte experimental chileno, ocurrido durante la dictadura militar.

En la amplitud del proyecto se distinguen distintas etapas en las cuales podemos reconocer momentos en los que predomina una actividad, con sus respectivas tareas, sobre otras, sin embargo no es un proceso lineal, sino que se plantea de forma dinámica, superponiendo las prácticas teóricas de lecturas e interpretaciones bibliográficas y la búsqueda y conformación del cuerpo que da visión de conjunto al catálogo y posterior análisis visual, donde su avanzar declina un recorrido extenso que logra legibilidad y coherencia. Estas etapas se han agrupado en cuatro secciones conectadas entre sí:

A / EXPLORACIÓN Y DISCUSIÓN BIBLIOGRÁFICA

Luego de cursar el Seminario de Diseño Gráfico se decide buscar posibilidades de continuar con la temática abordada y según los intereses intelectuales de la investigadora, de vincular el diseño a actividades culturales, se realiza la práctica profesional en el Museo de la Solidaridad Salvador Allende (MSSA), lugar fértil para ahondar en la comunicación visual que transmite ideas que se propone

la institución, como es acercar la relación entre arte-política a la comunidad. Es en el museo donde se afianzan redes de apoyo y contacto para nutrir lo que en ese entonces eran esbozos de este proyecto. Se muestra la investigación a Soledad García coordinadora de Programas Públicos de la institución y ex coordinadora del Centro de Documentación de las Artes Visuales (CeDoc) quien colabora en este proceso que tiene como resultado el hallazgo de un fondo documental inédito resguardado en el CeDoc, el cual será parte del objeto de estudio a tratar en esta investigación.

En el segundo semestre del año 2017, en el curso de la Investigación Base Memoria (IBM) se amplía la mirada a nuevas nociones teóricas y disciplinares, donde se define la relevancia de la problemática en el campo disciplinar del diseño gráfico, los objetivos de la investigación, y el perfil metodológico a desarrollar.

Con posterioridad a esto, se comienza a elaborar el marco teórico con una fase interpretativa de la bibliografía consultada, a través de conceptos claves y centrales que guían la búsqueda de ésta, con el propósito de abrir una discusión teórica en torno a la comprensión de las conexiones existentes entre artes visuales, represión, resistencia cultural, experimentación, uso de diversos formatos, circulación de obra, espacios expositivos, entre otros. Las fuentes consultadas están relacionadas a su período histórico-político y han sido escritas principalmente por reconocidos críticos culturales y ensayistas de arte que abordan las investigaciones desde ámbitos como la historia del arte, la literatura y/o la estética, quienes hacen referencia a este momento artístico de neovanguardia.

6. Centro de Documentación de las Artes Visuales.

[en línea] <http://centronacionaldearte.cl>. [consulta: 2 junio 2018]
Disponble en: <http://centronacionaldearte.cl/sin-categoria/cedoc/>

B / CATASTRO Y SISTEMATIZACIÓN DE LAS FUENTES DOCUMENTALES

Puesto que esta investigación trabaja con documentación resguardada, se desarrolla una etapa de catastro, donde los documentos consultados incluyen libros de artista, catálogos, publicaciones autoeditadas, correspondencia, invitaciones a exposiciones, programas de galerías y museos, es decir hay una indagación en el catálogo de archivos disponibles de manera online y física en el Centro de Documentación de Artes Visuales, institución que “alberga el primer archivo especializado en la producción chilena contemporánea de artes visuales desde la década del 70 hasta la actualidad”⁶. Se decide trabajar principalmente con ese archivo puesto que es una institución coherente con el tema a tratar y posee la mayoría de las fuentes primarias de este proyecto, posteriormente se amplía la búsqueda de documentos en el Archivo Histórico del Museo de Arte Contemporáneo (MAC).

Luego de realizar un trabajo de mapeo, se define el objeto de estudio que corresponde a la selección de 14 tarjetas postales pertenecientes al acervo documental del Centro de Documentación de Artes Visuales (CeDoc), además se trabaja con una colección privada de la investigadora e historiadora de arte Paula Honorato quien entrega en calidad de préstamo un fondo documental a dicha institución, desde el cual se seleccionan 45 postales, y finalmente se seleccionan 10 postales del Archivo Histórico del Museo de Arte Contemporáneo (MAC), es decir, se trabaja con un total de 69 tarjetas postales de invitación a los distintos programas curatoriales de las galerías artísticas. Esta decisión se debe por un lado, a su

potencial inédito ya que no se han encontrado investigaciones previas en torno a este objeto de estudio, y por otro lado está la relevancia en cuanto a la carga iconográfica que presentan, en tanto pueden ser abordadas como acciones gráficas que circulan de manera simultánea a la producción artística de la época.

Se toma la decisión de no realizar una investigación meramente teórica puesto que su trabajo es esencialmente desde el archivo, por lo tanto el proyecto se articula desde su inicio con reseñas materialmente reales a través de la digitalización y reproducción de cada una de las postales que conforman la muestra y que serán utilizadas en el desarrollo de este estudio, junto con la realización de un fichaje técnico que sistematice la información obtenida de sus particularidades.

C / REALIZACIÓN DE ENTREVISTAS

En rigor, el proyecto se desarrolla a partir del trabajo con fuentes directas, encontrándose en una primera instancia con la complejidad del archivo y por otra parte la poca presencia de fuentes secundarias que se relacionen directamente con la discusión en torno al objeto de estudio, por lo que se considera necesario realizar entrevistas semiestructuradas, ya que son un gran aporte para el cumplimiento de los objetivos de la presente investigación, debido a que permiten tratar directamente los aspectos de interés, pero de manera más extensa, teniendo un mayor grado de profundidad. En esta etapa se identifican los sujetos claves que sean pertinentes a la hora de levantar información que se complementa con lo

obtenido en etapas anteriores (discusión bibliográfica y catastro documental). Debido a su importancia, se desarrolla como una etapa individual, entre junio y julio del 2018, donde se gestionaron y realizaron dos entrevistas:

26 de junio 2018 > Mario Fonseca. Artista visual, crítico de arte, curador, académico, escritor, diseñador y editor chileno. Ocupa la fotografía como lenguaje expresivo, habiendo expuesto individual y colectivamente en diversos espacios expositivos. De 1978 a 1979 fue director de la revista Bravo, y entre 1982 y 1991 director de la revista Mundo Diners Club, dando cabida permanente a las artes visuales chilenas en ambas publicaciones. En la década de 1980, contribuyó a la publicación de libros y catálogos con trabajos teóricos, poéticos y plásticos de distintos autores y artistas nacionales como Ronald Kay, Eugenio Dittborn, Raúl Zurita, el grupo CADA, Lotty Rosenfeld, Gonzalo Díaz, Arturo Duclos, Juan Dávila, Alfredo Jaar, Paz Errázuriz, Roser Bru y Eugenio Téletz, entre otros, lo cual constituyó una plataforma fundamental para el desarrollo de las distintas manifestaciones del arte nacional. Actualmente es académico en dos casas de estudios: la Universidad Católica de Temuco y en la Facultad de Comunicaciones de la P. Universidad Católica de Chile, en Santiago.

02 de agosto 2018 > Justo Pastor Mellado. Crítico de arte y curador independiente. Desde los años ochenta ha destinado su trabajo crítico al encuentro de las relaciones de transferencia y filiación en el arte chileno y latinoamericano contemporáneo. Ha escrito numerosas monografías sobre artistas chilenos entre

ellos, José Balmes, Gracia Barrios, Carlos Leppe, Eugenio Téllez, Arturo Duclos, Gonzalo Mezza, Eugenio Dittborn, Gonzalo Díaz entre otros. Entre el 2010 y el 2014 dirigió el Parque Cultural de Valparaíso, y actualmente es Director Ejecutivo del Centro de Estudios de Arte (CEdA).

La decisión de escoger como dos actores claves para esta investigación a los entrevistados, es debido principalmente a su relevante labor como gestores culturales en la producción artística durante la década de los ochenta. Mellado desde la crítica y Fonseca desde la edición, son personajes reconocidos dentro del circuito de arte de la época, tal reconocimiento se ve de manifiesto al ser considerados como destinatarios de las tarjetas postales que este estudio analiza, es decir, como participantes activos en la movida artística de ese entonces, quienes pueden aportar con información inédita a considerar en este estudio.

D / ANÁLISIS

Los distintos fondos documentales de las tarjetas postales, que corresponden al objeto de estudio de este proyecto, luego de ser ordenados en forma de catálogo, se someten a un análisis visual mediante una matriz que permita sistematizar y enfrentar la información que se puede obtener a partir de la exploración de cada uno de los documentos. Esta fase analítica responde al objetivo general e hipótesis de la investigación.

2. Marco teórico

2.1 REPRESIÓN, RESISTENCIA Y ARTE

CONTEXTO POLÍTICO-SOCIAL EN CHILE

La evolución histórica de los instrumentos coactivos empleados por la noción moderna del Estado han profundizado su actuar en cuanto a la sofisticación, profesionalización y eficacia de las instituciones que se especializan en el control social, donde se consideran modalidades represivas al momento de poner en práctica el poder.

Por lo tanto, el concepto político de represión se enmarca como una de las posibilidades que adoptan los gobiernos a modo de acciones reguladoras contra el cuerpo tanto individual como colectivo de una sociedad, con el fin de agotar su resistencia y oposición frente a las relaciones dominantes establecidas. Se puede definir como “la acción de gobierno que discrimina brutalmente a personas o a organizaciones que se considera que presentan un desafío fundamental a las relaciones de poder existentes o las políticas clave del gobierno”⁷.

Así formulado y manteniendo dicha explicación, es importante mencionar que la represión no discrimina de manera brutal necesaria y únicamente mediante la violencia física. Aunque ésta sea el rasgo más destacado, no asegura por completo la conformidad de los individuos a las normas que los rigen. La represión más bien considera un conjunto de mecanismos coercitivos, por ejemplo a través de la imposición de una cierta moral, una cultura oficial, una

7. **González, Eduardo.** “Sobre el concepto de represión”. En: *HISPANIA NOVA. Revista de Historia Contemporánea.* 2006. N°6, p. 554.

8. Foucault, Michel.
Microfísica del poder.
2nd. ed. Madrid:
Las Ediciones de la
Piqueta, 1979. p. 17

manera determinada del traspaso del conocimiento, entre otros, a través de distintas estrategias que operan muchas veces en un grado de menor visibilidad. Es decir, se presenta como fenómeno multifacético donde las relaciones de dominación están inmersas en un campo abierto y complejo:

“La relación de dominación tiene tanto de «relación» como el lugar en la que se ejerce tiene de no lugar. Por esto precisamente en cada momento de la historia, se convierte en un ritual; impone obligaciones y derechos; constituye cuidadosos procedimientos. Establece marcas, graba recuerdos en las cosas e incluso en los cuerpos; se hace contabilizadora de deudas. Universo de reglas que no está en absoluto destinado a dulcificar, sino al contrario a satisfacer la violencia”⁸.

Puesto que esta investigación se sitúa en un determinado contexto y abarca acontecimientos que sucedieron durante un periodo específico de la historia de Chile, que son los años de la dictadura militar, es necesario poner de manifiesto que las formas de represión y dominación llevados a cabo en esa época, se lograron mediante la instauración de una “política de terrorismo de Estado” donde se violaron sistemáticamente los derechos humanos, generando en el país un ambiente álgido de miedo, violencia y control.

Durante el régimen autoritario se desintegraron los partidos políticos de izquierda, desarticulando su organización. Existió un comportamiento duro en función del grado de fuerza y agresión empleado, con detenciones, desapariciones, torturas y asesinato

de personas, se impuso un fuerte poder a través del dominio de los medios de comunicación, la vigilancia intensiva de la población, incluso mediante influencias espirituales, intelectuales y estéticas, coartando la actividad, el flujo de intensidades y modos de vida de los ciudadanos, generando importantes tensiones, rupturas y traumas.

9. **Ibid.** p. 182.

Por lo tanto, según como plantea M. Foucault, la represión no puede ser reducida al silencio, la censura y la prohibición, ya que entenderla sólo desde tal sentido de negatividad sería un efecto de poder muy frágil; por el contrario, si es fuerte se debe a que es una red productiva que atraviesa todo el cuerpo social e individual, produce cosas a nivel del deseo y también del saber, produce discursos y subjetividades. Involucra “procedimientos que permitan hacer circular los efectos de poder de forma a la vez continua, ininterrumpida, adaptada, «individualizada» en el cuerpo social todo entero”⁹. O sea el poder está distribuido multi-direccionalmente, de manera diseminada.

Ahora bien, si ponemos atención al campo de la cultura y las artes, la represión y sus acciones reguladoras impregnaron todo el quehacer artístico de la época. Considerando que las diversas prácticas artísticas expresaban la constante búsqueda de una identidad latinoamericana y el deseo de una sociedad más equitativa, ligadas a un fuerte compromiso ideológico con el mundo popular, durante los primeros años de la dictadura militar se fue desarrollando una política cultural nacionalista, con un programa basado en la limpieza y el control. En este panorama, “uno de los principales

10. **Errázuriz, Luis.** “Dictadura Militar en Chile. Antecedentes del golpe estético-cultural”. En: *Latin American Research Review*. 2009, Vol. 44, N° 2, p. 141.

11. **Errázuriz, Luis.** “Política cultural del régimen militar chileno (1973-1976)”. En: *AISTHESIS*. 2006, N° 40, p. 65.

objetivos del golpe militar consiste en extirpar de raíz los focos de infección que desintegran el cuerpo moral de la patria. Con este propósito, se pone en marcha la operación limpieza que representa simbólicamente, por una parte, la desinfección del pasado marxista y, por otra, la promoción de una noción militarizada de la estética cotidiana, caracterizada por rasgos tales como la depuración, el orden y la restauración fervorosa de los símbolos patrios”¹⁰.

Para lograr este control, característico de regímenes autoritarios, fue necesario intervenir las instituciones culturales del país, ya que “las artes, por su naturaleza simbólica y dimensión estética, pueden cumplir una función crítica y subversiva en cualquier sociedad”¹¹. Este rol potencialmente político del arte, se vió como una amenaza al deseo de mantener la conducta social estandarizada bajo la nueva ideología impuesta. Debido a esto muchos artistas sufrieron el exilio, fueron perseguidos, torturados o desaparecidos. Se extraviaron, quemaron y destruyeron obras y documentos.

Por otro lado, este nuevo escenario detonó en los artistas que permanecieron en el país, junto a la nueva generación que se consolidó en este contexto político coercitivo, el desarrollar nuevos procesos artísticos utilizando variadas estrategias y acciones para burlar la censura y subvertir la institucionalidad. De esta manera comienza a desarrollarse un panorama artístico ligado a la experimentalidad, donde se complejizan y problematizan las prácticas de arte.

En relación a lo anterior es importante considerar cómo M. Foucault plantea el ejercicio de poder: “Es un conjunto de acciones

posibles; opera sobre el campo de la posibilidad o se inscribe en el comportamiento de los sujetos actuantes: incita, induce, seduce, facilita o dificulta; amplía o limita, vuelve más o menos probable; de manera extrema, constriñe o prohíbe de modo absoluto; con todo, siempre es una manera de actuar sobre un sujeto actuante o sobre sujetos actuantes, en tanto que actúan o son susceptibles a actuar. Un conjunto de acciones sobre otras acciones”¹².

Es decir, a través de la institucionalización e instrumentalización del poder es que unos pueden estructurar el campo de acciones posibles de los otros; en tal sentido, aquél/aquello(a)s al cual se le ejerce el poder; se identifica como un sujeto de acción, que puede presentar todo un campo de diversas respuestas, reacciones y comportamientos. No es una relación de oposición que paraliza ambos lados, sino que se generan tensiones y provocaciones permanentes. En esta línea existen estrategias de lucha, de resistencia: “Puesto que si bien es verdad que en el corazón de las relaciones de poder y como condición permanente de su existencia, hay una “insumisión” y libertades esencialmente obstinadas, no hay una relación de poder sin resistencia, sin escapatoria o huida, sin un eventual regreso”¹³.

Por ende, en este espacio de insumisión se generaron procesos de micromovilización muy variados, una multiplicidad de agrupaciones artístico-culturales que trataban diversos temas como la educación, los derechos humanos, el teatro, la poesía, la fotografía, las artes visuales, entre otros; comenzaron a establecer un entramado de acciones colectivas, el cual podríamos denominar como resistencia

12. **Foucault, Michel.** “El sujeto y el poder”. En: *Revista Mexicana de Sociología*. Jul.-Sep. 1988, 50(3), p. 15.

13. **Ibid.** p. 19.

14. **Cristi, Nicole, Manzi, Javiera.**

Resistencia gráfica. Dictadura en Chile: APJ-Tallersol.
Santiago: LOM ediciones, 2016.
p. 50.

15. **Aguiló,**

Osvaldo. *Plástica neo-vanguardista: antecedentes y contexto.* Santiago: CENECA, 1983.
p. 16

16. Conversatorio con **Virginia**

Errázuriz en el contexto de la residencia de investigación comprendida en la exposición “Poner el cuerpo, Llamamientos de arte y política en los años ochenta en América Latina” curada por Paulina Varas y Javiera Manzi en el Museo de la Solidaridad Salvador Allende,

cultural que fue: “el nombre con que artistas y trabajadores culturales indentificaron sus prácticas en un discurso que implicaba al arte no solo dentro sino como una forma de enfrentar y crear alternativas al orden social imperante”¹⁴.

De este modo el individuo violentado y oprimido intenta integrarse en grupos mayores de resistencia, reconociendo en el otro su misma condición, lo que produce la re-articulación, en cierta medida, del cuerpo social interrumpido y quebrantado, suscitando espacios de encuentro, participación y de acción, con un fuerte vínculo entre arte-política. En este sentido, “el surgimiento de un movimiento alternativo va creando sus propias formas de organización, así como canales de difusión y comunicación. Este movimiento, que en parte importante cumplió el rol de articulador y aglutinador de los sectores de disidencia política fue, igualmente, canalizador de la actividad creadora de intelectuales y artistas”¹⁵. Este lugar común se organizó con esfuerzos por construir organizaciones que representaran a las diversas instancias de la expresión artística, a través de Uniones y Coordinadoras. Desde 1977 la Unión Nacional por la Cultura (UNAC), “fue el primer paso a tener una pseudo oficialización al interior de lo clandestino; su primer llamado trató los temas de derechos humanos en el ámbito del área artística y pedía ciertas reivindicaciones contra las listas negras”¹⁶. Esto, en el sentido de tomar conciencia individual y colectiva de la situación de la época y luchar en conjunto contra la vulnerabilidad y la violencia y promover el derecho a la libertad de expresión y participación. En 1983 el tránsito desde la UNAC hacia el Coordinador Cultural, se realizó puesto que el movimiento había logrado una maduración

tal como para que los gremios tomaran fuerza y comenzaran a funcionar mediante un comité ejecutivo encargado de mantener esta noción de compromiso aglutinador y así desde 1985 se creó el Coordinador de Gremios del Arte, que da cuenta del momento donde el paisaje político-social-cultural nacional comienza a vivir una mayor apertura, en cuanto a la participación de los excluidos nuevamente en instituciones y se dan los primeros indicios de la re-configuración de los partidos políticos.

MACROPOLÍTICA Y MICROPOLÍTICA EN LA PRODUCCIÓN ARTÍSTICA

Luego de exponer el contexto en el cual se inserta la producción artística de los años 70 y 80, es pertinente ahondar acerca de la relación arte-política que dichas prácticas comienzan a presentar.

Con referencia a la obra artística, la cual es producida mediante diversas técnicas, planteamos que se presenta como sistema que enmarca la experiencia estética de la realidad, se puede comparar de cierta forma como una ventana que nos brinda una visión de mundo. En este sentido “la grandeza del arte consiste en una interpretación de la vida que nos permite dominar mejor el caos de las cosas y nos ayuda a extraer de la existencia un sentido también mejor, es decir, más imperativo y más cierto”¹⁷. Así formulado, no deben considerarse tan sólo las leyes formales del arte sino comprender la obra artística en un sentido más complejo que se expresa más allá de la heterogeneidad de su vivencia, incluyendo el hecho de que se encuentra en el punto de unión de toda una

Santiago, Chile.
2016. Transcrito y editado por Vicente I. Domínguez.

17. Hauser, Arnold.
Introducción a la historia del arte. 2nd. ed.
Madrid: Ediciones Guadarrama, 1969.
p. 15.

18. **Ibid.** p. 26.

serie de diversos estímulos. Es pertinente considerar en una obra de arte “el entrelazamiento de los motivos, la multivocidad de los símbolos, la polifonía de las voces, la interacción de los elementos sustanciales y formales y las inanalizables vibraciones en el tono de un artista (...)”¹⁸.

En relación a las motivaciones que invitan a conocer el fin que el artista persigue con su obra, en el plano de la intención, su mensaje y discursividad, se debe considerar que éstas responden a determinados contextos, de cierta forma están condicionadas socialmente, puesto que no se generan en el vacío de una libertad abstracta, sino que se mueven dentro de los límites de lo pensable y representable de nuestra subjetividad que por cierto posee una intensidad de carga política más o menos clara o encubierta, consciente o inconsciente.

En este sentido, Suelly Rolnik, destacada psicoanalista y crítica cultural brasileña, abarca en sus investigaciones la relación que existe entre la macropolítica y la micropolítica respecto a las producciones artísticas resultantes de movimientos culturales y cómo a través de la historia oficial del arte las distintas manifestaciones artísticas del Cono Sur han sido clasificadas en una u otra.

Para entender qué diferencia a ambos conceptos, S. Rolnik comienza aclarando qué es lo que comparten y señala que poseen “un mismo punto de partida: la urgencia de enfrentar las tensiones de la vida humana en los lugares en que su dinámica se encuentra interrumpida o de mínima flaquea. Ambas tienen como blanco la

liberación del movimiento vital de sus obstrucciones, lo que hace de ellas actividades esenciales para la ‘salud’ de una sociedad”¹⁹. Por lo tanto, lo que pretenden es confrontar la realidad, pero en lo que se distinguen es en cuanto a las diferencias en las estrategias que se utilizan como acciones de cambio en los modos de vida obstaculizados y fragmentados.

Entonces, a propósito “del lado de la macropolítica, nos encontramos ante las tensiones de los conflictos en el plano de lo real visible y decible (el dominio de las estratificaciones que delimitan sujetos y objetos, como así también la relación entre ellos y sus respectivas representaciones)”²⁰. Esto quiere decir que las luchas y acciones de la macropolítica se sitúan en los conflictos que se generan en las relaciones opresivas y del ejercicio del poder en un determinado contexto, las cuales sin duda nos modifican, impactan y condicionan. Lo que pretende es poner en crisis y/o desestabilizar las estructuras estables impuestas en la cartografía dominante, a fin de lograr una configuración social más justa. Estos pueden ser conflictos de clase, de raza, de religión, de etnia, de género, etc. Es en esta dimensión donde se sitúa históricamente al artista militante o activista, el cual atiende a la urgencia de la realidad política con fórmulas asociadas al compromiso, lo que establece una especie de pauta artística-ideológica como matriz en la producción de obras. En el caso de Chile podríamos identificar en el paisaje plástico de la Unidad Popular un arte que se aleja de la representación pictórica figurativa y se encamina a disminuir la distancia que existe entre arte y vida; de este modo pretende contribuir al cambio y la transformación de su realidad contextual.

19. **Rolnik, Suely.** “Furor de archivo”. En: *Archivo Prospectos de arte*. Valparaíso: Centro de Documentación de las Artes ÍNDICE, 2010. p. 27.

20. **Ibid.** p. 28.

21. **Galende, Federico.**
Vanguardistas, críticos y experimentales. Vida y artes visuales en Chile, 1960-1990.
Santiago: Metales Pesados, 2014.
p. 97.

22. **Rolnik, Op.cit.**
p. 28.

Así pues todos los sentidos del quehacer artístico de la época, generan una relación de dependencia con el referente político, con todas sus esperanzas y perspectivas, se alza como portavoz de sus valores morales, espirituales y estéticos. El arte de comienzo de los 70' generó obras cargadas de ideología y propaganda, en algunos casos de manera evidente otras veces oculta. En relación a ello Federico Galende hace referencia a este proceso artístico, donde en ese entonces el arte se inunda “con la contingencia, la realidad inmediata, las aceleraciones de la historia y el sueño del hombre nuevo que se le impone a la escena plástica”²¹.

Por otra parte, “del lado de la micropolítica, estamos ante las tensiones existentes entre este plano [real, visible y decible] y aquello que se enuncia en el diagrama de lo real sensible, invisible e indecible (el dominio de los flujos, las intensidades y los devenires)”²². Entendiéndolo de este modo, la micropolítica consiste en insertarse en las tensiones que se producen entre la cartografía dominante que tiende a lo estable y nuestra realidad sensible que es dinámica, donde se generan colapsos de sentido, crisis en nuestras referencias, que se ven de manifiesto en crisis de la subjetividad, lo que provoca una fuerza inventiva que nos permite dar expresividad a aquello que sentimos como actos de creación en el plano performativo, es decir nos impulsa a pensar o crear un nuevo concepto, un modo de existencia o una obra de arte.

En las definiciones tradicionales del arte, es en esta dimensión que se sitúa la figura clásica del artista, donde la realidad sensible organiza la composición artística, pero en vez de ser ésta cargada

con asuntos ideológicos como el caso anterior, se presenta al artista como quien mediante su obra y a través de los distintos soportes que utiliza, desborda las convulsiones internas de su propio mundo -influenciado por el contexto- sin fines de agitar, afectar o cambiar las condiciones políticas.

Considerando estas nociones que históricamente han clasificado la producción artística, S. Rolnik postula que es necesario superar esta división macro-micropolítica a la hora de estudiar las manifestaciones artísticas que se desarrollan en el contexto represivo de las dictaduras militares en Latinoamérica, puesto que es en esas propuestas donde los límites se vuelven difusos: “se esboza un compuesto de estos dos tipos de acción sobre la realidad”²³, y es importante ser cuidadoso a la hora de sugerir una categoría de inscripción de las propuestas artísticas, sobre todo al vincularlo con lo ideológico o político, ya que éstas tienden a encubrir “la singularidad y la heterogeneidad de las mismas”²⁴.

El arte experimental que se lleva a cabo durante los años 70 (post-golpe militar) y 80 en Chile, y la dimensión política que se incluye dentro de la investigación poética tiene que ver con que la violencia del régimen repercutió en el propio cuerpo de los artistas, como huellas dejadas por el poder en su tarea de dominación, lo que afecta directamente su propio quehacer. Ahí donde las relaciones de poder penetran, se desbordan y afectan: “sobre el cuerpo se encuentra el estigma de los sucesos pasados, de él nacen los deseos, los desfallecimientos y los errores; en él se entrelazan y de pronto se expresan, pero también en él se desatan,

23. **Ibid.** p. 29.

24. **Ibid.**

25. **Foucault**, Op.
cit. p.15.

26. **Varas, Paulina.**
*Cartografía crítica
del Conceptualismo
en América Latina
(1960-1980)*. Tesis
(Doctorado en
Historia, Teoría y
Crítica de las Artes).
Barcelona, España,
Universidad de
Barcelona, Facultad
de Geografía e
Historia, 2015. p 52.

entran en lucha, se borran unos a otros y continúan su inagotable conflicto”²⁵. O sea, el terror inscrito en la memoria inmaterial del cuerpo. La cara invisible e inconsciente del poder que interviene en el proceso de subjetivación, donde los artistas “hacen suya la realidad, la integran en una subjetividad que no es personalista sino que se enlaza con un orden temporal con un «efecto vivo», en mundo vivo, sería entonces una presencia en el cuerpo del artista y no una representación en su obra. Esta transformación del mundo modifica el sentido de las prácticas y se hace difícil volver a verlas como representantes unificadas de un tipo de movimiento programático sin los desórdenes y contaminaciones de la vida misma”²⁶.

2.2 PAISAJE INSTITUCIONAL/CULTURAL DE LA ÉPOCA

DE LO PÚBLICO A LO PRIVADO

El quiebre que ocurre dentro del ámbito de la cultura en Chile no solo se debió a la intervención y control sobre las instituciones culturales, con la desaparición y/o exilio de intelectuales y artistas o con la imposición del nuevo discurso oficial, sino que también se vió fuertemente afectado por la implementación de la nueva economía, encaminada hacia el neoliberalismo, donde ocurre una sustitución del Estado por la empresa privada, quien ahora actúa como patrocinadora del arte y las actividades culturales, estableciendo por un lado la disposición burguesa del arte y por otro, la mercantilización de la obra.

Bajo este nuevo escenario se generan cambios en “la estructuración de una narrativa dominante de interpretación socio-cultural. Este relato es modulado inicialmente por el trauma del Golpe y redefinido ahora por la economía liberal y sus consecuencias para los actores sociales”²⁷. En este sentido, la intención refundadora del país llevada a cabo por la intervención militar, que pone término al plan socialista a través de la promoción e instauración de una apertura al sistema financiero mediante políticas neoliberales, alteraron la relación que se estaba trabajando anteriormente entre política y cultura; con esto nos referimos al proceso de transformación social de la Unidad Popular con el deseo de acercar el arte al pueblo, extendiendo los circuitos de circulación y recepción tanto de obras artísticas como

27. **Blanco, Fernando.**
Desmemoria y perversión: privatizar lo público, mediatizar lo íntimo y administrar lo privado. Santiago: Cuarto Propio, 2010. p. 25.

28. **Christine Frerot**, “El arte al pueblo con Allende”. En: *Varios autores. Chile vive*. Publicación del Centro de Estudios Económicos y Sociales del Tercer Mundo, A.C. 1982, p. 38.

29. **González, Francisco, López, Leonora y Smith, Brian**. *Performance art en Chile*. Santiago: Metales Pesados, 2016. p. 194.

de otras manifestaciones culturales. Podemos nombrar como testimonio de esto a la Editorial Nacional Quimantú, las ferias de arte, las exposiciones colectivas de artistas comprometidos como “Homenaje al triunfo del pueblo” y “Las 40 medidas del programa de la Unidad Popular”, talleres para las tejedoras de Isla Negra, el Tren de la Cultura, las pintadas de murales, la Nueva Canción Chilena, en fin impulsar un sentido cultural “de la cual todos seamos partícipes, que no sea sólo la forma de entenderse de una élite sino que llegue a todos, sea compartida por todos y sea a la vez expresión íntima de nuestro ser histórico”²⁸.

Pues bien, durante el periodo dictatorial y la nueva lógica de las políticas culturales, el Estado relega a las artes a un lugar secundario, esto trae consigo la participación activa del mundo empresarial en la promoción; ello se ve de manifiesto, por un lado en el financiamiento de exposiciones de artistas de reconocida trayectoria y por otra parte con el retorno de la influencia de lo privado en la oferta programática de las artes mediante la reaparición de diversos concursos como los de la “Compañía Refinera de Azúcar de Viña del Mar (GRAV), los de la Colocadora Nacional de Valores, o de la Compañía de Aceros del Pacífico (CAP),(...). Asimismo, fue importante la participación de la Fundación Chilena del Pacífico, y la Fundación del Banco Hipotecario y de Fomento de Chile, de empresarios y otras instituciones financieras ya desaparecidas que no estaban necesariamente ligadas a las instituciones museales, mediante cuya iniciativa fueron premiados algunos artistas”²⁹. Los premios consistían en el recibimiento de significativas sumas de dinero en dólares y becas al extranjero, financiadas principalmente por la

Asociación de Amigos del Arte. Los empresarios, que comienzan a aumentar su capital invierten parte de su riqueza al beneficio del arte, pero sin un compromiso real o algún tipo de conocimiento estético, la realidad es que “a nadie le importa si esos artistas son de derecha o de izquierda; lo que se necesita es limpiar con urgencia la cara de Chile, ponerlo a la altura del mundo, disimular el apagón cultural que el toque de queda, el desmantelamiento de las universidades y el exilio o la muerte de una cantidad no menor de intelectuales propagan en el país. Es lo que hace Amigos del Arte, una institución que cambia becas por obras y financia a varios artistas que salen rumbo al extranjero (...)”³⁰.

Para entender las nuevas dinámicas y los efectos de la dictadura, que condicionan a los diversos campos de la producción, transmisión y recepción cultural, Daniel Opazo describe como se ha caracterizado la evolución de los espacios públicos, entendidos como espacios de lo político, en este sentido es pertinente poner atención y rescatar los dos primeros puntos que plantea: “En primer lugar, la atomización de los colectivos políticos y sociales en cuerpos a las vez discretos y precarios; en segundo lugar, la retirada de lo político desde lo público a lo privado y la consiguiente reproducción de una nueva forma de la política basada en la lógica domiciliaria (...)”³¹. En efecto, la escisión del cuerpo social deviene en sujeto disperso, disuelto. La sociedad comienza a configurarse, obligada y estratégicamente, a partir de individuos sin capacidad de organización, es decir por la imposibilidad que tiene el sujeto de pensarse a sí mismo como otro, con la negación de la participación de los actores sociales se pierde el sentido comunitario.

30. **Galende**, Op. cit. p. 155.

31. **Opazo, Daniel**. “Arte público en un espacio transitorio”. En: Szmulewicz, Ignacio (ed.), *Arte, ciudad y esfera pública en Chile*. Santiago: Metales Pesados, 2015. p. 90.

32. **Blanco**, Op. cit.
p. 35.

Ante la ausencia del compañerismo que otorga la experiencia que significa involucrarse en redes mayores de apoyo, se suma a este espacio político debilitado el avance del neoliberalismo que es una organización económica que establece nuevas pautas de formación social: “Los imaginarios colectivos desaparecen y en su lugar surgen imaginarios alienados y auto referidos. Estos son nutridos por los sentidos que se construyen los consumidores en sus intercambios materiales y simbólicos”³². El sujeto que se ve afectado por el neoliberalismo, producto de su filosofía basada en la libre competencia de mercado, es por definición solitario; es un proyecto forzoso de ciudadano competitivo e individualista, lo cual afecta directamente al entramado cultural participativo que se venía trabajando desde los primeros años de los setenta, donde predominaba un sentir profundamente inclusivo, puesto que el principal objetivo consistía en el acceso masivo al arte, ya que se propuso desplazar a la obra plástica desde su posición aristocratizante para penetrar en todo el cuerpo social, al multiplicar la distribución y democratizar así la presencia e influjo de los bienes culturales. En consecuencia, el repliegue de la esfera pública y sus respectivas transformaciones, producto del quiebre abrupto y violento de la dictadura, pone de manifiesto el cambio que se impulsa en la concepción del arte, el cual transmuta desde un bien social hacia un bien de consumo.

¿Pero qué sucede con lo que comienza a gestarse fuera del aparato discursivo oficial de las artes? Si bien el escenario es completamente adverso y complejo, en las artes visuales surgen obras experimentales más flexibles en cuanto a la búsqueda de

nuevos lenguajes, materiales y soportes que cuestionan esta nueva realidad contextual; se entrecruzan las fronteras de las disciplinas, se rompen los esquemas de las prácticas tradicionales y se comienza a criticar la pertenencia obra-autor. Esta nueva escena plástica debe buscar un otro-lugar no institucionalizado, uno que opere de manera alternativa, en tanto que las Universidades consideradas históricamente como espacios de generación de conocimiento se encuentran desprovistas de crítica y la crítica oficial del arte no consiguió dar lectura a estas nuevas prácticas; por consiguiente, esta operación “se llevó a cabo en diversos espacios como galerías alternativas, viviendas privadas, talleres colectivos, tiendas de muebles, espacios autogestionados, la calle e instituciones específicas como el Departamento de Estudios Humanísticos (DEH) de la Facultad de Ciencias Físicas y Matemáticas de la Universidad de Chile. Estos lugares adquirieron un rol protagónico en una construcción de escena paralela a la promovida por el régimen”³³.

LA GALERÍA COMO ESPACIO NO OFICIAL DE CIRCULACIÓN ARTÍSTICA

Considerando lo expresado anteriormente, en lo que se refiere al repliegue de las instituciones artísticas oficiales de la época, con el cierre de las salas del Ministerio de Educación y la Sala de la Universidad de Chile, se genera una situación relevante en cuanto a la circulación de obra, puesto que la instancia privilegiada de exhibición se traslada desde el museo y la academia hacia espacios privados alternativos, en consecuencia se abrieron distintas galerías, ubicadas principalmente en el centro de Santiago, el Taller

33. **Godoy, Francisco.** “Cuerpos que manchan, cuerpos correccionales. Sedimentación y fractura de la escritura de/sobre arte en Chile en 1980”. En: *Ensayos de las artes visuales. Prácticas y discursos de los años 70 y 80 en Chile. Volumen II.* Santiago: CeDoc Artes Visuales / LOM Ediciones, 2012. p. 104.

34. **Ibid.**

35. **Bucci, Ennio.** “Galerías de Arte en Chile. Antecedente de su aparición”. En: *Diario Arte al Límite*. Jul.-Ag. 2006, N°20, p.3.

de Artes Visuales (TAV) y el Instituto de Arte Contemporáneo en la Plaza Mulato Gil, que asumieron funciones más amplias que la mera exposición de obras, fueron más bien espacios de convergencia de grupos de artistas, intelectuales y profesores exonerados de las universidades, donde se realizaba discusión, reflexión teórica y seminarios respecto a los nuevos rumbos de la plástica chilena. En este sentido “los espacios paralelos se constituyeron así como una amalgama que cruza la exposición, la publicación, el encuentro cotidiano y la experimentación; elementos que se articulaban como una experiencia común”³⁴. Como también fue relevante el rol que cumplieron los Institutos Culturales Binacionales al alero de las distintas embajadas, como el Instituto Chileno Francés de Cultura, el Instituto Chileno Británico de Cultura, el Instituto Chileno Norteamericano y el Goethe Institut.

El inicio del proyecto galerístico como tal, tiene de antecedente la inauguración de la Galería Carmen Waugh en 1955 la cual ofreció un espacio de exhibición a los pintores jóvenes de esa época propiciando también una labor de difusión artística nacional. “La primera exposición que se realiza es una muestra de los artistas Mario Toral, José Balmes, Gracia Barrios, Ricardo Irrazábal, Carmen Silva, Rodolfo Opazo y el propio Nemesio Antúnez. El objetivo principal que movía a Carmen Waugh es proporcionar a los artistas un lugar donde pudiesen mostrar sus obras”³⁵.

Posteriormente durante los años 60 se van sumando otras galerías, pero éstas se encargan de divulgar artistas de temáticas más tradicionales, figurativas y específicamente a la estética del

cuadro. A diferencia de lo que comienza a ocurrir en los años 70' y 80' donde la mayoría de estos espacios son identificados como independientes y no-oficiales y se consideran propuestas críticas a la situación del arte en Chile aportando una vía paralela a través del espacio mismo, el programa curatorial que promueven y la dirección de criterios estéticos. Hay que considerar en todo caso, que durante esos años los conceptos de gestión cultural, curatoría y crítica del arte no eran tan claros y no estaban tan instaurados como hoy en día, por lo tanto en ese periodo nos encontramos con un incipiente escenario propiciado por acciones un tanto tentativas por parte de las personas – artistas o no artistas – involucradas en la generación de espacios y condiciones de circulación de obra. Todo esto suscitó un circuito galerístico reducido pero intenso de actividad artística, cuya duración y permanencia en el tiempo muchas veces fue de ciclos acotados y donde comenzaron a generarse diálogos con las obras a través de distintas plataformas que ayudaron al desarrollo del nuevo aparato crítico que fuera capaz de abordar la complejidad de éstas.

A comienzos de 1973, la gestora cultural Luz Pereira abrió su primera galería, en un pequeño departamento ubicado en la comuna de Providencia, llamada Galería de Bolsillo, la cual es inaugurada con una exposición colectiva de grabado chileno. Luego del golpe militar, hacia 1976 Luz Pereira retoma el nombre original de C.A.L (Coordinación Artística Latinoamericana), proyecto con el cual anteriormente gestionó la cartelera expositiva para artistas chilenos en distintos museos y galerías chilenas como argentinas, y lanza su nueva galería bajo dicho nombre, situada en el centro de la ciudad

36. **Raveau, Nicolás.** *Revista CAL, una historia.* Santiago: Cociña Soria Editores, 2013. p. 32.

de Santiago, recibiendo en su espacio expositivo a artistas como Francisco Copello, Lili Garafulic, Juan Pablo Langlois Vicuña, Pedro Millar y Rodolfo Opazo. “Durante el segundo semestre del año 1979 y a comienzos de 1980, C.A.L da espacio a obras vanguardistas de Carlos Altamirano, Juan Dávila, Eugenio Dittborn, Alfredo Jaar y Carlos Leppe, recordadas como un suceso del arte chileno (...). Destaca en todas las etapas de exhibición dirigidas por la galerista, la incorporación de la gráfica y el grabado como expresiones sobresalientes del arte nacional”³⁶. Además de galería resalta su importancia en el circuito artístico debido al desarrollo del soporte editorial de la revista de arte y cultura Cal. Fueron cuatro números publicados entre junio y noviembre del año 1979, donde se incluyen en las páginas de la revista las nuevas ideas artísticas puestas en circulación en los diversos artículos sobre artes visuales, cine, literatura, teatro y música, como también el pensamiento teórico y crítico, es decir, se presenta como un registro del amplio marco de debate y pensamientos sobre la producción artística de la época. Colaboran con la escritura, entre otros, los artistas Elías Adasme, Carmen Aldunate, Francisco Brugnoli, Juan Dávila, Carlos Altamirano, Gonzalo Cienfuegos, Carlos Gallardo, Pedro Millar, y los críticos Víctor Carvacho, Gaspar Galaz, Ronald Kay, Enrique Lihn y Nelly Richard. En el año 1981 Luz Pereira comienza su tercer proyecto llamado Espaciocal en la comuna de Vitacura, siendo este más ambicioso donde además de galería se extendía como un centro cultural que incluía librería, sala de cine y conciertos.

En 1975 se inaugura la Galería de Arte Enrico Bucci, en la calle Huérfanos, pleno centro de Santiago. Su fundador inaugura el espacio

con la muestra “Homenaje al Norte Grande”, material que recoge luego de reiterados viajes junto a artistas a pintar sus paisajes. La decisión de abrir una galería vislumbra su anterior vínculo con la difusión de la plástica chilena mediante actividades que realizaba en conjunto con la Universidad Católica del Norte. En sus inicios, la galería promueve a los artistas de la generación del 40’ como Ximena Cristi, Sergio Montecino, Israel Roa. “Posteriormente, en la década de los 80’, esta galería cambia su política de exhibición: se abre a acoger propuestas de artistas jóvenes; dentro de un contexto histórico difícil para la difusión y con pocos espacios para el arte joven”³⁷. Por lo tanto se define como un espacio masificador de discursos artísticos, es decir, un espacio abierto que da cabida a todo tipo de manifestaciones plásticas, exponen artistas como Arturo Duclos, Mario Soro, Eugenio Dittborn, Carlos Altamirano, Victor Hugo Codocedo, Samy Benmayor, entre otros.

Ese mismo año comienza a funcionar Galería Época a cargo de Lily Lanz, quien habilita una sala de exposiciones en las dependencias de la tienda de muebles de su marido, ubicada en la calle Providencia con Orrego Luco. Fue un espacio alternativo importante para el desarrollo del trabajo realizado por artistas de la neovanguardia. Se lleva a cabo la exposición “delachilenapintura, historia” de Eugenio Dittborn, quien además edita su propio catálogo que se “convierte en obra por derecho propio, autónoma, al incluir propuestas teóricas y gráficas que se articulan y extienden respecto a las obras puestas en exhibición”³⁸, dando paso a las ediciones de arte que comienzan a configurar un tejido de relaciones gráficas y analíticas que toman lugar en la puesta en página, “donde lo fotográfico, la

37. **Bucci**, Op. cit. p.4.

38. **Raveau**, Op. cit. p. 18.

39. **Ibid.** p. 19.

reproducción mecánica y los soportes no tradicionales son ejes de lectura”³⁹, lo cual queda de manifiesto con lo sucedido entre noviembre de 1976 y diciembre de 1977 cuando se realizan tres exposiciones y el lanzamiento de cinco publicaciones del grupo de arte y teoría: V.I.S.U.A.L, formado por los artistas Eugenio Dittborn, Catalina Parra y el poeta y teórico Ronald Kay. La galería también albergó una de las primeras exposiciones conceptuales multimedia realizadas en el país con la exposición de registros documentales de la obra “El huevo” de Wolf Vostell, obra que había sido expuesta recientemente en Documenta 6 de Kassel.

En 1977 comienza a funcionar Galería Cromo, un proyecto de exposiciones y publicaciones de artes visuales creado por la crítica cultural Nelly Richard quien fuera la directora y los artistas Carlos Altamirano y Carlos Leppe, quienes fueron los principales expositores y diseñadores de los catálogos. La galería se alojó en una sala prestada por la mueblería del mismo nombre ubicada en calle Ahumada. Fué un trabajo galerístico de corta duración de aproximadamente un año, que contó con seis exposiciones y seis catálogos. La galería se plantea como un espacio de reflexión, significación y puesta en circulación de las obras, decisión que se hace presente tanto en el discurso como en la propuesta formal de sus exposiciones y catálogos. Así lo planteó N. Richard:

“Nuestra preocupación responde a la necesidad de elaborar un circuito de difusión, en torno a las obras de arte, que sustente la comprensión de ellas. Dicha preocupación consiste en plantear una visión coherente de la expresión plástica nacional, basada en

el reconocimiento de las obras de acuerdo a la trascendencia de los fenómenos que determinan, a la amplitud de los recorridos que integran. De acuerdo a su vigencia. No sólo se pretende definir el significado de la obra, sino el modo de su lectura o modo de apertura de sus sucesivas lecturas. Definir también su condición (reglas que presiden su funcionamiento), y situación (relaciones sostenidas por ella frente a lo contextual). Definir, finalmente, el campo de sus interferencias⁴⁰.

En 1980 nace Galería Sur, en su primer periodo a cargo de María Inés Solimano y en su segundo ciclo tuvo como directora a Roser Bru, durante los años 1980-1983 trabaja Nelly Richard como asesora y consultora de la galería, quién estuvo a cargo de la programación de actividades, por lo tanto este espacio continúa la línea de carácter experimental y de vanguardia que presentaba Galería Cromo, con exposiciones de Carlos Leppe, Carlos Altamirano, Juan Domingo Dávila, Gonzalo Díaz, Francisco Brugnoli y Virginia Errázuriz, fotógrafos de la AFI, Jorge Tacla, Samy Benmayor, entre otros.

N. Richard edita el periódico de arte *La Separata* producido a partir de las actividades desarrolladas en la galería, la publicación tiene como voluntad visibilizar los trabajos y textos de arte relacionados a las exposiciones, como también brindar un espacio a la combinación de lenguajes relativos a la escritura y la imagen, combinando diagramación, imágenes y fragmentos de textos, rescatando el formato y la materialidad del tabloide, como si fuese una *separata* de cualquier periódico habitual o su relación cotidiana con el

40. Catálogo, *Cuatro grabadores chilenos*, exposición de **Altamirano, Carlos, Donoso, Luz, Millar, Pedro y Vilches, Eduardo**. Santiago: Galería Cromo. May.-jun. 1977. p. 2.

41. **Balcells, Fernando.** *Sobre Esto o Aquello Cualquiera.* La Separata. Nº1. Santiago: Galería Sur. 1982. p. 1.

impreso. Fueron seis números publicados a comienzo de 1982 y que número a número abordó las exposiciones programadas para ese año, donde participaron diversos artistas y teóricos. Como indica el texto que da inicio al primer número de la publicación:

“Propongo con precaución: ‘el arte es una producción de redes críticas de diagramación de la mirada’ y este es un periódico de arte; un servicio público de la mirada. Mejor dicho, La Separata es el lugar en que muchos trabajos de arte, difícilmente trabajados, apenas expuestos, malamente guardados, ellos accederán aquí a la vida pública y tal vez a la memoria, editadas por el offset. Accederán, quizás sea mucho decir, serán presentados de algún modo situados, sometidos a lectura, en todo caso problematizados. Muchos trabajos de arte y algunos textos podrán encontrar en La Separata el único lugar en que serán creados, serán pensados en un espacio colectivo como en este caso, en fragmentos de escrituras rescatadas, recicladas por sus nuevas vecindades, por su nueva contingencia, por la antigua fuerza sobrante actualizada de sus destinos mezquinados”⁴¹.

Luego, durante 1983 se lanza la serie de catálogos de exposiciones de la galería, iniciando una serie de 11 ediciones de “Arte & Textos”.

Al año siguiente en 1981, nace la Galería Arte Actual, formada por cuatro mujeres: María Elena Comandari, María Luisa Geisse, Patricia Ossa y Patricia Ready quienes además de su labor de difusión en las artes visuales se encargaron de becar a algunos artistas nacionales y establecer mayor vínculo con el mercado del arte. La Galería

Plástica 3 es inaugurada en el año 1983, que funda y dirige Isabel Aninat, Magdalena Correa y Ana María Stagno, quienes también se preocupan de abrir espacios de diálogo y discusión especialmente entre artistas y coleccionistas. La Galería Visuala tiene duración durante los años 1985 hasta 1987, a cargo de Mónica Álvarez y Michi Donoso, funcionó bajo las mismas lógicas difusoras y fue un espacio que albergó la experimentalidad artística incluyendo video instalaciones, lanzamientos de libros y exposiciones de fotografías, se realiza el Seminario de Artes Visuales en Chile y la última exposición de pinturas del artista Adolfo Couve, “Cartagena” en 1985. Además se editan diversos catálogos y publicaciones de arte bajo la línea editorial de Ediciones Visuala, la cual:

“(…) desde su aparición en 1985, ha asumido este hecho decisivo en la coyuntura chilena, que la escritura sobre arte es ante todo escritura de otra cosa. Por una parte, por la inexistencia en Chile de una industria editorial en forma y por la carencia de revistas de arte y crítica; por otra parte, por la ausencia de un espacio literario autónomo que dé curso a las escrituras emergentes y que conduce a no pocos autores a establecer en el arte plataformas discursivas de espera. Ediciones Visuala hace de esta situación una condición de trabajo, instaurando una línea editorial que se plantea la configuración de un espacio de confrontación limítrofe entre prácticas de arte, historia y política”⁴².

En el Barrio Bellavista se abren otras: Galería La Fachada, Galería El Cerro y Galería de los Talleres, donde se realizan exposiciones

42. **Mellado, Justo Pastor.** *Meter la pata o presentación de la obra de Gonzalo Díaz en Chile Vive, Madrid.* 1987. Santiago: Ediciones Visuala. p. 4.

de artistas de mayor trayectoria; en el Barrio Lastarria se inaugura la Galería de la Plaza a cargo de sus directoras Gema Swinburn y Bernardita Vattier.

Los ajustes económicos de la década de los 80 devinieron en una diversificación creciente de la oferta y un aumento del consumo. Esta situación tuvo un cierto correlato en la proliferación de galerías de arte privadas en Santiago, las cuales funcionan marcadas por distintas intenciones, algunas más arraigadas al ámbito comercial abriendo un incipiente mercado artístico y otras con preocupaciones más amplias, insertándose como circuitos no oficiales en tanto funcionan como espacios alternativos que se contextualizan con el carácter experimental de las obras. Sin embargo ambos tipos y cada una de ellas adquieren lenguajes propios que las caracterizan, además de poseer una constante interacción comunicativa entre los discursos propios del campo artístico y el público. Es decir, contribuyen a la distribución y circulación de los discursos y prácticas artísticas, donde pueden advertirse relaciones de funcionamiento, trabajo directo con los artistas y las obras, vínculos con el territorio donde se emplazan, curatoría, puesta en escena, gestión de recursos, montajes, producción de textos, catálogos, publicidad, invitaciones, que influyen en la recepción, apropiación o lecturas de las obras. Son las galerías espacios expositivos que mediante estas diversas estrategias se consolidan como un circuito de circulación y recepción del arte de ese entonces, quienes realizan la invitación a su programación de actividades a través de las tarjetas postales que en esta investigación se analizan.

2.3 ANTECEDENTES

ARTE CORREO INTERNACIONAL Y LATINOAMERICANO

Una tendencia o corriente artística que hace uso del formato de la tarjeta postal, debido en parte a la búsqueda de nuevos medios y soportes para circular, ha sido el Arte Correo. Si bien, se identifica como marco del surgimiento de ésta, la creación de la New York Correspondence School of Art (NYCS) en 1962-63 por el artista estadounidense Ray Johnson, es complejo definir el origen exacto. Tanto las vanguardias históricas como las neovanguardias artísticas hicieron uso comúnmente del medio postal en sus producciones para intercambiar propuestas y creaciones, donde vislumbraron en sus elementos un recurso lleno de posibilidades expresivas. Por ende, las experiencias de los futuristas, dadaístas, surrealistas, artistas pop, neodadaístas, neorrealistas y conceptualistas están entre los antecedentes históricos de esta forma de comunicación artística, tanto en sus discursos como en sus estilos; en este sentido el arte postal “en una suerte de apropiación, operará con elementos que van desde el collage cubista (elección de elementos gráficos), el ready made duchampiano (elección de un objeto ya hecho y resignificarlo), los merz dadaístas de Kurt Schwitters (utilización de lo viejo), y los assamblage neodadaístas (ensamblajes)”⁴³.

Sin embargo, lo que caracteriza principalmente al Arte Correo como un medio no-convencional de expresión, exhibición, intercambio y circulación del arte visual, ha sido el ideal de colectivismo, donde la

43. **García, Ítalo.** *Arte Correo: dos casos de estudio del Cono Sur y el desarrollo del proyecto AUMA*. Tesis (Magister en Artes con mención en Teoría e Historia del arte). Santiago, Chile, Universidad de Chile, Facultad de Artes, 2007. p. 14.

44. **Pianowski, Fabiane.** *Análisis Histórico del Arte Correo en América Latina*. Tesis (Doctorado en Historia, Teoría y Crítica de las Artes). Barcelona, España, Universidad de Barcelona, Facultad de Geografía e Historia. 2013. p. 161.

complicidad en una red propia de comunicación es necesaria para la sociabilidad del arte, a diferencia de lo que ocurría anteriormente, que se trataba principalmente de intercambios ocasionales donde destacan fines e intereses individuales de cada artista, puesto que el correo era utilizado de manera esporádica por éstos: “Será a partir de los años cincuenta cuando el arte correo empezará a definir su estructura y logística, dejando de ser simplemente *correspondencia entre artistas* para convertirse efectivamente en *arte por correspondencia*”⁴⁴.

De tal modo, el desarrollo de esta práctica adquiere sentido cuando la circulación postal que asumirán los artistas, gradualmente irá teniendo una finalidad colectiva. Es en la década de los sesenta, cuando los integrantes del grupo internacional *Fluxus* se interesan en formar redes y el intercambio epistolar fue alcanzando nuevos matices, ya que se generaron propuestas reflexivas en torno a problemáticas sociales y esta acción de revelar los conflictos de la realidad social, operará en los procesos de creación realizados a través de las posibilidades tecnológicas de los nuevos medios, los cuales permiten que la información se masifique y no sea únicamente del dominio de una élite.

En este sentido, la aparición del Arte Correo, se relaciona contextualmente al momento en que se problematizan y redefinen los valores sociales y culturales que habían imperado hasta entonces; surge a partir de ciertos motivos, como el descontento con la política del arte, con la crítica institucional y el modelo de una sociedad mercantilizada y funcionalista. Está más bien a favor de

las artes públicas, de fácil acceso y circulación, donde no existen fronteras geográficas ni venta de obras, no hay jurado de admisión a exposiciones, no hay rechazo de obras en las convocatorias y no existe ningún tipo de censura, por el contrario hay una libertad de medios, soportes, formas, corrientes expresivas, géneros, etc., pero lo que sí distingue a las obras es que éstas deben recorrer una determinada distancia, la cual es parte de su estructura, es decir, han sido creadas para ser enviada por correo y ese factor condiciona su creación (dimensiones, franqueo, peso). Por otro lado, se cuestiona el valor de autoría, unicidad y autenticidad de la obra, ya que el resultado de ésta se genera a partir de diversas intervenciones que pueden ser consideradas transformaciones del objeto, como la propuesta de Ray Johnson: “Intervenga, pase y devuelva al remitente”, la cual consistía en abrir su obra a la participación y colaboración del otro. También se consideran las alteraciones, sellos, marcas, manchas, estropeos, interferencias, desvíos, pérdidas, equívocos que experimenta la obra en su trayecto por el correo postal y que dejan sus huellas en los envíos. Hay un interés de focalización primordialmente en el proceso de configuración de la obra y no así en el producto final, es decir hay una preponderancia de la idea y una participación activa por parte del *espectador* para concretar la práctica comunitaria o de relaciones.

En definitiva el “Arte Correo funciona así: el artista se apropia de algún tipo de lenguaje (objeto), le quita su sentido primero, lo adapta a un nuevo esquema (entiéndase la tarjeta postal y su circulación) y, luego, adquiere sentido cuando el receptor tiene su interpretación o intervención. Pero no acaba ahí, ya que la obra, que está

45. **García**, Op. cit.
p. 16.

46. **Varas. Paulina.**
“El nosotros múltiple”. En: Deisler, Mariana, García, Francisca, Varas, Paulina. *Archivo Guillermo Deisler, textos e imágenes en acción*. Santiago: Ocho Libros Editores. 2014. p.17.

en circulación postal, adquiere significado cuando el receptor se lo da, y éste actúa frente a esta provocación (proceso cambiante), alterando o remitiendo la obra”⁴⁵.

Si bien, la primera fase del Arte Correo se caracteriza por ser un período que comienza a desarrollarse como un circuito cerrado de interactividad, donde los participantes se reducían a artistas internacionales reconocidos, en los años setenta hubo una ampliación de los adeptos a la red. Esto ocurrió principalmente debido a un mayor conocimiento en todo el mundo de las exhibiciones y publicaciones especializadas, lo cual repercutió en una apertura de las listas a cualquier interesado en hacer arte postal, por lo tanto esto posibilita un espacio de expresión tanto a artistas renombrados como a creadores anónimos. Al mismo tiempo que se potencia el discurso de la práctica artística “insistiendo en la permanencia no solo de objetos, sino que de una multitud en constante movimiento. (...) era posible articular un deseo colectivo más allá de los límites que se conocían, traspasar las fronteras geográficas, estableciendo diálogos y debates, constituyendo comunidades temporales en objetivos comunes, desestructurando el lenguaje y circuitos alternativos”⁴⁶.

El tránsito de las estrategias utilizadas en el Arte Correo hacia América Latina, debe ser estudiado de una manera situada en relación con procesos históricos relevantes de la época. Los artistas Edgardo Vigo (argentino), Clemente Padín (uruguayo) y Guillermo Deisler (chileno), podrían nombrarse como reconocidos artistas que cumplen un papel fundamental como impulsores y pensadores de

la tendencia en el Cono Sur, desde mediados de los años 70. Las formaciones en que se alinean pueden reconocerse en el marco del arte vanguardista experimental de los 60', que en América Latina está articulado con el proyecto de la *Nueva Izquierda*. Este proyecto está adherido al marco de referencia teórico-ideológico del marxismo y sitúa a la Revolución Cubana como parte del horizonte utópico. En este sentido, el proyecto intelectual de los 60' excede al campo artístico: "Estos jóvenes artistas e intelectuales de los 60 protagonizan un proceso de apertura del campo cultural latinoamericano, con la profusión de expresiones artísticas, revistas culturales, la ebullición periodística, el surgimiento del Nuevo Periodismo, la aparición de un nuevo cine, la apertura estilística, la experimentación de los lenguajes, las insubordinaciones simbólicas y pragmáticas"⁴⁷.

En su labor de editores de revistas experimentales de Poesía Visual, los artistas mencionados, por cierto intelectuales críticos comprometidos con su contexto, comienzan a producir una intensa interacción de intercambio mediante el Correo Postal y el paso desde éstas prácticas a trabajar progresivamente dentro del circuito de Arte Correo se debe a que "toman contacto con artistas que forman parte de la Red Internacional de Mail Art -como Julien Blaine, Ken Friedman, Dick Higgins, entre otros-, conocen y se reapropian progresivamente de formas expresivas específicas (sellos, postales, estampillas) en un proceso que delinea una práctica artística/comunicativa que no abandonan más"⁴⁸. Comienza entonces un segundo periodo en América Latina cuando se genera la inscripción plena de los artistas de la región en la Red Internacional de Arte

47. Navarrete, Marcela.

Arte, política y comunicación en el Arte Correo Latinoamericano de los años 70' y 80'. Abordaje del pensamiento y producciones de Edgardo Vigo, Clemente Padín y Guillermo Deisler. Tesis (Maestría en Comunicación y Cultura Contemporánea). Córdoba, Argentina, Universidad Nacional de Córdoba, Centro de Estudios Avanzados, 2014. p. 80.

48. Ibid. p. 91.

49. **García**, Op. cit.
p. 21.

Correo, lo que conlleva a una generación de proyectos y eventos propios desde el Cono Sur, como la realización en 1974 del *Festival de la Postal Creativa*, en la galería “U” de Montevideo, Uruguay, organizada por Clemente Padín. En 1975 se realiza la *Primeira Internacional de Correspondencia*, en el Colegio Duque de Caixas, San Pablo, Brasil organizada por Isamel Assumpção, y a finales del mismo año se lleva a cabo la *Última Exposición Internacional de Artecóreo*, en la galería Arte Nuevo, Buenos Aires, Argentina, organizada por Horacio Zabala y Edgardo Vigo. Bajo este escenario de movimiento expansivo de la red, las reflexiones en torno a la prácticas de Arte Correo se expresan desde un compromiso con la realidad política y social que atraviesan los países latinoamericanos en el contexto de las dictaduras militares.

La idea de comunicación mediante el correo postal se concibe como una herramienta ideal para exponer al mundo lo que estaba sucediendo, de cierto modo esta tendencia artística fue apropiada en el Cono Sur por la coyuntura política-social del momento. “Por tal motivo, en el Arte Correo de los ochenta destaca su voluntad por cruzar fronteras con la intención de generar vínculos de amistad y denuncias sobre la violencia social en América Latina”⁴⁹. En consecuencia, en estos años la producción artística presenta una búsqueda significativa en los lenguajes y soportes utilizados con la intención de resistir al silenciamiento y la fuerte represión impulsada por los regímenes autoritarios. Muchos de los artistas fueron víctimas de persecuciones, encarcelamiento y exilios, como es el caso del artista chileno Guillermo Deisler quien efectúa todo su trabajo desde el extranjero.

Finalmente, se quiere destacar que el Arte Correo sirve de antecedente en esta investigación en tanto inscribe al formato de la tarjeta postal dentro del circuito artístico. Si bien, ningún grupo de artistas se dedicó exclusivamente a su producción, como pasa por ejemplo con los sellos de artista, fue uno de los medios más utilizados por los artistas correo, razón que pudo deberse, en cierta medida, a que su contenido es abierto, circula sin sobre, lo cual propicia la interacción/lectura por todos los implicados en el transcurso del sistema postal y amplía la posibilidad de dejar huellas en el envío.

Por otro lado, la aproximación que hay respecto al uso de la tarjeta postal tiene que ver con un intento por redefinir sus límites y reglas, en el momento en que se crean postales en formatos especiales, con parte removibles, elementos en relieve o que son producidas a través de diversos materiales y variadas técnicas como el collage, la fotocopia, la fotografía, la serigrafía, entre otros, que la llevan a distanciarse de las postales que son producidas industrialmente para ser consumidas por un público pasivo, manipulado por los medios de comunicación de masas que les impide operar autónomamente, sino que se trata de postales creativas que se resisten a ser absorbidas como “productos” de la cultura oficial y que en sus modos de producción develan e ironizan a modo de contrainformación la manipulación que afecta a las personas. “Por ello los signos utilizados siguiendo la lógica de la ‘poesía visual’ en las redes de arte postal, tenían ese carácter de reivindicación emancipatoria y comunicacional que transgredía los signos para transformarlos en nuevas formas de activación de contenido poético-políticos”⁵⁰.

50. **Varas**, Op. cit. p.39.

La reapropiación y resignificación del formato de la tarjeta postal por parte del Arte Correo, la determina como género híbrido que conjuga imagen y discurso, a través de un carácter creativo, comunicativo y político, al subvertir su uso y en la interpelación de la función inicial del artefacto; pero, de todas formas, esta práctica artística aprovecha y trabaja en base a lo que la postal lleva inscrito como memoria de género, que es el desdibujamiento de los límites entre lo público y privado, la marca afectiva de los lazos próximos que se genera en su intercambio, es decir el valor de sociabilidad y el deseo de recordación a distancia, la rapidez y amplitud de su comunicación a cualquier punto y la facilidad de su fabricación posibilitando la creación de lenguajes propios por parte de los autores que son los mismos emisores.

COYUNTURA EDITORIAL ARTÍSTICA EN CHILE

La *escena de la escritura* como plantea Nelly Richard en su libro *Márgenes e Instituciones* surge junto con las obras de la “avanzada”, que demuestran la necesidad teórica-crítica de otro discurso en torno a la visualidad que transgrede las normas de apreciación estética hasta entonces utilizadas por el aparato crítico tradicional de las Bellas Artes. “Hasta 1973, la escritura sobre artes visuales en Chile se dividía entre el comentario impresionista en un marco anacrónico de referencia (como en el caso del historiador del arte Antonio Romera que se desempeñaba como crítico oficial de El Mercurio) y el ensayo universitario de orientación socio-histórica –un ensayo más bien reticente a la introducción de los nuevos corpus teóricos de semiología y el psicoanálisis– que se publicaba, por

ejemplo, en las Separatas de los Anales de la Universidad de Chile editadas bajo la tutela de Miguel Rojas Mix⁵¹. En este sentido, es posible pensar que la escritura sobre artes que comienza desde 1975 tiene que ver por un lado, con la irrupción de la neovanguardia plástica que reclama nuevos comentarios estéticos en sus lecturas, las cuales sin duda se tornan más complejas, lo que hizo necesario la incorporación de otros autores de textos que provienen del campo literario, como Enrique Lihn, Cristián Huneeus, Adriana Valdés, Ronald Kay, Nelly Richard, entre otros, quienes disponían de material teórico más complejo por el contacto con referentes derivados de la teoría europea como la lingüística, la filosofía alemana, y el post-estructuralismo francés. Por otro lado, según Justo Pastor Mellado, la escritura crítica existente en Chile estaría en quiebra, ya que las condiciones de circulación y producción editorial sobre arte no tenían un espacio garantizado puesto que “el arte chileno era des/catalogado, porque in/documentado, porque in/inscripto”⁵².

Es así como en esos años comienza a converger tanto el aparato crítico como la producción artística en la realización de catálogos, un nuevo espacio que deja de subordinar el texto a la obra, y amplía las posibilidades que según el discurso promocional de las galerías deben cumplir, que sería tan solo el rol de explicar o consagrar las obras, sino que éstos se escapan de tal función y se les ha destinado a ser un lugar donde se repiensa la puesta en escena gráfica del material impreso así también la función de experimentación crítica textual. En cuanto a la materialidad de los catálogos anteriores, éstos eran asumidos por trípticos o dípticos

51. **Richard, Nelly.** *Márgenes e Instituciones. Arte en Chile desde 1973.* 3ra. ed. Santiago: Metales Pesados. 2014. p. 54

52. **Mellado, Justo.** “Arte chileno: política de un significativo gráfico”. En: *Ponencia Coloquio Internacional Arte y Política.* 2, 3 y 4 de junio, 2004. La Factoría, Universidad ARCIS/ Universidad de Chile/ Galería Gabriela Mistral, Santiago, Chile. p. 5.

53. **Ibid.** p. 1.

de exagerada sencillez con ausencia total de referentes textuales, por lo tanto lo que sucede es un proceso en el cual los catálogos son el nuevo soporte inscriptivo y se constituyen como la nueva plataforma enunciativa del arte chileno. Si bien históricamente el catálogo ha sido un género más funcional que otra cosa, como plantea Mellado pertenecen “al dominio de lo para-operal; es decir, de todo aquello que concurre en la recepción de la obra, en el entendido que una de las actividades más significativas del arte de nuestro siglo ha sido el desmantelamiento de la tabiquería que se había levantado entre obra y para-obra, a tal punto que, en ciertos casos, los catálogos han llegado a reemplazar oficialmente las obras que dicen documentar”⁵³. En esta perspectiva el catálogo desborda la disposición de elemento para-operal y se incorpora a la actividad de la obra misma o puede ser reconocida incluso como una *ocupación de la página de una publicación de arte como soporte de arte*, una obra por derecho propio. Siguiendo lo que propone Mellado:

“la coyuntura del 76-77, reúne en su complejidad los suficientes elementos como para ser declarada coyuntura de subversión. ¿Qué es lo que subvierte? En primer lugar, subvierte las condiciones de producción y recepción de los elementos paraoperales, en la escena chilena, relativos a la consideración de los espacios de exhibición como de la edición catalogal, y, posteriormente, el montaje de su meta-discurso. En segundo lugar, subvierte las condiciones de trabajo en la producción de obra, al incorporar la práctica escritural como condición de constitución de la recepción, entendida desde entonces,

como una estrategia de inscripción inscrita en el procedimiento mismo de su puesta en obra”⁵⁴.

Ahora bien, el periodo de producción y la editorialización de los catálogos generados durante los años posteriores al golpe militar fijan, “una escena en la que el trabajo gráfico, que funciona mediante la exposición técnica del proceso a partir del uso de una prensa artesanal, permite reelaborar en esos cuadernillos anillados las diferentes relaciones entre texto crítico y práctica visual”⁵⁵. Se abre paso al inicio de una escena experimental que dio uso y abuso a las marcas visuales entendidas como extensiones de la corporalidad de los mismos artistas que los producían, como “una voluntad de intenciones y acciones de composición, encuadernación, ajustes y desajustes de la imagen, por sobre todo, por romper los esquemas de los distintos formatos”⁵⁶.

El ciclo es inaugurado por la publicación del único número de la revista Manuscritos editada por Ronald Kay y visualizada por Catalina Parra. Visualización es la nueva estrategia del ordenamiento visual y pensamiento editorial, que se instaura como una práctica significativa de producción crítica que produce un mecanismo de hacer legible lo visible. En consecuencia, el texto analítico es renovado por la forma en que se grafica y ordena la densa carga escritural. “En esos términos, se estrenaba a la par tanto una teoría sobre la forma propia de ser vista y leída la página, la especialización del vocabulario visual y de arte, y la reforma gráfica del soporte editorial”⁵⁷. Esta terminología se transfiere directamente al ámbito de las ediciones de artes visuales, a la experimentalidad en los catálogos

54. **Mellado, Justo.** *Eugenio Dittborn: la coyuntura de 1976-1977.* [en línea] justopastormellado. cl. [consulta: 17 mayo 2018] Disponible en: <http://justopastormellado.cl/niued/?p=602>

55. **Galende,** Op. cit. p. 226.

56. **García, Soledad, Valenzuela, Sebastián.** “De la fotocopia al pdf: notas sobre documentos de fotografía. Experiencias del Centro de Documentación de las Artes Visuales”. En: *Fotografía y discursos disciplinares. II y III Coloquio.* Santiago, 2015. p.127.

57. **Raveau,** Op. cit. p. 13.

58. **Galende**, Op. cit. p. 224.

de exposición y el nuevo tipo de libro de artista. Dicho proceso continúa con la edición del catálogo “delachilenapintura,historia” escrito y diseñado por el propio artista Eugenio Dittborn en el marco de la exposición realizada en Galería Época, sigue con la aparición del grupo V.I.S.U.A.L conformado por los artistas Eugenio Dittborn y Catalina Parra y el teórico y poeta Ronald Kay que llevan a cabo siete publicaciones bajo el mencionado sello y luego con el proyecto de diseño de catálogos que surge en Galería Cromo por Nelly Richard, Carlos Leppe y Carlos Altamirano.

Lo que acá se logra es un tipo de producción gráfico-visual de gran rigor, que esquivo la pobreza de la institución artística mostrando un tipo de composición que elimina las fronteras que diferencian texto, gráfica y visualidad. Se logra un montaje de diversos tipos de elementos junto a distintos modos de impresión incluyendo, la impresión offset, la fotocopia y los tipeados mecanográficos. “Cada página es una pequeña obra y en cada una de esas pequeñas obras la tensión y relación entre lo visual y lo escritural forman un objeto en sí mismo: la escala cromática, el uso de los colores, el manejo de las tramas, los vínculos entre la trama y la impresión, la relación de la fotografía con el dibujo, las marcas, las huellas, el montaje de piezas visuales que conectan mundos escindidos, etc. Todo presenta esta paradoja: desviste completamente un proceso, pero de modo tal que ninguna jugada ha sido al azar”⁵⁸.

La escena de la escritura de la cual se habló anteriormente sirve como antecedente de esta investigación puesto que algunas de las producciones editoriales nacieron vinculadas a los distintos

espacios expositivos que albergó el circuito de creación artística de la época. En este sentido, se generaron elementos estéticos y soportes visuales novedosos que dialogan con las obras o se sitúan en zonas fronterizas entre arte/documento de arte, los cuales se hacen presentes de manera programática, considerando distintas decisiones curatoriales y discursivas quedando de manifiesto en la edición de revistas, libros de artistas, catálogos e invitaciones de distintos formatos entre ellas las tarjetas postales, donde nacen la múltiples lecturas, análisis e interpretaciones de la escena de esos años. Por otro lado, toda esta visualidad presente en la producción gráfico-visual de la coyuntura editorial que se presenta como práctica crítica de producción, al ser una nueva estrategia visual, se desborda hacia otros formatos, en este caso contamina la producción de tarjetas postales, en tanto objeto bimodal (anverso/reverso) que pone en tensión el espacio visual con el espacio escritural, donde se generan distintas relaciones de interlocución construidas a partir de variables gráficas habilitadas por procedimientos tecnológicos de representación y reproducción.

EXPOSICIÓN: SELLOS GRÁFICOS DE LOS 80' (2015)

En la exposición “Chile 100 años.Tercer período 1973-2000. Transferencia y densidad” llevada a cabo durante el año 2000, en el Museo Nacional Bellas Artes, curada por Justo Pastor Mellado, se articula uno de los mayores intereses por trabajar a partir de fuentes primarias, es decir con la posibilidad de generar un archivo de las artes visuales que posibilite nuevas lecturas e interpretaciones del periodo de interés. En ese entonces se conforma un

equipo de trabajo integrado por investigadores y bibliotecarias, entre ellas las investigadoras Paula Honorato y Luz Muñoz, que cumplen una gran labor de recopilación de documentos, muchos de ellos a partir de donaciones. Bajo ese contexto, Paula Honorato reúne, entre otras cosas, una gran cantidad de tarjetas postales/ invitaciones entregadas por Justo Pastor Mellado y Mario Fonseca, principalmente. Materiales que han sido exhibidos en algunas exposiciones que abordan la producción artística de los años 70' y 80' en Chile, presentados como documentos del periodo, pero sin alguna investigación específica en torno a ellas.

Dicha recopilación de documentos finalmente es resguarda institucionalmente, en calidad de préstamo, en el Centro de Documentación de Artes Visuales del Centro Cultural La Moneda, gestionado por la coordinadora de ese entonces, Soledad García, quién junto a Sebastián Valenzuela, referencista e investigador de la institución, realizan en el año 2015 la micro-exposición “Sellos Gráficos de los 80” en el espacio de estudio grupal. La muestra tiene como principal objetivo relacionar la propia colección del acervo documental del CeDoc con estos documentos escasamente mostrados, pero relevantes a la hora de mapear las actividades artísticas de la época. Así lo demuestra el texto curatorial que acompaña la exposición:

“Sellos gráficos de los 80, muestra que presenta un conjunto de libros, catálogos e invitaciones de diversas exhibiciones de arte realizadas en Santiago alrededor de los años 80. Aún cuando algunos de los materiales son considerados ‘ephemera’ –sobre todo las invitaciones– en aquellos años, la producción técnica

a través de la serigrafía o el grabado, aportaban una impronta autoral a cada una de estas invitaciones o publicaciones caracterizadas por su acotado tiraje. Éstas, no sólo se transformaban en informativos que [se] desprendían de las actividades de la época, sino que estos materiales se han transformado en verdaderas piezas de colección o rompecabezas a la hora de mapear las actividades artísticas”⁵⁹.

59. **Sellos gráficos de los 80’**. [en línea] <http://www.ccpim.cl/sitio/sellos-graficos-de-los-80/> [consulta: 10 octubre 2017]

Esta exposición se torna un evento importante como antecedente a esta investigación, puesto que es el único trabajo que se ha realizado directamente con el objeto de estudio. En esta muestra se presentan las tarjetas postales como colectividad posibilitando una lectura de conjunto de los documentos, reconociéndolas entonces como un fenómeno, una práctica común llevada a cabo durante esos años. Por otro lado, exhibirlas vinculadas a otros documentos de arte, que se relacionan entre sí, demuestra las contaminaciones en cuanto al uso de diversos formatos que existió en el proceso productivo artístico de la época. Poner atención a estas relaciones entre documentos, permite re-armar panoramas a través de un conjunto de piezas.

Además, la exposición resulta una instancia estratégica para la puesta en valor de estas piezas documentales, que como se menciona anteriormente son consideradas bajo el término *ephemera*, “el cual se utiliza para categorizar materiales escritos o impresos de corta duración, y del cual su producción no está pensada necesariamente para ser mantenida, archivada, ni conservada. Dentro de ellos encontramos afiches, flyers, folletos, trípticos, cartas, sobres,

60. **Valenzuela, Sebastián.**

Ponencia: “La reconstitución de escena a través del archivo ephemera”. En: *Diálogos Colectivos. Mesa 1: Diez años de conflicto estudiantil en Chile. Archivos, memorias e historias*. Instituto de la comunicación e imagen, Universidad de Chile. 2016

61. **Ibid.**

62. **Ibid.**

postales, entradas, boletos, calendarios, entre otros. Cada uno de estos nuevos materiales se transforman en pequeñas huellas que posteriormente son utilizadas para reconstruir o representar documentalmente la escena artística nacional”⁶⁰. En este sentido, las tarjetas postales podrían considerarse como materiales olvidados, al no ser un material hecho para ser mantenido, acumulado y/o guardado, comúnmente omitido y silenciado, pero que a través de ellas es plausible abrir nuevos relatos paralelos o subyacentes a los conocidos, en tanto sean utilizados para nuevos estudios o investigaciones, ya que estos documentos narran sus posibles historias a través de sí mismos. “Cada uno de estos afiches, invitaciones o maquetas presentan un doble diálogo inseparable a su materialidad; por un lado a través de la historia del propio objeto y, por otro, aquella historia que el objeto puede narrar. En términos lingüísticos, hablaríamos de su significante; observable y leible a través del desgaste, color, grietas, dedicatorias o tachaduras y, de su significado; por medio del contenido mismo expuesto en él”⁶¹. En este caso, la producción de tarjetas postales, fue relativamente transversal para cualquier actividad artística, por ende, es a través de ellas que el panorama puede ser reconstruido. La elaboración de éstas se encuentra condicionada por la función efectiva de comunicar, como un registro de la contingencia. “Su propia materialidad condiciona que su contenido tenga mensajes claros, directos y alusivos a su realidad más próxima, sumado al carácter efímero del soporte, el cual no aboga por su permanencia material pero si por aquellas ideas que nos intentan comunicar, y que podemos conectar, debatir, y en el futuro, relatar”⁶².

2.4 LA TARJETA POSTAL

BREVE HISTORIA DE LA TARJETA POSTAL

Para mostrar una visión amplia sobre las tarjetas postales que pueda servir para un estudio más abarcador de las mismas, es necesario partir con su contextualización histórica. De este modo, facilitar el entendimiento del escenario que posibilitó la masiva circulación y su época de auge como artefacto de comunicación en la sociedad del momento. Al contextualizar su hibridez en cuanto al formato dual que conforma y sus características netamente modernas, nos insertamos en el estudio no tan solo del discurso postal como género, poniendo atención a la construcción formal de estas, sino también a su circulación, usos, modos y estéticas dentro del entorno histórico por el cual transitaron.

La fecha oficial en que circuló por primera vez la tarjeta postal se remonta a 1869 en Austria, la cual estaba diseñada solamente para la escritura breve de un mensaje, en un formato novedoso de reducido tamaño. Contenían en el anverso la dirección de quien recibía además de la estampilla y en el reverso el mensaje junto con una ilustración perteneciente al Estado encargado de distribuir las, por lo general, el escudo del país. Con los años, la naciente industria de la postal, se libera desde el servicio postal al servicio de empresas privadas, lo cual produce mayor competencia y cambios estéticos al objeto para lograr mayor rentabilidad. Es en Alemania en 1889 donde aparecen las primeras postales con

fotografías, evento que continúan los demás países productores de este artefacto, aunque el mensaje continuaba apareciendo junto a la imagen como una nota más. En 1902, en Inglaterra se introduce la división del espacio para la dirección del destinatario y ofrecer mayor extensión al texto enviado, momento en el cual comienza la *época dorada de la postales* relacionado también a la época del coleccionismo.

En el caso de Latinoamérica se desconoce cuál fue la primera postal emitida o en qué lugar se realizó, ya que la documentación respecto al tema no ha logrado ser estandarizada ni organizada hasta el día de hoy, pero lo que sí se conoce es que la historia de las tarjetas postales ocurre de forma casi paralela a los países europeos, es decir, no existe una brecha temporal importante como sí ocurre con otros medios de comunicación.

En Chile, la primera Carta Tarjeta, como solía llamarse, apareció en los correos de Santiago y Valparaíso a finales de 1871, la cual carecía de imágenes y solo podía circular en territorio nacional. Durante los primeros años de su incorporación, este práctico sistema es explotado con fines directamente comerciales, debido a su escaso gramaje y por lo tanto a su bajo costo, siendo sus usos restringidos principalmente a la publicidad de hoteles y bancos. Su precio era la principal ventaja, dos centavos, a diferencia de los 5 que valía la carta simple. El diario El Mercurio de Valparaíso anunció del siguiente modo la puesta en circulación de este soporte: “Grandes ventajas reportará el país con la introducción de las cartas tarjetas para la correspondencia de corta extensión que

no tenga ningún carácter reservado, porque sólo costará cada una de ellas con su respectiva estampa de franqueo, dos centavos, en lugar de cinco que importa la carta más sencilla. En el anverso de la tarjeta sólo podrá ponerse el nombre de la persona a quien va dirigida y el lugar de su residencia, lo mismo que en el sobre de una carta cualquiera y el reverso servirá para escribir el mensaje que se quiera dirigir⁶³. Las primeras impresiones de las cartas tarjetas fueron realizadas en la imprenta Albión. Se estima que fue una cantidad aproximada de seis mil unidades y su fabricación se realizó en un formato de 11,5 x 8,2 cm. “De las primeras postales se hicieron tres impresiones con caracteres filatélicos diferentes. Las primeras y segundas ediciones se imprimieron en noviembre y diciembre de 1871 y una tercera edición en 1872. El total de tarjetas impresas fue de 126.000 ejemplares y se conocen veinte variedades provenientes de las diversas clases de papel empleado y de los errores o fallas de los caracteres tipográficos utilizados⁶⁴”.

Posteriormente se asumirá el formato estándar de 9 x 14 cm., luego del primer convenio colectivo que reglamenta el servicio postal internacional resultante de la “Unión Postal Universal”, lo cual “significó el reconocimiento de la libre circulación de tarjetas postales en un territorio internacional con tarifas diferenciadas, además definiendo el formato y dejando el dorso reservado para la dirección⁶⁵”. Más tarde, con la irrupción de la postal ilustrada se amplían las temáticas en su imaginario iconográfico por lo tanto también cambia el uso de la tarjeta postal hacia dos ámbitos: la colección y el intercambio. Las técnicas de impresión paulatinamente mejoraron la calidad de la imagen, pasando desde el dibujo mediante

63. Diario “El Mercurio” de Valparaíso, 22 de diciembre de 1871, Edición N° 13.373. En: León, Samuel, Vergara, Fernando, Padilla, Katya. *Historia de la Postal en Chile*. Valparaíso: Pontificia Universidad Católica de Valparaíso. 2007. p. 51.

64. *ibid.* p.53.

65. **Leiva, Gonzalo.** “Chile en las tarjetas postales”. En: *Revista Patrimonio Cultural*. Enero, 1998, año II, No°9, p.22.

66. **León, Samuel, Vergara, Fernando, Padilla, Katya**, Op. cit. p.11.

67. **Leiva**, Op. cit. p.22.

68. **Ibid.**

la litografía hasta la impresión de imagen mediante fotograbado; “Las primeras tarjetas postales ilustradas que circularon en Chile en 1897, fueron producidas a pequeña escala en Valdivia por la afamada Litografía de Luis Köber. Sus imágenes coloreadas derivaron de alguna creación artística y fueron reproducidas litográficamente. Años más tarde, aparecieron algunos ejemplares hechos con procedimientos fotomecánicos”⁶⁶. En efecto, las primeras tarjetas postales privadas hacen su aparición en nuestro país, comercializadas y fabricadas principalmente por inmigrantes europeos que construyen negocios a través de distintas regiones de Chile. “De esta manera, podemos decir que los editores de tarjetas postales los encontramos concentrados en cuatro ciudades, con cerca del 80% total de la producción nacional: Santiago, Valparaíso, Concepción y Punta Arenas”⁶⁷. Para que la circulación de la tarjeta postal en la sociedad chilena fuese todo un éxito comercial, ocurrieron dos fenómenos; por un lado el continuo proceso de alfabetización de los grupos urbanos y por otro lado la eficiencia de la red nacional de correos. “Respecto a la distribución del correo internacional se utilizaron dos rutas marítimas, la vía comercial que va desde Europa hasta la ciudad de Panamá, para luego transportarlo en barcos a las costas chilenas o bien utilizando la ruta vía el Estrecho de Magallanes, participando compañías europeas diversas”⁶⁸. Esto posibilita el tránsito oportuno de las postales y asegura no quedarse atrás en relación a los países europeos con estas nuevas formas expresivas de comunicarse.

En relación a la narratividad en cuanto a la carga iconográfica que poseen las postales, la construcción de imaginario presente en

éstas dan cuenta de la construcción visual de un país en vías de progreso y modernización. Las imágenes que circularon durante la “época dorada” de la postal en Chile revelan por un lado la grandiosa geografía virginal del país como también el esfuerzo de exponer la ciudad con sus edificios principales y los ostentosos prestigios burgueses: “la primacía de la imagen sobre el texto en las postales significaba el comienzo de un régimen visual, donde el principio de autoridad va a estar definido desde el ícono. Es la expresión visual que se transforma en índice cultural del Chile urbano y de las clases emergentes, las bases del nuevo paradigma llamado «civilización de las imágenes», que sería un componente ineludible de la modernidad”⁶⁹.

69. **Ibid.** p. 21.

LA POSTAL COMO PRODUCTO DE LA MODERNIDAD

La aparición de la postal concuerda con importantes procesos ocurridos a finales del siglo XIX y comienzos del siglo XX, periodo en el cual se experimentaron considerables transformaciones; el uso industrial de la electricidad, avances tecnológicos así como las conquistas de la técnica, posibilitaron que muchos de estos desarrollos se hicieran parte de la cotidianidad, de tal manera que este nuevo objeto de comunicación masiva proyecta la forma en que se desarrolló la comunicación frecuente del periodo. “La postal recogió y reflejó el cambio en la mentalidad de la época, siendo una viva expresión de lo que el hombre experimentó en su entorno: allí se encontraban sus preferencias, costumbres, inquietudes, visiones y sentimientos. A partir de allí, la postal comenzó a traducir la

70. **León, Samuel, Vergara, Fernando, Padilla, Katya**, Op. cit. p.29.

71. **Ibid.** p. 11.

manera de ver la realidad, reflejando la autocomplacencia que se vino a expresar con la Belle Époque”⁷⁰.

La aparición de la fotografía y las diversas técnicas de impresión fotomecánica como, la heliotipia, la fotolitografía y fototipia facilitan el inicio de una grandiosa apertura a la cultura visual universal, lo cual favoreció sin duda al proceso productivo de las postales insertas al mismo tiempo en el comienzo de la era moderna, la era de la información y la comunicación, periodo que puede ser entendido bajo nuevos quiebres discursivos que perfilan los sueños y proyectos de una nueva sociedad urbana. En este sentido, los ciudadanos que hicieron uso de la tarjeta postal justificaron su adquisición como un valor accesible y masivo, además de la necesidad comunicativa de algo rápido, novedoso y diferente. Siendo éstas símbolo de prosperidad y bienestar. “La postal ilustrada se acercó más a lo cotidiano, a la vivencia del hombre común, a la picardía popular, a las sensaciones del viajero acomodado y a una parte de la historia normalmente no registrada en la historiografía. De esta manera, la tarjeta postal pudo retener un amplísimo reflejo de nuestro pasado que observamos tanto en su expresión escrita como en el contenido de sus imágenes”⁷¹. Así, las postales se presentan como una expresión de la cultura masificada que habita el espacio mediático de la época, albergando en su memoria icónica y lingüística el tránsito de imágenes, ideas y/o afectos. Respecto a los tópicos de las postales en su época de auge, éstas son de variada índole como por ejemplo: imágenes de artistas, políticos, gobernantes, reproducción de obras artísticas, paisajes, arquitectura, espacios públicos, etc. “Muchos acontecimientos alimentaron los campos

de la iconografía: el maquinismo; la divulgación del uso de la bicicleta entre las mujeres, visible expresión del naciente feminismo; la explotación de nuevas riquezas en otros continentes (minería y otros recursos naturales); la apertura hacia la permisividad moral que convertía al cuerpo en protagonista del vestuario; los afanes patrióticos y, en el ámbito artístico, diversas manifestaciones que se expresaron entre el fin del siglo XIX y la llegada del siglo XX⁷². Es así como veremos en la exposición y conformación de series temáticas en las postales, la construcción de un imaginario que promueve un espíritu común: la convulsionada y dinámica era del progreso.

72. **Ibid.** p. 33.

Esto da cuenta del contexto agitado donde se desarrolla la tarjeta postal, la cual logró ser ampliamente popular y creó un discurso correspondiente a la sociedad de la época en que se originó, ya que contiene en sus datos, expresiones y representaciones, los cambios y las contradicciones del período, el cual promueve nuevos objetos, estilos y estéticas desbordadas hacia lo cotidiano, poniendo atención a la vida, las preocupaciones y las acciones del ciudadano moderno, el que se encuentra en un escenario complejo que por un lado está atado a la tradición pero es conquistado por el pensamiento de los medios de masas de la época que impulsan la inmediatez, lo acotado, la falta de redundancia en el uso del lenguaje rápido, la fluidez, la novedad y el abaratamiento de los costos, un claro antecedente del movimiento veloz y el aceleramiento cultural y urbano del siglo XX. “Sin duda, las postales tejieron un caleidoscopio de la emergente percepción, donde se mezclaban aspectos heterogéneos, crónicas ligeras con vectores

73. **Leiva**, Op. cit. p.21.

74. **Rivera, Jacqueline.** *La tarjeta postal en Chile. Modernidad, hegemonía y estética en su discurso e imagen.* Tesis (Magister en Literatura Hispanoamericana y Chilena). Santiago, Chile, Universidad de Chile, Facultad de Filosofía y Humanidades, 2008. p.20.

de sensibilidad y matrices de sociabilidad. En resumen, tenemos estas tarjetas postales suspendidas tanto en la modernidad de lo visual como en la tradición de la representación emocional”⁷³.

En la perspectiva anterior, podemos decir que la postal paga un alto precio por circular en la inmediatez del espacio histórico donde nace, puesto que comienzan a desdibujarse los límites entre lo público y lo privado, el hecho de que transitara sin sobre, fue una ruptura simbólica del anonimato teniendo el peligro de que la transmisión del mensaje fuese interrumpido o la posibilidad de su lectura por otros. Su carácter privado tiene que ver con la elección de la postal por parte del emisor además del texto manuscrito, el cual es único e irrepetible, como también los detalles en cuanto al acomodo de la información en el espacio; eso hace que se personalice en cierta medida el mensaje y crea un aspecto de intimidad, el que es violentado con su envío a través del servicio postal público, siendo una institución gubernamental la que la entregaría al destinatario, “sin dejar de mencionar su amplio mercadeo y sus innumerables reproducciones que la alejaron del objeto único, y por consiguiente, de la inividualidad”⁷⁴.

HUELLA GRÁFICA DEL OBJETO DE ESTUDIO

Las tarjetas postales que este estudio pone atención, presentan características históricas que están impregnadas en su memoria de género. Como se ha mencionado anteriormente, es un formato que presenta particularidades modernas tanto en su construcción

formal como en sus modos de circulación e interacción. Ahora bien, los distintos espacios expositivos que hicieron uso de estas formas expresivas para comunicar sus intenciones de invitar a sus programas curatoriales, vieron en las tarjetas postales una posibilidad de subversión de los medios de comunicación, ya que transformaron o reutilizaron sus recursos ya inscritos, para despojarlos de su uso habitual e insertarlos dentro del circuito artístico de la época. Apropiarse de un artefacto de comunicación dio lugar a una nueva forma de visibilizar el contenido a transmitir, donde el campo visual de la información adquiere originalidad en cuanto a las propiedades tempo-espaciales, ya que era posible generar una red a distancia que propicia el tránsito de ideas y/o afectos, estableciendo vínculos entre sus participantes que son reconocidos como un público específico y competente a la escena artística, en la medida que el mensaje es enviado a un receptor en particular. A su vez, operan como una especie de ensayo programático, ya que eran producidas sistemáticamente. De este modo, al estudiarlas en conjunto es posible rescatar los episodios fragmentados como un detonador narrativo, siendo las tarjetas postales una trama visual que registra el modo en que sucedieron distintos acontecimientos en la actividad cultural de los años en que circularon.

La estética de la tarjeta postal debe estar provista de un ingenio capaz de relacionar los fundamentos expresados en imagen y texto; por tal, la capacidad de representar lo particular en la unificación de la totalidad del mensaje, lo cual refleja organización y manejo del objeto postal, evidenciado ello en la decisiones compositivas gráficas y discursivas por parte de las galerías a la hora de comprimir

los fragmentos y formar el todo para que circulen en un espacio limitado a su origen dual, el cual debe quedar de manifiesto en el gesto intuitivo de poner atención tanto al anverso como el reverso. Siendo un formato re-apropiado, opera como una estrategia comunicativa altamente expresiva, donde la huella gráfica del objeto de estudio se debe a la experimentalidad en cuanto a la utilización de medios técnicos de reproducción que se inscriben para propagar la visualidad construida en las relaciones de ambos espacios, tanto visual como escritural, incorporando el empleo de la impresión offset, la serigrafía y la fotocopia, reflejando un tipo de producción gráfico-visual que se relaciona con los modos de producción artística del momento. Las pesquisas históricas y de técnicas mecánicas de creación que se realizan en esta investigación son indicadores de dicho proceso, donde por un lado las tarjetas postales sostienen la memoria de una obra, como también cumplen un rol indicativo de una exposición.

3. Catálogo de las tarjetas postales

CATÁLOGO, CARACTERÍSTICAS

A / TEMPORALIDAD

La temporalidad que se define para esta investigación es la década de los 80', lo cual se justifica por dos motivos; primero porque si bien corresponde a un periodo histórico relevante para Chile, puesto que son los años de la dictadura militar que contextualizan y determinan las fracturas y discontinuidades de todos los ámbitos de la vida cotidiana de la población, es una década que comienza marcada por la promulgación de la nueva constitución y posteriormente por la crisis económica de 1982, momento en el cual comienzan a desarrollarse jornadas de protesta demostrando el descontento frente al régimen, lo cual genera una mayor participación y denuncia organizada al acontecer, repercutiendo en el ámbito de la cultura y la producción artística, ya que las ediciones independientes y de oposición de todo tipo toman fuerza y se multiplica el atrevimiento y las estrategias para lograr comunicar con mayor libertad. Segundo, porque los reajustes de la crisis económica conllevan a un proceso de privatización y recapitalización de las empresas junto con la apertura económica que comienza a estabilizar el país, lo que sin duda posibilita el funcionamiento de las distintas galerías privadas alternativas que sirven de espacio expositivo y difusión para las distintas propuestas experimentales que se estaban llevando a cabo en el arte y que acá se analizan.

75. Tesauro de Arte & Arquitectura.

[en línea] <http://www.aatespanol.cl>. [consulta: 10 octubre 2017] Disponible en: http://www.aatespanol.cl/taa/publico/01_0000000002.htm

En cuanto a los documentos presentes en el catálogo razonado, el espacio de tiempo queda delimitado por dos tarjetas postales encontradas en el archivo y presentan las siguientes fechas:

Inicio: 16 de abril de 1982. Exposición “Con Textos” realizada en Galería Sur, con la participación de los artistas: Adasme, Altamirano, Bru, Brugnoli, Codocedo, Dávila, Díaz, Dittborn, Donoso, Duclos, Errázuriz, Fonseca, Gallardo, Jaar, Leppe, Maquieira, Mezza, Parada, Parra, Saavedra, Smythe y Vilches.

Término: 16 de octubre de 1989. Exposición “Bella del Río” realizada en Galería Enrico Bucci, muestra de la obra de Ricardo Villarroel.

B / DOCUMENTOS

Luego de ya haber realizado un mapeo por los distintos documentos presentes en los archivos y de acuerdo a la temporalidad definida, se establece trabajar con una muestra que reúne un total de 69 tarjetas postales. Para abordar el objeto de estudio y definirlo como categoría, se trabajó con la definición otorgada por el Tesauro de Arte & Arquitectura, puesto que es una “herramienta de normalización de vocabulario controlado y estructurado jerárquicamente para ser usado en la descripción y acceso a la información de objetos relacionados con el arte, arquitectura, y otras culturas materiales”⁷⁵, siendo utilizada su versión en español desarrollada por la Dibam, a partir del Tesauro del Getty Research Institute.

La definición propuesta por dicha herramienta es la siguiente:

“Tarjetas en que un mensaje puede ser escrito o impreso para ser enviado por correo sin sobre, generalmente a una tasa más baja que las de cartas en sobres”⁷⁶.

En este sentido, la definición establece los criterios de selección para determinar qué documentos pertenecerán a la categoría de tarjeta postal, además se consideran las características que históricamente las han identificado y las inscriben como tal.

En esta instancia se tomaron las siguientes decisiones:

- Considerar los documentos que por sus características formales entren en la descripción histórica de tarjeta postal, es decir que sean piezas gráficas de envíos personalizados a un destinatario específico, donde toda la información esté al descubierto y sea utilizado tanto el anverso como el reverso del objeto, el cual posee un formato rectangular con dimensiones variables, gramaje y peso limitado.
- Considerar en una primera instancia, todos los documentos que tuvieran presentes marcas de timbrado por parte de la institución de Correos de Chile, puesto que revelan el modo de circulación en la ciudad de Santiago de Chile.
- Finalmente incluir dentro de la muestra tarjetas postales que no presentan las marcas anteriormente descritas, pero

76. **Tarjeta postal.**

Nota de aplicación.
[en línea] <http://www.aatespanol.cl/terminos/300026816>
[consulta: 10 octubre 2017]

que en las decisiones formales demuestran su intención de estar construidas para ese fin, sin embargo se deduce que nunca fueron enviadas o circularon de manera personalizada, es decir mediante un intercambio directo con el destinatario (mano a mano).

Por otro lado, se tiene en cuenta la estructura jerárquica donde se posiciona la tarjeta postal dentro del Tesauro, ya que sus relaciones la determinan como objetos que cumplen una función comunicacional por correspondencia, que articula tanto imagen como discurso en su composición. Particularidades relevantes que se abordan en esta investigación.

FACETA OBJETOS

Comunicación Verbal Y Visual

Formas De Información

<formas de información>

<artefactos de información>

<artefactos de información por función>

<artefactos de correspondencia>

aerograma

correo directo

fax

first day cover

tarjeta postal

tarjeta postal ilustrada

tarjeta postal con sello

papelería

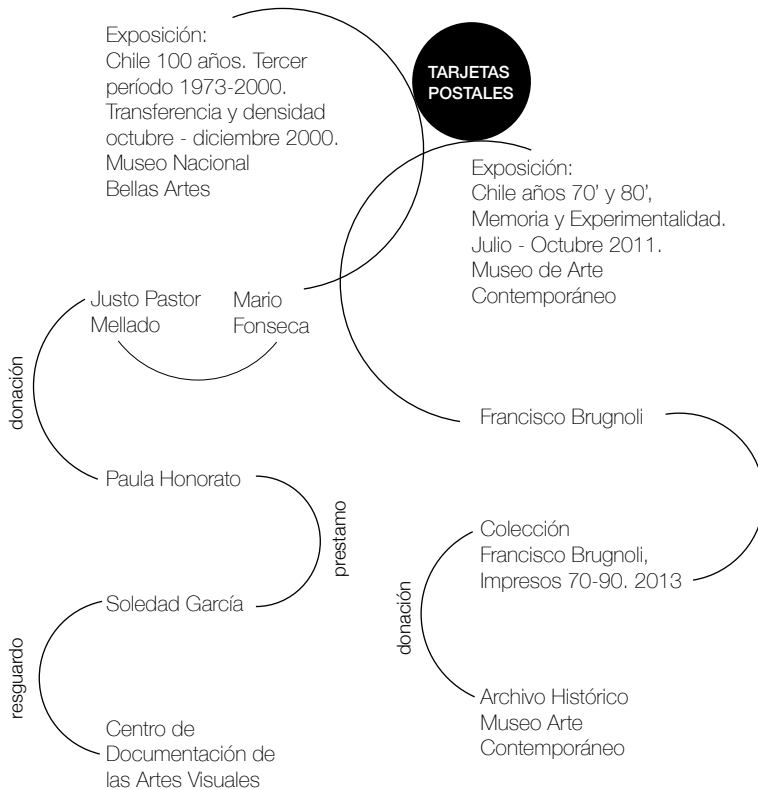
El ordenamiento de las tarjetas postales que presenta esta investigación fue realizado por la investigadora con fines prácticos para el proyecto, por lo tanto se genera una narración de archivo en tanto se recopilan documentos dispersos en diversos fondos documentales inscritos en diferentes instituciones, las cuales poseen sus propias políticas de archivos. El centro de documentación de las Artes Visuales (CeDoc) y el Archivo Histórico Museo de Arte Contemporáneo, son establecimientos públicos, entendidos como espacios que colaboran con la disposición de sus pertenencias a todo aquel que las solicite, de este modo fue posible tener acceso directo a todo el material consultado y el grado de conservación de los documentos es adecuado, en consecuencia no hubo dificultad para su manejo.

Se trabajó con el acervo documental del CeDoc, donde se seleccionaron 14 tarjetas postales, las cuales están dispersas en distintos subfondos y se encuentran catalogadas con códigos de consulta. También, se trabajó con 45 tarjetas postales pertenecientes a una colección privada de Paula Honorato, que alberga el CeDoc en calidad de préstamo, por lo tanto la situación actual del material es reservado, no existe clasificación ni registro por parte de la institución, y finalmente con 10 tarjetas postales que pertenecen a la colección Francisco Brugnoli, Impresos (70-90) resguardada en el Archivo Histórico del Museo de Arte Contemporáneo.

ARCHIVOS Y
CENTROS DE
DOCUMENTACIÓN
CONSULTADOS

Centro de Documentación de las Artes Visuales	Ver en el catálogo: E.1/ F.1/ F.2/ F.8/ F.12/ F.13/ F.14/ F.15/ F.16/ F.17/ F.18/ F.30/ G.9/ G.11 14 tarjetas postales
Colección de Paula Honorato resguardada en el CeDoc	Ver en el catálogo: A.1/ B.1/ B.2/ B.3/ B.5/ B.6/ B.7/ B.11/ C.1/ D.1/ F.3/ F.5/ F.6/ F.7/ F.19/ F.20/ F.21/ F.22/ F.23/ F.24/ F.26/ F.27/ F.28/ F.29/ G.1/ G.2/ G.3/ G.5/ G.6/ G.7/ G.8/ G.10/ G.12/ G.13/ G.14/ H.1/ H.2/ H.3/ H.4/ I.1/ J.1/ J.2/ J.2.1/ J 2.2/ J 2.3 45 tarjetas postales
Archivo Histórico Museo de Arte Contemporáneo	Ver en el catálogo: B.4/ B.8/ B.9/ B.10/ F.4/F.9/ F.10/ F.11/ F.25/ G.4 10 tarjetas postales

DIAGRAMA DE
RECORRIDO Y
RESGUARDO DE LAS
TARJETAS POSTALES



C / ESTRUCTURA

El catálogo se estructura agrupando a las tarjetas postales en nodos de procedencia, es decir, se identificaron a los distintos emisores los cuales están ordenados de la siguiente manera:

- A. Galería Arte Actual (1)
- B. Galería Enrico Bucci (11)
- C. Galería La Fachada (1)
- D. Galería Ojo de Buey (1)
- E. Galería Plastica 3 (1)
- F. Galería Sur (30)
- G. Galería Visuala (14)
- H. Galería de la Plaza (4)
- I. Galería de los Talleres (1)
- J. Institutos Binacionales
 - J.1 Goethe Institut (1)
 - J.2 Instituto Francés de Cultura (4)

En total corresponden a nueve galerías privadas: Galería Arte Actual, Galería Enrico Bucci, Galería La Fachada, Galería Ojo de Buey, Galería Plástica 3, Galería Sur, Galería Visuala, Galería de la Plaza, Galería de los Talleres más dos Institutos Binacionales: el Goethe Institut y el Instituto Chileno Francés de Cultura. Estos nodos se presentan alfabéticamente y van ordenados de la letra A a la J. La determinación de separar el conjunto de la muestra representativa en dichos puntos, se debe a la voluntad de optimizar la observación de las decisiones curatoriales, discursivas y esté-

ticas de cada uno de los espacios expositivos. Al mismo tiempo, dentro de cada nodo, las postales se encuentran (re)ordenadas cronológicamente, esto posibilita por un lado, el análisis en cuanto a la consistencia -o no- de los lineamientos gráficos identitarios utilizados por parte de las distintas instituciones y por otro lado, deja de manifiesto los saltos que ocurren respecto a las fechas de envío de las tarjetas postales, siendo documentos informativos que se desprendían de las actividades de la época, que pueden ser entendidas como rompecabezas a la hora de mapear las actividades artísticas. Las decisiones en cuanto a la estructura del catálogo dan cuenta que éste se entiende como un documento abierto, es decir, un trabajo en proceso que está en constante transformación y se completa en la medida en que la investigación tanto histórica como de búsqueda se incrementa y los nuevos hallazgos puedan ser incorporados al proyecto.

D / REGISTRO Y CLASIFICACIÓN

Para realizar esta etapa fue necesario primeramente digitalizar la totalidad de los documentos que forman parte de la muestra representativa del catálogo mediante la utilización de escáner. Debido a la cantidad de postales a documentar se agendaron horarios de visita, durante el mes de abril del año 2018, al Centro de Documentación de Artes Visuales que actualmente tiene lugar en el Centro Nacional de Arte Contemporáneo en la comuna de Cerrillos, y visitas durante el mes de junio del mismo año al Archivo Histórico del Museo de Arte Contemporáneo. También en

77. **Nagel, Lina.** *Manual de registro y documentación de bienes culturales.* Santiago: Centro de Documentación de Bienes Patrimoniales. 2009. [en línea] http://www.cdbp.cl/652/w3-article-26006.html?_noredirect=1 [consulta: 10 octubre 2017]

las instalaciones de las nombradas instituciones y aprovechando la oportunidad de tener acceso directo a las fuentes primarias, se llevó a cabo el proceso de fichaje técnico, a través una Ficha de Identificación diseñada en base a los modelos de fichas que aparecen en el “Manual de registro de documentación de bienes culturales”⁷⁷ de la Dibam. Este es el primer instrumento de registro que se le aplica a cada documento y tiene como propósito ordenar y sistematizar la información general que se puede extraer de cada tarjeta postal.

FICHA DE IDENTIFICACIÓN

NOMBRE COMÚN	
TÍTULO	
AUTOR(A) / CREADOR(A)	[GALERÍA] [IMAGEN] [IMPRESIÓN]
FECHA DE CREACIÓN	
MEDIDAS	[ALTO] [ANCHO]
TÉCNICA MATERIAL	
INSCRIPCIONES Y MARCAS	
DESCRIPCIÓN FÍSICA	[SUSTRATO] [SISTEMA DE IMPRESIÓN] [CANTIDAD DE TINTAS] [TERMINACIÓN POST-PRENSA]

CAMPOS DE LA FICHA DE IDENTIFICACIÓN

NOMBRE COMÚN: es el nombre exacto que permite identificar un objeto. Para normalizar la terminología se dio uso a la definición obtenida por el Tesauro de Arte & Arquitectura. Todas pertenecen a la categoría de “Tarjeta Postal”.

TÍTULO: es una o varias frases identificatorias otorgadas al objeto durante su existencia, en este caso corresponde al nombre de la exposición que se invita o en el caso de que no presenta se le atribuye el nombre del artista.

AUTOR(A) / CREADOR(A): es la información sobre un individuo, grupo de individuos y/o grupo cultural que contribuyó a la creación, producción y fabricación del objeto. Se coloca el responsable de cada proceso si se tiene la información. En este caso está separado por,

[GALERÍA] si se conoce qué galería emitió la tarjeta postal

[IMAGEN] si se conoce quien creó la imagen o tomó la fotografía presente en la postal

[IMPRESIÓN] si se conoce la información del proveedor que imprimió la tarjeta postal

FECHA DE CREACIÓN: es el año en que se realizó la postal exteriorizados en el objeto o identificado en investigaciones históricas.

MEDIDAS: medidas de [alto] y [ancho] en centímetros aproximadamente.

TÉCNICA MATERIAL: es la información extraída del objeto respecto a qué medio técnico se utilizó para su producción.

INSCRIPCIONES Y MARCAS: se refiere a toda la información presente en el objeto realizada post-impresión: sellos, timbres, marcas de correo, estampillas, dedicatoria, tachaduras, adhesivos, etc.

DESCRIPCIÓN FÍSICA: información obtenida según pesquisas técnicas del objeto,

[SUSTRATO] soporte en el cual se imprimió la tarjeta postal

[SISTEMA DE IMPRESIÓN] método técnico de reproducción del objeto.

[CANTIDAD DE TINTAS] cantidad y color de tinta utilizado en la impresión del anverso/reverso

[TERMINACIÓN POST-PRENSA] es el último proceso de la producción después de la impresión, y comprende todos los procesos de acabados y manipulados.

4. Matriz de análisis

MATRIZ DE ANÁLISIS

Respondiendo al objetivo general propuesto, luego de haber realizado en la primera parte una discusión teórica y bibliográfica sobre importantes fuentes documentales, es posible ahora realizar un análisis visual del objeto de estudio, con la finalidad de sustentar el programa analítico que esta investigación propone en su hipótesis, es decir, comprender la metodología de trabajo en cuanto a la construcción visual-textual de la creación de las tarjetas postales, las que al ser estudiadas bajo una visión de conjunto, presentan una visualidad determinada por la insistencia de síntomas gráficos condensados en una memoria fragmentada que sostiene el modo de circulación y recepción del arte experimental chileno en dictadura.

A propósito de la visualidad que las tarjetas postales presentan, debemos primeramente señalar que ésta se enmarca bajo el sistema de producción artística de la época que se proclama experimental, abarcando en su campo de indagaciones y ejecuciones un plan de ruptura en cuanto a la forma, los materiales, los soportes, los medios y modos de hacer arte. Una impronta reconocible de este periodo es la persistente vinculación con la gráfica al incorporar medios de reproducción (serialización) mecánica en la producción visual, estableciendo una puesta en escena gráfica sobre todo en los materiales impresos, como se mencionó anteriormente con la coyuntura editorial artística, donde existen diferentes relaciones entre texto crítico y prácticas visuales. Cuando la fotocopia, la serigrafía y el offset se constituyen como medios accesibles y de bajo costo para su utilización. La visualidad de este periodo está

78. **Mellado, Justo Pastor.** Entrevista realizada por la investigadora, ver más en los anexos.

79. **Galende,** Op. cit. p. 227.

marcada entonces por el impacto de las técnicas anteriormente mencionadas, que logran generar las primeras discusiones teóricas y de analogías, por ejemplo, entre el cuerpo vulnerado y la vulneración técnica de la imagen. En este contexto son elaboradas las tarjetas postales que invitan a las instancias expositivas de los diversos artistas que conforman la escena de esos años. Las gestiones de recursos, auspicios y colaboración por parte de las galerías les hace posible desde principio de los ochenta, la creación de un tipo de producción gráfico-visual de gran rigor, que elude la pobreza institucional y logra mantener un sistema muy erudito tecnológicamente de elaboración: “eso era muy importante, el lujo, trabajando en condiciones de precariedad, era como hacer tarjetas preciosas, en condiciones de restricción mayores”⁷⁸. Estas invitaciones en formato de tarjetas postales es algo que “Gonzalo Díaz resumió alguna vez con esta frase: eran regalos suntuosos entre príncipes pobres”⁷⁹.

Ahora bien, para llevar a cabo un estudio más abarcador de las tarjetas postales desde la mirada del diseño, es necesario poner atención primeramente a la decisión del formato, ya que todo proyecto abordado para dar soluciones satisfactorias en la comunicación visual, está condicionado anticipadamente por la elección de la materialidad, forma, dimensión y tamaño del soporte que configura la espacialidad donde se articula la información que se desea transmitir. Las tarjetas postales son artefactos de correspondencia de soporte bimodal, es decir, presentan dos caras; el anverso porta con la carga iconográfica y el reverso está destinado a ser un espacio escritural, en este sentido el objeto

se esfuerza por separar ambos significantes. Teniendo en cuenta lo anterior, se busca comprender de qué manera estos espacios se configuran y hasta qué punto interactúan, la cuestión que este programa analítico tiene como propósito es vislumbrar las relaciones que existen en el enlace entre imagen y texto en la composición visual. Para este fin se elabora una matriz de análisis de doble entrada, ya que es un tipo de operación de registro que permite organizar y sistematizar información a partir de categorías dispuestas en columnas horizontales y verticales que concentran y relacionan las pesquisas que se obtienen desde la observación de cada documento.

El planteamiento de la matriz de análisis tiene como punto de partida la lectura de la tesis de Adriana Valdés, destacada ensayista chilena que ha dedicado su trabajo crítico a cruzar las fronteras disciplinarias de las humanidades, quien aborda en sus escritos distintas manifestaciones artísticas, entre ellas el arte experimental ocurrido en dictadura. Valdés escribe en *La Separata núm. uno*, un texto titulado *Caption es palabra capciosa*, donde propone que toda imagen depende de un texto: “Si éste no se presenta junto con la imagen yuxtapuesto, o sobreimpreso, o adyacente, como en un catálogo, por ejemplo, esa imagen ‘autónoma’ igual ‘depende’ de un texto (tal vez no escrito, tal vez con-texto)”⁸⁰, es decir, aquel que observa una imagen inevitablemente evoca palabras para referirse a ella, palabras que logran fijar una manera de comprender o realizar una versión de aquella imagen. En el caso de las tarjetas postales se presentan simultáneamente ambos lenguajes tradicionalmente unidos, pero se distinguen tres relaciones

80. **Valdés, Adriana.** “Caption es palabra capciosa”. En: *La Separata. Nº1*. Santiago: Galería Sur. 1982. p. 3.

diferentes de intersecciones. Valdés las define como vínculos de ilustración, de leyenda (caption) y de interacción. Éstas serán las tres categorías posibles como representaciones gráficas, las cuales serán descritas a continuación.

Finalmente, en la matriz de análisis se recopilaron datos respecto a las variables gráficas que dan forma al espacio visual y textual de las tarjetas postales, las que a través de su presencia y disposición construyen las representaciones gráficas anteriormente nombradas. Como el interés es vislumbrar las relaciones entre ambos significantes, en esta sección de la matriz se muestran las variables existentes tanto en el anverso como el reverso con la simbología de (A)|(R) respectivamente.

Visualidad enlace imagen-texto

[1. Representaciones gráficas]

- > 1.1 Ilustración
- > 1.2 Leyenda
- > 1.3 Interacción

[2. Variables gráficas]

- > 2.1 Fotografía de documento
- > 2.2 Fotografía de obra
- > 2.3 Tipografía
- > 2.4 Manuscritura
- > 2.5 Color
- > 2.6 Sellos, timbres y marcas de correo

Visualidad enlace imagen-texto

[Representaciones gráficas]

> 1.1 Ilustración

81. **Ibid.**

Según Valdés, la primera relación es la de la ilustración: “proponer, sobre la ilustración, que se trata de producir una imagen sometida a un texto que la antecede y le fija sus parámetros posibles. La imagen de la ilustración como imagen auxiliar del texto. Un despliegue a partir de un texto; pero con exigencias monógamas. La imagen como acompañante”⁸¹. En tal sentido, esta relación se presenta como una de las variables posibles de representaciones gráficas en nuestra matriz de análisis y será ilustración cada tarjeta postal que tenga su anverso como composición gráfica que complementa o realza el texto al cual está supeditado. Como se mencionó anteriormente las tarjetas postales son objetos, que en la distribución formal de la información a comunicar, poseen campos diferenciados de enunciación, por lo tanto esta primera relación no establece tránsitos espaciales entre lo iconográfico y lo textual, sino que el campo visual se restringe a ilustrar lo que en el campo textual se declara. Es decir, la imagen se asocia con las palabras del reverso y las acompaña en su propio espacio. La imagen que se presenta puede estar construida a partir de variables gráficas como fotografías de documentos, retratos de artistas, recortes de prensa, revistas, libros o algún impreso, fotografías de reproducciones de obras o pueden ser también ilustraciones tipográficas construidas a partir de la composición en Letraset, textos mecanografiados, manuscritura. En esta categoría de la matriz, pueden encontrarse imágenes ilustrativas construidas de

82. **Ibid.**

una u otra forma, sin embargo nunca imagen y texto juntos. No existe choque de significantes.

> 1.2 Leyenda

Siguiendo a Valdés, la segunda relación consiste en: “el texto que acompaña a una imagen, aparentemente invirtiendo la relación anterior, se llama en inglés ‘caption’, como ‘capturar’ (se suele traducir por ‘leyenda’) Caption: como ‘captar’, como ‘capturar’, como ‘cautivo’ como ‘capcioso’, es también el acto de apoderarse de algo. ‘Caption’ es palabra capciosa. No deja pensar en que invierte la relación entre texto e imagen postulada para la ilustración; lo que hace es dirigir la percepción de la imagen; obligar a quedarse con una sola de sus posibilidades. Proponer la leyenda como acto autoritario, como reducción de la imagen a un sólo patrón común, una primera convención que impone capciosamente la idea de un sentido único. Poner una leyenda: tomarse la imagen”⁸². Es esta la segunda variable de las representaciones gráficas presente en la matriz y establece que el texto que acompaña a la imagen limita sus interpretaciones puesto que es la bajada única de su significación, coartando la multiplicidad de percepciones posibles de la imagen. El nombre del artista o los artistas que exponen, el nombre de la galería donde ocurre tal o cual manifestación artística, el nombre de la exposición o alguna frase ligada al evento mismo que se invita “captura” la imagen, contextualiza y enmarca el modo de su lectura. Por lo tanto, para que una tarjeta postal pertenezca a la categoría de leyenda se debe a que en el espacio visual se construye una imagen relativa al texto, el cual se traslada desde el

espacio textual (reverso) hacia el anverso, repitiendo información de manera más precisa, como un pie de foto. Las variables gráficas que construyen esta visualidad pueden ser las mismas que en la categoría anterior con la diferencia que acá se superponen ambos significantes, está presente tanto texto como imagen en la misma espacialidad.

83. **Ibid.**

> 1.3 Interacción

Finalmente la tercera relación es: "la imagen y el texto como interacción. Abrir campos de fuerza mediante el choque de dos registros significantes. Producir con el texto una doble lectura de la imagen; con ella, una tercera dimensión (como en la visión con dos ojos). Problematizar el campo visual mediante la interacción de la imagen y el texto, aumentando con eso las posibilidades de sentido. Poner la imagen, o el texto, o ambos, en tránsito, en proceso: crear las fisuras de la negatividad mediante la distancia entre ambos; poner en movimiento; tensar⁸³. Esta es la tercera posibilidad de categoría en el programa analítico que este estudio visual presenta. La interacción entendida como influencia recíproca entre imagen y texto. Ambos registros significantes poseen importancia equivalente y sus significados se amplían por interacción, donde al contrario de la relación anterior, no están subordinados. En la composición gráfica del espacio visual existe una relación radical entre los factores del texto que son conjugados y potenciados con los de la imagen, es una manera de hacer visible lo legible, de este modo la textualidad pasa a ser imagen y en conjunto es posible generar sus múltiples interpretaciones. En el caso de las

84. **Cristi, Nicole, Manzi, Javiera.** Op. Cit. p. 17.

tarjetas postales que acá se analizan, esta interacción se debe a la confluencia de imagen y texto nuevo, distinto al que aparece en el espacio escritural del reverso, ya que la representación gráfica que se logra en el anverso no es cautiva del texto que cumple una función efectiva de comunicar/informar/invitar, al ser éste uno nuevo y actuando en conjunto con las variables gráficas que construyen la imagen se potencia un insistente diálogo, una interlocución que posibilita otros entendimientos.

[2. Variables gráficas]

> 2.1 Fotografía de documento

Gran parte de las obras del periodo que acá se estudia, ejecutan “una serie de desplazamientos técnicos/mecánicos para introducir una crítica a la representación pictórica y a los procedimientos tradicionales del grabado, problematizando el lugar de la imagen en la construcción histórica”⁸⁴. De este modo, se obtienen resultados que operan desde la estética de la imperfección; muchas veces se genera una visualidad de aspecto descuidado, con la elección de materiales encontrados en la vida cotidiana, los que son introducidos en las investigaciones de carácter poético-político de los artistas, donde el mundo real interrumpe en el mundo de la obra. De tal modo, se puede reconocer en las tarjetas postales la presencia de materiales de la vida misma. Es en esta sección de la matriz que es posible encontrar fotografías de diversos documentos que junto a la utilización de distintos encuadres fotográficos, ayudan a visualizar por completo o no, a un elemento o un sujeto protagonista como es el caso de retratos de artistas, fotografías

con distintos tipos de planos a grupos de artistas, fotografías de edificios o parte de sus elementos arquitectónicos, recortes de prensa, revistas, cómics, libros o algún impreso, tramas o texturas de la copia de imágenes, dibujos a mano alzada, fotografías antiguas reproducidas, o registros de alguna acción de arte.

> 2.2 Fotografía de obra

En varias ocasiones la imagen que se utiliza en el espacio visual de las tarjetas postales son fotografías de reproducciones de obras de los artistas o fotografías realizadas por fotógrafos que exponen en la muestra que se invita a participar y que en esta sección se consideran como obra, puesto que presentan los créditos, en el reverso de la postal, de la persona que creó la imagen. La fotografía de una obra del artista o los artistas que exponen, es una posibilidad de tematizar visualmente la carga iconográfica de la tarjeta postal.

> 2.3 Tipografía

En este caso se consideran las ilustraciones tipográficas presentes en el anverso, construidas a partir de la composición de Letraset o textos mecanografiados, al mismo tiempo que se tiene en cuenta la tipografía que constituye el mensaje seriado con función efectiva de comunicar, que posee datos específicos de la exposición, como el día, la hora, y el lugar en que se realizará la actividad. La tipografía es la variable esencial para determinar qué tipo representación gráfica es la tarjeta postal, puesto que va a depender del tránsito espacial, es decir en qué lugar (anverso y/o reverso) se presenta.

> 2.4 Manuscritura

Son las escrituras manuales que aparecen en las tarjetas postales, generalmente son el mensaje único e irrepetible de la dedicatoria que contiene los datos del destinatario, como también pueden ser las marcas de tachadura o información agregada post-impresión o cualquier gesto corporal de trazo a mano alzada.

> 2.5 Color

Sólo se considera la variable color cuando existe la presencia de tintas diferentes al negro, las cuales son empleadas por los distintos tipos de sistemas de impresión con variados grados de experimentalidad en la construcción de la imagen. Cuando el espacio visual presenta una fotografía de reproducción de obra, por lo general es impresión offset, y se realiza la edición a cuatro tintas (CMYK) o se utilizan tintas planas, manteniendo la paleta de color escogida por el artista en la realización de su obra. En el caso de la impresión serigráfica, en su mayoría, existe un tratamiento de la imagen en monótono o duotono, interviniendo las fotografías de documentos al emplear colores complementarios en la nueva composición visual.

> 2.6 Sellos, timbres y marcas de correo

En esta categoría se pone atención a las marcas provocadas por la presión de los timbres de goma en el sustrato, las cuales son parte de la visualidad de las tarjetas postales, puesto que son ras-

tros que develan la manera en que éstas circularon por la ciudad de Santiago, ya que en su mayoría corresponden a timbres de la institución de Correos de Chile, otros en cambio son timbres con texto informativo de la exposición.

5. Análisis visual

A.1

1. REPRESENTACIONES GRÁFICAS

2. VARIABLES GRÁFICAS

	1.1 ILUSTRACIÓN	1.2 LEYENDA	1.3 INTERACCIÓN
2.1 FOTOGRAFÍA DE DOCUMENTO	(A) (R)	(A) (R)	(A) (R)
2.2 FOTOGRAFÍA DE OBRA	(A) (R) Fotografía de obra de G. Díaz "Banco de Pruebas". Armado fotomecánico de sobreposición de imágenes tramadas, caladas, ampliadas, etc.	(A) (R)	(A) (R)
2.3 TIPOGRAFÍA	(A) (R) Mensaje timbrado con función efectiva de comunicar	(A) (R)	(A) (R)
2.4 MANUSCRITURA	(A) (R) Datos del destinatario	(A) (R)	(A) (R)
2.5 COLOR	(A) (R) Paleta de colores escogidos por el artista para realizar su obra, cuya reproducción es utilizada en el espacio visual de esta tarjeta postal	(A) (R)	(A) (R)
2.6 SELLOS, TIMBRES Y MARCAS DE CORREO	(A) (R) Timbres de la galería con información y timbres del Correo de Chile	(A) (R)	(A) (R)

B.1

1. REPRESENTACIONES GRÁFICAS

2. VARIABLES GRÁFICAS

	1.1 ILUSTRACIÓN	1.2 LEYENDA	1.3 INTERACCIÓN
2.1 FOTOGRAFÍA DE DOCUMENTO	(A) (R)	(A) (R) Fotografía documental, retrato del artista que expone Carlo Bogni	(A) (R)
2.2 FOTOGRAFÍA DE OBRA	(A) (R)	(A) (R)	(A) (R)
2.3 TIPOGRAFÍA	(A) (R)	(A) (R) - Mensaje seriado con función efectiva de comunicar en el espacio visual (A) - Texto separado en cuatro estrofas (R)	(A) (R)
2.4 MANUSCRITURA	(A) (R)	(A) (R)	(A) (R)
2.5 COLOR	(A) (R)	(A) (R)	(A) (R)
2.6 SELLOS, TIMBRES Y MARCAS DE CORREO	(A) (R)	(A) (R)	(A) (R)

B.2

1. REPRESENTACIONES GRÁFICAS

2. VARIABLES GRÁFICAS

	1.1 ILUSTRACIÓN	1.2 LEYENDA	1.3 INTERACCIÓN
2.1 FOTOGRAFÍA DE DOCUMENTO	(A) (R)	(A) (R) Fotografía documental, recorte de algún impreso	(A) (R)
2.2 FOTOGRAFÍA DE OBRA	(A) (R)	(A) (R)	(A) (R)
2.3 TIPOGRAFÍA	(A) (R)	(A) (R) - Mensaje seriado con función efectiva de comunicar en el espacio visual (A) - Texto escrito en la esquina superior izquierda (R)	(A) (R)
2.4 MANUSCRITURA	(A) (R)	(A) (R) Datos del destinatario	(A) (R)
2.5 COLOR	(A) (R)	(A) (R)	(A) (R)
2.6 SELLOS, TIMBRES Y MARCAS DE CORREO	(A) (R)	(A) (R) Timbres del Correo de Chile	(A) (R)

B.3

1. REPRESENTACIONES GRÁFICAS

2. VARIABLES GRÁFICAS

	1.1 ILUSTRACIÓN	1.2 LEYENDA	1.3 INTERACCIÓN
2.1 FOTOGRAFÍA DE DOCUMENTO	(A) (R)	(A) (R)	(A) (R)
2.2 FOTOGRAFÍA DE OBRA	(A) (R) Obra de Eugenio Dittborn realizada para ilustrar el tiraje de las invitaciones. Pintada a mano con brocha y sobre una fotografía tramada en serigrafía	(A) (R)	(A) (R)
2.3 TIPOGRAFÍA	(A) (R) Mensaje seriado con función efectiva de comunicar	(A) (R)	(A) (R)
2.4 MANUSCRITURA	(A) (R) Palabra tachada	(A) (R)	(A) (R)
2.5 COLOR	(A) (R) Paleta de colores escogida por el artista, dos tintas de fondo y remate de trama en negro	(A) (R)	(A) (R)
2.6 SELLOS, TIMBRES Y MARCAS DE CORREO	(A) (R)	(A) (R)	(A) (R)

B.4

1. REPRESENTACIONES GRÁFICAS

2. VARIABLES GRÁFICAS

	1.1 ILUSTRACIÓN	1.2 LEYENDA	1.3 INTERACCIÓN
2.1 FOTOGRAFÍA DE DOCUMENTO	(A) (R)	(A) (R)	(A) (R)
2.2 FOTOGRAFÍA DE OBRA	(A) (R) Obra de Eugenio Dittborn realizada para ilustrar el tiraje de las invitaciones. Pintada a mano con brocha y sobre una fotografía tramada en serigrafía	(A) (R)	(A) (R)
2.3 TIPOGRAFÍA	(A) (R) Mensaje seriado con función efectiva de comunicar	(A) (R)	(A) (R)
2.4 MANUSCRITURA	(A) (R) Datos del destinatario	(A) (R)	(A) (R)
2.5 COLOR	(A) (R) Paleta de colores escogida por el artista, dos tintas de fondo y remate de trama en negro	(A) (R)	(A) (R)
2.6 SELLOS, TIMBRES Y MARCAS DE CORREO	(A) (R)	(A) (R)	(A) (R)

B.5

1. REPRESENTACIONES GRÁFICAS

2. VARIABLES GRÁFICAS

	1.1 ILUSTRACIÓN	1.2 LEYENDA	1.3 INTERACCIÓN
2.1 FOTOGRAFÍA DE DOCUMENTO	(A) (R)	(A) (R)	(A) (R)
2.2 FOTOGRAFÍA DE OBRA	(A) (R)	(A) (R)	(A) (R)
2.3 TIPOGRAFÍA - Espacio visual construido a partir de composición tipográfica, se repite parte del mensaje del espacio textual (A) - Mensaje seriado con función efectiva de comunicar (R)	(A) (R)	(A) (R)	(A) (R)
2.4 MANUSCRITURA Datos del destinatario	(A) (R)	(A) (R)	(A) (R)
2.5 COLOR Descalce y superposición de tinta entre la tipografía y el fondo	(A) (R)	(A) (R)	(A) (R)
2.6 SELLOS, TIMBRES Y MARCAS DE CORREO Timbres del Correo de Chile	(A) (R)	(A) (R)	(A) (R)

B.6

1. REPRESENTACIONES GRÁFICAS

2. VARIABLES GRÁFICAS

	1.1 ILUSTRACIÓN	1.2 LEYENDA	1.3 INTERACCIÓN
2.1 FOTOGRAFÍA DE DOCUMENTO	(A) (R)	(A) (R) Fotografía de una persona de espalda cubriéndose la cabeza	(A) (R)
2.2 FOTOGRAFÍA DE OBRA	(A) (R)	(A) (R)	(A) (R)
2.3 TIPOGRAFÍA	(A) (R)	(A) (R) - Parte del mensaje del espacio textual se incorpora en el espacio visual (A) - Mensaje seriado con función efectiva de comunicar (R)	(A) (R)
2.4 MANUSCRITURA	(A) (R)	(A) (R) Datos del destinatario	(A) (R)
2.5 COLOR	(A) (R)	(A) (R) - Uso de una tinta en la tipografía (A) - Uso de otro color de tinta para el texto del reverso (R)	(A) (R)
2.6 SELLOS, TIMBRES Y MARCAS DE CORREO	(A) (R)	(A) (R)	(A) (R)

B.7

1. REPRESENTACIONES GRÁFICAS

2. VARIABLES GRÁFICAS

	1.1 ILUSTRACIÓN	1.2 LEYENDA	1.3 INTERACCIÓN
2.1 FOTOGRAFÍA DE DOCUMENTO	(A) (R)	(A) (R) Fotografía retrato del artista Francisco Rivera Scott en movimiento	(A) (R)
2.2 FOTOGRAFÍA DE OBRA	(A) (R)	(A) (R)	(A) (R)
2.3 TIPOGRAFÍA	(A) (R)	(A) (R) - Parte del mensaje del espacio textual se incorpora en el espacio visual (A) - Mensaje seriado con función efectiva de comunicar (R)	(A) (R)
2.4 MANUSCRITURA	(A) (R)	(A) (R) Datos del destinatario	(A) (R)
2.5 COLOR	(A) (R)	(A) (R)	(A) (R)
2.6 SELLOS, TIMBRES Y MARCAS DE CORREO	(A) (R)	(A) (R)	(A) (R)

B.8

1. REPRESENTACIONES GRÁFICAS

2. VARIABLES GRÁFICAS

	1.1 ILUSTRACIÓN	1.2 LEYENDA	1.3 INTERACCIÓN
2.1 FOTOGRAFÍA DE DOCUMENTO	A R Fotografía de una persona sosteniendo un animal y una bandera	A R	A R
2.2 FOTOGRAFÍA DE OBRA	A R	A R	A R
2.3 TIPOGRAFÍA	A R Mensaje seriado con función efectiva de comunicar	A R	A R
2.4 MANUSCRITURA	A R	A R	A R
2.5 COLOR	A R	A R	A R
2.6 SELLOS, TIMBRES Y MARCAS DE CORREO	A R Timbre del Taller de Artes Visuales (TAV)	A R	A R

B.9

1. REPRESENTACIONES GRÁFICAS

2. VARIABLES GRÁFICAS

	1.1 ILUSTRACIÓN	1.2 LEYENDA	1.3 INTERACCIÓN
2.1 FOTOGRAFÍA DE DOCUMENTO	(A) (R)	(A) (R) Fotografía de tres pilares de arquitectura clásica	(A) (R)
2.2 FOTOGRAFÍA DE OBRA	(A) (R)	(A) (R)	(A) (R)
2.3 TIPOGRAFÍA	(A) (R)	(A) (R) - Parte del mensaje del espacio textual se incorpora en el espacio visual (A) - Mensaje seriado con función efectiva de comunicar (R)	(A) (R)
2.4 MANUSCRITURA	(A) (R)	(A) (R)	(A) (R)
2.5 COLOR	(A) (R)	(A) (R)	(A) (R)
2.6 SELLOS, TIMBRES Y MARCAS DE CORREO	(A) (R)	(A) (R)	(A) (R)

B.10

1. REPRESENTACIONES GRÁFICAS

2. VARIABLES GRÁFICAS

	1.1 ILUSTRACIÓN	1.2 LEYENDA	1.3 INTERACCIÓN
2.1 FOTOGRAFÍA DE DOCUMENTO	(A) (R)	(A) (R) Fotografías de texturas en alto contraste	(A) (R)
2.2 FOTOGRAFÍA DE OBRA	(A) (R)	(A) (R)	(A) (R)
2.3 TIPOGRAFÍA	(A) (R)	(A) (R) - Parte del mensaje del espacio textual se incorpora en el espacio visual (A) - Mensaje seriado con función efectiva de comunicar (R)	(A) (R)
2.4 MANUSCRITURA	(A) (R)	(A) (R) Datos del destinatario	(A) (R)
2.5 COLOR	(A) (R)	(A) (R)	(A) (R)
2.6 SELLOS, TIMBRES Y MARCAS DE CORREO	(A) (R)	(A) (R)	(A) (R)

B.11

1. REPRESENTACIONES GRÁFICAS

2. VARIABLES GRÁFICAS

	1.1 ILUSTRACIÓN	1.2 LEYENDA	1.3 INTERACCIÓN
2.1 FOTOGRAFÍA DE DOCUMENTO	A R Fotografía tramada y re-encuadrada de un elemento arquitectónico llamado pilastra, también aparece en el catálogo de la exposición	A R	A R
2.2 FOTOGRAFÍA DE OBRA	A R	A R	A R
2.3 TIPOGRAFÍA	A R Mensaje seriado con función efectiva de comunicar	A R	A R
2.4 MANUSCRITURA	A R Datos del destinatario y correcciones del texto original seriado	A R	A R
2.5 COLOR	A R	A R	A R
2.6 SELLOS, TIMBRES Y MARCAS DE CORREO	A R	A R	A R

C.1

1. REPRESENTACIONES GRÁFICAS

2. VARIABLES GRÁFICAS

	1.1 ILUSTRACIÓN	1.2 LEYENDA	1.3 INTERACCIÓN
2.1 FOTOGRAFÍA DE DOCUMENTO	(A) (R)	(A) (R)	(A) (R) Fotografía retrato cuerpo entero de siete de los once artistas que exponen en la muestra
2.2 FOTOGRAFÍA DE OBRA	(A) (R)	(A) (R)	(A) (R)
2.3 TIPOGRAFÍA	(A) (R)	(A) (R)	(A) (R) Mensaje seriado con función efectiva de comunicar
2.4 MANUSCRITURA	(A) (R)	(A) (R)	(A) (R) Nuevos elementos textuales: escrito a mano el nombre y la actividad que estaban realizando los cuatro artistas que faltan en la fotografía y que también exponen en la muestra
2.5 COLOR	(A) (R)	(A) (R)	(A) (R)
2.6 SELLOS, TIMBRES Y MARCAS DE CORREO	(A) (R)	(A) (R)	(A) (R) Timbres del Correo de Chile

D.1

1. REPRESENTACIONES GRÁFICAS

2. VARIABLES GRÁFICAS

	1.1 ILUSTRACIÓN	1.2 LEYENDA	1.3 INTERACCIÓN
2.1 FOTOGRAFÍA DE DOCUMENTO	(A) (R)	(A) (R)	(A) (R)
2.2 FOTOGRAFÍA DE OBRA	(A) (R) Fotografía de obra de Gonzalo Díaz "Lonquen 10 años". Arma- do fotomecánico de sobrepo- sición de imágenes tramadas, caladas, ampliadas, etc.	(A) (R)	(A) (R)
2.3 TIPOGRAFÍA	(A) (R) Mensaje timbrado con función efectiva de comunicar	(A) (R)	(A) (R)
2.4 MANUSCRITURA	(A) (R) Datos del destinatario	(A) (R)	(A) (R)
2.5 COLOR	(A) (R) Paleta de colores escogidos por el artista para realizar su obra, cuya reproducción es utilizada en el espacio visual de esta tarjeta postal	(A) (R)	(A) (R)
2.6 SELLOS, TIMBRES Y MARCAS DE CORREO	(A) (R) Timbres de la galería con información	(A) (R)	(A) (R)

E.1

1. REPRESENTACIONES GRÁFICAS

2. VARIABLES GRÁFICAS

	1.1 ILUSTRACIÓN	1.2 LEYENDA	1.3 INTERACCIÓN
2.1 FOTOGRAFÍA DE DOCUMENTO	(A) (R)	(A) (R)	(A) (R)
2.2 FOTOGRAFÍA DE OBRA	(A) (R) Fotografía reproducción de obra de Benjamín Lira “Encandilado”, acrílico sobre papel	(A) (R)	(A) (R)
2.3 TIPOGRAFÍA	(A) (R) Mensaje seriado con función efectiva de comunicar	(A) (R)	(A) (R)
2.4 MANUSCRITURA	(A) (R)	(A) (R)	(A) (R)
2.5 COLOR	(A) (R) Paleta de colores escogidos por el artista para realizar su obra, cuya reproducción es utilizada en el espacio visual de esta tarjeta postal	(A) (R)	(A) (R)
2.6 SELLOS, TIMBRES Y MARCAS DE CORREO	(A) (R)	(A) (R)	(A) (R)

F.1

1. REPRESENTACIONES GRÁFICAS

2. VARIABLES GRÁFICAS

	1.1 ILUSTRACIÓN	1.2 LEYENDA	1.3 INTERACCIÓN
2.1 FOTOGRAFÍA DE DOCUMENTO	A R Fotografía reencuadrada de la página 25 de la revista MANUSCRITOS, texto "Rewriting" de Ronald Kay	A R	A R
2.2 FOTOGRAFÍA DE OBRA	A R	A R	A R
2.3 TIPOGRAFÍA	A R Mensaje seriado con función efectiva de comunicar	A R	A R
2.4 MANUSCRITURA	A R	A R	A R
2.5 COLOR	A R	A R	A R
2.6 SELLOS, TIMBRES Y MARCAS DE CORREO	A R	A R	A R

F.2

1. REPRESENTACIONES GRÁFICAS

2. VARIABLES GRÁFICAS

	1.1 ILUSTRACIÓN	1.2 LEYENDA	1.3 INTERACCIÓN
2.1 FOTOGRAFÍA DE DOCUMENTO	A R Recorte de prensa, campaña de la World Wildlife Found contra la caza de ballenas. Documento que forma parte de la exposición	A R	A R
2.2 FOTOGRAFÍA DE OBRA	A R	A R	A R
2.3 TIPOGRAFÍA	A R Mensaje seriado con función efectiva de comunicar	A R	A R
2.4 MANUSCRITURA	A R	A R	A R
2.5 COLOR	A R	A R	A R
2.6 SELLOS, TIMBRES Y MARCAS DE CORREO	A R	A R	A R

F.3

1. REPRESENTACIONES GRÁFICAS

2. VARIABLES GRÁFICAS

	1.1 ILUSTRACIÓN	1.2 LEYENDA	1.3 INTERACCIÓN
2.1 FOTOGRAFÍA DE DOCUMENTO	A R Fotografía de Julia Toro, Jaime Goycolea y Paz Errázuriz (fotográficos de la exposición) tomada por Dámaso Ulloa en la plaza Baquedano	A R	A R
2.2 FOTOGRAFÍA DE OBRA	A R	A R	A R
2.3 TIPOGRAFÍA	A R Mensaje seriado con función efectiva de comunicar	A R	A R
2.4 MANUSCRITURA	A R	A R	A R
2.5 COLOR	A R	A R	A R
2.6 SELLOS, TIMBRES Y MARCAS DE CORREO	A R	A R	A R

F.4

1. REPRESENTACIONES GRÁFICAS

2. VARIABLES GRÁFICAS

	1.1 ILUSTRACIÓN	1.2 LEYENDA	1.3 INTERACCIÓN
2.1 FOTOGRAFÍA DE DOCUMENTO	A R Fotografía de la mujer del Klenzo, documento utilizado en la exposición	A R	A R
2.2 FOTOGRAFÍA DE OBRA	A R	A R	A R
2.3 TIPOGRAFÍA	A R Mensaje seriado con función efectiva de comunicar	A R	A R
2.4 MANUSCRITURA	A R	A R	A R
2.5 COLOR	A R	A R	A R
2.6 SELLOS, TIMBRES Y MARCAS DE CORREO	A R	A R	A R

F.5

1. REPRESENTACIONES GRÁFICAS

2. VARIABLES GRÁFICAS

	1.1 ILUSTRACIÓN	1.2 LEYENDA	1.3 INTERACCIÓN
2.1 FOTOGRAFÍA DE DOCUMENTO	(A) (R)	(A) (R)	(A) (R)
2.2 FOTOGRAFÍA DE OBRA	(A) (R) Fotografía de obra de Roser Bru, forma parte de la exposición	(A) (R)	(A) (R)
2.3 TIPOGRAFÍA	(A) (R) Mensaje seriado con función efectiva de comunicar	(A) (R)	(A) (R)
2.4 MANUSCRITURA	(A) (R) Fecha de inauguración de la exposición	(A) (R)	(A) (R)
2.5 COLOR	(A) (R)	(A) (R)	(A) (R)
2.6 SELLOS, TIMBRES Y MARCAS DE CORREO	(A) (R)	(A) (R)	(A) (R)

F.6

1. REPRESENTACIONES GRÁFICAS

2. VARIABLES GRÁFICAS

	1.1 ILUSTRACIÓN	1.2 LEYENDA	1.3 INTERACCIÓN
2.1 FOTOGRAFÍA DE DOCUMENTO	A R Fotografía de los artistas Jorge Tacla y Samy Benmayor	A R	A R
2.2 FOTOGRAFÍA DE OBRA	A R	A R	A R
2.3 TIPOGRAFÍA	A R Mensaje seriado con función efectiva de comunicar	A R	A R
2.4 MANUSCRITURA	A R	A R	A R
2.5 COLOR	A R	A R	A R
2.6 SELLOS, TIMBRES Y MARCAS DE CORREO	A R	A R	A R

F.7

1. REPRESENTACIONES GRÁFICAS

2. VARIABLES GRÁFICAS

	1.1 ILUSTRACIÓN	1.2 LEYENDA	1.3 INTERACCIÓN
2.1 FOTOGRAFÍA DE DOCUMENTO	Ⓐ Ⓡ Fotografía vista aérea de Santiago, sector Cerro Santa Lucía con dirección sur	Ⓐ Ⓡ	Ⓐ Ⓡ
2.2 FOTOGRAFÍA DE OBRA	Ⓐ Ⓡ	Ⓐ Ⓡ	Ⓐ Ⓡ
2.3 TIPOGRAFÍA	Ⓐ Ⓡ Mensaje seriado con función efectiva de comunicar	Ⓐ Ⓡ	Ⓐ Ⓡ
2.4 MANUSCRITURA	Ⓐ Ⓡ	Ⓐ Ⓡ	Ⓐ Ⓡ
2.5 COLOR	Ⓐ Ⓡ	Ⓐ Ⓡ	Ⓐ Ⓡ
2.6 SELLOS, TIMBRES Y MARCAS DE CORREO	Ⓐ Ⓡ	Ⓐ Ⓡ	Ⓐ Ⓡ

F.8

1. REPRESENTACIONES GRÁFICAS

2. VARIABLES GRÁFICAS

	1.1 ILUSTRACIÓN	1.2 LEYENDA	1.3 INTERACCIÓN
2.1 FOTOGRAFÍA DE DOCUMENTO	(A) (R)	(A) (R)	(A) (R)
2.2 FOTOGRAFÍA DE OBRA	(A) (R)	(A) (R)	(A) (R)
2.3 TIPOGRAFÍA - Espacio visual construido a partir de composición tipográfica, se repite parte del mensaje del espacio textual (A) - Mensaje seriado con función efectiva de comunicar (R)	(A) (R)	(A) (R)	(A) (R)
2.4 MANUSCRITURA	(A) (R)	(A) (R)	(A) (R)
2.5 COLOR	(A) (R)	(A) (R)	(A) (R)
2.6 SELLOS, TIMBRES Y MARCAS DE CORREO	(A) (R)	(A) (R)	(A) (R)

F.9

1. REPRESENTACIONES GRÁFICAS

2. VARIABLES GRÁFICAS

	1.1 ILUSTRACIÓN	1.2 LEYENDA	1.3 INTERACCIÓN
2.1 FOTOGRAFÍA DE DOCUMENTO	(A) (R)	(A) (R)	(A) (R) Fotografía de un dibujo a mano del plano de la galería Sur con anotaciones
2.2 FOTOGRAFÍA DE OBRA	(A) (R)	(A) (R)	(A) (R)
2.3 TIPOGRAFÍA	(A) (R)	(A) (R)	(A) (R) - Nuevo elemento textual: numeración y triángulo como marca distintiva (A) - Mensaje seriado con función efectiva de comunicar (R)
2.4 MANUSCRITURA	(A) (R)	(A) (R)	(A) (R) Anotaciones escritas a mano y dibujo técnico-manual
2.5 COLOR	(A) (R)	(A) (R)	(A) (R)
2.6 SELLOS, TIMBRES Y MARCAS DE CORREO	(A) (R)	(A) (R)	(A) (R)

F.10

1. REPRESENTACIONES GRÁFICAS

2. VARIABLES GRÁFICAS

	1.1 ILUSTRACIÓN	1.2 LEYENDA	1.3 INTERACCIÓN
2.1 FOTOGRAFÍA DE DOCUMENTO	(A) (R)	(A) (R)	(A) (R) Fotografía de un dibujo a mano sobre papel cuadriculado de la construcción de un triángulo rectángulo y el número 2
2.2 FOTOGRAFÍA DE OBRA	(A) (R)	(A) (R)	(A) (R)
2.3 TIPOGRAFÍA	(A) (R)	(A) (R)	(A) (R) - Nuevo elemento textual: numeración y triángulo como marca distintiva (A) - Mensaje seriado con función efectiva de comunicar (R)
2.4 MANUSCRITURA	(A) (R)	(A) (R)	(A) (R) Anotaciones escritas a mano y dibujo técnico-manual
2.5 COLOR	(A) (R)	(A) (R)	(A) (R)
2.6 SELLOS, TIMBRES Y MARCAS DE CORREO	(A) (R)	(A) (R)	(A) (R)

F.11

1. REPRESENTACIONES GRÁFICAS

2. VARIABLES GRÁFICAS

	1.1 ILUSTRACIÓN	1.2 LEYENDA	1.3 INTERACCIÓN
2.1 FOTOGRAFÍA DE DOCUMENTO	(A) (R)	(A) (R)	(A) (R) Fotografía de la galería Sur vacía, sin montaje de exposiciones que muestra el espacio
2.2 FOTOGRAFÍA DE OBRA	(A) (R)	(A) (R)	(A) (R)
2.3 TIPOGRAFÍA	(A) (R)	(A) (R)	(A) (R) - Nuevo elemento textual: numeración y triángulo como marca distintiva (A) - Mensaje seriado con función efectiva de comunicar (R)
2.4 MANUSCRITURA	(A) (R)	(A) (R)	(A) (R)
2.5 COLOR	(A) (R)	(A) (R)	(A) (R)
2.6 SELLOS, TIMBRES Y MARCAS DE CORREO	(A) (R)	(A) (R)	(A) (R)

F.12

1. REPRESENTACIONES GRÁFICAS

2. VARIABLES GRÁFICAS

	1.1 ILUSTRACIÓN	1.2 LEYENDA	1.3 INTERACCIÓN
2.1 FOTOGRAFÍA DE DOCUMENTO	(A) (R)	(A) (R)	(A) (R) Fotografía de una composición en base de periódicos de la época y una mancha que representa un triángulo como marca distintiva
2.2 FOTOGRAFÍA DE OBRA	(A) (R)	(A) (R)	(A) (R)
2.3 TIPOGRAFÍA	(A) (R)	(A) (R)	(A) (R) - Nuevo elemento textual: numeración (A) - Mensaje seriado con función efectiva de comunicar (R)
2.4 MANUSCRITURA	(A) (R)	(A) (R)	(A) (R)
2.5 COLOR	(A) (R)	(A) (R)	(A) (R)
2.6 SELLOS, TIMBRES Y MARCAS DE CORREO	(A) (R)	(A) (R)	(A) (R)

F.13

1. REPRESENTACIONES GRÁFICAS

2. VARIABLES GRÁFICAS

	1.1 ILUSTRACIÓN	1.2 LEYENDA	1.3 INTERACCIÓN
2.1 FOTOGRAFÍA DE DOCUMENTO	(A) (R)	(A) (R)	(A) (R) Fotografía vista aérea de Santiago centro dirección sur poniente
2.2 FOTOGRAFÍA DE OBRA	(A) (R)	(A) (R)	(A) (R)
2.3 TIPOGRAFÍA	(A) (R)	(A) (R)	(A) (R) - Nuevo elemento textual: numeración y triángulo como marca distintiva (A) - Mensaje seriado con función efectiva de comunicar (R)
2.4 MANUSCRITURA	(A) (R)	(A) (R)	(A) (R)
2.5 COLOR	(A) (R)	(A) (R)	(A) (R)
2.6 SELLOS, TIMBRES Y MARCAS DE CORREO	(A) (R)	(A) (R)	(A) (R)

F.14

1. REPRESENTACIONES GRÁFICAS

2. VARIABLES GRÁFICAS

	1.1 ILUSTRACIÓN	1.2 LEYENDA	1.3 INTERACCIÓN
2.1 FOTOGRAFÍA DE DOCUMENTO	(A) (R)	(A) (R)	(A) (R)
2.2 FOTOGRAFÍA DE OBRA Obra en fotografía de Paz Errázuriz	(A) (R)	(A) (R)	(A) (R)
2.3 TIPOGRAFÍA Mensaje seriado con función efectiva de comunicar	(A) (R)	(A) (R)	(A) (R)
2.4 MANUSCRITURA	(A) (R)	(A) (R)	(A) (R)
2.5 COLOR	(A) (R)	(A) (R)	(A) (R)
2.6 SELLOS, TIMBRES Y MARCAS DE CORREO	(A) (R)	(A) (R)	(A) (R)

F.15

1. REPRESENTACIONES GRÁFICAS

2. VARIABLES GRÁFICAS

	1.1 ILUSTRACIÓN	1.2 LEYENDA	1.3 INTERACCIÓN
2.1 FOTOGRAFÍA DE DOCUMENTO	Ⓐ Ⓡ Fotografía vista aérea de una ciudad intervenida con círculos concéntricos	Ⓐ Ⓡ	Ⓐ Ⓡ
2.2 FOTOGRAFÍA DE OBRA	Ⓐ Ⓡ	Ⓐ Ⓡ	Ⓐ Ⓡ
2.3 TIPOGRAFÍA	Ⓐ Ⓡ Mensaje seriado con función efectiva de comunicar	Ⓐ Ⓡ	Ⓐ Ⓡ
2.4 MANUSCRITURA	Ⓐ Ⓡ	Ⓐ Ⓡ	Ⓐ Ⓡ
2.5 COLOR	Ⓐ Ⓡ	Ⓐ Ⓡ	Ⓐ Ⓡ
2.6 SELLOS, TIMBRES Y MARCAS DE CORREO	Ⓐ Ⓡ	Ⓐ Ⓡ	Ⓐ Ⓡ

F.16

1. REPRESENTACIONES GRÁFICAS

2. VARIABLES GRÁFICAS

	1.1 ILUSTRACIÓN	1.2 LEYENDA	1.3 INTERACCIÓN
2.1 FOTOGRAFÍA DE DOCUMENTO	(A) (R)	(A) (R)	(A) (R) Fotografía documental (sin referencia)
2.2 FOTOGRAFÍA DE OBRA	(A) (R)	(A) (R)	(A) (R)
2.3 TIPOGRAFÍA	(A) (R)	(A) (R)	(A) (R) - Nuevo elemento textual: numeración y triángulo como marca distintiva (A) - Mensaje seriado con función efectiva de comunicar (R)
2.4 MANUSCRITURA	(A) (R)	(A) (R)	(A) (R)
2.5 COLOR	(A) (R)	(A) (R)	(A) (R)
2.6 SELLOS, TIMBRES Y MARCAS DE CORREO	(A) (R)	(A) (R)	(A) (R)

F.17

1. REPRESENTACIONES GRÁFICAS

2. VARIABLES GRÁFICAS

	1.1 ILUSTRACIÓN	1.2 LEYENDA	1.3 INTERACCIÓN
2.1 FOTOGRAFÍA DE DOCUMENTO	(A) (R)	(A) (R) Fotografía de Roser Bru tomada por Jorge Brentmayer posando como la obra que hay detras de ella	(A) (R)
2.2 FOTOGRAFÍA DE OBRA	(A) (R)	(A) (R)	(A) (R)
2.3 TIPOGRAFÍA	(A) (R)	(A) (R) - Mensaje seriado con función efectiva de comunicar (R)	(A) (R)
2.4 MANUSCRITURA	(A) (R)	(A) (R) Parte del mensaje del espacio textual se incorpora en el espacio visual escrito a mano junto con la numeración	(A) (R)
2.5 COLOR	(A) (R)	(A) (R)	(A) (R)
2.6 SELLOS, TIMBRES Y MARCAS DE CORREO	(A) (R)	(A) (R)	(A) (R)

F.18

1. REPRESENTACIONES GRÁFICAS

2. VARIABLES GRÁFICAS

	1.1 ILUSTRACIÓN	1.2 LEYENDA	1.3 INTERACCIÓN
2.1 FOTOGRAFÍA DE DOCUMENTO	(A) (R)	(A) (R) Recorte del cómic "Adios al Septimo de Línea"	(A) (R)
2.2 FOTOGRAFÍA DE OBRA	(A) (R)	(A) (R)	(A) (R)
2.3 TIPOGRAFÍA	(A) (R)	(A) (R) - Mensaje seriado con función efectiva de comunicar (R)	(A) (R)
2.4 MANUSCRITURA	(A) (R)	(A) (R) Parte del mensaje del espacio textual se incorpora en el espacio visual escrito a mano por Justo Pastor Mellado	(A) (R)
2.5 COLOR	(A) (R)	(A) (R)	(A) (R)
2.6 SELLOS, TIMBRES Y MARCAS DE CORREO	(A) (R)	(A) (R)	(A) (R)

F.19

1. REPRESENTACIONES GRÁFICAS

2. VARIABLES GRÁFICAS

	1.1 ILUSTRACIÓN	1.2 LEYENDA	1.3 INTERACCIÓN
2.1 FOTOGRAFÍA DE DOCUMENTO	A R Fotografía de la portada de la revista <i>Zig-Zag</i> para el centenario de Chile, tomada por Justo Pastor Mellado	A R	A R
2.2 FOTOGRAFÍA DE OBRA	A R	A R	A R
2.3 TIPOGRAFÍA	A R Mensaje seriado con función efectiva de comunicar	A R	A R
2.4 MANUSCRITURA	A R Datos del destinatario	A R	A R
2.5 COLOR	A R	A R	A R
2.6 SELLOS, TIMBRES Y MARCAS DE CORREO	A R Timbre de Correos de Chile	A R	A R

F.20

1. REPRESENTACIONES GRÁFICAS

2. VARIABLES GRÁFICAS

	1.1 ILUSTRACIÓN	1.2 LEYENDA	1.3 INTERACCIÓN
2.1 FOTOGRAFÍA DE DOCUMENTO	(A) (R)	(A) (R)	(A) (R)
2.2 FOTOGRAFÍA DE OBRA	(A) (R) Fotografía reproducción de obra de Verónica Barraza "Gaviones"	(A) (R)	(A) (R)
2.3 TIPOGRAFÍA	(A) (R) Mensaje seriado con función efectiva de comunicar	(A) (R)	(A) (R)
2.4 MANUSCRITURA	(A) (R) Datos del destinatario	(A) (R)	(A) (R)
2.5 COLOR	(A) (R) Paleta de colores escogidos por el artista para realizar su obra, cuya reproducción es utilizada en el espacio visual de esta tarjeta postal	(A) (R)	(A) (R)
2.6 SELLOS, TIMBRES Y MARCAS DE CORREO	(A) (R) Timbre de Correos de Chile	(A) (R)	(A) (R)

F.21

1. REPRESENTACIONES GRÁFICAS

2. VARIABLES GRÁFICAS

	1.1 ILUSTRACIÓN	1.2 LEYENDA	1.3 INTERACCIÓN
2.1 FOTOGRAFÍA DE DOCUMENTO	(A) (R)	(A) (R)	(A) (R)
2.2 FOTOGRAFÍA DE OBRA	(A) (R) Fotografía obra de Lea Kleiner, quien expone en la muestra	(A) (R)	(A) (R)
2.3 TIPOGRAFÍA	(A) (R) Mensaje seriado con función efectiva de comunicar	(A) (R)	(A) (R)
2.4 MANUSCRITURA	(A) (R)	(A) (R)	(A) (R)
2.5 COLOR	(A) (R)	(A) (R)	(A) (R)
2.6 SELLOS, TIMBRES Y MARCAS DE CORREO	(A) (R)	(A) (R)	(A) (R)

F.22

1. REPRESENTACIONES GRÁFICAS

2. VARIABLES GRÁFICAS

	1.1 ILUSTRACIÓN	1.2 LEYENDA	1.3 INTERACCIÓN
2.1 FOTOGRAFÍA DE DOCUMENTO	(A) (R) Recorte de un documento de prensa u algún impreso, también utilizado en el catálogo de la exposición	(A) (R)	(A) (R)
2.2 FOTOGRAFÍA DE OBRA	(A) (R)	(A) (R)	(A) (R)
2.3 TIPOGRAFÍA	(A) (R) Mensaje seriado con función efectiva de comunicar	(A) (R)	(A) (R)
2.4 MANUSCRITURA	(A) (R) Datos del destinatario	(A) (R)	(A) (R)
2.5 COLOR	(A) (R) - Mancha con descalce de color rojo en la esquina superior derecha (A) - Título de la exposición, numeración y triángulo como marca distintiva en rojo (R)	(A) (R)	(A) (R)
2.6 SELLOS, TIMBRES Y MARCAS DE CORREO	(A) (R) -Timbre Acuerdos de Mayo Díaz-Mellado - Timbre con información del debate que se realizó con ocasión a la exposición	(A) (R)	(A) (R)

F.23

1. REPRESENTACIONES GRÁFICAS

2. VARIABLES GRÁFICAS

	1.1 ILUSTRACIÓN	1.2 LEYENDA	1.3 INTERACCIÓN
2.1 FOTOGRAFÍA DE DOCUMENTO	(A) (R)	(A) (R)	(A) (R)
2.2 FOTOGRAFÍA DE OBRA	(A) (R)	(A) (R) Fotografía de reproducción de obra de Samy Benmayor	(A) (R)
2.3 TIPOGRAFÍA	(A) (R)	(A) (R)	(A) (R)
2.4 MANUSCRITURA	(A) (R)	(A) (R) - Parte del mensaje del espacio textual se incorpora en el espacio visual (A) - Mensaje seriado del espacio textual está escrito a mano por el artista (R)	(A) (R)
2.5 COLOR	(A) (R)	(A) (R) Paleta de colores escogidos por el artista para realizar su obra, cuya reproducción es utilizada en el espacio visual de esta tarjeta postal	(A) (R)
2.6 SELLOS, TIMBRES Y MARCAS DE CORREO	(A) (R)	(A) (R) Timbre con con la fecha y hora de la inauguración de la exposición	(A) (R)

F.24

1. REPRESENTACIONES GRÁFICAS

2. VARIABLES GRÁFICAS

	1.1 ILUSTRACIÓN	1.2 LEYENDA	1.3 INTERACCIÓN
2.1 FOTOGRAFÍA DE DOCUMENTO	(A) (R)	(A) (R) Fotografía de documento intervenido; es la misma imagen que se utiliza para la portada del libro	(A) (R)
2.2 FOTOGRAFÍA DE OBRA	(A) (R)	(A) (R)	(A) (R)
2.3 TIPOGRAFÍA	(A) (R)	(A) (R) - Mensaje seriado con función efectiva de comunicar (R)	(A) (R)
2.4 MANUSCRITURA	(A) (R)	(A) (R) - Parte del mensaje del espacio textual se incorpora en el espacio visual escrito a mano (A) - Datos del destinatario (R)	(A) (R)
2.5 COLOR	(A) (R)	(A) (R)	(A) (R)
2.6 SELLOS, TIMBRES Y MARCAS DE CORREO	(A) (R)	(A) (R)	(A) (R)

F.25

1. REPRESENTACIONES GRÁFICAS

2. VARIABLES GRÁFICAS

	1.1 ILUSTRACIÓN	1.2 LEYENDA	1.3 INTERACCIÓN
2.1 FOTOGRAFÍA DE DOCUMENTO	(A) (R)	(A) (R)	(A) (R) Fotografía de la Calle Grecia ex Biblioteca Universidad de Chile, tomada por Josefina Fontecilla
2.2 FOTOGRAFÍA DE OBRA	(A) (R)	(A) (R)	(A) (R)
2.3 TIPOGRAFÍA	(A) (R)	(A) (R)	(A) (R) - Nuevos elementos textuales: signos ortográficos que se presentan como lectura de imagen (A) - Mensaje seriado con función efectiva de comunicar (R)
2.4 MANUSCRITURA	(A) (R)	(A) (R)	(A) (R)
2.5 COLOR	(A) (R)	(A) (R)	(A) (R)
2.6 SELLOS, TIMBRES Y MARCAS DE CORREO	(A) (R)	(A) (R)	(A) (R)

F.26

1. REPRESENTACIONES GRÁFICAS

2. VARIABLES GRÁFICAS

	1.1 ILUSTRACIÓN	1.2 LEYENDA	1.3 INTERACCIÓN
2.1 FOTOGRAFÍA DE DOCUMENTO	A R Fotografía retrato de cuerpo entero a las seis artistas mujeres que exponen en la muestra, tomada por Matias Pinto D'Aguar	A R	A R
2.2 FOTOGRAFÍA DE OBRA	A R	A R	A R
2.3 TIPOGRAFÍA	A R Mensaje seriado con función efectiva de comunicar	A R	A R
2.4 MANUSCRITURA	A R	A R	A R
2.5 COLOR	A R Mancha de color, tres tintas que se superponen a la fotografía en altocontraste de fondo, que homogeniza los cuerpos e individualiza los rostros	A R	A R
2.6 SELLOS, TIMBRES Y MARCAS DE CORREO	A R	A R	A R

F.27

1. REPRESENTACIONES GRÁFICAS

2. VARIABLES GRÁFICAS

	1.1 ILUSTRACIÓN	1.2 LEYENDA	1.3 INTERACCIÓN
2.1 FOTOGRAFÍA DE DOCUMENTO	(A) (R)	(A) (R)	(A) (R)
2.2 FOTOGRAFÍA DE OBRA	(A) (R)	(A) (R) Fotografía de reproducción de obra de Gonzalo Díaz	(A) (R)
2.3 TIPOGRAFÍA	(A) (R)	(A) (R) - Parte del mensaje del espacio textual se incorpora en el espacio visual (A) - Mensaje seriado con función efectiva de comunicar (R)	(A) (R)
2.4 MANUSCRITURA	(A) (R)	(A) (R)	(A) (R)
2.5 COLOR	(A) (R)	(A) (R) - Paleta de colores escogidos por el artista para realizar su obra - El color rojo hace que texto y parte de la imagen se fundan en el mismo plano de lectura	(A) (R)
2.6 SELLOS, TIMBRES Y MARCAS DE CORREO	(A) (R)	(A) (R)	(A) (R)

F.28

1. REPRESENTACIONES GRÁFICAS

2. VARIABLES GRÁFICAS

	1.1 ILUSTRACIÓN	1.2 LEYENDA	1.3 INTERACCIÓN
2.1 FOTOGRAFÍA DE DOCUMENTO	(A) (R)	(A) (R)	(A) (R)
2.2 FOTOGRAFÍA DE OBRA	(A) (R)	(A) (R)	(A) (R)
2.3 TIPOGRAFÍA - Espacio visual construido a partir de composición tipográfica, se repite parte del mensaje del espacio textual (A) - Mensaje seriado con función efectiva de comunicar	(A) (R)	(A) (R)	(A) (R)
2.4 MANUSCRITURA Datos del destinatario	(A) (R)	(A) (R)	(A) (R)
2.5 COLOR - Tipografía de color gris y tinta roja para destacar la palabra fragil en altas (A) - Utilización de la misma tinta gris para el reverso (R)	(A) (R)	(A) (R)	(A) (R)
2.6 SELLOS, TIMBRES Y MARCAS DE CORREO	(A) (R)	(A) (R)	(A) (R)

F.29

1. REPRESENTACIONES GRÁFICAS

2. VARIABLES GRÁFICAS

	1.1 ILUSTRACIÓN	1.2 LEYENDA	1.3 INTERACCIÓN
2.1 FOTOGRAFÍA DE DOCUMENTO	(A) (R)	(A) (R)	(A) (R)
2.2 FOTOGRAFÍA DE OBRA	(A) (R)	(A) (R)	(A) (R)
2.3 TIPOGRAFÍA - Espacio visual construido a partir de composición tipográfica, utilizada también en el catálogo (A) - Mensaje seriado con función efectiva de comunicar (R)	(A) (R)	(A) (R)	(A) (R)
2.4 MANUSCRITURA Datos del destinatario	(A) (R)	(A) (R)	(A) (R)
2.5 COLOR	(A) (R)	(A) (R)	(A) (R)
2.6 SELLOS, TIMBRES Y MARCAS DE CORREO	(A) (R)	(A) (R)	(A) (R)

F.30

1. REPRESENTACIONES GRÁFICAS

2. VARIABLES GRÁFICAS

	1.1 ILUSTRACIÓN	1.2 LEYENDA	1.3 INTERACCIÓN
2.1 FOTOGRAFÍA DE DOCUMENTO	(A) (R)	(A) (R)	(A) (R)
2.2 FOTOGRAFÍA DE OBRA	(A) (R)	(A) (R) Fotografía de reproducción de obra de Eugenio Dittborn	(A) (R)
2.3 TIPOGRAFÍA	(A) (R)	(A) (R) - Nombre de la exposición y del artista se incorpora en el espacio visual (A) - Mensaje seriado con función efectiva de comunicar (R)	(A) (R)
2.4 MANUSCRITURA	(A) (R)	(A) (R) Datos del destinatario	(A) (R)
2.5 COLOR	(A) (R)	(A) (R) Paleta de colores escogidos por el artista para realizar su obra, cuya reproducción es utilizada en el espacio visual de esta tarjeta postal	(A) (R)
2.6 SELLOS, TIMBRES Y MARCAS DE CORREO	(A) (R)	(A) (R) Timbres de Correos de Chile	(A) (R)

G.1

1. REPRESENTACIONES GRÁFICAS

2. VARIABLES GRÁFICAS

	1.1 ILUSTRACIÓN	1.2 LEYENDA	1.3 INTERACCIÓN
2.1 FOTOGRAFÍA DE DOCUMENTO	(A) (R)	(A) (R) Fotografía de Adolfo Couve	(A) (R)
2.2 FOTOGRAFÍA DE OBRA	(A) (R)	(A) (R)	(A) (R)
2.3 TIPOGRAFÍA	(A) (R)	(A) (R) - Parte del mensaje del espacio textual se incorpora en el espacio visual (A) - Mensaje seriado con función efectiva de comunicar (R)	(A) (R)
2.4 MANUSCRITURA	(A) (R)	(A) (R)	(A) (R)
2.5 COLOR	(A) (R)	(A) (R) Fotografía intervenida a monotono logrado con tinta plana	(A) (R)
2.6 SELLOS, TIMBRES Y MARCAS DE CORREO	(A) (R)	(A) (R)	(A) (R)

G.2

1. REPRESENTACIONES GRÁFICAS

2. VARIABLES GRÁFICAS

	1.1 ILUSTRACIÓN	1.2 LEYENDA	1.3 INTERACCIÓN
2.1 FOTOGRAFÍA DE DOCUMENTO	(A) (R)	(A) (R) Fotografía retrato de cuerpo entero a los seis artistas que exponen en la muestra	(A) (R)
2.2 FOTOGRAFÍA DE OBRA	(A) (R)	(A) (R)	(A) (R)
2.3 TIPOGRAFÍA	(A) (R)	(A) (R) - Parte del mensaje del espacio textual se incorpora en el espacio visual (A) - Mensaje seriado con función efectiva de comunicar (R)	(A) (R)
2.4 MANUSCRITURA	(A) (R)	(A) (R)	(A) (R)
2.5 COLOR	(A) (R)	(A) (R)	(A) (R)
2.6 SELLOS, TIMBRES Y MARCAS DE CORREO	(A) (R)	(A) (R)	(A) (R)

G.3

1. REPRESENTACIONES GRÁFICAS

2. VARIABLES GRÁFICAS

	1.1 ILUSTRACIÓN	1.2 LEYENDA	1.3 INTERACCIÓN
2.1 FOTOGRAFÍA DE DOCUMENTO	(A) (R)	(A) (R) Fotografía que documenta la obra (video) tomada por Justo Pastor Mellado	(A) (R)
2.2 FOTOGRAFÍA DE OBRA	(A) (R)	(A) (R)	(A) (R)
2.3 TIPOGRAFÍA	(A) (R)	(A) (R) - Parte del mensaje del espacio textual se incorpora en el espacio visual (A) - Mensaje seriado con función efectiva de comunicar (R)	(A) (R)
2.4 MANUSCRITURA	(A) (R)	(A) (R)	(A) (R)
2.5 COLOR	(A) (R)	(A) (R) Fotografía intervenida a duotono logrado con dos tintas serigráficas, una de ellas metalizada	(A) (R)
2.6 SELLOS, TIMBRES Y MARCAS DE CORREO	(A) (R)	(A) (R)	(A) (R)

G.4

1. REPRESENTACIONES GRÁFICAS

2. VARIABLES GRÁFICAS

	1.1 ILUSTRACIÓN	1.2 LEYENDA	1.3 INTERACCIÓN
2.1 FOTOGRAFÍA DE DOCUMENTO	(A) (R)	(A) (R) Fotografía de plano medio corto de dos personas en alto contraste, siluetas como manchas	(A) (R)
2.2 FOTOGRAFÍA DE OBRA	(A) (R)	(A) (R)	(A) (R)
2.3 TIPOGRAFÍA	(A) (R)	(A) (R) - Parte del mensaje del espacio textual se incorpora en el espacio visual (A) - Mensaje seriado con función efectiva de comunicar (R)	(A) (R)
2.4 MANUSCRITURA	(A) (R)	(A) (R) Datos del destinatario	(A) (R)
2.5 COLOR	(A) (R)	(A) (R) Monotono color verdoso, tinta serigráfica igual para ambos lados de la tarjeta postal	(A) (R)
2.6 SELLOS, TIMBRES Y MARCAS DE CORREO	(A) (R)	(A) (R) Timbres de Correos de Chile	(A) (R)

G.5

1. REPRESENTACIONES GRÁFICAS

2. VARIABLES GRÁFICAS

	1.1 ILUSTRACIÓN	1.2 LEYENDA	1.3 INTERACCIÓN
2.1 FOTOGRAFÍA DE DOCUMENTO	(A) (R)	(A) (R) Fotografía de 1940 donde aparece Mario Silva Ossa (Coré) junto a otros personajes. Reproducción fotográfica realizada por Josefina Fontecilla	(A) (R)
2.2 FOTOGRAFÍA DE OBRA	(A) (R)	(A) (R)	(A) (R)
2.3 TIPOGRAFÍA	(A) (R)	(A) (R) - Parte del mensaje del espacio textual se incorpora en el espacio visual (A) - Mensaje seriado con función efectiva de comunicar (R)	(A) (R)
2.4 MANUSCRITURA	(A) (R)	(A) (R) Datos del destinatario	(A) (R)
2.5 COLOR	(A) (R)	(A) (R)	(A) (R)
2.6 SELLOS, TIMBRES Y MARCAS DE CORREO	(A) (R)	(A) (R)	(A) (R)

G.6

1. REPRESENTACIONES GRÁFICAS

2. VARIABLES GRÁFICAS

	1.1 ILUSTRACIÓN	1.2 LEYENDA	1.3 INTERACCIÓN
2.1 FOTOGRAFÍA DE DOCUMENTO	(A) (R)	(A) (R) Fotografía de documento intervenida en alto contraste	(A) (R)
2.2 FOTOGRAFÍA DE OBRA	(A) (R)	(A) (R)	(A) (R)
2.3 TIPOGRAFÍA	(A) (R)	(A) (R) - Parte del mensaje del espacio textual se incorpora en el espacio visual (A) - Mensaje seriado con función efectiva de comunicar (R)	(A) (R)
2.4 MANUSCRITURA	(A) (R)	(A) (R) Datos del destinatario	(A) (R)
2.5 COLOR	(A) (R)	(A) (R)	(A) (R)
2.6 SELLOS, TIMBRES Y MARCAS DE CORREO	(A) (R)	(A) (R) Timbres de Correos de Chile	(A) (R)

G.7

1. REPRESENTACIONES GRÁFICAS

2. VARIABLES GRÁFICAS

	1.1 ILUSTRACIÓN	1.2 LEYENDA	1.3 INTERACCIÓN
2.1 FOTOGRAFÍA DE DOCUMENTO	(A) (R)	(A) (R) Fotografía de 1958 del artista Isamel Frigerio en Astilleros Ibar, Constitución, Río Maule.	(A) (R)
2.2 FOTOGRAFÍA DE OBRA	(A) (R)	(A) (R)	(A) (R)
2.3 TIPOGRAFÍA	(A) (R)	(A) (R) - Parte del mensaje del espacio textual se incorpora en el espacio visual (A) - Mensaje seriado con función efectiva de comunicar (R)	(A) (R)
2.4 MANUSCRITURA	(A) (R)	(A) (R) Datos del destinatario	(A) (R)
2.5 COLOR	(A) (R)	(A) (R) Fotografía intervenida a duotono logrado con dos tintas serigráficas, una de ellas se utiliza también para el reverso	(A) (R)
2.6 SELLOS, TIMBRES Y MARCAS DE CORREO	(A) (R)	(A) (R) Timbres de Correos de Chile	(A) (R)

G.8

1. REPRESENTACIONES GRÁFICAS

2. VARIABLES GRÁFICAS

	1.1 ILUSTRACIÓN	1.2 LEYENDA	1.3 INTERACCIÓN
2.1 FOTOGRAFÍA DE DOCUMENTO	(A) (R)	(A) (R) Fotografía de la artista Patricia Vargas tomada por Josefina Fontecilla	(A) (R)
2.2 FOTOGRAFÍA DE OBRA	(A) (R)	(A) (R)	(A) (R)
2.3 TIPOGRAFÍA	(A) (R)	(A) (R) - Parte del mensaje del espacio textual se incorpora en el espacio visual (A) - Mensaje seriado con función efectiva de comunicar (R)	(A) (R)
2.4 MANUSCRITURA	(A) (R)	(A) (R)	(A) (R)
2.5 COLOR	(A) (R)	(A) (R) Fotografía intervenida a duotono logrado con dos tintas serigráficas, una de ellas se utiliza también para el reverso	(A) (R)
2.6 SELLOS, TIMBRES Y MARCAS DE CORREO	(A) (R)	(A) (R)	(A) (R)

G.9

1. REPRESENTACIONES GRÁFICAS

2. VARIABLES GRÁFICAS

	1.1 ILUSTRACIÓN	1.2 LEYENDA	1.3 INTERACCIÓN
2.1 FOTOGRAFÍA DE DOCUMENTO	(A) (R)	(A) (R) Fotografía de 1986 del artista y poeta Diego Maquieira tomada por M. Velasco	(A) (R)
2.2 FOTOGRAFÍA DE OBRA	(A) (R)	(A) (R)	(A) (R)
2.3 TIPOGRAFÍA	(A) (R)	(A) (R) - Parte del mensaje del espacio textual se incorpora en el espacio visual (A) - Mensaje seriado con función efectiva de comunicar (R)	(A) (R)
2.4 MANUSCRITURA	(A) (R)	(A) (R)	(A) (R)
2.5 COLOR	(A) (R)	(A) (R) Fotografía intervenida a duotono logrado con dos tintas serigráficas, una de ellas se utiliza también para el reverso	(A) (R)
2.6 SELLOS, TIMBRES Y MARCAS DE CORREO	(A) (R)	(A) (R) Timbres de Correos de Chile	(A) (R)

G.10

1. REPRESENTACIONES GRÁFICAS

2. VARIABLES GRÁFICAS

	1.1 ILUSTRACIÓN	1.2 LEYENDA	1.3 INTERACCIÓN
2.1 FOTOGRAFÍA DE DOCUMENTO	(A) (R)	(A) (R) Fotografía de 1984 del Art Gallery of New South Wales, Sydney	(A) (R)
2.2 FOTOGRAFÍA DE OBRA	(A) (R)	(A) (R)	(A) (R)
2.3 TIPOGRAFÍA	(A) (R)	(A) (R) - Parte del mensaje del espacio textual se incorpora en el espacio visual (A) - Mensaje seriado con función efectiva de comunicar (R)	(A) (R)
2.4 MANUSCRITURA	(A) (R)	(A) (R) Datos del destinatario	(A) (R)
2.5 COLOR	(A) (R)	(A) (R) Fotografía intervenida a duotono logrado con dos tintas serigráficas, una de ellas se utiliza también para el reverso	(A) (R)
2.6 SELLOS, TIMBRES Y MARCAS DE CORREO	(A) (R)	(A) (R) Timbres de Correos de Chile	(A) (R)

G.11

1. REPRESENTACIONES GRÁFICAS

2. VARIABLES GRÁFICAS

	1.1 ILUSTRACIÓN	1.2 LEYENDA	1.3 INTERACCIÓN
2.1 FOTOGRAFÍA DE DOCUMENTO	(A) (R)	(A) (R) Fotografía de 1983 de Playa Las Cujas, Litoral Central. Fotografía de Cecilia Garfias	(A) (R)
2.2 FOTOGRAFÍA DE OBRA	(A) (R)	(A) (R)	(A) (R)
2.3 TIPOGRAFÍA	(A) (R)	(A) (R) - Parte del mensaje del espacio textual se incorpora en el espacio visual (A) - Mensaje seriado con función efectiva de comunicar (R)	(A) (R)
2.4 MANUSCRITURA	(A) (R)	(A) (R)	(A) (R)
2.5 COLOR	(A) (R)	(A) (R) Fotografía intervenida a duotono logrado con dos tintas serigráficas, una de ellas se utiliza también para el reverso	(A) (R)
2.6 SELLOS, TIMBRES Y MARCAS DE CORREO	(A) (R)	(A) (R) Timbres de Correos de Chile	(A) (R)

G.12

1. REPRESENTACIONES GRÁFICAS

2. VARIABLES GRÁFICAS

	1.1 ILUSTRACIÓN	1.2 LEYENDA	1.3 INTERACCIÓN
2.1 FOTOGRAFÍA DE DOCUMENTO	(A) (R)	(A) (R) Fotografía de registro de la acción de arte "Zona de Dolor" de Diamela Eltit de 1980, tomada por Francisco Agüero	(A) (R)
2.2 FOTOGRAFÍA DE OBRA	(A) (R)	(A) (R)	(A) (R)
2.3 TIPOGRAFÍA	(A) (R)	(A) (R) - Parte del mensaje del espacio textual se incorpora en el espacio visual (A) - Mensaje seriado con función efectiva de comunicar (R)	(A) (R)
2.4 MANUSCRITURA	(A) (R)	(A) (R) Datos del destinatario	(A) (R)
2.5 COLOR	(A) (R)	(A) (R) Fotografía intervenida a duotono logrado con dos tintas serigráficas, una de ellas se utiliza también para el reverso	(A) (R)
2.6 SELLOS, TIMBRES Y MARCAS DE CORREO	(A) (R)	(A) (R)	(A) (R)

G.13

1. REPRESENTACIONES GRÁFICAS

2. VARIABLES GRÁFICAS

	1.1 ILUSTRACIÓN	1.2 LEYENDA	1.3 INTERACCIÓN
2.1 FOTOGRAFÍA DE DOCUMENTO	(A) (R)	(A) (R)	(A) (R)
2.2 FOTOGRAFÍA DE OBRA	(A) (R)	(A) (R) Fotografía de reproducción de obra de Samy Benmayor y Matias Pinto D'Aguilar	(A) (R)
2.3 TIPOGRAFÍA	(A) (R)	(A) (R) - Parte del mensaje del espacio textual se incorpora en el espacio visual (A) - Mensaje seriado con función efectiva de comunicar (R)	(A) (R)
2.4 MANUSCRITURA	(A) (R)	(A) (R) Datos del destinatario	(A) (R)
2.5 COLOR	(A) (R)	(A) (R) Paleta de colores escogidos por los artistas para realizar sus obras, cuya reproducción es utilizada en el espacio visual de esta tarjeta postal	(A) (R)
2.6 SELLOS, TIMBRES Y MARCAS DE CORREO	(A) (R)	(A) (R) Timbres de Correos de Chile	(A) (R)

G.14

1. REPRESENTACIONES GRÁFICAS

2. VARIABLES GRÁFICAS

	1.1 ILUSTRACIÓN	1.2 LEYENDA	1.3 INTERACCIÓN
2.1 FOTOGRAFÍA DE DOCUMENTO	(A) (R)	(A) (R)	(A) (R)
2.2 FOTOGRAFÍA DE OBRA	(A) (R)	(A) (R) Fotografía de Jaime Villaseca para una obra de arte de Carlos Altamirano	(A) (R)
2.3 TIPOGRAFÍA	(A) (R)	(A) (R) - Parte del mensaje del espacio textual se incorpora en el espacio visual (A) - Mensaje seriado con función efectiva de comunicar (R)	(A) (R)
2.4 MANUSCRITURA	(A) (R)	(A) (R) Datos del destinatario	(A) (R)
2.5 COLOR	(A) (R)	(A) (R)	(A) (R)
2.6 SELLOS, TIMBRES Y MARCAS DE CORREO	(A) (R)	(A) (R) Timbres de Correos de Chile	(A) (R)

H.1

1. REPRESENTACIONES GRÁFICAS

2. VARIABLES GRÁFICAS

	1.1 ILUSTRACIÓN	1.2 LEYENDA	1.3 INTERACCIÓN
2.1 FOTOGRAFÍA DE DOCUMENTO	(A) (R)	(A) (R)	(A) (R)
2.2 FOTOGRAFÍA DE OBRA	(A) (R)	(A) (R)	(A) (R)
2.3 TIPOGRAFÍA - Espacio visual construido a partir de composición tipográfica, se repite parte del mensaje del espacio textual (A) - Mensaje seriado con función efectiva de comunicar (R)	(A) (R)	(A) (R)	(A) (R)
2.4 MANUSCRITURA Datos del destinatario	(A) (R)	(A) (R)	(A) (R)
2.5 COLOR Tinta plana en ambos lados de la tarjeta postal	(A) (R)	(A) (R)	(A) (R)
2.6 SELLOS, TIMBRES Y MARCAS DE CORREO Timbres de Correos de Chile	(A) (R)	(A) (R)	(A) (R)

H.2

1. REPRESENTACIONES GRÁFICAS

2. VARIABLES GRÁFICAS

	1.1 ILUSTRACIÓN	1.2 LEYENDA	1.3 INTERACCIÓN
2.1 FOTOGRAFÍA DE DOCUMENTO	(A) (R)	(A) (R)	(A) (R)
2.2 FOTOGRAFÍA DE OBRA	(A) (R) Fotografía reproducción de obra de Angela Riesco	(A) (R)	(A) (R)
2.3 TIPOGRAFÍA	(A) (R) Mensaje seriado con función efectiva de comunicar	(A) (R)	(A) (R)
2.4 MANUSCRITURA	(A) (R)	(A) (R)	(A) (R)
2.5 COLOR	(A) (R) Paleta de colores escogidos por el artista para realizar su obra, cuya reproducción es utilizada en el espacio visual de esta tarjeta postal	(A) (R)	(A) (R)
2.6 SELLOS, TIMBRES Y MARCAS DE CORREO	(A) (R) Timbres de Correos de Chile	(A) (R)	(A) (R)

H.3

1. REPRESENTACIONES GRÁFICAS

2. VARIABLES GRÁFICAS

	1.1 ILUSTRACIÓN	1.2 LEYENDA	1.3 INTERACCIÓN
2.1 FOTOGRAFÍA DE DOCUMENTO	(A) (R)	(A) (R)	(A) (R)
2.2 FOTOGRAFÍA DE OBRA	(A) (R) Fotografía de obra de Gema Swinburn, visualización del poema "la muerte de la muerte"	(A) (R)	(A) (R)
2.3 TIPOGRAFÍA	(A) (R) Mensaje seriado con función efectiva de comunicar	(A) (R)	(A) (R)
2.4 MANUSCRITURA	(A) (R) Datos del destinatario	(A) (R)	(A) (R)
2.5 COLOR	(A) (R) Fotografía impresa en offset cuatricromía (CMYK)	(A) (R)	(A) (R)
2.6 SELLOS, TIMBRES Y MARCAS DE CORREO	(A) (R)	(A) (R)	(A) (R)

H.4

1. REPRESENTACIONES GRÁFICAS

2. VARIABLES GRÁFICAS

	1.1 ILUSTRACIÓN	1.2 LEYENDA	1.3 INTERACCIÓN
2.1 FOTOGRAFÍA DE DOCUMENTO	A R Fotografía documental, personas (posiblemente los artistas que exponen) en un parque	A R	A R
2.2 FOTOGRAFÍA DE OBRA	A R	A R	A R
2.3 TIPOGRAFÍA	A R Mensaje seriado con función efectiva de comunicar	A R	A R
2.4 MANUSCRITURA	A R	A R	A R
2.5 COLOR	A R Fotografía intervenida con dos tintas serigráficas que al superponerse y con el descalce generan un tercer color.	A R	A R
2.6 SELLOS, TIMBRES Y MARCAS DE CORREO	A R	A R	A R

I.1

1. REPRESENTACIONES GRÁFICAS

2. VARIABLES GRÁFICAS

	1.1 ILUSTRACIÓN	1.2 LEYENDA	1.3 INTERACCIÓN
2.1 FOTOGRAFÍA DE DOCUMENTO	(A) (R)	(A) (R)	(A) (R)
2.2 FOTOGRAFÍA DE OBRA	(A) (R) Fotografía de obra de Carlos Arias Vicuña, tomada por Felipe Landea	(A) (R)	(A) (R)
2.3 TIPOGRAFÍA	(A) (R) Mensaje seriado con función efectiva de comunicar	(A) (R)	(A) (R)
2.4 MANUSCRITURA	(A) (R)	(A) (R)	(A) (R)
2.5 COLOR	(A) (R)	(A) (R)	(A) (R)
2.6 SELLOS, TIMBRES Y MARCAS DE CORREO	(A) (R)	(A) (R)	(A) (R)

J.1

1. REPRESENTACIONES GRÁFICAS

2. VARIABLES GRÁFICAS

	1.1 ILUSTRACIÓN	1.2 LEYENDA	1.3 INTERACCIÓN
2.1 FOTOGRAFÍA DE DOCUMENTO	(A) (R)	(A) (R)	(A) (R)
2.2 FOTOGRAFÍA DE OBRA	(A) (R)	(A) (R) Fotografía de obra de Natalia Babarovic	(A) (R)
2.3 TIPOGRAFÍA	(A) (R)	(A) (R) - Parte del mensaje del espacio textual se incorpora en el espacio visual (A) - Mensaje seriado con función efectiva de comunicar (R)	(A) (R)
2.4 MANUSCRITURA	(A) (R)	(A) (R)	(A) (R)
2.5 COLOR	(A) (R)	(A) (R)	(A) (R)
2.6 SELLOS, TIMBRES Y MARCAS DE CORREO	(A) (R)	(A) (R)	(A) (R)

J.2

1. REPRESENTACIONES GRÁFICAS

2. VARIABLES GRÁFICAS

	1.1 ILUSTRACIÓN	1.2 LEYENDA	1.3 INTERACCIÓN
2.1 FOTOGRAFÍA DE DOCUMENTO	(A) (R)	(A) (R)	(A) (R)
2.2 FOTOGRAFÍA DE OBRA Fotografía de obra de Gonzalo Díaz "Banco de Pruebas"	(A) (R)	(A) (R)	(A) (R)
2.3 TIPOGRAFÍA Mensaje timbrado con función efectiva de comunicar	(A) (R)	(A) (R)	(A) (R)
2.4 MANUSCRITURA	(A) (R)	(A) (R)	(A) (R)
2.5 COLOR	(A) (R)	(A) (R)	(A) (R)
2.6 SELLOS, TIMBRES Y MARCAS DE CORREO Timbres con la información	(A) (R)	(A) (R)	(A) (R)

J.2.1

1. REPRESENTACIONES GRÁFICAS

2. VARIABLES GRÁFICAS

	1.1 ILUSTRACIÓN	1.2 LEYENDA	1.3 INTERACCIÓN
2.1 FOTOGRAFÍA DE DOCUMENTO	(A) (R)	(A) (R)	(A) (R)
2.2 FOTOGRAFÍA DE OBRA	(A) (R)	(A) (R) Fotografía de Alvaro Hoppe	(A) (R)
2.3 TIPOGRAFÍA	(A) (R)	(A) (R) - Parte del mensaje del espacio textual se incorpora en el espacio visual (A) - Mensaje seriado con función efectiva de comunicar (R)	(A) (R)
2.4 MANUSCRITURA	(A) (R)	(A) (R) Datos del destinatario	(A) (R)
2.5 COLOR	(A) (R)	(A) (R)	(A) (R)
2.6 SELLOS, TIMBRES Y MARCAS DE CORREO	(A) (R)	(A) (R) Timbres de Correos de Chile	(A) (R)

J.2.2

1. REPRESENTACIONES GRÁFICAS

2. VARIABLES GRÁFICAS

	1.1 ILUSTRACIÓN	1.2 LEYENDA	1.3 INTERACCIÓN
2.1 FOTOGRAFÍA DE DOCUMENTO	(A) (R)	(A) (R) Fotografía de registro de la instalación "La montaña", 1985, en Bélgica de Alicia Villareal	(A) (R)
2.2 FOTOGRAFÍA DE OBRA	(A) (R)	(A) (R)	(A) (R)
2.3 TIPOGRAFÍA	(A) (R)	(A) (R) - Parte del mensaje del espacio textual se incorpora en el espacio visual (A) - Mensaje seriado con función efectiva de comunicar (R)	(A) (R)
2.4 MANUSCRITURA	(A) (R)	(A) (R) Datos del destinatario	(A) (R)
2.5 COLOR	(A) (R)	(A) (R)	(A) (R)
2.6 SELLOS, TIMBRES Y MARCAS DE CORREO	(A) (R)	(A) (R) Timbres de Correos de Chile	(A) (R)

J.2.3

1. REPRESENTACIONES GRÁFICAS

2. VARIABLES GRÁFICAS

	1.1 ILUSTRACIÓN	1.2 LEYENDA	1.3 INTERACCIÓN
2.1 FOTOGRAFÍA DE DOCUMENTO	(A) (R)	(A) (R)	(A) (R)
2.2 FOTOGRAFÍA DE OBRA	(A) (R)	(A) (R) Fotogramas del video "Tate Piola" realizado por Ricardo Carrasco con el grupo De Kiruza	(A) (R)
2.3 TIPOGRAFÍA	(A) (R)	(A) (R) - Parte del mensaje del espacio textual se incorpora en el espacio visual (A) - Mensaje seriado con función efectiva de comunicar (R)	(A) (R)
2.4 MANUSCRITURA	(A) (R)	(A) (R)	(A) (R)
2.5 COLOR	(A) (R)	(A) (R)	(A) (R)
2.6 SELLOS, TIMBRES Y MARCAS DE CORREO	(A) (R)	(A) (R) Timbres de Correos de Chile	(A) (R)

6. Resultados

Tabulación de datos, que expresa los resultados obtenidos a partir del análisis visual realizado. (A y R) corresponde al anverso y reverso respectivamente de cada tarjeta postal.

T. Postal	REPRESENTACIONES GRÁFICAS			VARIABLES GRÁFICAS					
	Ilustración	Leyenda	Interacción	Foto. de doc.	Foto. de obra	Tipografía	Manuscritura	Color	Sellos, timbres y m. de correo
A.1	•				•	• (R)	• (R)	•	• (R)
B.1		•		•		• (A y R)			
B.2		•		•		• (A y R)	• (R)		• (R)
B.3	•				•	• (R)	• (R)	•	
B.4	•				•	• (R)	• (R)	•	
B.5	•					• (A y R)	• (R)	•	• (R)
B.6		•		•		• (A y R)	• (R)	•	
B.7		•		•		• (A y R)	• (R)		
B.8	•			•		• (R)			• (A)
B.9		•		•		• (A y R)			
B.10		•		•		• (A y R)	• (R)		
B.11	•			•		• (R)	• (R)		
C.1			•	•		• (R)	• (A)		• (A y R)
D.1	•				•	• (R)	• (R)	•	• (R)
E.1	•				•	• (R)		•	

REPRESENTACIONES GRÁFICAS | **VARIABLES GRÁFICAS**

T. Postal	Ilustración	Leyenda	Interacción	Foto. de doc.	Foto. de obra	Tipografía	Manuscritura	Color	Sellos, timbres y m. de correo
F.1	•			•		• (R)			
F.2	•			•		• (R)			
F.3	•			•		• (R)			
F.4	•			•		• (R)			
F.5	•				•	• (R)	• (R)		
F.6	•			•		• (R)			
F.7	•			•		• (R)			
F.8	•					• (A y R)			
F.9			•	•		• (A y R)	• (A)		
F.10			•	•		• (A y R)	• (A)		
F.11			•	•		• (A y R)			
F.12			•	•		• (A y R)			
F.13			•	•		• (A y R)			
F.14	•				•	• (R)			
F.15	•			•		• (R)			

T. Postal	REPRESENTACIONES GRÁFICAS			VARIABLES GRÁFICAS					
	Ilustración	Leyenda	Interacción	Foto. de doc.	Foto. de obra	Tipografía	Manuscritura	Color	Sellos, timbres y m. de correo
F.16			•	•		• (A y R)			
F.17		•		•		• (R)	• (A)		
F.18		•		•		• (R)	• (A)		
F.19	•			•		• (R)	• (R)		• (R)
F.20	•				•	• (R)	• (R)	•	• (R)
F.21	•				•	• (R)			
F.22	•			•		• (R)	• (R)	•	• (R)
F.23		•			•	• (A y R)	• (R)	•	• (R)
F.24		•		•		• (R)	• (A y R)		
F.25			•	•		• (A y R)			
F.26	•			•		• (R)		•	
F.27		•			•	• (A y R)		•	
F.28	•					• (A y R)	• (R)	•	
F.29	•					• (A y R)	• (R)		
F.30		•			•	• (A y R)	• (R)	•	• (A y R)

T. Postal	REPRESENTACIONES GRÁFICAS			VARIABLES GRÁFICAS					
	Ilustración	Leyenda	Interacción	Foto. de doc.	Foto. de obra	Tipografía	Manuscritura	Color	Sellos, timbres y m. de correo
G.1		•		•		• (A y R)		•	
G.2		•		•		• (A y R)			
G.3		•		•		• (A y R)		•	
G.4		•		•		• (A y R)	• (R)	•	
G.5		•		•		• (A y R)	• (R)		
G.6		•		•		• (A y R)	• (R)		• (R)
G.7		•		•		• (A y R)	• (R)	•	• (R)
G.8		•		•		• (A y R)		•	
G.9		•		•		• (A y R)		•	
G.10		•		•		• (A y R)	• (R)	•	• (R)
G.11		•		•		• (A y R)		•	• (R)
G.12		•		•		• (A y R)	• (R)	•	
G.13		•			•	• (A y R)	• (R)	•	• (R)
G.14		•			•	• (A y R)	• (R)		• (R)
H.1	•					• (A y R)	• (R)	•	• (A y R)

	REPRESENTACIONES GRÁFICAS			VARIABLES GRÁFICAS					
	Ilustración	Leyenda	Interacción	Foto. de doc.	Foto. de obra	Tipografía	Manuscritura	Color	Sellos, timbres y m. de correo
T. Postal									
H.2	•				•	• (R)		•	• (R)
H.3	•				•	• (R)	• (R)	•	
H.4	•			•		• (R)		•	
I.1	•				•	• (R)			
J.1		•			•	• (A y R)			
J.2	•				•	• (R)			• (R)
J.2.1		•			•	• (A y R)	• (R)		• (R)
J.2.2		•		•		• (A y R)	• (R)		• (R)
J.2.3		•			•	• (A y R)			• (R)
Total	31	30	8	43	21	69	36	28	23

VISUALIZACIÓN DE DATOS DE
LOS RESULTADOS OBTENIDOS

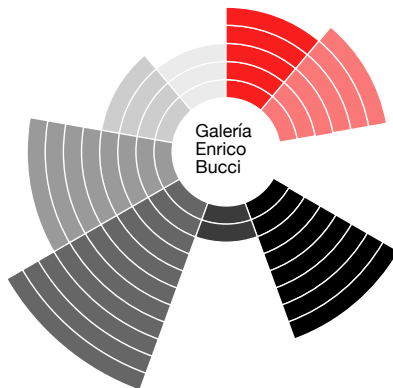


Ilustración: 5
Leyenda: 6
Foto de doc.: 8
Foto de obra: 2
Tipografía: 11
Manuscritura: 8
Color: 4
Sellos: 3



Ilustración: 1
Leyenda: 3
Foto de doc.: 1
Foto de obra: 3
Tipografía: 4
Manuscritura: 2
Sellos: 4

Leyenda: 14
Foto de doc.: 12
Foto de obra: 2
Tipografía: 14
Manuscritura: 8
Color: 10
Sellos: 6

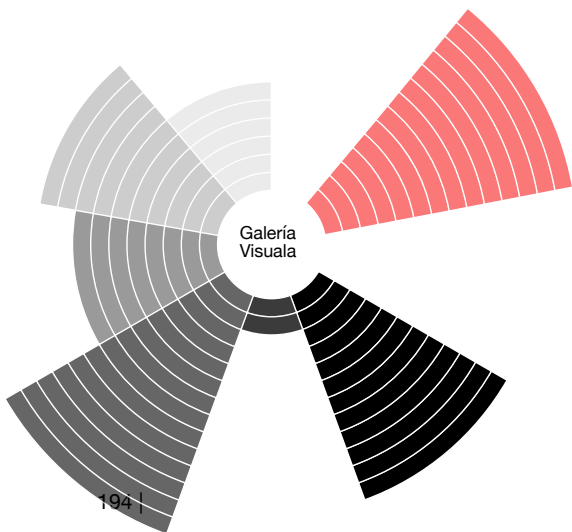
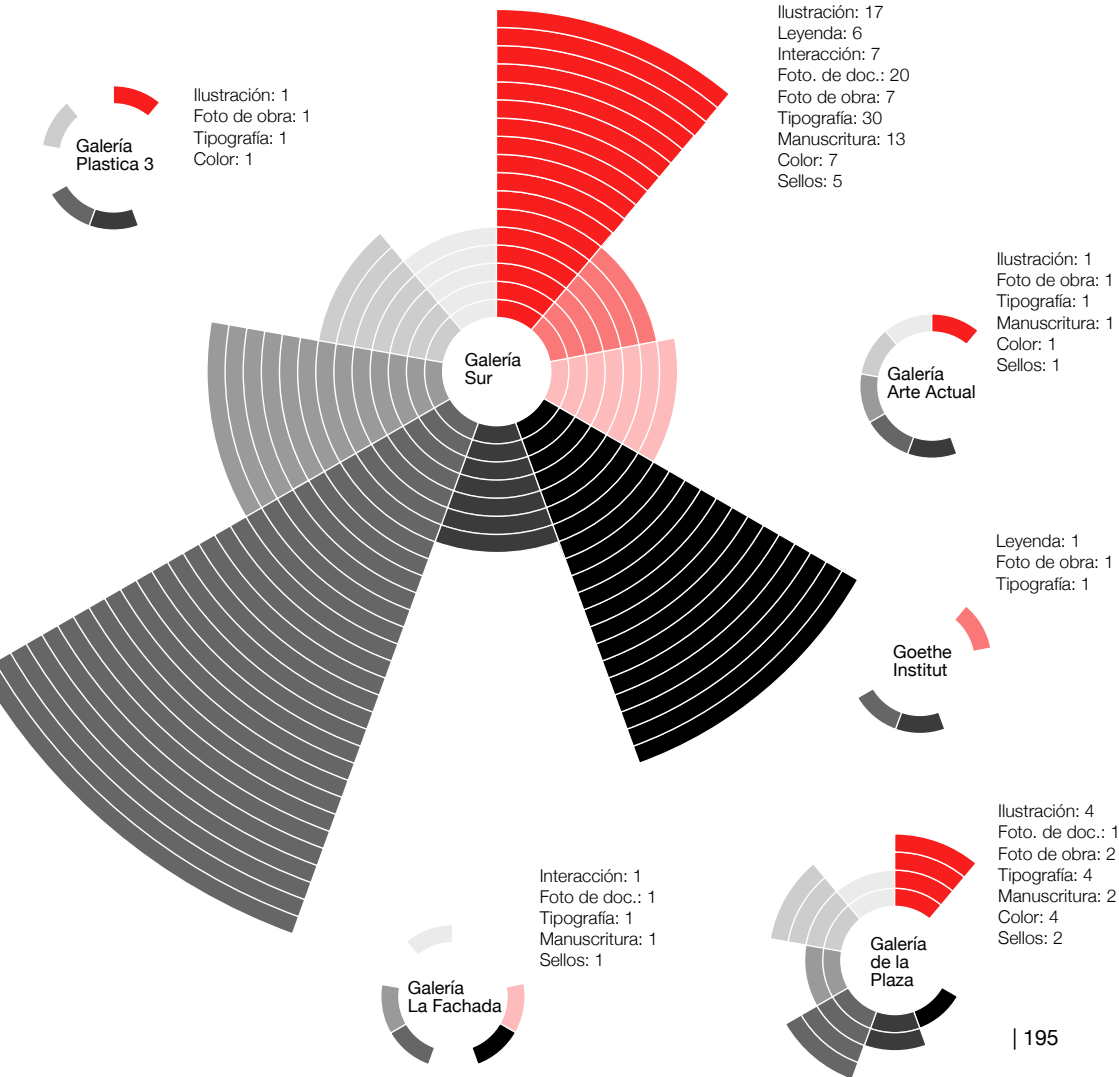


Ilustración: 1
Foto de obra: 1
Tipografía: 1



Ilustración: 1
Foto de obra: 1
Tipografía: 1
Manuscritura: 1
Color: 1
Sellos: 1





6. Conclusiones

CONCLUSIONES

Ante todo, es necesario establecer que todos los resultados planteados son de un alcance parcial, en ningún caso global, puesto que no se cuenta con la totalidad de documentos emitidos por las galerías catalogadas, por lo tanto, queda abierta la posibilidad de que nuevas revisiones que indaguen en otros archivos, recopilen más documentos que retroalimenten esta investigación y de este modo ir sumando nuevos aportes e incluso cuestionando los aquí planteados. Por otro lado, hay información que en este estudio aflora y sería provechoso cruzar con los saberes de otras disciplinas para obtener conclusiones más profundas. Sin embargo, con la muestra de documentos acá trabajados y mediante la realización del análisis visual que se desarrolló en esta investigación, es posible proponer ciertas reflexiones finales acordes a la hipótesis planteada:

A. Se reconocen tres principales sistemas de producción de tarjetas postales, esto se debe a la cantidad de documentos recopilados y también a las decisiones estéticas como políticas gráficas de construcción de dicho objeto.

1. Galería Sur. El primer sistema que se percibe debe su reconocimiento por ser el grupo con mayor cantidad de documentos encontrados, con un total de 30 tarjetas postales. Si bien la construcción del objeto de correspondencia no cuenta con una política de diseño absoluta, presenta una línea de sucesión temporal de indicios gráficos persistentes que dan cuenta de decisiones estéticas y visuales que las aunan en lo identitario de este nodo

de procedencia. Se distinguen tres periodos de funcionamiento de la galería, los cuales podríamos reconocer como ciclos de actividades en el correr del tiempo, los que se ven reflejados en la gráfica empleada como elementos gestuales presentes en las tarjetas postales.

> El primer ciclo comienza en abril de 1982 con la exposición *Con Textos* y finaliza en noviembre del mismo año con la exposición *Pinturas, Dibujos* de seis artistas. En el transcurso de esos ocho meses se realizan siete exposiciones donde en ocasión a cada una de ellas se edita su respectiva tarjeta postal [ver en el catálogo postales F.1, F.2, F.3, F.4, F.5, F.6, F.7], todas éstas corresponden a la categoría de ilustración como representación gráfica, es decir se utiliza el espacio visual (anverso) de la tarjeta postal para ilustrar el mensaje comunicativo del espacio textual (reverso), de este modo no existen tránsitos espaciales ni interacciones entre ambos significantes, la imagen queda subordinada al texto, el que es representado a través de la elección de una fotografía de documento o de una reproducción de obra, que se quiere pertinente para acompañarlo. En este sentido, se escoge para el anverso del soporte, una imagen ya existente que se desprende de las obras que se exhiben en las muestras, por lo tanto, no hay mayor exploración en la toma de decisiones en la composición gráfico-visual para construir el objeto, sólo se escoge una imagen precisa que finalmente funciona como la identidad visual que distingue y condensa iconográficamente a cada una de las exposiciones, como un vestigio gráfico que evoca un acontecer particular.

En este mismo periodo la galería publica *La Separata*, edición (una cuartilla) que aborda número a número las exposiciones. Es posible notar en *La Separata n° 5* (ver fig. 1) la utilización de la misma imagen que aparece en la postal de la exposición *Zapateo Americano* [ver en el catálogo postal F.6] como recurso gráfico para su portada, y en *La Separata n°6* (ver fig. 2) existe un compilado de las siete tarjetas postales emitidas, esto vislumbra la existencia de una metodología de trabajo que va generando dispositivos comunicacionales que se citan y relacionan entre sí, como estrategias visuales de material impreso que permiten dar cuenta de las definiciones curatoriales de la galería y en este sentido manifestar sus prácticas y procedimientos.



[Fig. 1]
La Separata Nº 5. (1982). Galería Sur. Portada. Fuente: CeDoc Artes Visuales



[Fig. 2]
La Separata Nº6. (1983). Galería Sur. Página 7. Fuente: CeDoc Artes Visuales

85. Entrevista realizada por la investigadora. Ver más en los anexos.



[Fig. 3] *Arte & textos*.
Nº1. (1983). Galería Sur.
Portada. Fuente: CeDoc
Artes Visuales



[Fig. 4] *Arte & textos*.
Nº2. (1983). Galería Sur.
Portada. Fuente: CeDoc
Artes Visuales

> El segundo ciclo comienza en mayo de 1983 y termina en abril de 1985, proceso que inicia con el cambio de lugar de la galería, la cual se traslada a su nuevo espacio de Las Urbanas, en la planta baja de la Plaza Boulevard Drugstore, Providencia. No es posible determinar con exactitud cuántas exposiciones se realizaron en este periodo de tiempo, puesto que solo se encontraron diecisiete tarjetas postales con saltos entre las fechas emitidas, es decir, no está la sucesión completa de ellas. En esta fase comienzan a aparecer nuevos elementos gráficos, como son la numeración y la presencia sistemática de un triángulo rectángulo, que según lo que plantea Mellado, corresponde a una marca distintiva realizada por Carlos Leppe: “eso es el racionalismo, eso es un logo de Leppe. (...) el triángulo es la marca de la galería interviniendo en el espacio de la cultura chilena”⁸⁵. Al comienzo, estos elementos se disponen en el espacio visual (anverso) de la tarjeta postal relacionándose con la imagen escogida para tematizar visualmente lo que se quiere comunicar en el espacio textual (reverso), por lo tanto corresponden en este estudio a la categoría de interacción, donde se superponen y colocan en tensión ambos significantes, los cuales se potencian por complementariedad, lo que hace ampliar las posibilidades de significación de la imagen [ver en el catálogo postales F.9, F.10, F.11, F.12, F.13, F.16]. La elaboración de estas tarjetas postales, coincide con la publicación periódica de una especie acotada de catálogo que reúne textos escritos por los propios artistas que exhiben sus obras y de críticos y teóricos que amplían el marco de debate respecto a las nuevas propuestas de transformación del campo de la experiencia estética formulada por éstas (ver fig. 3 y 4). En este sentido, existe nuevamente una relación entre los

distintos dispositivos comunicacionales elaborados por la galería. Luego, en las siguientes seis postales [ver en el catálogo postales F. 19, F. 20, F. 21, F. 22, F.23, F.24], los elementos gráficos de la numeración y el triángulo, se trasladan al reverso del documento, ya que son marcas distintivas que lograron posicionarse como propias de la identidad visual del espacio expositivo y ahora pasan a formar parte del espacio textual, por lo tanto, las nombradas tarjetas postales, ahora son representaciones gráficas de ilustración o de leyenda (caption), según sea el caso, puesto que no existe la interacción anteriormente descrita.

> El tercer ciclo comienza en julio de 1985. En este período se puede percibir que hay un mayor grado de experimentalidad en la elaboración de las tarjetas postales, lo cual genera una apertura considerable en la toma de decisiones estéticas, al mismo tiempo que comienza a mermar la visión de conjunto entre ellas, en tanto no existen elementos gráficos que se repitan sistemáticamente. En algunos casos se incorpora el uso del color [ver en el catálogo postales F.26, F.27, F.28, F.30], estableciendo distintos planos de lectura de la imagen y jerarquías visuales. También se crean ilustraciones tipográficas para representar iconográficamente la información [ver en el catálogo postales F.28 y F.29]. Por otra parte, en las últimas dos postales [ver en el catálogo postales F. 29 y F.30] las exposiciones tienen doble instancia de exhibición, en Galería Sur y Galería Bucci, lo que se puede interpretar como la existencia de cierto diálogo y colaboración entre ambos espacios a mitad de la década de los ochenta.

86. Esto fue posible de establecer ya que en ciertas postales emitidas por Galería Sur, aparecen los créditos de diseño y producción a Leppe y Velásquez.

[ver en el catálogo postales F.8, F.9, F.10, F.1 y F.12]. Luego esta información fue reafirmada en la entrevista reliazada a Justo Pastor Mellado por la investigadora. (ver más en los anexos)

87. **Domínguez, Vicente.** *Editar somáticamente una publicación como práctica artística. La insumisión disciplinar del Diseño Editorial en las Artes Visuales (1975-1986)*. (Tesis de pregrado). Santiago, Chile, Universidad de Chile, 2018. p. 426

88. **Mellado, Justo.** Op. cit.

Finalmente, a través del levantamiento de información en el transcurso de esta investigación, fue posible averiguar que el artista Carlos Leppe estaba detrás de la diagramación y producción gráfica de las tarjetas postales⁸⁶, quién ya había trabajado junto a Nelly Richard en políticas editoriales con la publicación de seis catálogos de la Galería Cromo, los cuales presentan un rigor programático que los caracteriza: “Todos los catálogos de Cromo siguen la misma norma editorial: formato rectangular (21,3 cms. ancho x 31,7 cms. alto), impresión en blanco y negro (posiblemente mimeógrafo) en un grueso papel ahuesado y encuadernación con una banda Vanol (sustrato que imita el cuero) a lo largo del borde izquierdo con dos ojillos metálicos que posibilitaban su inserción en un archivador.⁸⁷” Estas operaciones dan cuenta de una cuidada y constante estrategia editorial que se llevó a cabo por el artista, y que se repite de cierto modo ahora en Galería Sur con el proyecto de la tarjetas postales, ya que se aplican metodologías de trabajo que propician un discurso material persistente y sistemático. Por otro lado, “Carlos Leppe trabajaba, junto a Carlos Altamirano, en la agencia de publicidad de Francisco Zegers. A raíz de esta situación conocían el estado de avance que el nuevo parque de impresión chileno había adquirido en los 80’s⁸⁸. Considerando esto, es que la mayoría de las tarjetas postales fueron impresas en *offset*, lo que facilita la realización de trabajos gráficos que necesitan un mayor tiraje. A través de esta decisión, que deja atrás la producción artesanal, se aumenta la posibilidad de ampliar la generación de públicos de arte, al mismo tiempo que se reflexiona acerca de las condiciones de reproducción y transferencia de los discursos artísticos. Por otro lado, la relación entre los artistas y el medio

publicitario revela lo que sucedía en ese entonces, donde éstos ampliaban y desbordaban su quehacer hacia otras disciplinas, realizando muchas veces trabajos de diseño gráfico en el área cultural, poniendo en práctica lo conocimientos adquiridos, es decir, realizando proyectos de identidad visual, estrategias de comunicación y experimentación de formatos gráficos. En el caso de las tarjetas postales, esto se debe principalmente a que los diseñadores estaban preocupados del desarrollo de la producción gráfica del boom publicitario de la época.

2. Galería Visuala. Con un total de 14 tarjetas postales se distingue como el segundo sistema de producción. En este grupo es posible notar una intención clara en cuanto a la unificación de la identidad visual de la galería que queda de manifiesto en las decisiones compositivas del objeto de correspondencia. Primero, porque todos los documentos presentan una manera particular de elaboración, los que son inscritos en este estudio, bajo la categoría de leyenda (caption), puesto que en el anverso de la postal se escoge una imagen representativa para la ocasión, que se superpone con texto proveniente del reverso, este tránsito de significantes, en el cual se mueve información precisa del espacio textual hacia el espacio visual, repercute en las posibilidades de interpretación de la imagen, ya que captura y reduce a un único sentido de ésta, actuando como un pie de foto. En este caso el texto que acompaña a la imagen es el nombre de la galería, el nombre de la exposición y/o los artistas que exponen, lo que contextualiza su lectura.

Segundo, porque la mayoría de los documentos (10 tarjetas postales) considera la variable “color” en su composición, esto da cuenta del deseo de aplicar una característica gráfica con reiteración en el tiempo. En algunas de ellas [ver en el catálogo postales G.7, G.8, G.9, G.10, G.11, G.12] la imagen empleada corresponde a una fotografía de documento, la cual es previamente tramada para ser impresa en serigrafía, obteniendo una textura de puntos que se utiliza para simular diversos tonos variando la dispersión o el grosor de éstos. Por otro lado, la decisión estética de configuración del objeto, es aplicar a la imagen la particularidad de duotono, lo cual es logrado a través de la aplicación de dos tintas serigráficas que actúan como un medio técnico para conseguir armonizar la composición del color, es decir mantener cierta relación y complementariedad con los matices escogidos. También es posible notar la presencia sistemática de una mancha blanca (sustrato que queda sin la aplicación de tinta), la cual contiene el texto del anverso, en una primera instancia, para lograr darle legibilidad y lectura a éste, pero al mismo tiempo interviene en la tarjeta postal como una marca gráfica distintiva y propia de la galería.

La producción de las tarjetas postales en Galería Visuala estaba a cargo del artista Gonzalo Díaz, quién aprovecha esta instancia como una oportunidad para plantear un modo particular de realizarlas, acordes a su propia producción artística, ya que emplea el medio técnico de la serigrafía para su construcción material, estableciendo una propuesta pictórica de la imagen en cada enunciado gráfico. Es decir, la elaboración de las tarjetas postales se transforma en una plataforma de experimentalidad, en tanto crea

piezas gráficas articuladas por componentes y patrones visuales escogidos específicamente para cada ocasión, y que encuentra en el trabajo sistemático de reiteración en el tiempo, lograr una cohesión con visión de conjunto en la elaboración de éstas. Si bien las tarjetas postales no tienen pretensión de “pieza única”, como una obra, puesto que están destinadas a ser una matriz que se imprime reiteradas veces, se puede atribuir el concepto general de la serie como una propuesta visual, siendo un método auténtico y estratégico del artista para dar solución, mediante este soporte en particular, a la generación de públicos de arte.

3. Galería Enrico Bucci. Con un total de 11 documentos castrados, es el último sistema de producción gráfica de tarjetas postales que se reconoce en este estudio. Según el análisis visual aplicado, se obtiene como resultado que del total, cinco tarjetas postales corresponden a la categoría de ilustración y las otras seis a la categoría de leyenda (caption), es decir, este grupo no presenta una lógica de elaboración persistente en el tiempo, sino que las decisiones en cuanto a la construcción del objeto son variadas y disímiles entre sí, lo que no garantiza una identidad visual a la galería, por lo tanto solo se distingue como un sistema por la cantidad de documentos encontrados, no así por sus características de conjunto. A pesar de lo señalado anteriormente, se puede observar una incipiente intención de utilizar ciertos criterios gráficos y decisiones en el formato, que sean reiterativos, logrando una relación entre ellas, como es el caso de tres tarjetas postales [ver en el catálogo postales B.5, B.7, B.8] emitidas en 1986, las cuales son de tamaño cuadrado de 13 x 13 cms. aproximadamente,

presentan cinco líneas negras generando la forma de un cuadrado en el borde derecho del reverso del documento, la tipografía del texto está en itálica y aparece el logo del Instituto Superior de Arte y Ciencias Sociales ARCIS. Luego, dos años más tarde, en 1988, se editan dos tarjetas postales [ver en el catálogo postales B.9 y B.10] que poseen características muy similares entre sí, las cuales mantienen el formato de tamaño cuadrado anterior, pero ahora en el reverso, la diagramación de lo escrito cambia a un bloque de texto reconocible, el que se logra interviniendo el espaciado de los caracteres tipográficos. Otro detalle importante es que ambas tarjetas postales pertenecen al programa “ab arcis/bucci”. No deja pensar entonces, que este gesto reiterativo de vinculación entre la galería y la institución ARCIS sea al azar, puesto que justamente cuando se reconoce esta relación entre instituciones, se aplican decisiones formales determinantes en la construcción del objeto postal que las aunan y esta constante conexión puede ser interpretada a partir de los indicios gráficos presentes en los documentos.

ARCIS fue un proyecto institucional, que se caracterizó en sus inicios, por ser un polo de resistencia académico-intelectual a la dictadura cívico-militar y a su modelo socioeconómico neoliberal. Se trataba de uno de los pocos espacios desde los cuales emergieron voces disruptivas al orden hegemónico. Su formación profesional se enmarca en la vocación crítica que se enfocaba en el análisis de las condiciones sociales e históricas de producción del saber, la vinculación entre estética y política, las búsquedas experimentales en la perspectiva de lo interdisciplinario, los cruces entre artes, humanidades y ciencias sociales, y sirvió de refugio

para académicos exonerados en dictadura desde las Universidades de Chile y Católica. Artistas de renombre impartían cátedras en este espacio académico, los cuales posiblemente generaron una especie de red colaborativa con la Galería Enrico Bucci, la cual se caracterizó por tener una política de exhibición abierta a acoger propuestas de artistas jóvenes, por lo tanto aportaba con brindar un espacio de exhibición a los alumnos de la carrera de Bellas Artes.

Como se mencionó anteriormente, la elaboración de las tarjetas postales en este nodo de procedencia, no es abordado como un proyecto de identidad visual, lo que repercutió directamente en su posicionamiento como espacio de exhibición en el circuito galerístico de la época, a diferencia de las galerías descritas anteriormente (Sur y Visuala), las cuales sí tenían una estrategia de políticas editoriales claves, donde sus piezas gráficas se relacionaban entre sí y presentaban un lenguaje característico, razón por la cual son reconocidas incluso actualmente, debido a aquellos vestigios gráficos que hoy en día son considerados como valiosos documentos. Por otro lado, esta investigación no logró determinar quién estaba detrás de la diagramación y producción gráfica de las tarjetas postales en Galería Bucci, posiblemente el/ la encargado(a) de ese rol, iba rotando o no lograba establecer una norma gráfico-visual persistente. Puede ser porque la vocación de esta galería pretendía otros fines, no tan solo rondar el perímetro de lo que fue la puesta en circulación de las obras de la *Escena de Avanzada*, sino más bien se planteó como un espacio masificador de los discursos artísticos, que da cabida a manifestaciones plásticas más emergentes, lo que queda de manifiesto con su persistente vínculo con las universidades,

89. **Rolnik, Suely.** *¿El arte cura?*. En: Quaderns portàtils. Nº2. 2001. Museu d'Art Contemporani. p. 6.

en su primera etapa con la Universidad Católica del Norte y en la década de los ochenta con la ARCIS.

B. En la mayoría de las tarjetas postales analizadas, se catastró el uso de fotografía de documentos como insumo gráfico en la construcción de su visualidad.

Del total de 69 documentos analizados, 43 de ellos presentan en la construcción de su espacio visual fotografías de documentos, lo que da cuenta de un estrecho vínculo entre la producción artística y la vida cotidiana, característica determinante del arte contemporáneo: “El artista contemporáneo, a su vez, amplía el trabajo con la materia del mundo yendo más allá no solo de los materiales tradicionalmente elaborados por el arte, sino también de sus procedimientos (escultura, pintura, dibujo, grabado, etc.): se toma la libertad de explorar los materiales más variados que componen el mundo, e inventa el método apropiado para cada tipo de exploración. Por lo tanto, lo que cambia y se radicaliza en el arte contemporáneo es que, al trabajar cualquier materia del mundo e interferir en él directamente, se explicita de un modo más contundente que el arte es una práctica de problematización (desciframiento de signos y producción de sentido), una práctica de interferencia directa en el mundo”⁸⁹. Esta condición contemporánea, en el que se ven insertos los montajes gráficos resultantes en las tarjetas postales, es debido a que el mundo real aparece en ellas por medio de la inclusión de materiales habituales, los que se asocian a su contexto productivo. En este sentido, se encuentran retratos de artistas, fotografías con distintos tipos planos a grupos de artistas, fotografías de edificios

o parte de sus elementos arquitectónicos, recortes de prensa, revistas, cómics, libros o algún impreso, tramas o texturas de la copia de imágenes, dibujos a mano alzada, fotografías antiguas reproducidas, o registros de alguna acción de arte. Éstos insumos gráficos constituyen la visualidad de un período específico de la plástica nacional: el arte experimental chileno. El que desde la actualidad es posible reconocer debido a la impronta gráfica que mancha y se desborda hacia los diversos formatos en los cuales restringidamente circulaba, intentando sortear la precariedad, censura, incluso la autocensura de esos años.

Que las tarjetas postales tengan esta visualidad les otorga un estatus válido para ser consideradas valiosos documentos de arte, portadoras de la memoria fragmentada de las obras exhibidas en la época, las que fueron muchas veces efímeras, con un corto periodo de exhibición en las galerías y algunas de ellas no cuentan con otros soportes materiales de documentación como catálogos, afiches o algún registro impreso o audiovisual asociado que den cuenta de que éstas se realizaron efectivamente. Puesto que hoy en día existe un latente interés en la transacción y gestión de los archivos y documentos, sobre todo en el mercado internacional del arte, principalmente respecto a las prácticas artísticas de los años 70 y 80 en Latinoamérica, que sucedieron bajo las dictaduras cívico-militares, se hace necesario reflexionar acerca de la actual administración y circulación de los documentos acá estudiados. En relación a lo anterior, tras realizar esta investigación, fue posible darse cuenta que las tarjetas postales no han sido consideradas previamente en ningún análisis, por lo tanto no se ha presentado

un debate acerca de su posible condición aurática, no cuentan con políticas claras de inscripción en archivos, ya que el mayor acervo existente no ha sido catalogado debidamente, y mucho menos han sido utilizadas en contextos de visibilidad. Si a lo descrito anteriormente, no se le ha prestado mayor atención ¿Cómo será posible la generación de nuevas lecturas y aportes de nuevos conocimientos críticos respecto a este objeto de estudio? Es por esto, que la premisa en este estudio suscitó el ejercicio de caracterizar gráficamente la visualidad de estos objetos de correspondencia, y de este modo potenciar su valor en tanto piezas gráficas importantes dentro del relato historiográfico.

C. Las fotografías de documentos presentes en las tarjetas postales, son ocupadas como insumo en otros dispositivos comunicacionales, lo que vislumbra una lectura hipertextual entre los diversos formatos.

Las imágenes de documentos que constituyen el espacio visual del anverso de ciertas tarjetas postales fueron al mismo tiempo insumo gráfico para la elaboración de otras piezas. En este sentido, es posible percatarse que existen lazos y conexiones visuales entre algunos materiales impresos generados por parte de las galerías, los cuales otorgan una continuidad de lectura al evento artístico que se está difundiendo. Estas estrategias comunicacionales reafirman aquel deseo de entender el proceso productivo de las tarjetas postales, como una metodología de trabajo que se esfuerza por aplicar políticas editoriales persistentes, las que no tan solo poseen una direccionalidad en el tiempo, en cuanto a la

producción de cada tarjeta postal a la cuales se le aplican normas gráficas como rasgos comunes entre ellas, sino que también existe en profundidad, es decir, se ensaya la misma visualidad contenida en éstas como un patrón que unifica y establece una identidad visual a todo el material documental excesivo de las propias obras y que se producen en torno a cada exposición. Si bien esta investigación tiene como objeto de estudio a las tarjetas postales, por lo tanto son éstas la preocupación central, no es posible determinar qué documento se realizó primero que el otro, sin embargo lo relevante acá es expresar que existe una trama interconectada, de referencias y contagios, que genera una huella gráfica que se propaga entre los diversos documentos.

Algunas fotografías, ilustraciones y diagramaciones circularon al mismo tiempo en las tarjetas postales como también en catálogos, afiches, publicaciones, libros y revistas. No siempre se utilizaron aquellos insumos de igual manera en los diferentes formatos, sino que los documentos se encuentran en otros, a través de ciertos vestigios visuales, lo que propicia una relación de familiaridad. Cada uno propone una forma de gestionar la imagen mediante variadas operaciones gráficas para establecer los vínculos entre ellos, por ejemplo, existe un afiche con motivo de la primera exposición de *Arte & Textos* de Galería Sur que invita a un debate a realizarse posterior a la inauguración de dicha exposición, el cual contiene un texto explicativo de la obra *Tautologías* de Gonzalo Díaz a modo de apuntes, que utiliza fragmentos de la postal emitida, los que son reconocibles en el contorno de la pieza gráfica (ver fig. 5), en otra oportunidad este vínculo de referencias visuales, se logra

generando distintos encuadres fotográficos. Para la exposición *Bella del Río* de Ricardo Villarroel se utiliza la misma fotografía en la tarjeta postal, en la portada del catálogo y en una página al interior de éste (ver fig. 6 y 7), sin embargo las tres imágenes muestran distintas partes del elemento arquitectónico presente en el espacio público, como un ejercicio de mostrar una parte del todo, puesto que al ver la fotografía del interior del catálogo se hace reconocible el objeto. Lo mismo ocurre con la postal emitida por Galería Sur para la exposición colectiva *Con Textos*, la cual utiliza como insumo gráfico para su anverso un *zoom* de la página 25 de la revista *Manuscritos* (ver fig. 8) publicada siete años antes, es decir la rescata y actualiza. Otro contagio entre los documentos es a través del manejo y aplicación del color; la fotografía que aparece dos veces en una publicación escrita por el artista Gonzalo Díaz y Justo Pastor Mellado bajo el contexto de la exposición *Acuerdos de mayo*, está en blanco y negro (ver fig. 9 y 10), en cambio la misma imagen es utilizada en la postal pero se le agrega un detalle de tinta con descalce de color rojo, o por el contrario, se utiliza la imagen que aparece en la portada de la revista *Zig-Zag* para la celebración del Centenario de Chile que es a color (ver fig. 11) y en la postal está presente en blanco y negro. También, a través de la persistencia de un signo que cambia de color y tamaño (ver fig. 12 y 13), en algunos casos la imagen utilizada en la portada de un catálogo y de un libro (ver fig. 14 y 15) coinciden con su respectiva postal, y finalmente un caso anecdótico, donde la portada del catálogo de la exposición *Fuera de Serie* (ver fig. 15) pareciera ser una matriz espejada de la ilustración tipográfica presente en la postal, donde solo los nombres de los artistas están invertidos.



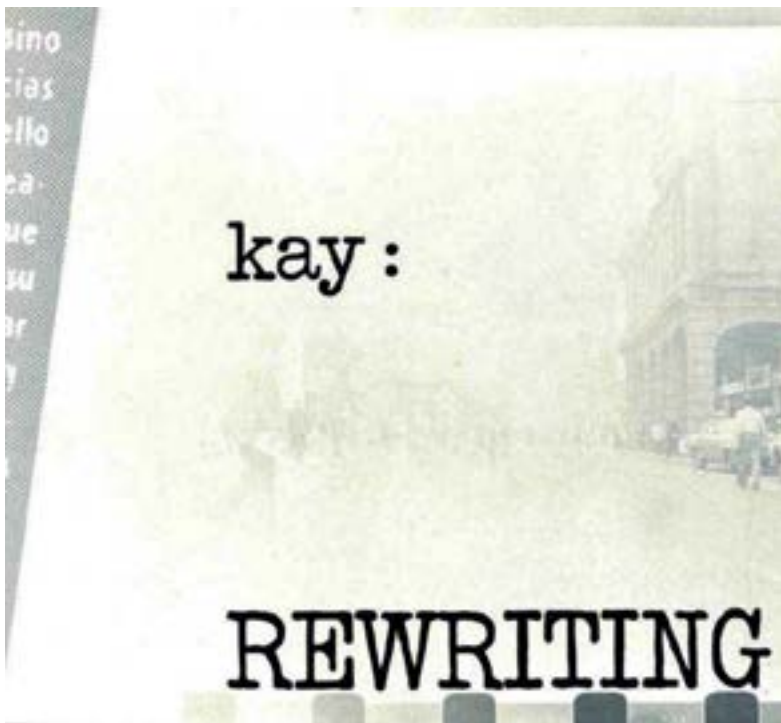
[Fig. 5]
 Afiche Arte & Textos Nº1. (1983). Galería Sur. Fuente: CeDoc
 Artes Visuales. Fotografía: Slavica Searovic (2018)

[ver en el catálogo postal F.9]



[Fig. 6 y 7]
Catálogo exposición Bella del Río de Ricardo Villaroel. (1989).
 Galería Enrico Bucci. Portada y página 3.
 Fuente: CeDoc Artes Visuales

[ver en el catálogo postal B.11]



[Fig. 8]
Revista Manuscritos N°1. (1975). Departamento de Estudios Humanísticos. Universidad de Chile. Página 25. Fuente: CeDoc Artes Visuales

[ver en el catálogo postal F.1]



[Fig. 9 y 10]
 Publicación Modus Operandi Acuerdo Diaz-Mellado Protocolo
 1. (1984). Página 1 y 17. Fuente: CeDoc Artes Visuales

[ver en el catálogo postal F.22]



[Fig. 11]
Revista Zig-Zag N° 291. (1910). Editorial Zig-Zag. Portada.
Fuente: Memoria Chilena

[ver en el catálogo postal F.19]



[Fig. 12 y 13]
Publicación *El block mágico de Gonzalo Díaz*. Justo Pastor Mellado. (1985). Contraportada y portadilla. Fuente: Archivo Histórico MAC. Fotografía: Slavica Searovic. (2018)

ver en el catálogo postal F.27]



[Fig. 14]

Catálogo exposición *Se me nubla la cabeza te quiero y no puedo amarte más* de *Samy Ben Mayor*. (1984). Galería Sur. Portada. Fuente: CeDoc Artes Visuales

[ver en el catálogo postal F.23]



[Fig.15]

Libro *Escépticos del Sentido*. Eduardo Devés. (1985). Nuestra América Ediciones. Portada. Fuente: Biblioteca Nacional. Fotografía: Slavica Searovic

[ver en el catálogo postal F.24]



[Fig. 16]

Catálogo exposición *Fuera de Serie*. (1985). Galería Sur / Galería Enrico Bucci. Portada. Fuente: CeDoc Artes Visuales

[ver en el catálogo postal F.29]

Según lo descrito anteriormente, se puede afirmar que Galería Sur, fue el espacio expositivo que posee las políticas de diseño más cuidadas y constantes, puesto que es desde donde más se logra evidenciar contagios visuales entre las piezas documentales elaboradas y por ende, existe una lógica de sistematizar la producción editorial asociada a los programas curatoriales del lugar. Finalmente, es relevante destacar que estas relaciones de lectura hipertextual entre ciertas piezas gráficas ocurrió puesto que durante la etapa de búsqueda de tarjetas postales en los diversos archivos de arte, se iban encontrando otros documentos que las rodean y complementan, en ningún caso fue un actuar intencionado, sino que se llevaron a cabo pesquisas que devinieron en asociaciones importantes para esta investigación. Es probable entonces, que si se pusiera más énfasis en articular un discurso relativo a estas reflexiones, se puedan encontrar más relaciones entre documentos, pero es algo que excede a este estudio, puesto que requiere otra hipótesis y otras preguntas.

D. Reflexiones finales.

Para terminar, es preciso expresar, que durante el desarrollo de esta investigación fue posible establecer que el formato específico de la tarjeta postal como soporte gráfico para hacer circular los programas curatoriales de las distintas galerías solo ocurrió durante la década de los ochenta, enmarcado en el contexto de la dictadura cívico-militar, puesto que se revisaron documentos emitidos en fechas posteriores y las decisiones en cuanto al formato de mediación entre los lineamientos discursivos de los espacios

expositivos y la generación de públicos varía totalmente. Por lo tanto, es necesario preguntarse ¿qué sucede con la transición y la vuelta a la democracia? para abordar tal cuestionamiento es pertinente ampliar el corte histórico que propone este estudio, ya que nuevamente las instituciones de vocación pública como el Museo Nacional de Bellas Artes y el Museo de Arte Contemporáneo son recuperados y reorganizados para acoger las propuestas artísticas emergentes que necesitan instancias de exhibición, publicación y difusión. Del mismo modo, en 1990 se inaugura la galería pública Gabriela Mistral, la cual se posicionó bajo una línea curatorial que privilegia la experimentación, gracias a su libertad e independencia respecto de los imperativos del mercado comercial, que es lo que comienza a ocurrir en adelante con la apertura de distintas galerías privadas que tienen como motivo fundacional promocionar el desarrollo del arte contemporáneo chileno en el circuito nacional e internacional con lógicas mercantilistas. En este sentido, el circuito no oficial del arte que funcionaba precaria y fugazmente y que existió durante la dictadura desaparece y es reemplazado por nuevas políticas de fomento a la producción artística. Al abrir las posibilidades de circulación del arte, se generan nuevos nodos que presentan sus propias estrategias gráficas, así el trabajo visual responde a nuevos ritmos y propuestas.

En relación a lo anterior, una proyección de esta investigación, sería recopilar los documentos de difusión de los distintos espacios expositivos, que actualmente se encuentran en el Centro de Documentación de Artes Visuales (CeDoc), ordenarlos y condensarlos por décadas. De este modo, sería posible realizar la *Iconoteca de*

las Artes Visuales en Chile, generando una línea de tiempo con énfasis en la visualidad de cada periodo. Sin duda, esta labor debiera operar bajo una condición de acceso público y universal, por lo tanto sería pertinente poner en valor copias y reproducciones de los documentos desplegadas en un archivo digital.

Es interesante cotejar aquel deseo de producir exuberantes documentos por ocasión a cada muestra, siendo la producción de las tarjetas postales un claro ejemplo. Sería pertinente cuestionarse tales intenciones, puesto que es una práctica propia de las instituciones (la burocracia), pero estas galerías fueron proyectos gestionados muchas veces por los propios artistas, fuera del *establishment*, las cuales se planteaban contestatarias a lo que ocurría dentro del circuito oficial, en un momento donde la institución del arte se encontraba intervenida y fracturada ¿Será posible explicarlo debido a que muchos de sus protagonistas provienen de aquel mismo mundo de las instituciones de arte? Eran artistas huérfanos del museo, tenían nostalgia de la academia, deseaban las publicaciones, podríamos plantear que la institución era inmanente a ellos y por esa razón generaron documentos que exhedieron a la propia obra e incluso muchas veces tomaron su lugar.

Finalmente, luego de realizar esta investigación que ha demostrado que en la historia ciertos artistas entendieron y ejercieron la práctica del diseño gráfico ¿por qué la historia del diseño gráfico no ha puesto atención a estas prácticas interdisciplinarias? puede ser porque la historia del diseño es demasiado reciente, y para llegar a valorar estas prácticas de gran riqueza conceptual, pero de mayor

complejidad cultural, es necesario ir de lo simple a lo complejo, entendiendo que luego de que exista una cierta oficialidad en el relato historiográfico más tradicional, es posible encontrar puntos de fuga donde aparezcan momentos porosos entre disciplinas, como es el caso que este estudio presenta.



7. Bibliografía

BIBLIOGRAFÍA

LIBROS

Aguiló, Osvaldo. *Plástica neo-vanguardista: antecedentes y contexto.* Santiago: CENECA, 1983.

Blanco, Fernando A. *Desmemoria y perversión: privatizar lo público, mediatizar lo íntimo y administrar lo privado.* Santiago: Cuarto Propio, 2010.

Cristi, Nicole, Manzi, Javiera. *Resistencia gráfica. Dictadura en Chile: APJ-Tallersol.* Santiago: LOM ediciones, 2016.

Foucault, Michel. *Microfísica del poder.* 2nd. ed. Madrid: Las Ediciones de la Piqueta, 1979.

Galende, Federico. *Vanguardistas, críticos y experimentales. Vida y artes visuales en Chile, 1960-1990.* Santiago: Metales Pesados, 2014.

Ginzburg, Carlo. "Indicios. Raíces de un paradigma de inferencias indiciales". En: *Mitos, emblemas e indicios. Morfología e historia.* Barcelona: Editorial Gedisa. 1999.

Giunta, Andrea. "La demora del archivo". En: *En el principio. Arte, archivos y tecnologías durante la dictadura en Chile.* Santiago: Metales Pesados.

Godoy, Francisco. “Cuerpos que manchan, cuerpos correccionales. Sedimentación y fractura de la escritura de/sobre arte en Chile en 1980”. En: *Ensayos sobre artes visuales: Prácticas y discursos de los años 70 y 80 en Chile. Volumen II.* Santiago: CeDoc Artes Visuales / LOM Ediciones, 2012.

González, Francisco, López, Leonora y Smith, Brian. *Performance art en Chile.* Santiago: Metales Pesados, 2016.

Hauser, Arnold. *Introducción a la historia del arte.* 2nd. ed. Madrid: Ediciones Guadarrama, 1969.

León, Samuel, Vergara, Fernando, Padilla, Katya. *Historia de la Postal en Chile.* Valparaíso: Pontificia Universidad Católica de Valparaíso. 2007.

Opazo, Daniel. “Arte público en un espacio transitorio”. En: *Arte, ciudad y esfera pública en Chile.* Santiago: Metales Pesados, 2015.

Raveau, Nicolás. *Revista CAL, una historia.* Santiago: Cociña Soria Editores, 2013. p. 32.

Richard, Nelly. “Contraoficialidad, poder y lenguaje”. En: *La estratificación de los Márgenes. Sobre arte, cultura y política/s.* Santiago: Francisco Zegers Editor. 1989.

_____. *Márgenes e Instituciones. Arte en Chile desde 1973.* 3ra. ed. Santiago: Metales Pesados. 2014.

Rolnik, Suely. "Furor de archivo". En: *Archivo Prospectos de arte*. Valparaíso: Centro de Documentación de las Artes ÍNDICE, 2010.

Varas, Paulina. "El nosotros múltiple". En: Deisler, Mariana, García, Francisca, Varas, Paulina. *Archivo Guillermo Deisler, textos e imágenes en acción*. Santiago: Ocho Libros Editores. 2014.

ARTÍCULOS DE REVISTAS

Bucci, Ennio. "Galerías de Arte en Chile. Antecedente de su aparición". En: *Diario Arte al Límite*. Jul.-Agt. 2006, N°20.

Errázuriz, Luis. "Dictadura Militar en Chile. Antecedentes del golpe estético-cultural". En: *Latin American Research Review*. Vol. 44, N° 2, 2009. pp.136-157

_____. "Política cultural del régimen militar chileno (1973-1976)". En: *AISTHESIS*. 2006, N° 40. pp. 62-78.

Foucault, Michel. "El sujeto y el poder". En: *Revista Mexicana de Sociología*, 50(3): 3-20, Jul.-Sep. 1988.

González, Eduardo. "Sobre el concepto de represión". En: *HISPANIA NOVA. Revista de Historia Contemporánea*. N°6: 551-579, 2006.

Leiva, Gonzalo. "Chile en las tarjetas postales". En: *Revista Patrimonio Cultural*. Enero, 1998, año II, No°9.

TESIS

García, Ítalo. *Arte Correo: dos casos de estudio del Cono Sur y el desarrollo del proyecto AUMA.* Tesis (Magíster en Artes con mención en Teoría e Historia del arte). Santiago, Chile, Universidad de Chile, Facultad de Artes, 2007.

Domínguez, Vicente. *Editar somáticamente una publicación como práctica artística. La insumisión disciplinar del Diseño Editorial en las Artes Visuales (1975-1986).* (Tesis de pregrado). Santiago, Chile, Universidad de Chile, Facultad de Arquitectura y Urbanismo, 2018.

Navarrete, Marcela. *Arte, política y comunicación en el Arte Correo Latinoamericano de los años 70' y 80'. Abordaje del pensamiento y producciones de Edgardo Vigo, Clemente Padín y Guillermo Deisler.* Tesis (Maestría en Comunicación y Cultura Contemporánea). Córdoba, Argentina, Universidad Nacional de Córdoba, Centro de estudios avanzados.

Pianowski, Fabiane. *Análisis Histórico del Arte Correo en América Latina.* Tesis (Doctorado en Historia, Teoría y Crítica de las Artes). Barcelona, España, Universidad de Barcelona, Facultad de Geografía e Historia. 2013.

Rivera, Jacqueline. *La tarjeta postal en Chile. Modernidad, hegemonía y estética en su discurso e imagen.* Tesis (Magister en Literatura Hispanoamericana y Chilena). Santiago, Chile, Universidad de Chile, Facultad de Filosofía y Humanidades, 2008.

Varas, Paulina. *Cartografía crítica del Conceptualismo en América Latina (1960-1980)*. Tesis (Doctorado en Historia, teoría y crítica de las artes). Barcelona, España, Universidad de Barcelona, Facultad de Geografía e Historia. 2015.

OTROS

Balcells, Fernando. Sobre Esto o Aquello Cualquiera. En: *La Separata. N°1*. Santiago: Galería Sur. 1982.

Catálogo, *Cuatro grabadores chilenos*, exposición de **Altamirano, Carlos, Donoso, Luz, Millar, Pedro y Vilches, Eduardo**. Santiago: Galería Cromo. May.-jun. 1977.

Christine Frerot. “El arte al pueblo con Allende”. En: *Varios autores. Chile vive*. Publicación del Centro de Estudios Económicos y Sociales del Tercer Mundo, A.C. 1982.

Conversatorio con **Virginia Errázuriz** en el contexto de la residencia de investigación comprendida en la exposición “Poner el cuerpo, Llamamientos de arte y política en los años ochenta en América Latina” curada por Paulina Varas y Javiera Manzi en el Museo de la Solidaridad Salvador Allende, Santiago, Chile, transcrito y editado por Vicente I. Domínguez. 2016.

Diario “El Mercurio” de Valparaíso, 22 de diciembre de 1871, Edición N° 13.373. En: *León, Samuel, Vergara, Fernando, Padilla, Katya*.

Historia de la Postal en Chile. Valparaíso: Pontificia Universidad Católica de Valparaíso. 2007.

García, Soledad, Valenzuela, Sebastián. “De la fotocopia al pdf: notas sobre documentos de fotografía. Experiencias del Centro de Documentación de las Artes Visuales”. En: *Fotografía y discursos disciplinares. II y III Coloquio*. Santiago, 2015.

Mellado, Justo. “Arte chileno: política de un significante gráfico”. En: *Ponencia Coloquio Internacional Arte y Política. 2, 3 y 4 de junio, 2004*. La Factoría, Universidad ARCIS/ Universidad de Chile/ Galería Gabriela Mistral, Santiago, Chile. 2004.

_____. *Meter la pata o presentación de la obra de Gonzalo Díaz en Chile Vive, Madrid*. 1987. Santiago: Ediciones Visuala.

Nagel, Lina. *Manual de registro y documentación de bienes culturales*. Santiago: Centro de Documentación de Bienes Patrimoniales. 2009. [en línea] http://www.cdbp.cl/652/w3-article-26006.html?_noredirect=1 [consulta: 10 octubre 2017]

Valdés, Adriana. “Caption es palabra capciosa”. En: *La Separata. N°1*. Santiago: Galería Sur. 1982.

Rolnik, Suely. ¿El arte cura?. En: *Quaderns portàtils. N°2*. 2001. Museu d'Art Contemporani.

Valenzuela, Sebastián. Ponencia: “La reconstitución de escena

a través del archivo ephemera". En: *Diálogos Colectivos. Mesa 1: Diez años de conflicto estudiantil en Chile. Archivos, memorias e historias*. Instituto de la comunicación e imagen, Universidad de Chile. 2016

SITIOS WEB

Centro de Documentación de las Artes Visuales. [en línea] <http://centronacionaldearte.cl>. [consulta: 2 junio 2018] Disponible en: <http://centronacionaldearte.cl/sin-categoria/cedoc/>

Mellado, Justo Pastor. *Eugenio Dittborn: la coyuntura de 1976-1977.* [en línea] justopastormellado.cl. [consulta: 17 mayo 2018] Disponible en: <http://justopastormellado.cl/niued/?p=602>

Sellos gráficos de los 80'. [en línea] <http://www.ccplm.cl/sitio/sellos-graficos-de-los-80/> [consulta: 10 octubre 2017]

Tarjeta postal. Nota de aplicación. [en línea] <http://www.aatespanol.cl/terminos/300026816> [consulta: 10 octubre 2017]

Tesoro de Arte & Arquitectura. [en línea] <http://www.aatespanol.cl>. [consulta: 10 octubre 2017] Disponible en: http://www.aatespanol.cl/taa/publico/01_0000000002.htm

8. Anéxos

TRANSCRIPCIÓN ENTREVISTAS SEMIESTRUCTURADAS

CONVERSACIÓN CON MARIO FONSECA

En Café Público, GAM.

Martes 26 de Junio 2018

12:00 a.m

SS: En esta exposición Habeas Copus. [\[ver en el catálogo postal F.2\]](#) Me interesa saber la relación que existe entre la exposición que se montó y las decisiones que hay respecto a la construcción de este objeto postal. Entonces, saber quien tomaba esas decisiones, acaso el artista participaba en hacer estas postales? o estaban a cargo de personas particulares?

MF: No, yo creo que estaba el formato dado, pero según presupuesto de la imprenta seguramente. Yo creo que es compartida la decisión. O sea esta postal, es a partir de una imagen de una ballena jorobada saltando que ocupe yo en una campaña del World Wildlife Fund, esa del osito panda, que estaba campañando por todo el mundo para tratar de que los países firmaran el acuerdo para no cazar más ballenas, y bueno yo me ofrecí de voluntario porque trabajaba en publicidad y sabía que todos los medios siempre tienen páginas vacías, o sea yo veía que llegaban revistas de afuera y que hacían grupos, hacía Mecánica Popular, Buen Hogar, después sacó Caras y que tenían siempre fotos de reemplazo porque si no llegaba alguien se ponía una foto más del artículo.

Entonces aproveché esos espacios e hice una campaña, incluso el Mercurio dió un aviso en una página y ahí me llamó el director y me dijo pueden ser dos de media y era cualquier plata, pero decía... el WWF agradece al Mercurio, y el presidente del WWF era el príncipe Felipe de Edimburgo. Entonces saqué esta foto cuando Chile firmó, hice un aviso por mi cuenta del WWF, donde se agradeció al gobierno de Chile haber firmado este acuerdo. Entonces me quedé con la foto y el video que hice para Habeas Corpus, no se si sabes, pero eran muchos autorretratos. Hice un video como un amigo dijo de desempate, y que era esta foto colgada en un mecanismo que hacía, y le sacaba una polaroid y atrás ponía la cámara fija grabando. Sacaba una polaroid y después sacaba la foto que estaba colgada con una precia y reemplazaba la foto por la polaroid y la ponía ahí y dejaba que se revelara, entonces era una tensión que se producía porque la polaroid se revela altiro y la tele es ultra rápida, pero la pones a las dos y parecía que la polaroid se demoraba tres horas, que no se revela y no se revela, o sea tres minutos en tele, en una pantalla de televisión es mucho tiempo, entonces ahí la foto se empezaba a revelar y cuando estaba ya más o menos revelada, le sacaba otra polaroid, y la reemplazaba por la que estaba ahí. Entonces ponía a revelar un polaroid de la polaroid y fotografiada con la polaroid y así seis veces, entonces se iba... como la niña de los polvos royal que tiene un tarrito que está el polvo royal con ella que tiene el tarrito, la niña de klenzo creo que es la niña.

SS: Si, si, como la obra de Gonzalo Díaz. Es como una meta/ imagen no?

MF: Claro, como una extinción de la imagen a través de intervención tecnológica. Y si, el video era espectacular, porque en ese momento no se conocía, y yo pillé por ahí no sé cómo, grabaciones de canto de ballenas submarinas, por ahí por fines de los sesenta que habían empezado las primeras, pero el setenta y nueve que arme esa obra, solo los científicos conocían ese material. Entonces tú escuchabas como estos lamentos... fue bien potente, bueno y a muchos les gustó porque todo lo otro era autorretrato, autocrítico, dar la cara es peligroso, reemplazar, hacer pasar mi cara por otro es porque se podían tener problemas, entonces ahí usamos esto, esta imagen de la ballena para no poner la cara mía. Además, como para preguntarse qué pasa aquí no? Como hizo Ronald kay con esta foto [ver en el catálogo postal F.1] del centro mal tomada en no sé, algún momento, con algún pedazo de una frase... o sea se experimentaba mucho. Y en este caso [ver en el catálogo postal F.2] la ballena, gustó y quedó. Ese es mi cuento, ahora las demás... [ver en el catálogo postal F.9] esto es de Leppe, seguramente. Estaban todos asociados. Digamos acá [ver en el catálogo postal F.3] es una buena idea poner una foto de los tres, porque o sino la foto de quién pones, no?. Este recuento que tu tienes es genial. Tienes una historia en sí. Ya podría ser perfectamente una publicación.

SS: Por ejemplo, esta postal [ver en el catálogo postal F.5]. Tiene en el anverso una imagen que es la fotografía de una obra. Tiene relación con las obras que se exponen, no?

MF: Si, si.

SS: Ya, como que existe ese link por así decirlo.

MF: Sí, eso sí. Digamos en mi caso, con la postal de “Habeas Corpus” la imagen de la postal es incluso parte de la exposición. En el caso de la exposición “Con Textos” escogen poner como imagen una parte de una página de la revista Manuscrito, eso debe tener una explicación pero yo no se cual es la relación ahí, me entiendes? Esta exposición [\[ver en el catálogo postal F.6 \]](#) fué famosa esta cuestión, porque eran los nuevos pintores, que uno se fue a Estados Unidos, se fueron los dos creo, y Benmayor volvió y se dedicó a pintar. Pintar en ese momento no corría, o sea olvidate ya paso tu siglo, pero ellos lo hacían, no dejaron de pintar en un momento que era duro pintar.

SS: Por otro lado, yo estuve revisando el Archivo Institucional del Museo de Arte Contemporáneo. Revisé las invitaciones que se enviaron previo al corte histórico con el que estoy trabajando, es decir, previo a los ochenta, pre-dictadura. Todas las que encontré son de un formato totalmente diferente, eran como unas cartas de cartulinas de un solo color, a veces, no siempre en color y eran muy formales, como una carta o algo así. Me llama la atención entonces, la elección de este formato. La tarjeta postal que tiene esta dualidad donde por un lado va la imagen y por otra lado va el texto, no? articular anverso y reverso. En este sentido hay un valor más experimental, de apropiarse visualmente también del objeto. Entonces, la decisión de usar este formato me llama mucho la atención. Será una propuesta que nace desde la galería, influenciado quizás por los artistas...

MF: Mira el formato que tu dices que se siguió usando mucho tiempo es el formato de *tarjetón americano*, que es un formato pensado para que entre en un sobre americano. Por ejemplo, cuando nosotros hacíamos una imagen corporativa teníamos que incluir el tarjetón. Los dos formatos que había, era el medio cuadrado y el otro alargado. Entonces, los diseñadores nuevos usaban el alargado porque era más moderno, pero era una forma en que tipeado o impreso, ponían “Fulano de tal, director del no sé qué, tiene el honor de invitar a se ponía el nombre, a la exposición tanto tanto...” Esa era como la formalidad, y sobretodo por parte de instituciones. Por otro lado, se la jugaban bastante con catálogos algunas galerías que se la podían, como la Galería Época por ejemplo, y probablemente al mandar la invitación la mandaban con alguna gráfica, quizás buscando otros formatos, pero por lo general lo institucional era el tarjetón americano, por eso lo que tu viste del MAC, era lo que se hacía antes, como el Museo de Bellas Artes, un Ministerio o una Empresa también. El estándar formal de una invitación. Después se empezó a usar postales, acá ya se empezó a trabajar de otra manera, pero al comienzo se supone que tu ponías el destinatario, lo tirabas a un buzón de correo y era la manera de hacerlo. Tomabas doscientas de la lista de destinatarios que tenía la galería y se iban al correo, se iban timbrando y se iban por correo, porque era la manera de llegar. No había mail, internet, ni todo lo que fuera telefax por ejemplo en ese momento recién eso estaba comenzado. Oye este trabajo que estás haciendo es muy lindo, de reunir todas estas invitaciones. Vas a hacer una edición?

SS: Yo lo estoy presentando como mi proyecto de título, generando un análisis de todo esto, pero sí, estoy con ganas de retomarlo con más proyección.

MF: Ah si, esta muy bueno esto. Que lo puedas compartir, que la gente lo vea.

SS: Sí ha sido un trabajo de reunir varias, me he movido en conseguir cada vez más postales. Tengo dos grupos que son más grandes, que es Galería Sur y Galería Visuala. Por ejemplo en Visuala, si bien me ha costado encontrar más material gráfico que se pueda asociar a los eventos que invitan, a mi parecer es la galería que utiliza el formato de manera más experimental. Tienen decisiones muy pregnantes como el sistema por cual están impresas que es serigrafía, siempre están en duotono, presentan esta mancha blanca que luego va el texto, y en el reverso escritas de la misma manera con un interlineado que forma un bloque de texto.

MF: Yo recuerdo que había una niña que estaba detrás de Visuala, que era bien... la Michi Donoso...

SS: Sí las directoras de la Galería era Michi Donoso y Mónica Álvarez...

MF: Sí, claro. Cuantas invitaciones tienes tu?

SS: Tengo catorce de Galería Visuala. Siete de ellas están dirigidas a usted. De Galería Bucci hay una invitación a su nombre, Galería

la Plaza hay dos invitaciones a su nombre, en Galería Sur dos más su exposición de Habeas Corpus, en Galería La Fachada hay una, y Galería Arte Actual una también.

MF: Pucha que era famosillo.

SS: Sí, por eso la decisión de escribirle a usted. Contactarlo a usted está guiado por dos cosas, primero porque hay muchas que están destinadas a su nombre y dos, porque en la medida que fui investigando, me di cuenta que usted era una figura relevante en ese momento en tanto su labor de gestor y también de productor de arte, entonces a la par de las postales me he ido encontrando con libros y catálogos, donde aparece Editores Asociados por ejemplo, que edita el libro *El espacio de acá* de Ronald Kay...

MF: Sí, Editores Asociados ahí trabajaba con Paulina Castro, donde editamos dos publicaciones. Después se cambia el nombre a Diseñadores Asociados, y también se editan dos publicaciones. Esa es otra empresa, un amigo que había conocido mucho tiempo antes y me dijo “tengo una empresa igual que la tuya se llama Diseñadores Asociados, pero estoy yo solo, te quieres sumar?”, bueno ya le dije yo y ahí seguimos.

SS: Hablando un poco de las imprentas, yo me di cuenta viendo el reverso de las postales, que algunas tienen los créditos y aparece el lugar de impresión, se repite mucho Punto Color Serigrafía y Offset Buitano y Hurtado. Ellos eran los proveedores como de la época, del mundo de la impresión?

MF: Sí, sí. Mira, yo trabajaba con imprentas, por ejemplo los clientes que teníamos imprimamos a todo color entonces ahí era Printed y Ograma principalmente, y Ograma que pasó a ser de Morgan. Obviamente que para estas postales, era muy caro Ograma porque no iban a parar máquina para hacer unas postales de bajo tiraje, entonces se acudía a otra empresas que yo no lo manejo. Piensa que con quienes trabajaron en Galería Sur, fue la Roser Bru, que a través de su marido por Muebles Sur, entonces ellos deben haber tenido muchas imprentas conocidas que le hacían las etiquetas para los colchones, los muebles, entonces eran proveedores “amigos”. Ahora Hurtado, es un nombre que ha estado metido mucho tiempo en el mundo de la imprenta.

Bueno y como te cuento mi papel en esta movida del arte, fue triangular servicio por servicio así se pagaba, porque no había plata, eso lo empezamos a hacer con Pancho Zegers. Pero Pancho y yo éramos artistas, yo había dejado la escuela de arte diez años antes, el 68' porque Mario Toral me empezó a enseñar acuarela, y yo no quería aprender acuarela, acababa de ver... de ir a Europa fui a todos los museos que me dijeron, la Yoko Ono, el arte cinético, el arte contemporáneo, toda esa movida, entonces dije chao, esta escuela es del siglo XIX, después llega Toral a enseñarme acuarela, entonces me fui, me dedique a trabajar en diseño y me empezó a ir paulatinamente bien, entonces el 78' quizás años después ya tenía mi agencia y había un curso de cine y Pancho me dice “ya tómallo, yo me hago cargo”, porque él estaba pendiente de que yo volviera a hacer arte y ahí tomé ese curso y conocí a Alfredo Jaar y lo pasamos muy bien. Ahí la Nelly Richard a comienzos del

79' hizo un ciclo de conferencias en el Chileno Norteamericano, donde estaba el curso de cine, asistimos, ahí ella dictaminó que la pintura había muerto, y seguimos amigos y después se acercó para que ayudara en la exposición de Dávila, porque yo tenía esta oficina de diseño y bueno, pasaba eso, conseguía precios gratis por el catálogo, me metían en el diseño si era el caso y después el artista me pasaba una obra.

SS: En la agencia de Zegers después pasaba lo mismo? como esto de triangular servicios por servicios?

MF: Sí, lo que pasa es que Zegers empezó a hacerlo bien con la agencia, realmente lo hizo muy bien, o sea lo hizo como yo jamás lo habría hecho. Yo estaba a cargo del diseño, de la edición, como experiencias, pero había que hacerlo de otra manera y Pancho lo hizo. Sacamos el premio de publicidad del Mercurio, fue muy importante con una campaña que había hecho yo, y ahí yo dije hasta aquí llego, porque empecé a darme cuenta que la publicidad no me llamaba mucho, pero Pancho lo hizo super bien. Bueno muy interesante la conversación, y no se, tienes alguna otra pregunta? para que vayamos cerrando, puedes escribirme también cuando quieras...

SS: Quizás es una ayuda, porque la gran pregunta tiene que ver con descifrar la producción de estas tarjetas postales, por lo que he averiguado se que Gonzalo Díaz y Nury González trabajaron detrás de galería Visuala, entonces sabe usted si ellos dos estuvieron tras la producción/fabricación de algunas de estas tarjetas

postales? qué vínculo tienen ellos con las postales? Le pregunto porque quizás usted se acuerda de las personas que trabajan ahí, ya que se movía dentro de esta escena de arte...

MF: Mira lo que podrías ver de postales en los 80' en el mundo del arte, es... yo creo que esto es una tendencia que estaba pasando con las galerías de arte en el extranjero y que estaban circulando así, de esta manera con este formato, entonces alguien recibió una u otra, y dijeron ya hagamos postales, y ya empezaron a producirlas acá con particular ahínco, pero el formato de usar la postal yo creo que vino de afuera.

SS: Sí, yo igual lo creo, porque en la caja que yo encontré de Paula Honorato que esta en el CeDoc habían invitaciones internacionales esos mismos años, invitaciones de Nueva York de Alfredo Jaar, o encontré algunas de Catalina Parra también. Acá en este catálogo las deje fuera porque entonces poniendo atención a lo local, pero sin duda que pudo haber sido un referente importante a la hora de generar soportes gráficos "novedosos", se nota la influencia quizás.

MF: Es que la postal es un formato muy funcional, o sea si no se les hubiera ocurrido la postal sería una generación tonta, porque es muy cómoda. Tienes una imagen, tienes un espacio para escribir algo además del destinatario y la pones en un buzón de correo y se va.

SS: Claro. Todo muy pre-internet no?. Usted cree que es buena idea escribir a Nury González, para preguntar acerca de estas postales?

MF: Sí, sí claro.

SS: Y usted me podría facilitar su mail, algún contacto de ella? o de Gonzalo Díaz.

MF: Tendría que conseguirlo, puedo buscarlo. Nury no sé si sigue como directora del MAPA, que exponen acá en la sala que está acá abajo en el GAM. Ahí puedes ubicar a la Nury, porque yo sé que ella está detrás de eso. Gonzalo hace rato que no lo veo, pero bueno ahí puedes llegar por la Chile.

SS: Y es posible que usted tenga el mail de alguien que trabajó en punto color? es posible contactar a alguien de ahí?

MF: Mira yo voy a... hay una imprenta que sigue, que era de otro tipo de cosas, sobretodo de papelería y que era de Vicente Larrea, pero él no es que tiene algo que ver, pero a él le podría preguntar, tiene aún su imprenta, él sabe mucho de esa movida, o sino Soto Veragua que él ha escrito sobre la historia de la imprenta, él te podría hacer un discurso de punto color. Ahora que me acuerdo, Rodrigo Walker, creo que él era el dueño de punto color. Punto color fue una de las primeras imprentas industriales tecnológizadas de serigrafía, porque hacía etiquetas hasta para envases, como opción al offset, porque el offset puede hacer 10 mil ejemplares en una salida, pero si quieres hacer mil tienes la serigrafía. Entonces por tema de tiraje, que estas postales no debieron ser mucho, si vas a una imprenta normal no van a parar máquina para hacerlas, entiendes? Si querías hacer 500, pero te hacían mil y te cobraban

10 pesos más, es algo absurdo el tema del tiraje, hay que conocer bien eso, porque en ajustar las máquinas sobre todo en un formato chico... Y punto color era una serigrafía, fotoserigrafía alta calidad, buena trama. A él lo podrías contactar, Rodrigo organizó en algún momento la escuela de diseño de la Universidad Mayor, pero está vigente.

SS: Que buen dato. Encuentro interesante este cruce tan directo con el diseño, porque algo que me ha pasado con esta investigación es que en la Escuela de Diseño en la Universidad de Chile ha sido que, claro es complejo insertar estos documentos en el interés disciplinar del diseño. Si yo presento estas postales que a la vez se relacionan con otros documentos como publicaciones de arte o catálogos, puede ser cuestionable porque provienen del mundo del arte, y a pesar de eso ahora nos vamos dando cuenta de que está muy cerca del diseño, está Rodrigo Walker, está usted...

MF: Si esta está muy ligado al diseño, mucho. No solo porque hay personas del diseño que está detrás en ciertos casos de esto, sino porque se hacía diseño desde el arte en esa época, o sea para mi fue relativamente fácil irme del arte al diseño y trabajar de eso y hacerlo bien porque hay ciertas estructuras que se asemejan. Lo que tienes que tener cuidado, se lo digo siempre a los diseñadores es que la creación en el diseño es en función de algo, la forma sigue a la función, en cambio en el arte no. De hecho escribí para un libro algo que llamé el arte es inútil, frente al diseño el arte no tiene ninguna utilidad. Mira estas decisiones [\[ver en el catálogo postal G.7\]](#), buenas o malas son de diseño, ahora acuerdate que

en esa época todo era linotipia o composiciones que ya ahora es todo digital. Nosotros en Diseñadores Asociados tuvimos una empresa que se llamaba Texel que le hacía textos al que quisiera, venían unos rollos fotográficos sellados obviamente, tu tipeabas con la tipografía que querías, había fuentes disponibles obviamente no tanta variedad, y te salían las tiras de los textos para llegar y pegar, así hicimos todos estos libros y catálogos, se logran muy buenos resultados. Yo empecé en todo caso con la linotipia con plomo, donde tú llegabas a un lugar lo mandabas a hacer y tres días después lo pasabas a buscar listo los textos armados con plomo y así se producía la publicidad y todo. De hecho hice la portada del Libro Blanco del cambio de gobierno en Chile, yo estaba trabajando en Lord Cochrane cuando vino el Golpe. Entonces me dijeron hay que hacer la portada de esto, no hay que tocar nada, el contenido nada, solamente la portada, entonces, me acuerdo de eso porque fue terrible a mi me toco el Golpe en la mañana y yo estaba en el centro en Lord Cochrane, fue todo una épica. Fuí donde el maestro tipógrafo y le dije “ya escriba en esta letra estas partes, Libro Blanco...” me pregunto ya ahora lo imprimimos en papel? y le dije “no, ahora le vamos a sacar una foto a todas estas barritas de plomo que hay acá, las palabras ya entintadas” y esa fue la portada, esa foto.

SS: Entonces en la portada de ese libro, es una foto de la linotipia?

MF: Sí. Y ahí me miraban los amigos y decían.. puro plomo, y pasó desapercibido. Eso ya lo está escribiendo un amigo, que escribe acerca de esa aventura. Lo deben haber encontrado muy militar,

porque era rudo que se yo, pero es puro plomo... Es una buena historia, pero no fue muy feliz nada de esa época.

CONVERSACIÓN CON JUSTO PASTOR MELLADO

Jueves 02 agosto 2018.

En Fundación Centro de Estudios de Arte (CEdA)

11:00 am.

SS: En aspectos gráficos, si tuvieras que diferenciar el trabajo de Dittborn con el de Díaz, o sea obviamente hay diferencias, pero provienen o los dos ejercitan constante e insistentemente la serigrafía...

JPM: Ahí el asunto es totalmente antagónico, si bien ambos usan la serigrafía, pero el uso que hace Gonzalo Díaz de la serigrafía sería oportunista si lo comparamos, pero oportunista no es nada inmoral o antiético, sino que él encuentra en la serigrafía una plataforma polémica para discutirle a Dittborn su sobredeterminación también, cuidado. Entonces lo que hace Gonzalo Díaz con la serigrafía es re/pictorizarla, y lo que hace Dittborn con la serigrafía es des/pictorizarla. Y eso es lo interesante de la polémica. Sobre todo si tu me muestras esas tarjetas, efectivamente la serie de tarjetas de Visuala es un ejemplo de trabajo sistemático de Gonzalo Díaz en cuanto a demostrar lo que te estoy diciendo en un soporte preciso que se le presenta, en ese sentido es más oportunista. "Hay que hacer tarjetas. Hago las tarjetas, ah sí, pero no las hago

de cualquier manera" cada tarjeta es un enunciado gráfico, vez?

SS: Entonces Gonzalo trabajaba en Visuala, él tenía vínculo con esa galería?

JPM: No, era el dueño de Visuala. Él era Visuala.

SS: y tú? cual era tu relación ahí?

JPM: No, yo era amigo de la gente, nada más. Mi rol era mucho más lateral, formaba parte del núcleo. Esto era un núcleo. Visuala era un grupo de amigos también. Pero sobretodo Visuala estaba dirigida por la Michi Donoso, pero quien estaba habilitando, no te voy a decir detrás porque eso da una cosa como moralista, no, el gran sostenedor de Visuala era Gonzalo Díaz. Obviamente. Conceptualmente. En un momento era una galería destinada a rendir frutos, o sea pretendían vender mucho y la monto la Michi Donoso con la ex mujer de Gonzalo Díaz, que era la Mónica Álvarez, entonces es un proyecto inicial de Mónica y de la Michi, en el cual entra Gonzalo obviamente a colaborar con ellas para entre comillas no se equivoquen tanto, y la pelea era, digo pelea fraterna y no menos dura de repente, era entre un conceptualismo a lo Gonzalo y el neo-expresionismo a lo Michi, pero finalmente las grandes exposiciones que se hicieron ahí siempre fueron producto de una negociación entre ellos, obvio.

SS: Gonzalo, él era encargado de hacer todas estas tarjetas postales?

JPM: Bueno, y Gonzalo eso sí tenía el aparato editorial, y el apa

rato editorial era un chiste, era una ficción también. Era otro tipo de trabajo de Gonzalo Díaz, porque Gonzalo es un gran editor en ese sentido. Entonces por un lado te editó las tarjetas, esa es una estrategia de soporte, verdad?, jamás las pensó como un elemento de un arte postal por ejemplo. Para nada, no. No eran eso. Eran oportunidad de plantearle un problema a Dittborn, aquí están. Esto es pintura.

SS: Sí, es como una reproducción de obra mediada por la serigrafía...

JPM: Es que es más que una reproducción de obra. Está el museo, está el marco, está el marco hiper tramado, luego una pintura de un paisaje que Díaz toma de otro lado y que pinta en un... perdón pero aquí en esta tarjeta pasan muchas cosas. Entonces es un soporte de polémica pictórica y esto [ver en el catálogo postal J.2] ya no era Visuala, esto es la tarjeta no de invitación, de conmemoración de una performance que yo hice, de la cual no hay registro. Yo con Gonzalo Díaz hice dos performances, esta y otra más. Ahí hay una historia muy bella, estas tarjetas, las pruebas de impresión, estaban en el auto, y Gonzalo va a buscar a una de sus hijas, la hija ve esto y dice “ahhh ya entendí” dijo, porque cuando la niña había entrado a la inauguración de la muestra, lo que más le había impresionado es que los caballos estaban sin cabezas. “Los caballos están sin cabezas!!”. Pasan los días y al ver esto dice: ahora entiendo porque los caballos están sin cabeza, porque están fuera de la casa. Claro, están fuera de la casa del arte, porque la casa del arte está sintomatizada por el marco, fuera de tradición. Ahí es genial eso, eso que ella dice. Lo ominoso,

la inquietante extrañeza, aquello que no debiendo aparecer, sin embargo aparece y te perturba. En cambio acá, es la exposición, es lo que implica esa exposición. Pero no dice Banco de Prueba, dice acá Marcación del Territorio, entonces yo te diría que esto no está referido ni siquiera a Banco de Pruebas, esto está referido a una pintura que Gonzalo Díaz le vende, o sea a una pintura que adquiere un banco americano, el First National City Bank para su colección, y en esa pintura había la reproducción o una parte de esta imagen. Entonces él incorpora esto y el cuadro creo que se llama Marcación del Territorio, entonces es el cuadro pintado que tiene una estructura además como incrustación, o sea tiene una estructura, en la cual tienes dos páginas, imagínate dos páginas, está gráficamente concebido, es como dos paneles y como una nota al margen lateral, pero la nota al margen se incrusta en el corpus. Entonces queda como con dos notas al margen, pero éstas están incrustadas en el corpus. Esa es la manera de cómo él trabaja gráficamente esa pintura y acá es como trabaja pictóricamente un espacio gráfico, ¿vez? Es otra la cosa.

SS: ya me explicaste un poco lo que pasaba con las tarjetas emitidas por Galería Visuala, y en Galería Sur? ¿Quién estaba a cargo de eso?

JPM: Leppe, él estaba a cargo de la... es que la relación con Sur era una relación comercial. Zegers llevaba la cuenta de Muebles Sur, por lo tanto se ocupaba también de la gráfica de Galería Sur. Y por lo tanto era su empresa (Zegers) la que las producía. Por ejemplo esta es de Sur? [\[ver en el catálogo postal F.7 \]](#)

SS: Sí, acá están agrupadas todas las de Sur. Luego acá empiezan a estar numeradas, cuando comienzan las exposiciones Arte & Texto, que se relacionan también con unos catálogos. Se mueven de lugar a la plaza del Drugstore y parten estas postales que están numeradas y presentan siempre este triángulo, no sé a qué va la presencia sistemática de este triángulo...

JPM: Ah no pero eso es el racionalismo, eso es un logo de Leppe. El logo lo hizo Leppe, ¿vez? el triángulo es la marca de la galería interviniendo en el espacio de la cultura chilena. Mira sigue (continuo mostrándole las tarjetas postales). Todas esas que van numeradas están acompañadas de un catálogo entrecomillas. Esto por ejemplo, ese diseño es mío [ver en el catálogo postal F.18], esto nadie lo sabe, nadie lo conoce. La pintura ésta nadie la tiene tampoco. Nadie la tiene porque en el fondo Richard la secuestró, la obra. Es una obra crítica sobre Leppe-Díaz-Dittborn de parte de Dávila y que no les gustó para nada, entonces acusaron a Dávila de haber sido manipulado por mí. Pero sabes quién tiene todo eso? Gaspar Galaz tiene las diapositivas de la Fábula de la Pintura Chilena, ahora que apareció esta cosa aquí. Y por qué aparece esto? Mira, es un cómic de la Guerra del Pacífico de la historieta dibujada de la Guerra del Pacífico publicada durante la dictadura.

SS: Y por qué utilizas este cómic para hacer la tarjeta postal? por qué presentas esta imagen?

JPM: Yo hago la tarjeta con ese cómic porque es la historia radiofónica del “Adiós al séptimo de línea”. “La fábula de la pintura

chilena” que dice acá, esa es mi manuscipción.

SS: Y cómo llegaste a utilizar este cómics, se relaciona con la pintura? Con las obras que se montan en esta exposición?

JPM: No, no, no. Se relaciona con una cosa Dittboriana. Tienes un cómics de la guerra, pero el cómics tiene un guión de una novela escrita que se llama “Adiós al séptimo de línea”, pero esa novela, partió siendo un guión de radioteatro. Entonces tienes ahí, guión de radioteatro, novela e historieta dibujada. Historias de mediaciones de la historia, a eso le llamamos fabulación.

SS: A pesar de que Leppe era quien diseñaba y diagramaba ese tiempo las tarjetas postales, por qué llegaste tú a editar esta tarjeta en particular?

JPM: Porque yo era, no el curador de la muestra, pero trabajé con Dávila para hacer la muestra. Y esto que era muy fácil hacerlo en la oficina de Zegers, ellos hacían estas tarjetas. Como la oficina de Zegers llevaba la cuenta de Muebles Sur, me resultaba fácil a mi hacer esto.

SS: Pero esto da la impresión que es un formato definido, mira, siempre el reverso de la tarjeta es igual, responde a una diagramación ya estructurada.

JPM: Pero claro, solamente va cambiando la imagen que se pone en el anverso.

SS: Claro, y esa labor la hacía como tu me cuentas, Leppe. De hecho hay algunas tarjetas postales que tienen escrito diseño y diagramación: Leppe y Velásquez. Esta textual, como una referencia a la imagen. ¿Quién es Velásquez?

JPM: No lo sé, debe haber sido alguien que trabajaba en conjunto con Leppe. Pero en esta postal de la que estamos hablando yo hice la imagen, yo le debí haber dicho a Leppe, quizás él no estaba muy convencido, pero daba lo mismo. Me dijeron que bueno y listo, salió eso. Yo iba, sacaba la foto en Kodalith, son procedimientos que yo ya sabía y armábamos el original y listo. Debo haber armado hasta yo mismo el original.

SS: Por ejemplo esta postal tiene como imagen un zoom a una página de la revista Manuscrito. Al texto que escribe Ronald Kay. Esto debió ser idea de Leppe entonces...

JPM: Seguro. Tiene créditos? dice algo ahí?

SS: No, no tiene créditos, sólo explica la referencia de donde se obtuvo la imagen.

JPM: Y a qué exposición corresponde?

SS: A la exposición Con Textos, del año 1982.

JPM: Ahhh ya, bueno, eso. Lo armaba Leppe, lo inventaba Leppe, yo creo que Altamirano, de repente, Richard seguramente. En ese sentido. Esto, por ejemplo [\[ver en el catálogo postal F.22\]](#), esto es

Díaz. Él daba todos los datos y se hacía la postal. Yo llegué a ser organizador del taller de producción de Zegers, así que esto sabía como se hacía. Ellos manejaban la galería, no tan solo la cuenta sino que la gráfica de la galería. Entonces el sistema galería sur es un sistema también. [ver en el catálogo postal F.30.] Mira acá dice Justo Mellado y Señora. Ahhh claro, pinturas aeropostales de Dittborn, me la mandaron a mi.

SS: Por ejemplo esa exposición tuvo lugar en Sur y después en Bucci. Al mismo tiempo, o sea unas semanas después. Había ese diálogo entre galerías también no?

JPM: No, no existía diálogo.

SS: En la exposición “Fuera de Serie”, pasa lo mismo, primero en Sur luego en Bucci.

JPM: En el fondo es una manera de copar el máximo de espacios posibles y Ennio Bucci se plegaba de todas maneras a esa iniciativa, en ese sentido hay diálogo. No había otra, era Sur y Bucci, así que nada más. Y acá Lonquén [ver en el catálogo postal D.1.], esto ya no es Sur.

SS: No, esa se exhibió en la Galería Ojo de Buey.

JPM: Esto es precioso. Si es de Ojo de Buey, pero el sistema es Visuala, serigrafía y todo. Uno lo ve y dice “ah no, esto es de Visuala”. Todo esto ya es sistema Visuala, que es posterior, del

año 85 en adelante. Las tarjetas se llevaban de un lado a otro y después se timbraban, acá dice Galería Ojo de Buey, pero esto tiene el sistema de Visuala de todas maneras.

JPM: [ver en el catálogo postal F.22] Ah esta es genial, Acuerdos de Mayo. Lo más importante aquí es el reverso. Cuando trabajes las cosas, vas a trabajar sobre Visuala?. Porque hay sistemas distintos. Por ejemplo todo esto es Gonzalo Díaz. Todo esto es decisión de Gonzalo.

SS: Pero si esta postal es de Galería Sur, las decisiones ahí no las tomaba Leppe?

JPM: Sí, pero quién hizo esto es Gonzalo. Gonzalo y yo. Porque había cierta autonomía de repente para decir: oye yo quiero tal cuestión. [ver en el catálogo postal F.19]. Mira esto! Sabes quien escogió esto? yo.

SS: Esa es una fotografía de la revista Zig-Zag, para el centenario de Chile salió esa imagen en la portada...

JPM: Sí. Espérame aquí, deja ir a buscar algo... Acá está mira, yo tomé esta fotografía, por eso es tan mala. Porque yo fui y la tome, y de ahí la hicimos.

SS: Y cómo se relaciona esta elección de imagen con el evento que invita? Es el concurso Chile-Francia...

JPM: Porque es un remake de la “Libertad Guiando al Pueblo” el cuadro de Eugène Delacroix. Si, así trabajabamos. Un juego, pero funciona o no?

SS: Me podrías contar más acerca de otras, por ejemplo acá están agrupadas las de Visuala y algo que las caracteriza es la presencia de esta mancha...

JPM: Eso es totalmente Díaz, la sopa que le llamaba. Viste que es un sistema?

SS: Y como se construye ese sistema? porque lo que yo propongo es develar que existe una visualidad aca presente...

JPM: Sí, pero eso es una visualidad propia de Gonzalo Díaz, que tu puedes decir es obra de Gonzalo Díaz. Me refiero al sistema Visuala.

SS: Si yo tuviera que descomponer esta visualidad, que elementos se presentan acá?

JPM: Simple, la sopa arriba, la sopa abajo y el tipo usa una fotografía o algún documento que se trae, y en la sopa de arriba va el título que es el nombre de la galería y abajo el nombre de la exposición y por detrás la fotografía de referencia. Así es el sistema, nada más.

SS: Pero se puede poner más atención incluso, porque la imagen varía, a veces son fotografías, otras son documentos, reproducciones de obra...

JPM: Sí, pero en su mayoría son todos documentos. Hay otra veces que son reproducciones de obra, si.

SS: Mira acá hay reproducción de obra. [ver en el catálogo postal E.1]

JPM: Si, esa es otra galería, ya es otra cosa. Por eso es mejor, a que te sometas, entre comillas, a dos sistemas. En el fondo, Galería Sur que es Leppe y Galería Visuala que es Díaz, y si quieres hacer las cosas más simples dedícate a uno solo. Porque ya con el puro sistema Visuala tienes para hacer una tesis.

SS: Sí, me parece muy interesante esto que planteas de plantearlo como dos sistemas. En el de Visuala esta constantemente la presencia de la mancha.

JPM: Si justamente, tiene que ver con un tema de niveles de impresión y de lectura, pero sobretodo de estratificación de la impresión, entonces si vas a trasladar una foto ya tramada en alto contraste y la vas a imprimir en un color azul eléctrico por ejemplo, le pones un color complementario, pero necesita que los textos estén en otra mancha, y le pones una lengüeta, eran lengüetas. Típico del sistema Díaz. Es una manera de indicar también los calces y descalces. Uno podría hacer la historia de muchas cosas nada más que interpretando iconológicamente las propias imágenes.

[ver en el catálogo postal F.25]

SS: Eso es "Hijos de la Dicha", una exposición grupal curada por Gonzalo Díaz, pero en Galería Sur...

JPM: Esto lo hizo Díaz.

SS: Entonces en algunos casos había participación del artista que exponía en las decisiones de construcción de la imagen que va en el anverso.

JPM: En algunos casos.

SS: Por otro lado, a mi me gustaría preguntarte tu opinión respecto de algo que creo posible. Me leí un texto de Adriana Valdés, que aparece en La Separata 1, que se llama “Caption es palabra capciosa”, ahí ella presenta tres maneras de cómo relacionar texto e imagen, habla de la ilustración, de la leyenda y de la interacción.

JPM: Pero ella habla del pie de página, tu aca esta hablando del anverso y reverso. Esto es una tarjeta postal.

SS: No siempre habla del pie de página, son tres relaciones distintas. Si yo determino que el anverso es la imagen y el reverso es el texto... hay veces que interactúan.

JPM: Sí, pero esto, el reverso, no es el pie de página. Estás forzando a decir ahí esto es pie de página. Cumple funciones de pie de página también, sí, pero es más que eso. Tu matriz debe ser eso, analizar el anverso y el reverso. Pero ahí tienes que pensar que es una interacción entre espacio visual y espacio literario.

SS: Entonces, yo pienso que la interacción se da más aún cuando

el espacio de escritura interfiere en el espacio de la imagen.

JPM: Es que a veces no interfiere, se complementan. Entonces ahí tienes que pensar que hay interlocución. La ilustración no sería una interacción. La imagen ilustra un texto.

SS: Por ejemplo si en una tarjeta postal, en el espacio visual, la imagen es una reproducción de obra yo diría que eso es una ilustración del evento al cual se invita...

JPM: No.

SS: Por qué?

JPM: Porque depende de la tarjeta, depende de cada enunciado. Ya la tarjeta no tiene relaciones ilustrativas. Ya te rompe el marco de la ilustración.

SS: Tu crees eso? No es el anverso un espacio visual donde se ilustra la función del texto que te invita a participar de un evento en particular?

JPM: Sí, pero al mismo tiempo es una ilustración tan consciente de sí misma que resulta paródica de inmediato. Vez? Entonces ya no es ilustrativa.

SS: Si no que es imagen por sí misma...

JPM: No, esto es la imagen por sí misma, las dos partes. Anverso y reverso. La coordinación entre ambas.

SS: Entonces me gustaría si me pudieses ayudar como poder analizar esto, entendiendo que es un objeto que funciona por ambos lados, por un lado tiene una construcción de imagen y por otro lado tiene una función indicativa...

JPM: indicativa y de poder, hay algunas que están sobreimpresas, que tienen carga de impresión no mecánica sino de goma, en fin. Todo eso es un espacio. Tienes que inventar un pequeño dispositivo de análisis de anverso y reverso y establecer en función de eso si hay relaciones de mayor o menor ilustratividad o de mayor y menor conflictividad entre texto e imagen, pero siempre una conflictividad subordinada, eso es aparente pues es un mismo objeto, es un solo objeto. En algunos el caso está más logrado, en otros no. En esto [ver en el catálogo postal F.18] es aparentemente más ilustrativo, pero ya también es una cosa de decir esto no es la pintura de Dávila, es un cómic, está puesto así... acá hay una anotación manuscrita, el título está escrito como pie de página. Entonces ya no es una ilustración...

SS: Es una leyenda.

JPM: Si, si una leyenda.

SS: Hablando de esa misma postal, por qué esto no es una obra en sí misma, con esa intervención que tu le hiciste? Por qué ésto

no se transforma en una obra por sí sola...

JPM: No, porque está destinado a ser una matriz para ser impresa. No tiene pretensión única, digamos. Si es reproducible no es una obra, porque es un producto gráfico. No conviertas documentos en obras.

SS: Y entonces lo que pasa en Visuala, que las realiza Gonzalo Díaz que es artista y genera ese sistema?

JPM: No, no, no. Son series de producción gráfica. Pero la obra sería el concepto general de la serie. Es decir como el tipo entendió que tenía una galería y que el sistema se hacía así. Porque era una manera de no hacer catálogos también, un asunto de pobres. De pobres con gran riqueza, porque al mismo tiempo se conseguía, o nos conseguíamos que se yo, imprimir de la manera más perfecta, o sea esas son una joyas. Entonces, es mantener un sistema muy erudito, tecnológicamente, sobre cartulina "king james", eso era muy importante, el lujo. Trabajando en condiciones de precariedad, era como hacer tarjetas preciosas, en las condiciones de restricción mayores. Eso es el hallazgo que hace Gonzalo, se consigue cosas. Teníamos probablemente un auspicio de alguien que imprimía. Visuala se las arreglaba...

SS: Aca sale el crédito de impresión a Punto Color Serigrafía

JPM: Y eso se lo consiguió la Nury González, obviamente. En cambio Sur era offset. Gran diferencia.

SS: Entonces me queda dando vuelta esto de cómo construir la matriz de análisis. Tu piensas que tiene que ver con la manera en cómo interactúa el anverso y el reverso?

JPM: Sí y la calidad de información que tienes, por lo tanto cada tarjeta postal es una mina de información. Es un compendio enigmático, está lleno de enigmas. Entonces por eso te resulta más simple dedicarte a Visuala, porque se puede hablar mejor de eso, hablar de un sistema, el sistema es muy simple tal como te lo acabo de señalar, pero donde se juega todo es en la riqueza codificada de la información que está en el anverso y en el reverso.

Agradecimientos

A Eduardo Castillo por las instancias de discusión y el aporte constante de referencias bibliográficas.

Al equipo del Centro de Documentación de las Artes Visuales y al Archivo Histórico del Museo de Arte Contemporáneo, especialmente a Paulina Gonzalez, por su voluntad e interés en la investigación. También a Sebastián Valenzuela, por abrirme las puertas de su casa y de su archivo personal.

A los entrevistados Justo Pastor Mellado y Mario Fonseca.

A Vicente Ibarra Dominguez por su constante apoyo y ser un gran amigo con quien contar.

A Samuel Garrido y Camille Descaseaux por ser la mejor compañía en estos años de aprendizaje.

A Victoria Santos por su entrega generosa y admirable de amor y ser la mejor compañera de aventuras.

Finalmente a mi familia que desde la distancia me ha apoyado con mucho amor en todas mis decisiones.

Esta investigación se realizó en Santiago, durante el año 2018. El texto de las páginas interiores fue compuesto con la familia tipográfica Helvética y se imprimieron 5 ejemplares en papel couché de 100 grs y papel bond de 75 grs. La portada y contraportada fue serigrafiada por Fransisco Flores en el taller Mano Alzada y encuadernado a mano por Colomba Encina.