

**EL ARCHIVO DE CARTELES DEL
TALLER SOL (1977-1989)**

2015

Marcelo Olivares Keyer

I

INTRODUCCIÓN



Cartel del Taller Sol (Archivo Taller Sol)

El presente trabajo nace a raíz de una doble motivación, la primera de las cuales es mi fascinación, desde la más temprana edad, por todas las manifestaciones de la expresión que usan como soporte el papel, sean manuscritos, hojas mecanografiadas, dibujos, grabados, panfletos, libros, revistas etc., pasión que en la infancia me llevaba a permanecer por horas embelesado ante cualquier enciclopedia que cayese en mis manos. La segunda motivación, es mi eterna gratitud para quienes lucharon frontalmente –a riesgo de vida– contra la Dictadura, periodo de nuestra historia reciente que marcó a mi generación.

El trabajo realizado se enmarca dentro de los límites de lo que hoy se denomina Conservación, en su variante de Conservación Preventiva. Como tal, el presente informe se adentra también en las circunstancias, puntuales y generales, que dieron origen a la colección que se busca proteger, como una manera de subrayar su importancia patrimonial.

Partiendo desde la delicada situación política en la que nace el Taller Sol, y luego de un acercamiento biográfico a la figura de su principal organizador, actual dueño y director, el texto aborda el cartel entendido como elemento omnipresente y consubstancial a la sociedad industrial y post-industrial en que vivimos (aún en el caso de nuestra Latinoamérica, marginal, dependiente y semi-desarrollada).

Se incluye una galería con una selección de reproducciones de carteles diseñados por el Taller Sol, para luego revisar el concepto Conservación/Conservación Preventiva, y a partir de estos planteamientos teóricos desembocar en los problemas de la conservación del papel y terminar aplicándolos al diseño de una propuesta que nos permita legar esta colección, de gran valor testimonial, documental e historiográfico, a las generaciones futuras.

Tres son los objetivos de este proyecto. El primero, con miras a la historia del arte, pretende contribuir a perfilar e individualizar el estilo de los carteles estudiados, como representativos de una época. El segundo, aportar al Centro Cultural Taller Sol con ideas – simples y nos muy onerosas- desde mi rol de conservador. Y el tercero, para el lector ocasional, mostrar las vicisitudes y la realidad de un centro cultural autogestionado e independiente, así como los múltiples factores que inciden en el trabajo cultural, en ese

amplio abanico que incluye, en un extremo, el momento de la creación, y en el otro, el momento –no menos importante, al menos para quienes lean este trabajo- de la Conservación.

Estando al día de hoy el Taller Sol en proceso de instalación, ordenamiento y pre-catalogación, pude tener acceso directo sólo al material ya desembalado, así como participar en su clasificación y –momentánea- distribución. La metodología incluyó también largas conversaciones con Antonio Kadima (llamado, indistintamente, Cadima o Kadima a lo largo del texto), una entrevista a Juan Carlos Gallardo y un intercambio de correos electrónicos con Carlos Genovese. Para la rememoración del contexto histórico, además de mis propios recuerdos de la época, fue de gran utilidad mi propio archivo.

Con respecto a la historia del cartel en Chile, es justo destacar el enorme crecimiento de la industria editorial en nuestro país en el curso de las últimas dos décadas, crecimiento que ha ido acompañado de una admirable proliferación de estudios específicos sobre prácticamente todos los temas abordables. El estudio de las manifestaciones gráficas no ha sido la excepción, pudiendo hablarse inclusive de una actual edad de oro en cuanto a publicaciones especializadas en esta área, las que han posibilitado el rescate, registro y reproducción de gran cantidad de carteles, salvaguardando así su permanencia en la memoria visual de las generaciones venideras, proceso en el que las presentes páginas pretenden ser –aún desde el acotado ámbito de las publicaciones académicas- un pequeño aporte.

II

EL CONTEXTO HISTÓRICO Y SOCIAL



Portada de revista LA BICICLETA, n 3, abril/mayo 1979

1. El contexto histórico y social.

“En julio se conmemoró el 75 aniversario del natalicio de Pablo Neruda. En ese mes, numerosas agrupaciones culturales, expresadas principalmente en UNAC (Unión Nacional por la Cultura), realizaron diversos encuentros artísticos de homenaje al poeta. Ello permitió constatar, una vez más, la fuerza que adquiere un gran trabajador de la cultura cuando su palabra interpreta a muchos.

Mal homenaje tiene por la misma época, la cultura chilena.

Numerosos artistas ven sus presentaciones suspendidas, enfrentan grandes exigencias tributarias y no tienen acceso a los medios de comunicación. Todo esto sin que exista, muchas veces, razones claras de las causas que determinan tales medidas.

La reciente clausura de revista HOY, viene a añadirse a este cuadro que no puede menos que preocuparnos.

Sin embargo, todas estas dificultades, que atentan contra el desarrollo de nuestra cultura, van produciendo un efecto contrario.

Síntoma de ello es la revitalizada participación de las agrupaciones culturales en torno a UNAC en este mes de Neruda, la cantidad y calidad de encuentros artísticos, la incorporación de artistas de mayor trayectoria a sus actividades, la participación activa de UNAC junto a revista HOY en la conformación de un Comité de Defensa de la Libertad de Expresión, etc.

Estos hechos configuran un panorama claro, de iniciativas coordinadas, que van tejiendo la trama de una cultura propia. A través de ellas, la expresión creativa en Chile anuncia itinerario irreductible”.

Editorial de revista LA BICICLETA, número 4, agosto/septiembre 1979.

El Taller Sol nace en el periodo de nuestra historia contemporánea en que el terror de las dictaduras de extrema derecha se instala en casi toda la América del Sur. Para el caso de Chile, el gobierno de facto se aprestaba a cumplir cuatro años en el poder durante aquel invierno de 1977 en que un grupo de personas provenientes de distintas disciplinas artísticas decidieron unir fuerzas. Este “unir fuerzas” tenía, en la coyuntura mencionada, un significado muy distinto del que pudiera tener en tiempos de normalidad democrática. Los trabajadores del arte y la cultura no obsecuentes con el nuevo gobierno, cuando conseguían llevar a buen término un proceso de elemental organización y ayuda mutua, en el contexto de una sociedad aterrorizada por un régimen totalitario en fase de consolidación en el poder, lo hacían –al par que por motivaciones normales de vocación, gestión o inspiración– sobre todo para salvar la propia vida, esto considerando que la Dictadura, desde su más temprana hora, había evidenciado tener entre sus prioridades el aplastar, mediante cualquier método, el libre pensamiento y la libre expresión; como resultado de esto, los artistas (impresores, actores, dibujantes, gráficos, etcétera), no se encontraban ausentes en las nóminas –en constante aumento por aquellos días– de detenidos, torturados, asesinados, exiliados o detenidos-desaparecidos.

De hecho, durante aquel segundo lustro de los años setenta comienza a hablarse de un “Apagón Cultural”, acertado mote con que, desde distintos flancos –incluyendo al sector periodístico que prefería desconocer la delicada realidad social– se hacía alusión a la evidente y alarmante merma en la actividad artístico cultural.

Este concepto de Apagón Cultural, tan certero y claro, encierra también una doble significación, ya que junto con advertir o denunciar un fenómeno evidente para todos, al mismo tiempo –indirecta pero también obviamente– alude a un momento, ya pasado, de “luz”, la luz de los bullentes años sesenta, que en el caso de Chile llegó a su paroxismo durante el breve gobierno de la Unidad Popular, gobierno que, pese a lo breve y a haber funcionado bajo permanente boicoteo por parte de los grandes conglomerados económicos que rigen el planeta, se las arregló para financiar, promover, incentivar y –en definitiva– enaltecer la actividad artística y cultural en un grado hoy imposible de igualar o siquiera concebir.

Así las cosas, y volviendo a aquel invierno de 1977, es justamente durante este periodo de terror dictatorial cuando, como vital contrapartida a la realidad impuesta por la fuerza, comienzan los primeros intentos por formar grupos de actividad, en todas las áreas del quehacer humano, los que con el correr de los días (semanas, meses, años) conformarán la resistencia contra la Dictadura. Ciñéndonos a nuestra área de estudio, hablaremos de resistencia cultural.

Se puede decir que los obreros, de una manera, y los artistas e intelectuales, de otra, fueron dos de los grupos humanos sobre los que el Terrorismo de Estado desplegó sus garras con mayor saña. Los primeros, a modo de castigo por haber osado intentar un cambio en la estructura económica de la sociedad, y los segundos por el natural impacto social de su quehacer, y también por encarnar dos conceptos que a los ojos del gobierno de facto representaban gravísimos pecados: pensamiento y libertad.

Considerando esta coyuntura, se podrá aquilatar lo peligroso que resultaba proyectar e intentar articular actividades colectivas, las que además buscarían –por su naturaleza artística- llegar a una eventual audiencia. Para 1977 la Dictadura ejercía una censura total sobre los medios de comunicación, y vigilaba, acosaba y reprimía brutalmente allí donde veía (o creía ver) actividades sospechosas. Sin embargo, en una secuencia asaz admirable e imparable, aunque también tortuosa y jalonada por el dolor, en este periodo comienzan a fundarse una seguidilla de colectivos interdisciplinarios que para finales de la década ya habían conseguido tejer una vigorosa red cultural disidente y –lo más importante de todo, y lo que más temían las autoridades- de creciente impacto social.

Como ya se ha dicho, esta rearticulación cultural era el resultado del trabajo arduo –y habitualmente suicida- de individuos provenientes de diferentes disciplinas artísticas; así, el resultado también era variado y se expresaba de diferentes maneras. Un vuelo somero sobre las entidades brotadas de esta efervescencia nos permitirá vislumbrar la riqueza de este panorama: En 1975 se crea la Casona San Isidro, “proto peña” ubicada junto al Cine Normandie (hoy Centro Cultural Alameda), y, en la calle San Diego, la Peña Doña Javiera, quizás la primera peña de una época que tuvo en este tipo de organización colectiva su forma paradigmática. En 1976 Ricardo García, conocido hombre de radio, crea el Sello Alerce, principal difusor de la movida musical representativa de la resistencia, conocida como Canto Nuevo. En 1978 se forma el grupo musical Santiago del Nuevo Extremo. En 1979, aprovechando el 75 aniversario del natalicio de Pablo Neruda, se crea la UNAC (Unión Nacional por la Cultura). También en 1979, al amparo del SIDARTE (Sindicato de Artistas de Teatro y Espectáculos) nace la revista ACCIÓN. Ese mismo año, en el mes de abril, por iniciativa del actor Manuel “Tilusa” Escobar, abre sus puertas la peña-teatro Casa Kamarundi en calle Arturo Prat 935, más o menos por la misma fecha en que Havilio Pérez y Hugo Sepúlveda fundaban –a partir del Colectivo Semilla- la Agrupación de Plásticos Jóvenes (APJ). Como corolario para este fructífero año de 1979, se funda la revista LA BICICLETA, de Editorial Granizo y dirigida por Eduardo Yentzen, publicación

que se anunciaba como “Revista Chilena de la Actividad Artística”, pero que luego desbordaría estos acotados parámetros para transformarse en la revista cultural más representativa de su tiempo, tiempo que con el correr de los años sus contemporáneos recordarán como “La Época de las Protestas”.

La lista podría extenderse por varias páginas (Revista Hoy, Café Ulm, Agrupación Cultural Universitaria, Taller Contemporáneo, Taller 666, Coordinador Cultural, y un largo etcétera) comprendiendo compañías de teatro, talleres de gráfica, revistas, y un sinnúmero de agrupaciones de solidaridad y coordinación política, las que a poco andar se disolvían, mezclaban y refundaban en una permanente búsqueda de la manera más eficiente y amplia para afrontar el duro momento histórico. Mientras las siglas que las denominaban cambiaban y se mezclaban acomodándose a las circunstancias, las parroquias, centros culturales y universidades servían de refugio a este renacimiento socio-cultural.

Como ya se ha dicho, las organizaciones artístico culturales brotadas desde mediados de los años setenta, cumplían una doble finalidad: En principio eran lo que anunciaban ser, es decir colectivos multidisciplinarios que buscaban aportar a la difusión y desarrollo de las artes en la sociedad; pero al mismo tiempo eran organizaciones de apoyo a la disidencia contra el régimen dictatorial, régimen que a la sazón comenzaba a admitir su intención de no soltar el poder, al menos en un corto o mediano plazo.

Si bien ese primer rol era cumplido a cabalidad, ofreciendo una cartelera cultural que - aunque fragmentaria, en pequeña escala, con bajos presupuestos, y resignada en apariencia ante la censura oficial- estaba ahí a disposición del ciudadano culto o inquieto; es el segundo rol, ese objetivo no declarado, secreto, el que define internamente a esta generación de trabajadores del arte y la cultura, ya que una cosa es el conflicto psicológico de todo individuo, en cualquier sociedad, que se apresta a consagrarse a la profesión artística, y otra muy distinta es hacerlo en un tiempo en que la simple posesión de un disco, de un libro, o el sólo hecho de transitar por la vereda durante la hora del toque de queda, puede significar – y esto digámoslo sin ambages- la condena a muerte. Ante esta realidad extrema, el prurito artístico se cubre de trágicos ribetes, y ya no cuesta entender a Miguel Bonasso (2003) cuando en su Diario de un Clandestino nos asegura que “a veces es necesario ser un poco imprudente para no enloquecer” (p. 218), o a Hernán Vidal (“Hervi”), quien recuerda así sus días de caricaturista para la recién fundada revista Hoy:

Nunca tuve mucha conciencia de todo el miedo que pasamos entonces. Si hubiera pensado más fríamente, seguro que habría hecho otra cosa que dibujar. Creo que el principal antídoto para ese miedo fue el humor ácido, la rabia transformada en burla, en ironía, en sarcasmo, y toda esa pequeña maldad que, como reacción, genera la impotencia frente al poder, a aquel poder. (Vidal, 2009, p. 13)

2. Origen del Taller Sol

El primer domicilio del Taller Sol fue una casa en la calle San Martín, número 57, y sus integrantes fundadores fueron: Tatiana Gallardo, actriz; Alejandro Hermosilla, folclorista; Marcela Polloni, artesana textil; Luis Sepúlveda, escritor; y Antonio Cadima, poeta y artista visual. A este grupo fundacional, de agosto de 1977, se sumaron, a partir de 1980, los diseñadores Eduardo Gallegos y Felipe Martínez, este último de regreso de Estados Unidos, de donde traía importantes novedades técnicas.

Como todo colectivo artístico transdisciplinario, este recién formado grupo asumía un amplio espectro de actividades, ofreciendo a la comunidad funciones de cine, montajes teatrales, talleres de artesanía, cine, pintura y teatro, aparte de su trabajo específico como taller de gráfica, centrado principalmente en la publicidad de peñas y eventos, destacando entre estos últimos los encuentros de música y el Primer Festival de Cine Experimental, ambos en el Cine Lúxor. Cabe señalar que el carácter colectivo de las actividades primeramente mencionadas se extendía también al taller de gráfica. Este espíritu colectivista obedecía tanto a la natural multifuncionalidad de este tipo de organizaciones, como a la necesidad de sumar conocimientos e ideas en una etapa de aprendizaje del oficio. En esta primera época, existió una permanente colaboración y cooperación con otros talleres que realizaban un trabajo similar al Taller Sol, principalmente con el Taller Paz y Ciencia (del que derivaría más tarde el grupo musical Sol y Lluvia).

Con el correr del tiempo, una rotativa de nombres pasó en algún instante por el Taller Sol, (el escultor Lautaro Labbé, el actor, autor y director teatral Carlos Genovese, el administrador Jorge Farías, Claudio Montecinos, y muchos más), cerrándose esta primera época en 1979 cuando -tras trabajar un periodo en conjunto con la Casona San Isidro- el colectivo inicial se disuelve, reduciéndose a la persona de Antonio Cadima, quien se instala con el taller de gráfica en una casa de avenida España a dos cuadras de la Alameda, desde donde, con algunos de los integrantes iniciales, reorganiza el colectivo, denominándolo, por un tiempo como “Nuevo Taller Sol”.

En este punto es necesario señalar que el colectivo Taller Sol, teniendo obvios puntos en común con otros colectivos, derivados –como ya se ha dicho- tanto de su propia naturaleza como de las particulares condiciones sociopolíticas del momento, también tenía diferencias o discrepancias con estos, advirtiendo en esta diferenciación la posibilidad de construir una identidad propia.

Un conflicto característico de aquellos años al interior de la resistencia cultural, fue la relación dialéctica entre lo artístico y lo político. La armonía entre estos dos imperativos, si bien conseguida de manera espontánea la mayoría de las veces, en otras ocasiones se transformaba en roce, alcanzando algunas veces la franca hostilidad. En este cuadro, los partidos políticos y su comprensible esquematismo –máxime en un trance como el que se vivía- representaban para no pocos creadores otra forma de censura, la que se superponía a la censura oficial decretada desde el gobierno. Ante este conflicto, el Taller Sol bogó desde temprana hora por una dinámica creativa más libre, en pos de priorizar lo artístico, sin filtros ideológicos ni utilitarismos, lo que derivó en un claro conflicto con los sectores más sectarios al interior de la resistencia. En defensa de estos últimos, huelga señalar que la postura del Taller Sol derivaba en buena medida de la creencia –que resultó errónea- de que la Dictadura iba a ser breve.

A pesar de todo esto, para el cambio de década, los integrantes del Taller Sol –nuevos o antiguos, estables o de paso- tenían claros cinco puntos que, cual mandamientos, se repetían en los momentos de definición grupal identitaria, eran estos:

1. **Resguardarse y protegerse** del Terrorismo de Estado.
2. **Articularse** con otras organizaciones.
3. Desarrollar un trabajo **artístico-cultural-político**.
4. Centrarse en lo **urbano**.
5. Desarrollar una estrecha relación con el **barrio**.

Como en todo proceso de autodefinición, los ejemplos a seguir funcionaron también como cota a superar. Dentro de este esquema, fue de especial relevancia el Taller 666, ligado al Partido Comunista, el que funcionaba en la calle Ernesto Pinto Lagarrigue (Barrio Bellavista). Buena parte de lo que fue el Taller Sol en sus primeros años se debió a la influencia del Taller 666. Pero al definir su propio decálogo, se le cuestionó al segundo un cierto desarraigo con respecto al barrio en que estaba emplazado, siendo la relación con el entorno barrial una de las directrices fundamentales de los postulados del Taller Sol.

Este proceso de configuración de una forma y unos objetivos, así como de una ideología y unos postulados; en fin, todo esto que podríamos resumir como la búsqueda de un sentido, fue delineándose conforme la compleja y dura realidad social se revelaba en toda su amplia tragedia. Leer el mundo, descifrarlo y hacer un diagnóstico inicial, para luego ajustar la observación y entrar a formar parte del ruedo de la realidad, es una tarea que requiere tiempo y que, si hilamos un poco más fino, no se termina nunca. Así, el Taller Sol nació en un momento histórico determinado, ingresó a este, y cumplió la labor que sus integrantes sintieron que era lo que correspondía hacer. Carlos Genovese recuerda: *“Me sumé al Taller Sol recién fundado, porque conocía a su director y sabía que sería un pequeño espacio de libertad, aunque vigilada, para la enseñanza y la creación artística.*

Un sitio de inspiración anti dictatorial y de amplio espectro cultural y político. Lugares así no abundaban en aquella época oscura de nuestra historia. Fue muy importante para mí porque allí pude seguir realizando clases de teatro y escribiendo y ensayando obras que más tarde me llevarían al plano profesional. Al mismo tiempo fue la oportunidad de colaborar desde el arte escénico con distintas iniciativas culturales solidarias y de resistencia". (correo electrónico de Carlos Genovese a Marcelo Olivares, 16 de mayo del 2015).

Un ejemplo de este imperativo de solidaridad y colaboración lo constituye el hecho de que fue desde las instalaciones del Taller Sol, desde donde Danilo Bahamondes refunda en 1988 la Brigada Chacón, con sus conocidos papelógrafos, funcionando en este sitio hasta el año 1995.

3. Kadima

“Ante una situación anormal, la reacción anormal constituye una conducta normal”.

Victor Frankl, 1946. (Revista CAZADORESRECOLECTORES, n 7, enero 2013)

Cuando se habla de “trabajo colectivo”, entendemos que nos estamos refiriendo a una dinámica de trabajo grupal, en la que tanto las decisiones como las acciones son definidas mediante la voz y voto de sus integrantes. En este tipo de organizaciones, la práctica democrática -abierta, transversal y horizontal-es asumida por los integrantes como la base de su funcionamiento. Sin embargo, en toda agrupación, en algún instante, la natural diversidad humana termina por asignar roles distintos a cada integrante. En este proceso de relaciones humanas, jalonado por renunciaciones, distancias, replanteamientos, especializaciones, imposibilidades, repliegues e intermitencias, el peso del trabajo (y la toma de decisiones) comienza a concentrarse, por diferentes motivos, en algunos de sus integrantes, apareciendo, tarde o temprano, la figura del director. En el caso del Taller Sol, su destino, desarrollo y evolución están completamente imbricados con la figura individual de Antonio Cadima Zamora.

Nacido en Iquique en 1946, llega con cuatro años de edad a Santiago, en donde su padre, recién jubilado de la Fuerza Aérea, comienza a trabajar para una compañía distribuidora de cine, como fiscalizador de la venta de entradas, trabajo conocido en la época como “control de cine”. Esta relación familiar con el séptimo arte resultaría fundamental, ya que siendo aún adolescente, su padre le consiguió trabajo como acomodador en el Cine Astor, circunstancia que Antonio, quien desde niño había evidenciado dotes para la pintura, aprovecha para encaminarse –tras vicisitudes, andanzas y avatares varios- hacia la gráfica publicitaria de las salas de cine que en Santiago poseía la distribuidora estadounidense Metro Goldwyn Mayer. Su trabajo, que incluía llevar los diseños de las propagandas para ser impresos en las rotativas de los diarios, le permitió entrar en contacto directo con los técnicos y las imponentes maquinarias que el diario El Mercurio poseía en la esquina de las calles Compañía y Morandé. Sin embargo, a pesar de este acercamiento gradual hacia la labor gráfica, el nexo con el cine aún predominaba, y de hecho el Golpe de Estado de 1973 lo encuentra con veintiséis años de edad, trabajando para la distribuidora Universal Pictures, y postulando al área de diseño de Chile Films, la

gran entidad estatal creada en 1942 con el objetivo de desarrollar la actividad fílmica en el país, postulación que “naturalmente” no fructificó.

Podemos considerar a los cuatro años que median entre el Golpe de Estado y la fundación del Taller Sol como un íterin de definiciones sin planificación en la vida de Antonio Cadima. A él mismo hoy le cuesta recordar qué fue primero; los recuerdos se le agolpan y las imágenes se proyectan en su mente como *flashes* fotográficos. Lo cierto es que pudo conservar su trabajo en la distribuidora de cine y al mismo tiempo desarrollar su gusto por la música rock haciéndose amigo de los integrantes del grupo Tumulto, quienes a mediados de 1973 habían grabado un *Long Play* que no alcanzó a ser distribuido pero sí pudo ser degustado entre los cercanos de la banda. Rockero y adherente de la Unidad Popular, cayó preso por la DINA en octubre de 1974, pero a fines de ese mismo año ya está organizando con la banda mencionada unos encuentros de poesía y música en el Cine Egaña, uno de los cuales llevó por título Camino de Lluvia Experimental. Su participación en el Cine Club Omega, con sede en el Instituto Chileno-Norteamericano de Cultura, podría considerarse el eje entre sus diversas actividades.

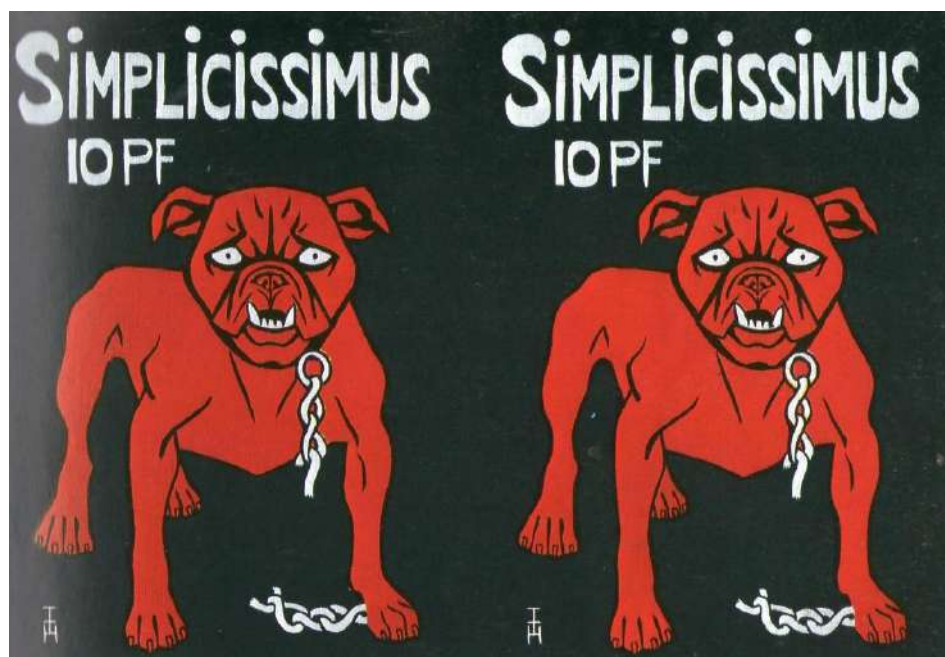
Esta multiplicidad de inquietudes y trabajos ha acompañado a Cadima al parecer desde siempre, formando la esencia de su personalidad. Incluso hoy, en las conversaciones o entrevistas necesarias para esta reseña, se resiste a hacer un ordenamiento jerárquico de todas sus labores y a vaciarlas en el molde *causa-efecto*. Admite, eso sí, que el Golpe de Estado fue decisivo al torcer su destino, pero que en su interior siempre anidó una forma dual de enfrentar la existencia, dualidad que le ha permitido –y esta es una interpretación que él mismo hace desde hoy- armonizar un acendrado espíritu libertario con coyunturales exigencias de organización y disciplina colectivas.

Considerando lo anterior, resulta perfectamente lógico su acercamiento al naciente mundo de las peñas y –a través de estas- a la resistencia cultural, y el subsecuente resultado de todo esto: la fundación, con un grupo de amigos, un par de años después, de un espacio propio al que bautizaron como TALLER SOL.

No obstante lo anterior, Antonio Cadima –con el tiempo devenido Kadima- siempre realizó en paralelo una obra personal que abarca las disciplinas de: dibujo, grabado, poesía, acciones de arte, y principalmente pintura mural.

III

BREVE RESEÑA SOBRE LA EVOLUCIÓN DEL CARTEL EN OCCIDENTE, DESDE EL CARTEL TAURINO HASTA EL EXILIO.



Cartel de Thomas T. Heine, 1897. (del libro *Los carteles, su historia y su lenguaje*)

1. La evolución del cartel

Es altamente probable que el cartel exista desde tiempo inmemorial y su nacimiento no haya sido muy posterior a la invención de la escritura. También apelando al sentido común, podemos imaginar anuncios que, utilizando soportes planos de origen animal o vegetal, hayan sido instalados en lugares visibles luciendo mensajes escritos (sistema de signos) combinados con dibujos. Estas obras primigenias, sin embargo, dada su alta fragilidad, y también por su escases en un mundo de guerreros, labradores y esclavos, sucumbieron a la acción del tiempo. Pero cuando se habla de cartel, el vocablo remite exclusivamente al objeto ya definido que hoy conocemos, el que José Alcacer Garmendia (1991) define en estos cinco puntos:

- 1 El cartel se realiza sobre un soporte plano de escasa consistencia, generalmente papel, fácilmente degradable.
 - 2 En el cartel se aúnan dos lenguajes: el icónico y el literario.
 - 3 La información contenida en el cartel se presenta de una forma concisa y simple, que facilita la percepción casi instantánea.
 - 4 Los carteles tienen siempre un formato relativamente grande, ya que están destinados al espacio urbano que permite la contemplación colectiva.
 - 5 El cartel se caracteriza por su multiplicidad.
- (Alcacer, 1991, p. 29)

En concordancia con lo anterior, existen referencias a anuncios de corridas de toros en España desde mediados del siglo XVIII, pero el cartel más antiguo que se conserva está datado en 1792 en Francia, y hace alusión a la unidad e indivisibilidad de la república, siendo, por lo tanto, un cartel político. Hasta ese momento, esta forma de comunicación de mensajes era considerada una forma secundaria de arte, y se servía principalmente de la xilografía, la tipografía y el grabado con matriz de metal (calcografía, aguafuerte y “punta seca”).



Fig. 1 Sólo la abundancia de texto separa este espléndido ejemplar de 1856 del cartel moderno.

Un impulso decisivo para la evolución del cartel fue la invención de la litografía (grabado con matriz de piedra), atribuida a Aloys Senefelder (Praga, 1771-Munich, 1834); otra figura señera de los inicios del cartel fue Marcelino de Unceta y López (Zaragoza, 1835- Madrid, 1905), gran maestro del cartel taurino; sin embargo el gran salto en el progreso del cartelismo lo dio Jules Chéret (Paris, 1836-Niza, 1932), quien desarrolló los hallazgos de Senefelder, independizando a la litografía de la mera reproducción de obras provenientes de otras técnicas, y alcanzando grandes y multicoloridos tirajes, sobre todo para publicitar obras de teatro, ya a mediados del siglo XIX. Es justamente a finales de este siglo, durante el periodo modernista, que el cartel alcanza su primer esplendor. El Modernismo, con su colorido exuberante, su exotismo y su hedonismo, su opción por las líneas curvas y la sensualidad femenina, representó un clímax de productividad y belleza para este oficio, y la atención que le prestaron prestigiosos artistas como Toulouse-Lautrec, Alphonse Mucha o Edouard Manet terminó por validarlo como obra de Arte. La moda de

los productos provenientes del extremo oriente o “japonerías”, también contribuyó en la evolución del lenguaje del cartel, y las “Exposiciones Universales” organizadas en la mayoría de las principales ciudades de Occidente, constituyeron una inmejorable plataforma de exhibición, al punto de que varios cartelistas ingleses de la primera época dicen haberse inspirado en los letreros de los espectáculos que desde Estados Unidos arribaban para recorrer Gran Bretaña.

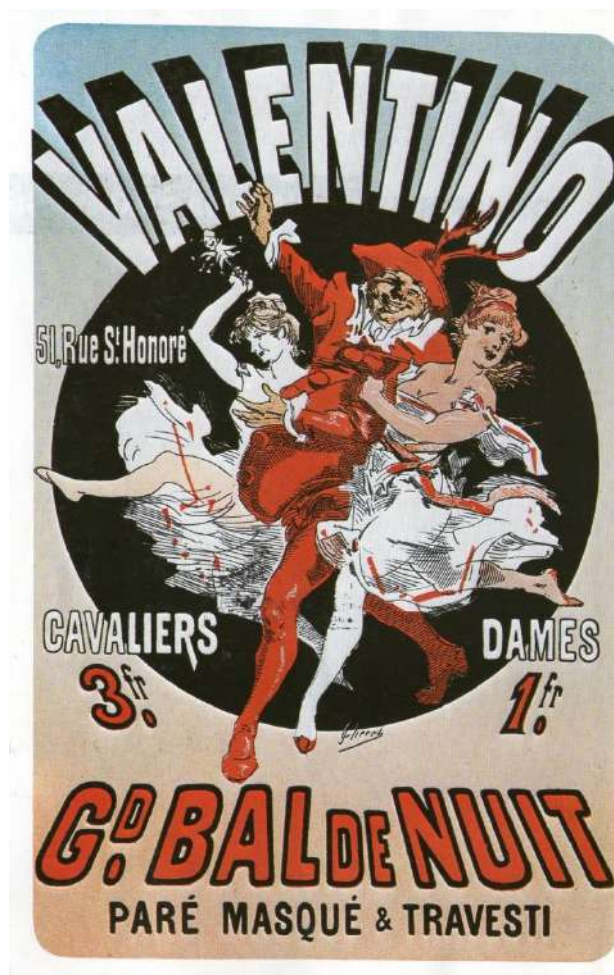


Fig. 2 Obra de Jules Chéret, 1869.

Es de destacar la rápida expansión de esta forma de arte por el mundo y la también pronta aparición de estudios especializados, pudiendo considerarse a *Les Affiches Illustrées* (París, 1886) de Ernest Maindrón, quien ya había publicado artículos al respecto, como el primer libro dedicado exclusivamente al tema. En las postrimerías del siglo, aparece en Inglaterra la revista *The Poster*, la que en 1900 se fusionó con *The Art Collector*.

Como se puede apreciar, *affiche* y *poster* no son más que sinónimos en otras lenguas para nuestro cartel, palabra que a su vez es castellanización del catalán *cartell* (existiendo también el italiano *cartello*). No obstante esto, en el último tiempo ha

ganado espacio la propuesta de designar **afiche** a la pieza de carácter publicitaria, **poster** al netamente decorativo de interior, y **cartel** al de carácter político.



Fig. 3 Obra de Edouard Manet, 1896.



Fig. 4 Obra de Ramón Casas, 1898.

Con el siglo XX, el cartel – ya instalado como parte del paisaje urbano- pasa a formar también parte del arsenal de las fuerzas en pugna, fuerzas sociales que se enfrentarán en todos los campos: el político, el artístico y el militar. La mecanización de los procesos productivos, así como la alfabetización masiva y la radicalización de los discursos y vanguardias, convertirán al cartel en un habitante permanente del ruedo social. En 1933, el cartelista Jean Marie Moreau, alias “Cassandre” (citado por Barnicoat, 2000) reflexionaba: Es difícil determinar el lugar que corresponde al cartel entre las artes pictóricas. Unos lo consideran una rama de la pintura, lo cual es erróneo; otros lo colocan entre las artes decorativas y en mi opinión están igualmente equivocados. El cartel no es ni pintura ni decorado teatral, sino algo diferente, aunque a menudo utilice los medios que le ofrecen

una u otro. El cartel exige una absoluta renuncia por parte del artista. Este no debe afirmar en él su personalidad.



Fig. 5 Cartel dadaísta, 1923, de Kurt Schwitters y Theo Van Doesburg



Fig 6. Cartel de la guerra civil española, 1938.

Las decisivas conflagraciones bélicas de la primera mitad del siglo XX (Primera Guerra Mundial, Guerra Civil Española, Segunda Guerra Mundial) confirieron al cartel una severidad y marcialidad que lo alejó del hedonismo precedente, transformando a este soporte en vehículo de denuncia y llamado a filas, temáticas que no abandonará más y pasarán a formar parte de la definición misma de cartel. Un ejemplo claro del ascenso de status de este arte, fue el nombramiento de Josep Renau Berenguer (Valencia, 1907 - Berlín Oriental, 1982) como Director General de Bellas Artes durante la Segunda República española, cargo que incluyó la protección de las obras del Museo del Prado. Por su parte, la técnica del offset implicó una optimización tanto de la calidad de las reproducciones como de su cantidad.

Sin embargo, el repliegue de las formas suntuosas sería sólo momentáneo, ya que en los años sesenta, acompañando a los procesos revolucionarios que se suscitaron en todos los ámbitos de la sociedad, y que terminarán caracterizando a este período histórico, tendrá lugar el segundo esplendor del cartelismo, con un desarrollo explosivo de todas sus posibilidades expresivas. La masificación de la serigrafía jugaría un rol importante en su instalación definitiva en el espacio tanto público como privado. Desde el punto de vista del influjo ideológico y espiritual, la cultura del Rock y/o Pop, así como las exploraciones con drogas psicodélicas y el auge del imperativo psicológico-generacional de la Revolución, serán las ideas-fuerza que sustentarán este verdadero paroxismo de creatividad.

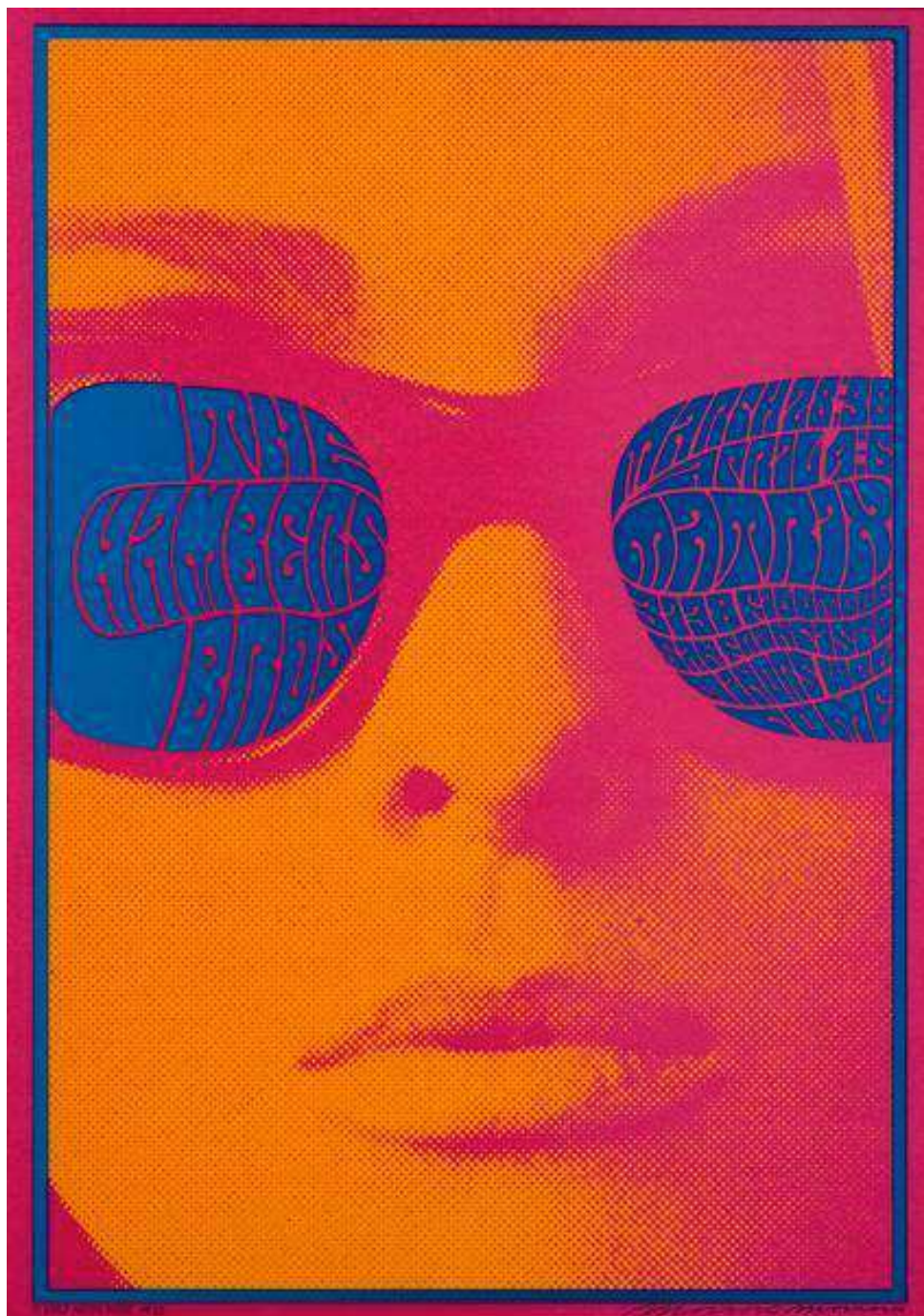


Fig. 7 Obra de Wes Wilson, años 60.



Fig. 8 Obra de Víctor Moscoso, 1966.



Fig.9 *Fuck the CIA!* (1967)

No todo fue color y fiesta en el diseño de carteles de los años 60. Junto a las directrices agrupables al alero del concepto “psicodelia”, existió una línea más austera desde el punto de vista del uso del color, y que tuvo como prioridad el mensaje (fig. 9). En estos casos, la radicalización política de sus creadores encontró a menudo en el blanco/negro un lenguaje más acorde con el arte militante, un arte que mal podía sentirse a gusto con los planteamientos psicodélicos en los que se renunciaba inclusive a la legibilidad de los textos. Este estilo, simple, directo, y más fácil de reproducir con medios precarios, ejercerá un gran influjo en el cartelismo tercermundista de la década siguiente (figs. 10, 11 y 12).

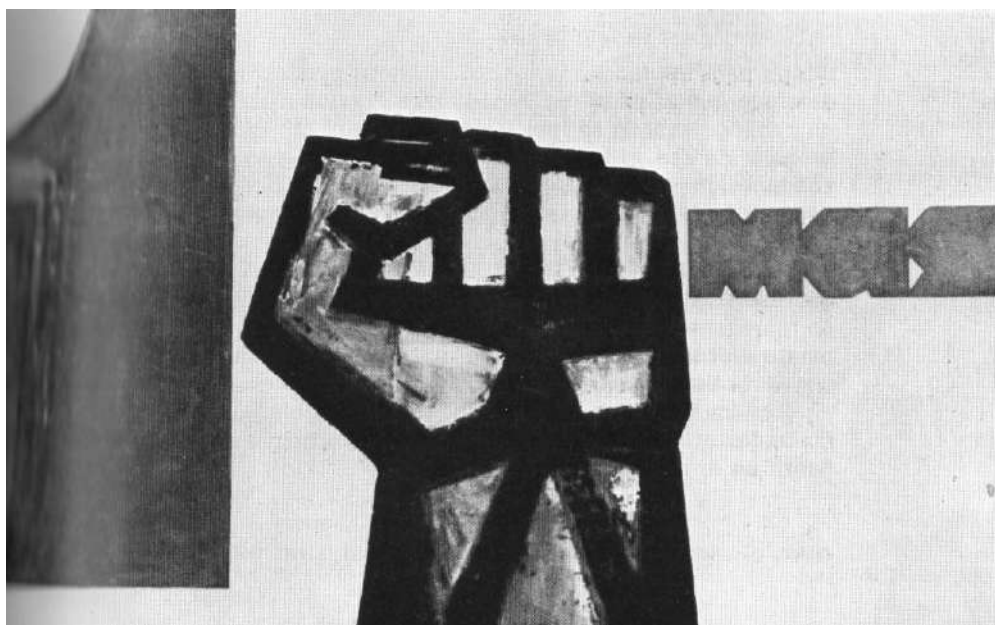


Fig. 10 1 de mayo, Jefim Cwik, 1965.



Fig. 11 *La chienlit c'est lui!*, 1968, Atelier Populaire.

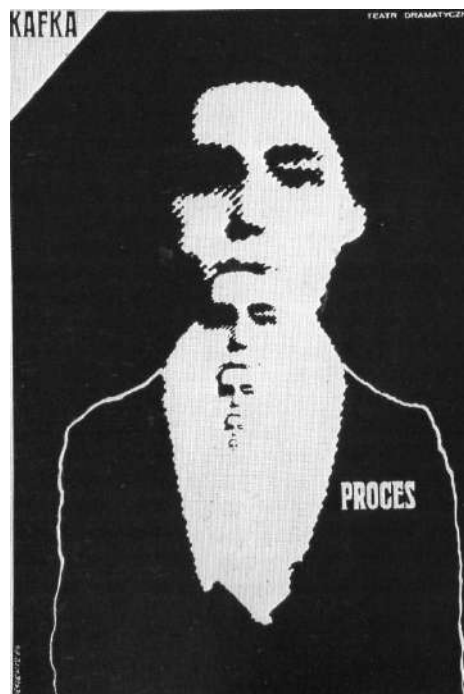


Fig. 12 *Proces*, 1964.

Como un puente o síntesis entre el estilo exuberante de resonancias pop, y el estilo menos grandilocuente pero altamente politizado (ejemplos 9,10 11 y 12), desde 1959 en adelante prospera el cartel cubano, admirable tanto por la alta calidad técnica y artística alcanzada, como por su enorme difusión internacional, esto último generalmente muy difícil de conseguir para cualquier manifestación de la artes visuales latinoamericanas. Destacan, entre otros, los nombres de Eladio Rivadulla y Antonio “Niko” Pérez, así como el fotógrafo Alberto “Korda” Díaz, autor de la más conocida fotografía de Ernesto “Che” Guevara, una de las imágenes más reproducidas de la historia, matriz de innumerables carteles en todos los rincones del mundo.



Fig. 13 Cartel cubano, 1963.



Fig. 14 Cartel cubano, 1959.

2. El cartel en Chile

Aunque consta en documentos oficiales que ya desde mediados del siglo XVII se imprimieron en Santiago de Nueva Extremadura naipes elaborados mediante la técnica de xilografía y coloreados a mano (lo que puede indicar que de hecho se fabricaban desde mucho antes), y un siglo después, en el año de 1747, arribaba a Santiago, gracias a gestiones de los jesuitas, la primera imprenta de que se tenga noticia, la primera expresión gráfica cercana al cartel fueron los pliegos conocidos como Lira Popular (fig. 15).

Esta manifestación del arte gráfico, originaria de la península ibérica, y común en varios países de este universo cultural, (principalmente Argentina, Brasil, Chile, Colombia y México), consistió en hojas cuyo tamaño fluctuó entre lo que hoy denominamos “oficio” y “doble carta” (existiendo unas pocas fuera de estos parámetros), en las que se combinaban poemas de temática contingente desde una perspectiva sensacionalista, con xilografías en blanco y negro a modo de ilustración. Los textos se imprimían con tipografía, y junto a las imágenes xilográficas -de factura ingenua o *naif*- solían aparecer pequeños clichés más elaborados. También llamado “literatura de cordel”, por la forma en que sus vendedores las instalaban en sus puestos de venta, prendidas a un cordel entre dos postes, este arte gozó de gran popularidad y cimentó famas como la de la poetiza Rosa Araneda, quien llegó a tirajes de 10.000 copias.



Fig. 15 Lira Popular

La Lira Popular, hoy justamente revalorizada en su condición patrimonial, como legado inscrito en la gran tradición literaria de Chile, representa también el fin de una época. Producidas sobre todo en la segunda mitad del siglo XIX y hasta los años veinte del siglo pasado, se encuentran en la antesala del primer esplendor del cartel durante el periodo modernista, ejerciendo un contrapunto no sólo con el refinamiento de este, sino también con todo lo que se venía imprimiendo en Chile con anterioridad, ya que hasta antes de la Lira Popular las iniciativas en el ámbito de la gráfica solían provenir de las clases más cultivadas, teniendo que remitirnos a los antiguos naipes españoles de los siglos XVI y XVII para encontrarle un símil de igual aceptación en el bajo pueblo. En este sentido, la Lira Popular también se puede considerar como un antecedente de las iniciativas de gráfica contracultural o marginal que florecerán varias décadas después.



Fig. 16 Un ejemplo de la maestría de Alejandro Fauré.



Fig. 17 Alejandro Fauré

El esplendor modernista encuentra a Chile en franco proceso de expansión económica (el salitre se vendía como “pan caliente” en Europa), territorial (la Guerra del Pacífico, la anexión de la Araucanía, la colonización de la Patagonia y la incorporación de la Isla de Pascua duplicaron con creces el territorio nacional en unas pocas décadas), y cultural (el desarrollo de las artes y el trabajo intelectual situaban a Chile a la vanguardia en América). El enriquecimiento de la burguesía, sumado a la inmigración europea y a la ampliación de la clase media, posibilitaron un auge del comercio que desembocó en la aparición de grandes tiendas que precisaron de publicidad, no tardando en proliferar las imprentas o “litografías” (Cadot, Barcelona, Universo, Guillet, etc.) en las que destacaron profesionales del área tanto nacionales como extranjeros recién arribados.

Es importante señalar que en sus inicios a nivel local, el cartel no fue pensado ni para el espacio público ni para la comunicación masiva, sino elaborado desde una concepción ligada a las bellas artes: obra única realizada para su instalación en las vitrinas del comercio, lo que en cierta medida equiparaba la categoría de esta pieza al resto de los objetos en exhibición. A lo que en rigor era un cuadro o una pintura, se añadía texto o caracteres para relacionar la imagen con el lugar. (Castillo Espinoza, 2006, p.38)

Quizás el mejor representante de esta edad dorada sea Alejandro Fauré (Valparaíso, 1865- Santiago de Chile, 1912), cuya obra, altamente refinada y de una gran calidad, tanto técnica como plástica, se encuentra al mismo nivel de lo que por esos mismos años se hacía en los países dominantes de Occidente, sobre todo en Francia, a la sazón modelo que dictaba las tendencias en el mundo (Fig. 16).

Alejandro Fauré nace el 5 de mayo de 1865, en Valparaíso. Desde su niñez demostró decidida vocación por el arte y ya en sus primeros trabajos y ensayos reveló su gran talento, ingresando como ayudante de dibujante litográfico en 1880 a la Litografía Guillet, en la misma ciudad puerto. Obrero infatigable, ambicioso de saber, escudriñaba por entre las hojas de sus libros los procedimientos nuevos y las diferentes escuelas de los maestros europeos; en su imaginación soñaba con alcanzarlos, y tratando de llegar a producir obras maestras, no se dio punto de reposo. (Soto Veragua, 2009, p.189)

La década de 1890 marca la consagración de Fauré en su oficio. La imprenta Barcelona se transforma en uno de los referentes de la modernización en la gráfica chilena a las puertas del nuevo siglo, y el artista es contratado por esta empresa que había iniciado actividades a fines de 1891 con la compra de un modesto taller, la Imprenta Católica, que funcionaba en calle Santo Domingo. (Muñoz y Villalobos, 2009, p.21)

No obstante lo anterior, mientras las formas sofisticadas del cartel modernista disfrutaban de su auge, por esta misma época se gestaba el cartel altamente politizado que predominaría en el segundo cuarto del siglo XX. Sobresalen también al inicio del siglo los

nombres de Paul Dufresne, C. Zozzi, G. Michel, Otto Georgi, Isaías Cabezón, Casas Symon, Arturo Adriaola, Carlos Sagredo y Kitty Goldmann.

Las iniciativas por organizar a los trabajadores del área gráfica se remontaban a 1853, año en que se funda la Sociedad Tipográfica de Santiago, a instancias del tipógrafo limeño Victorino Laínez, quien fue su primer presidente. Aunque esta organización fue violentamente reprimida por el gobierno de Manuel Montt, siendo relegados sus dirigentes, su trabajo –con todos los altibajos esperables– fue uno de los pilares del naciente movimiento obrero. Es de resaltar que el emblemático líder de esta gesta, Luis Emilio Recabarren (Valparaíso, 1876-Santiago de Chile, 1924), firmó en más de una ocasión sus escritos con el agregado de “obrero tipógrafo”. Por su parte, la Federación de Estudiantes de Chile (FECH) organizó, desde la segunda década del siglo, concursos de afiches (ganados en 1917, 1918 y 1919 por Isaías Cabezón), y lo mismo hicieron, contemporáneamente, las principales imprentas litográficas. En este proceso de profesionalización del oficio no faltaron los debates con respecto a la naturaleza de las artes aplicadas y su relación con las “artes puras”. En concordancia con esta visión modernizadora del aprendizaje de los oficios manuales, se funda la Escuela de Artes Decorativas, que funcionó en principio como un departamento de la Escuela de Bellas Artes, ocupando también parte de sus instalaciones; esto hasta finales de los años veinte, momento en que el Ministro de Hacienda e Instrucción Pública, Pablo Ramírez, propone al gobierno autoritario del general Carlos Ibáñez del Campo una profunda transformación de la enseñanza artística. Esta implicaba el cierre temporal de la Escuela de Bellas Artes (sin incluir en este cese al departamento de Artes Decorativas) y el envío a Europa como becarios a la mayoría de los profesores así como a los alumnos más destacados. La gran crisis económica internacional de 1930 –la más devastadora del siglo– impidió la realización completa de este plan (la Escuela de Bellas Artes reabrió antes de lo previsto, y algunos becados tuvieron que regresar prematuramente), pero el resultado fue sumamente favorable en líneas generales, ya que la ahora rebautizada “Escuela de Artes Aplicadas” pudo contar con sede propia, al recibir del Estado una casona recién adquirida en el sector Avenida Matta/Arturo Prat, siendo además reincorporada a la Universidad de Chile. En su sección “Artes Gráficas”, se ofrecían los cursos de Grabado, Afiche, Impresión y Encuadernación Artística. La primera encargada de la cátedra de afiche fue Ana Cortés, quien había formado parte de los becarios en Europa.

El aporte de la Escuela de Artes Aplicadas fue decisivo para el desarrollo de las artes gráficas en Chile y terminó de situar al cartel en el paisaje urbano y por lo tanto en la cultura de masas, fenómenos que en Chile –así como en gran parte de Latinoamérica– eclosionan en el siglo XX. Por sus aulas pasaron cientos de alumnos y su labor acompañó y promovió el nuevo auge progresista experimentado por el Estado chileno en los años cuarenta con el Frente Popular (auge que también se vio favorecido por la llegada de los refugiados republicanos españoles, entre los que no eran pocos los que provenían del

mundo artístico). Algunos de los alumnos de la Escuela de Artes Aplicadas fueron: Camilo Mori, Alejandro “Mono” González, Vicente Larrea, Carlos Sagredo, Fernando Marcos, Mario Corvalán, Santiago Nattino y Luis Oviedo (este último, pionero del uso de la serigrafía en Chile, por cuyo taller pasaría, entre otros, Vicente Larrea).

En los años cincuenta, se crea la carrera de Licenciatura en Artes con mención en Afiche y Propaganda. Como es natural, la existencia de una escuela oficial tuvo su secuela de talleres alternativos independientes, los que se ubicaron también en el barrio Matta, imprimiéndole a este sector de Santiago una identidad laboral todavía observable. El más recordado de estos núcleos alternativos fue el taller de Santiago Nattino en la misma calle Arturo Prat.



Fig. 18 Cartel de Fernando Marcos, 1939.



Fig. 19 Cartel de Fernando Marcos, años 30.

La marcialidad y severidad de los carteles de este periodo ejerció y recibió influencias con el muralismo, disciplina en boga por aquellos años, y que por su parte luchaba, con resultados irregulares, por abrirse un espacio entre la enseñanza académica. Otra disciplina hacia la que dirigían sus miradas habitualmente los cartelistas fue el grabado; configurándose durante las décadas del cuarenta y cincuenta, con artistas como Pedro Lobos, Julio Escámez, Rafael Ampuero, Santos Chávez y Carlos Hermosilla, un cúmulo de obra con una fuerte identidad latinoamericana, acumulación que terminará

constituyendo un verdadero banco de imágenes al que recurrirán los diseñadores de carteles de las décadas siguientes. En cuanto a los métodos de impresión, en estos años también asistimos a una acumulación, por cuanto las técnicas antiguas como la tipografía, litografía y xilografía, en las que el dibujo aún predomina, conviven junto a la serigrafía y el offset, que terminarán imponiéndose con el tiempo, ambas con abundante uso de la fotografía. De la mano de las nuevas tecnologías, arribaban a Chile también prestigiosas agencias internacionales de publicidad como Mc Cann Erickson y J. Walter Thompson. Destacan por estos años los carteles de Francisco Otta, Óscar Ovalle, Lupercio Arancibia, Julio Bórquez, Giulio Di Girolamo, Alfredo Reyes y Samuel Mushkin.

Para los años sesenta, como ya se ha señalado, el cartel vive un nuevo esplendor, y Chile no será la excepción. Al mismo tiempo que aparecen las primeras tiendas dedicadas a la venta de afiches y posters (Guillermo Núñez y Patricia Israel tenían una en Providencia), el cartel se instala como bien de consumo masivo, principalmente juvenil, y debe acompañar a toda manifestación que pretenda tener algún impacto social. Castillo Espinoza (2004) sostiene: "...la juventud formada en esta década pasó a contemplar el medio gráfico como un espacio de realización definitiva y no transitorio" (p.5). En términos de influencia, tanto la cultura pop-psicodélica como el cartel cubano ejercen su influjo, así como las citas a la obra muralística y a los grabadores ya mencionados. Fenómenos de amplia resonancia, como la Nueva Canción, y el auge de los movimientos de izquierda con su tradicional apoyo en el trabajo artístico, fueron la plataforma que permitió el desarrollo y amplia difusión del trabajo tanto de artistas provenientes de las "artes puras", como Guillermo Núñez, Alberto Pérez o Patricia Israel, así como de diseñadores especializados en cartel, como es el caso de los hermanos Vicente y Antonio Larrea, Luis Albornoz, y Waldo González Hervé. El trabajo de este último, en sociedad con Mario Quiroz, para la Polla Chilena de Beneficencia, que llegará a su cénit de calidad durante el gobierno de la Unidad Popular, puede ser considerado una cima del cartelismo chileno.

La labor académica y profesional del diseñador Waldo González Hervé, formado en la Escuela de Artes Aplicadas durante los años cincuenta, tiene el valor de representar la transición en el medio chileno entre el grafismo o el dibujo publicitario (nociones imperantes en la primera mitad del XX), y el diseño gráfico, un concepto legitimado en el espacio universitario tras la Reforma Universitaria, a fines de los años sesenta. (Castillo Espinoza, 2009, p.15)

Si en la segunda mitad del siglo XIX una de las principales plataformas de difusión de carteles fueron las "Exposiciones Universales", en los años sesenta y principios de los setenta, caracterizados por la creencia generalizada de que Latinoamérica estaba muy cerca de alcanzar el desarrollo, abundaron los grandes congresos de planificación y coordinación de políticas públicas en la región, tanto los auspiciados por Estados Unidos con su propuesta de una "Alianza para el Progreso", como los que propugnaban una ruptura con el

modelo vigente y llamaban, en distintos grados, a la Revolución. Toda esta efervescencia se sirvió del lenguaje gráfico en abundancia, siendo un importante factor para su espectacular desarrollo. La creación, en 1970, de la carrera de Diseño en la Universidad de Chile, habla a las claras de esta nueva visión del oficio. Otros nombres que asoman al revisar la ingente producción de esta época son los de Ximena del Campo, Maricruz Larrea, Mario Román, Hernán Venegas, Maruja Pinedo, Domingo Baño, Jaime Escudero, Marc Buchs, Pablo Carvajal, Ana Maksymowicz, Mario Navarro, Tomás Pérez y Jorge Soto.

Conjuntamente con el “triunfo” del offset (para tirajes industriales) y la serigrafía (para el cartel alternativo o contracultural), esta es la época de la letra transferible y de la llegada a Chile del diseñador alemán Gui Bonsiepe, representante de la Escuela de Ulm.

El departamento de diseño que empezó a funcionar en la Universidad de Chile, del cual dependerá la futura y fugaz Escuela de Diseño, adoptó la filosofía racionalista, muy en la línea de la Escuela de Ulm (*Hochschule fue Gestaltung Ulm*). De esta legendaria escuela había sido el alemán Gui Bonsiepe primero alumno, luego diseñador industrial y profesor, finalmente investigador instalado en Chile desde 1968 por la Organización Internacional del Trabajo, y de alguna manera inspirador de nuevas generaciones académicas relacionadas con el diseño. (Castillo Espinoza, 2009, p.144)



Fig. 20 Boceto para cartel, Waldo González, 1964.

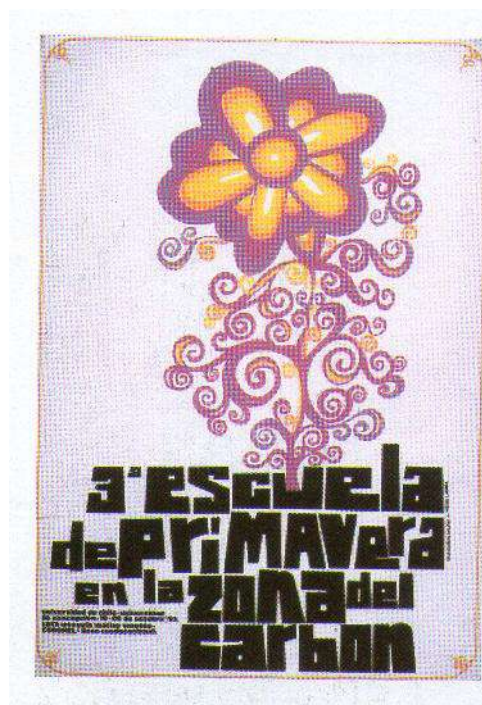


Fig. 21 Cartel de Vicente Larrea, 1967.

El breve gobierno de la Unidad Popular (noviembre 1970-septiembre 1973), supuso – desde el punto de vista de las artes- un clímax de calidad, cantidad y difusión. Por una parte, fue la cosecha de un siglo de desarrollo ininterrumpido de las artes gráficas desde los lejanos días del tipógrafo Recabarren en adelante; por otra, canalizó los anhelos de la mayoría de los artistas por colaborar en un proceso de desarrollo industrial y emancipación económica respecto de la banca internacional; y por último, la consistencia del discurso y sobre todo la respetabilidad que inspiraba la figura del doctor Salvador Allende Gossens, atrajeron a Chile a grandes figuras del acontecer mundial. El entusiasmo que poseyó, por ejemplo, a Roberto Matta, uno de los más grandes pintores del siglo XX, haciéndolo regresar para trabajar en Chile después de años (y que después del Golpe no regresaría más), sirve para graficar esta ola de fe. El transeúnte podía encontrar en un café a Roberto Rosellini, más allá a Régis Debray, en una población a Joris Ivens, más allá a Julio Cortázar o Nicolás Guillén, así como a Graham Greene, Ernesto Cardenal o Ives Montand, en lo que constituyó un verdadero paroxismo de la cultura y principalmente de las artes. El nivel de excelencia alcanzado por el cartel fue una parte de este cuadro general. Aparte de los ya mencionados, y sólo por mencionar dos, artistas plásticos como José Balmes y Gracia Barrios también incursionaron en el cartelismo.

Comencemos por advertir que en ninguna otra época en Chile hay un calce casi perfecto entre la cultura y lo público. La cultura es un bien público que se instala y circula por el espacio común con una soltura desconocida, con un desenfado atractivo que llama no poco la atención y que parece invitar a otros a tomar las herramientas y materiales de su factura. (Contreras y Vassallo, 2014, p.18)

En cuanto a estilo, el cartel de la Unidad Popular buscó armonizar una fácil comprensión para el grueso público, apelando a la reivindicación de una iconografía popular (con citas tanto a la obra reconocible de grabadores y muralistas, como de imágenes provenientes de la artesanía), con un lenguaje de vanguardia basado en la pulcritud e impecabilidad. Si los contornos negros e irregulares recordaban lo primero, los colores planos y la composición geométrica apuntaban a lo segundo. Recordadas son tanto las escenas con perspectiva ascendente creadas por Waldo González y Mario Quiroz para los mencionados carteles de la Polla Chilena de Beneficencia, como las composiciones abstractas para los carteles de congresos y eventos gubernamentales. El estilo tipográfico Internacional, así como la tipografía de “Palo Seco”, fueron de recurrente uso dada la prioridad comunicacional del periodo.

Justamente para septiembre de 1973 se realizaba en 500 sedes simultáneamente (centros de madres, lugares públicos, sindicatos, sedes y sub-sedes de la U.T.E.) a lo largo de Chile, una colosal exposición de carteles, en lo que –desde la perspectiva histórica- podríamos considerar como la sintomática despedida de una época y su visión de mundo.

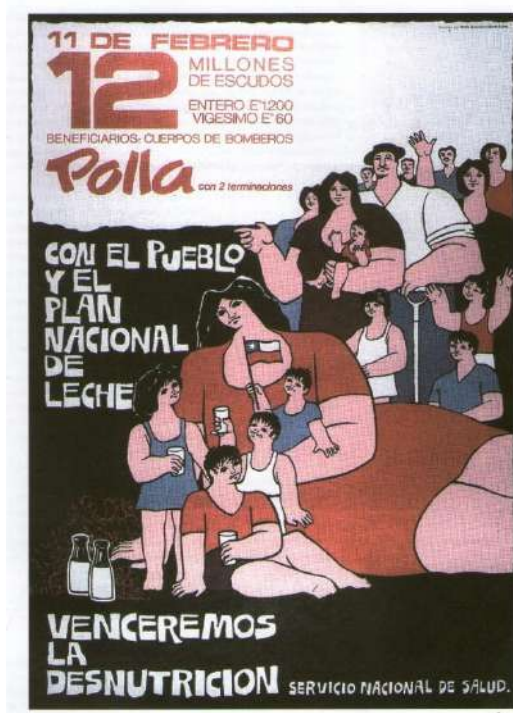


Fig. 22 Cartel de Waldo González Hervé.



Fig. 23 Cartel Larrea-Albornoz, 1972.

A partir del Golpe de Estado de septiembre de 1973, el cartel chileno -o relacionado con Chile- vive en el trabajo de los expatriados el último estertor de una época. Para esta labor contaron con una importante ayuda de las sociedades que los recibieron, gozando inclusive de un lugar destacado en la Bienal de Venecia de 1974. Desde el punto de vista del diseño,

El cartel en el exilio se volvió más denso y por tanto más complejo. A los clásicos elementos formales de su sintaxis visual, tales como colores, tipografías y composición, se sumó la densificación del mensaje semántico y el tratamiento meticuloso del mensaje estético, con el propósito de que la percepción fuera tan válida para los nativos del país de acogida, como para quienes sufrieron en carne propia la experiencia inicial y siempre transitoria del destierro. (Osses y Vico, 2009, p.186)



Fig.24



Fig. 25

Figs. 24 y 25 Carteles europeos de solidaridad con la resistencia chilena.

ORIGEN DE LAS IMÁGENES

Fig. 1 del libro LOS CARTELES, SU HISTORIA Y SU LENGUAJE.

Fig. 2 del libro LOS CARTELES, SU HISTORIA Y SU LENGUAJE.

Fig. 3 del libro LOS CARTELES, SU HISTORIA Y SU LENGUAJE.

Fig. 4 del libro LOS CARTELES, SU HISTORIA Y SU LENGUAJE.

Fig. 5 del libro LOS CARTELES, SU HISTORIA Y SU LENGUAJE.

Fig. 6 de www.delcampe.net (11 de abril 2015)

Fig. 7 de www.ilustracioneditorialypublicitaria.blogspot.com (11 de abril 2015)

Fig. 8 de www.ilustracioneditorialypublicitaria.blogspot.com (11 de abril 2015)

Fig. 9 del libro LOS CARTELES, SU HISTORIA Y SU LENGUAJE.

Fig. 10 del libro LOS CARTELES, SU HISTORIA Y SU LENGUAJE.

Fig. 11 del libro LOS CARTELES, SU HISTORIA Y SU LENGUAJE.

Fig. 12 del libro LOS CARTELS, SU HISTORIA Y SU LENGUAJE.

Fig. 13 de www.lajiribilla.cu (15 de abril 2015)

Fig. 14 de www.lajiribilla.cu (15 de abril 2015)

Fig. 15 del libro HISTORIA DE LA IMPRENTA EN CHILE.

Fig. 16 del libro HISTORIA DE LA IMPRENTA EN CHILE.

Fig. 17 del libro HISTORIA DE LA IMPRENTA EN CHILE

Fig. 18 del libro PUÑO Y LETRA.

Fig. 19 del libro PUÑO Y LETRA.

Fig. 20 del libro PUÑO Y LETRA

Fig. 21 del libro PUÑO Y LETRA.

Fig. 22 del libro PUÑO Y LETRA.

Fig: 23 del libro PUÑO Y LETRA

Fig. 24 del libro PUÑO Y LETRA

Fig. 25 del libro UN GRITO EN LA PARED

IV

LOS CARTELES DEL TALLER SOL



Carteles del Taller Sol (Fotografía: Marcelo Olivares)

1. Los carteles del Taller Sol

“Toda pasión bordea el caos”.

Walter Benjamin (suplemento Artes & Letras, 30 de mayo 2014, p. 11).

La suma total de los carteles diseñados por el Taller Sol nunca se sabrá. Esto se debe sobre todo a tres factores: las particulares condiciones de precariedad y semiclandestinidad en que este centro cultural llevó a cabo su labor (lo que implicó, entre otros hechos, que muchas obras no hayan sido firmadas), la ausencia de un archivo o simple acopio anterior a 1982, y el hecho de que recién este año (2015) se ha dado inicio a un lento proceso de ordenamiento del material, el que, se espera, deberá desembocar en un necesario proceso de catalogación y clasificación. La cifra actual (mayo 2015) guardada en el propio Taller Sol, ya supera los 5.000 carteles, cifra que se va incrementando con la recuperación, vía trueque, de ejemplares aportados por otros archiveros o coleccionistas, los que paulatinamente van conformando una red. Las estimaciones o cálculos respecto del total de ejemplares o impresos, estimaciones derivadas de conversaciones con antiguos integrantes del taller, proponen una cantidad total de carteles que bordearía los 100.000 ejemplares.

Es importante resaltar que del total de carteles diseñados en el Taller Sol, un 10 % (aprox.) se imprimió en el propio taller, y el resto en talleres o imprentas externas (ingresando en este ítem toda la producción realizada en sistema offset). Hay casos en que la parte “neutra” o “inocente” del cartel se imprimía en una imprenta cualquiera (habitualmente la más barata dentro de las que se atrevían a colaborar con la resistencia cultural), y la parte combativa o comprometedora en una imprenta afín a la “línea editorial” del Taller Sol. El total de diseños es estimado por el propio Antonio Kadima en aproximadamente 9.000.

En la mayor parte del periodo estudiado predominó la labor de diseño, proceso que en un principio se basó en la utilización de material reciclado de diarios y revistas (obsérvese figura 32, en la que el nombre de la obra está escrito con las letras del concurso de apuestas futboleras “Polla Gol”), además de letras transferibles y un uso abundante de la fotocopia tanto en el diseño como en la reproducción. A esta época correspondió también el uso de mimeógrafo, tanto manual como eléctrico. Sólo a fines del periodo estudiado, en las postrimerías de la Dictadura, el taller contó con una fotocopidora prestada, lo que permitió reproducir y manipular tipos e imágenes.

Un salto importante en la evolución de este centro cultural aconteció el año 1982, cuando el archivero e impresor serigráfico estadounidense Lincoln Cushing (nacido en La Habana en 1953) implementó en sus dependencias un taller de serigrafía completo. Además, ofreció un curso de esta técnica, inaugurando de esta manera una segunda época para el taller, el que pasó a depender menos de talleres externos, y a contar con personal capacitado en el arte de imprimir.

Desde el punto de vista de la temática, los carteles del Taller Sol se pueden clasificar en:

- COMERCIALES: Encargos conseguidos como cualquier imprenta o empresa gráfica. (Ejemplo: fig. 36)
- ICONOGRAFÍA POP: *Posters* de personajes famosos (John Lennon, Frida Kahlo, Neruda, Sandino, Violeta Parra, Marilyn Monroe, etc.). (Ejemplo: fig. 27)
- EVENTOS CULTURALES. (Ejemplos: figs. 26, 28, 29, 32, 34 y 35)
- CONMEMORATIVOS CONTINGENTES. (Ejemplos: figs. 27, 30 y 38)
- TALLERES O CURSOS.
- DENUNCIA. (Ejemplos: figs. 31 y 33)
- COMBATIVOS. (Ejemplo: fig. 40)

Como toda clasificación, esta es relativa, existiendo carteles que obedecen a más de una temática, ya que las imágenes de personajes como Neruda, Víctor Jara o Sandino, siempre estarán cargadas de múltiples connotaciones, y por su lado los eventos culturales de la época solían transformarse en mítines políticos. También, en cada situación denunciada anidaba obviamente un afán combativo.

Desde el punto de vista de la técnica empleada, el archivo contiene, para el periodo estudiado, obras en xilografía, serigrafía, fotocopia y offset, no habiéndose recuperado hasta el presente obras hechas en mimeógrafo, siendo los papeles más usados como soporte aquellos que predominaban en el mercado en los años 80: hilados, *kraft*, *couché* y cartón forrado, además del ya mencionado recicle de hojas de diario.

Los formatos van desde el tamaño “carta” (28 x 21,5 cm), hasta obras cuyo lado mayor alcanza los 77 cm., aunque recordados son los carteles más grandes impresos en el Taller Sol, uno con la imagen de Víctor Jara y otro con la imagen de Pablo Neruda, ambos en serigrafía y de cuerpo completo y tamaño natural (2 m de alto), de ninguno de los cuales se ha podido recuperar copia alguna.

Hay que tener siempre presente que los materiales y técnicas desde luego forman parte del estilo, y para la obra que nos concita estaban condicionados no sólo por las aprensiones comunes a toda labor de resistencia cultural frente a una dictadura, sino también por un escasísimo financiamiento, utilizándose habitualmente tanto materiales desechados por imprentas profesionales, como lo que cada integrante del colectivo podía conseguir por ahí. Como un ejemplo de que el estilo se hacía en la práctica, están los carteles impresos sobre hojas de diario, cuyo resultado, de ecos Pop y sumamente contemporáneo-contingentes, no fue el producto de una decisión artística, sino que una imposición –acertada en este caso– de la realidad. Lo mismo se puede decir respecto del abundante uso de la tinta negra, el que se debió a que esta suele ser más barata que la de color. En consecuencia con lo anterior, el papel utilizado siempre fue el más barato encontrable en el mercado, siendo esta búsqueda de economía un factor, como se puede desprender de todo lo anterior, esencial en la configuración de la obra estudiada. Como señala Cristi (2013): “El afiche político desarrollado en la clandestinidad de la Dictadura aprovechó el recurso mínimo y los insumos accesibles en la urgencia, desafiando las capacidades creativas” (p.83).

La dinámica de trabajo, a menudo frenética, en perpetuo rediseño, también se expresó a la hora de firmar los carteles, cuando se tomaba la decisión de hacerlo. En el catastro realizado en abril del 2015, se encontraron carteles con las siguientes firmas:

- Taller de Gráfica
- Toño Cadima/Taller de Gráfica
- Cadima
- Nuevo Taller de Gráfica
- Taller Nueva Gráfica
- Cadima Zamora
- Toñocadima

Para todos los casos, se usó tanto la letra minúscula como la mayúscula. El apelativo “Kadima” sólo aparece para los carteles posteriores a 1989, quedando por lo tanto fuera de este estudio.

2. Características de los carteles del Taller Sol

Fiel reflejo de su circunstancia, en los carteles del Taller Sol transparece un tiempo y un espacio violentados. Si, como afirma Waldo González (2010): “El afiche político tiende a representar a la sociedad en sí misma como estado de emergencia” (p. 41), para la obra y el periodo estudiado esta afirmación cobra ribetes fundamentales, ya que una correcta intelección, no sólo de la obra estudiada sino también de los testimonios de sus autores en las conversaciones y entrevistas *a posteriori*, descubrirá que el móvil fundamental de su opción por la resistencia cultural fue la consideración de que esta era una necesidad ineludible e inaplazable. Así, la inventiva, la improvisación y la prisa, así como la viveza y la (siempre aparente) sencillez, constituyeron la base sobre la que se dio forma a una gráfica de emergencia en la que el alto contraste, la monocromía (transformada en dicromía gracias al color del soporte), los colores planos y la imagen simplificada para ser leída al paso, fueron las armas gráficas que permitieron sembrar en las paredes de la ciudad –o, al menos, en un principio, las de los espacios de resistencia- las huellas de un lenguaje de rearticulación social que no tardaría en demostrar su eficacia.



Fig. 45



Fig. 46

Figuras 45 y 46, carteles realizados por la Agrupación de Plásticos Jóvenes (A.P.J.)

En términos histórico-cronológicos, el antecedente inmediato para los trabajadores gráficos de la resistencia cultural, fueron los espléndidos carteles realizados durante la Unidad Popular; sin embargo, las circunstancias en extremo disímiles en que debieron trabajar ambos grupos de creadores conformaron un abismo entre unos y otros. Si los trabajadores gráficos de la Unidad Popular disfrutaron de abundancia de recursos, fe en el futuro, masiva distribución y perfección técnica, los de la resistencia cultural debieron aprender sobre la marcha a dominar un oficio, y el resultado de este proceso fue, como cabía esperar, austero, simple en términos plásticos, hecho a toda prisa y con tirajes que con suerte bordeaban los 500 ejemplares, siendo habitualmente menores. Muchas veces el tiraje total de un diseño fueron las 100 copias, y en contadas ocasiones se llegó a las 1.000; estos últimos, en el periodo de mayor productividad, que fue el comprendido entre 1980 y 1983.

A pesar del abismo en términos de coyuntura, un examen detallado de la obra estudiada, nos remitirá de continuo a referentes que van desde la simpleza de la antigua Lira Popular, pasando por el cartel de afanes revolucionarios o lúdicos del periodo Pop en su versión más austera (figuras 11 y 12), la obra de talleres contemporáneos (figuras 45 y 46), y hasta del cartel del exilio, con su búsqueda de un imaginario latinoamericano basado en lo popular. Todo lo anterior demuestra que la cultura es un ente en última instancia irreprimible, que siempre se las arreglará para sortear cualquier obstáculo.

La imagen fotográfica llevada al alto contraste (vía fotocopias o vía fotomecánica), el mensaje rotundo (a veces desesperado) transformado en unidad narrativa breve, el dibujo apurado basado en fotografías borrosas, y el rotulado a mano coexistiendo con tipografía de palo seco, conforman hoy el legado fielmente representativo de un época que se aleja, pero que en esta obra - "menor" si se quiere, considerando sus tirajes, su simpleza plástica y sobretodo sus notables predecesores- tiene reservado su lugar en el paisaje patrimonial de nuestro tiempo.

V
GALERÍA



Cartel del Taller Sol (Archivo Taller Sol)



Fig. 26

TÍTERES

S.F.

Offset



Fig. 27

5 ANIVERSARIO DE LA REVOLUCIÓN NICARAGUENSE

1984

Offset

28 x 43 cm



Fig. 28

RECITAL

S.F.

Offset



Fig. 29

SÁLVESE QUIEN PUEDA

S.F.

Serigrafía

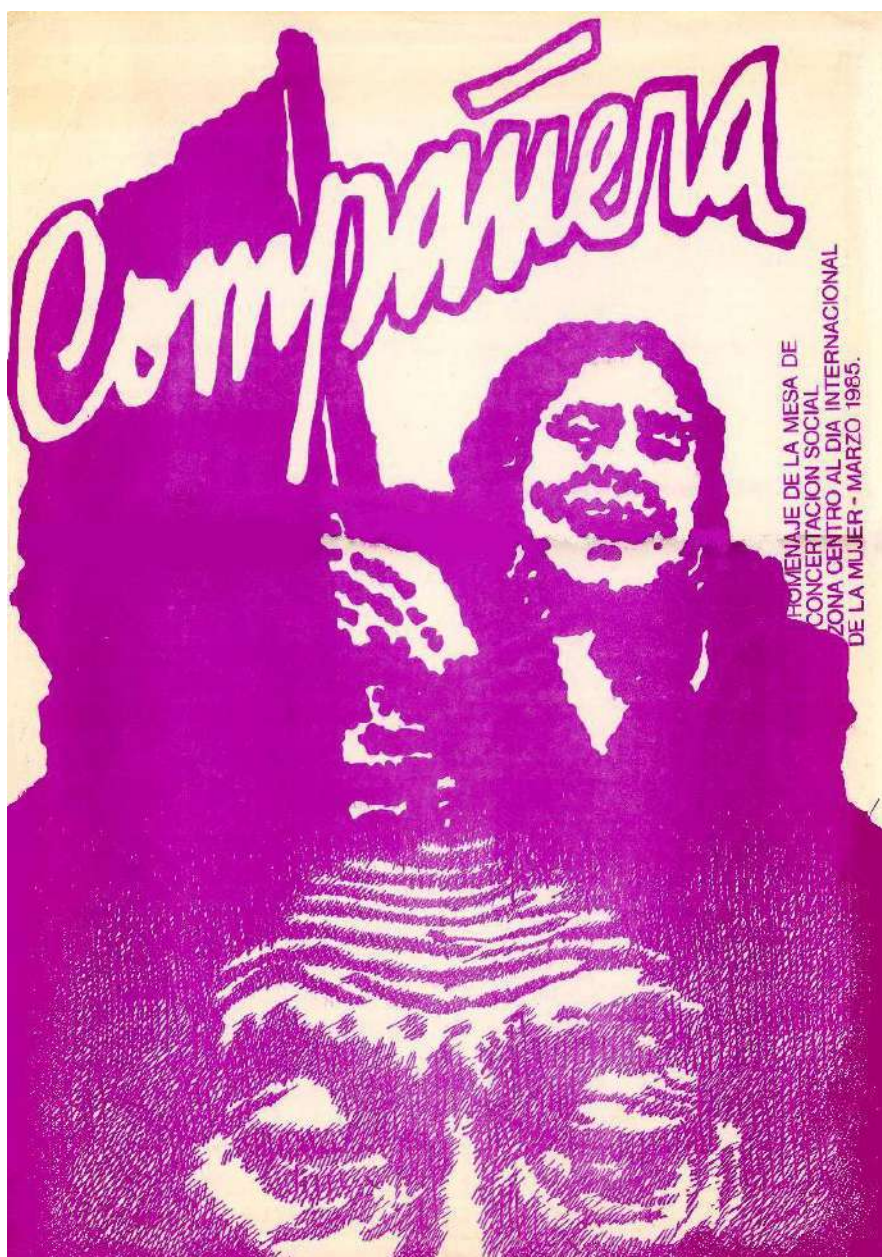


Fig. 30

Compañera (Día Internacional de la Mujer)

1985

Serigrafía

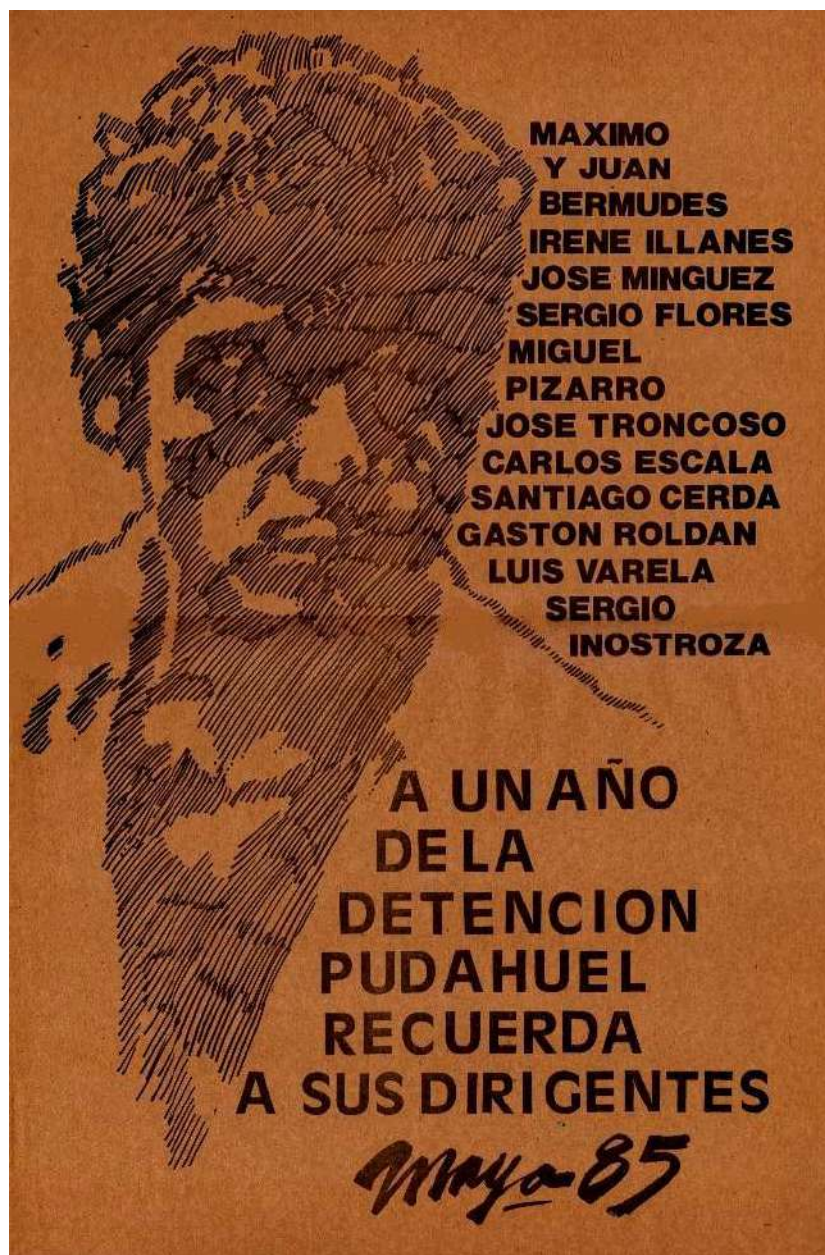


Fig. 31

A UN AÑO DE LA DETENCIÓN PUDAHUEL RECUERDA A SUS DIRIGENTES

1985

Offset sobre papel kraft

21,5 X 28 cm

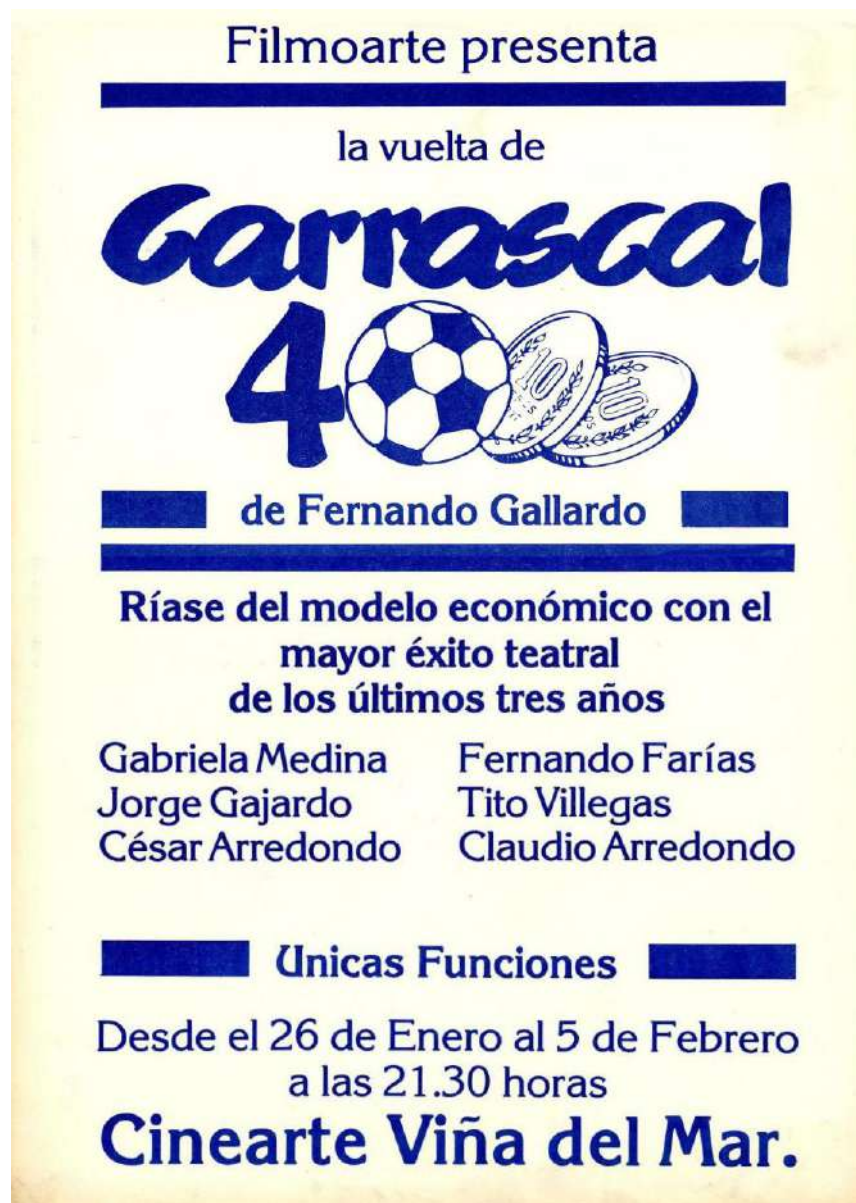


Fig. 32

Carrascal 4000

S.F.

Offset

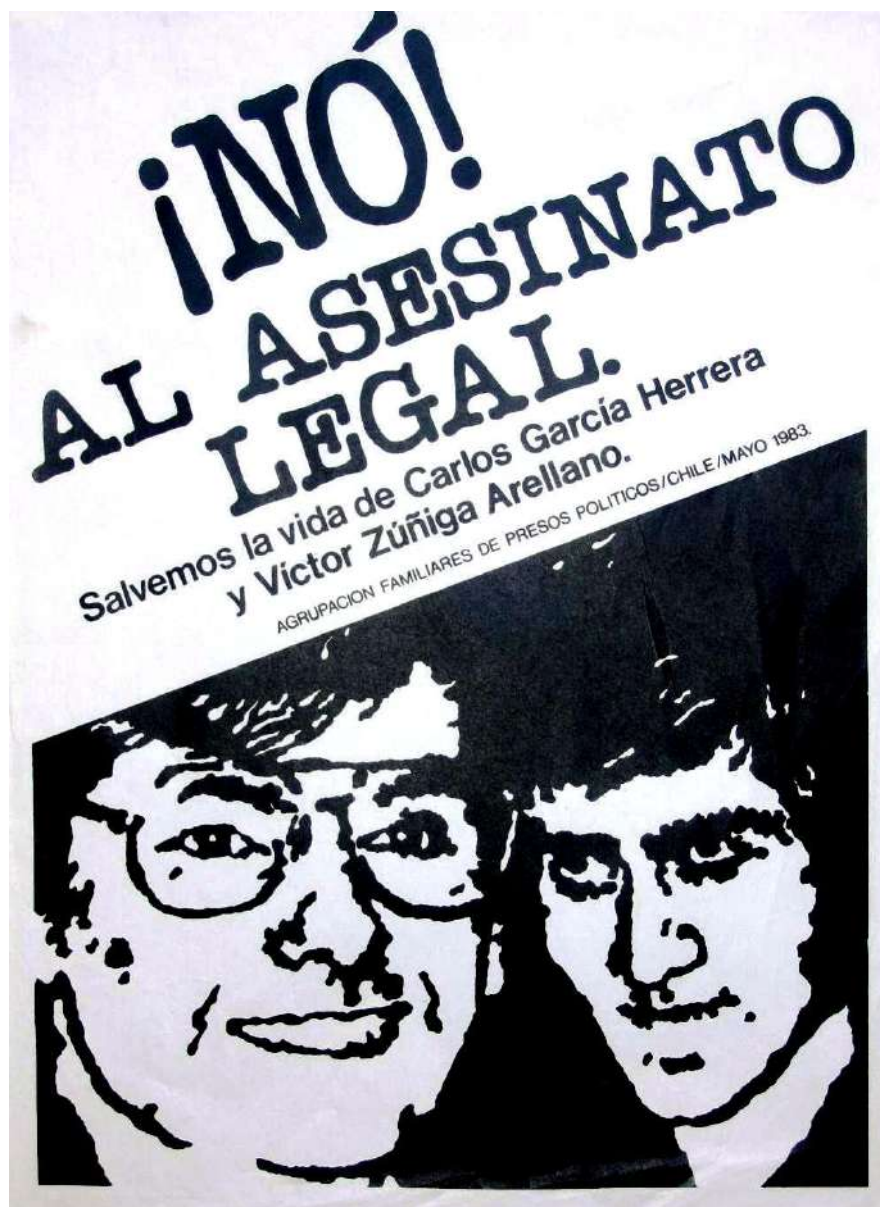


Fig. 33

¡NO! AL ASESINATO LEGAL

1983

Serigrafía

SEGUNDO ENCUENTRO •FOLKLORICO•



CAPRI • TILUSA

EDUARDO PERALTA

OSVALDO TORRES • QUINAHUE

PANCHO CAUCAMAN • AYMARA

RICHARD ROJAS • TUPAC-AMARU

AMERICA JOVEN • PACHA-MANKA

DOMINGO 17 MAYO • 17 hrs. • \$50

• PARROQUIA SAN GABRIEL •

• LOS CANELOS 850 LO PRADO PUDAHUEL •

Fig. 34

SEGUNDO ENCUENTRO FOLKLÓRICO

S.F.

Offset

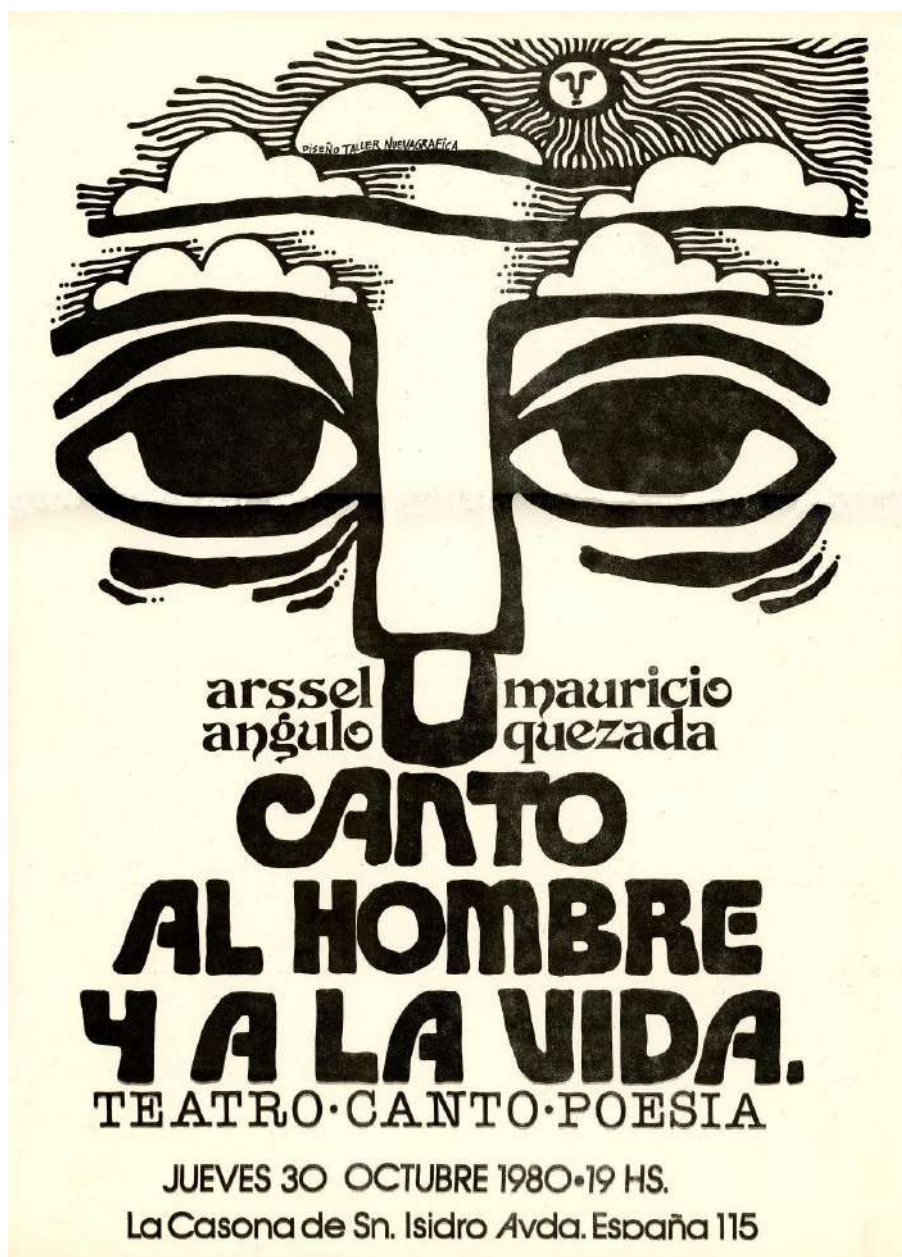


Fig. 35

CANTO AL HOMBRE Y A LA VIDA

1980

Serigrafía



Fig. 36

RECITAL GÁRGOLA

S.F.

Offset



Fig. 37

por el derecho a caminar libremente por las calles...PATRICIA TORRES

S.F.

Offset sobre papel imprenta

27,5 x 44 cm



Fig. 38

PARA LAS COMPAÑERAS PRESAS POLÍTICAS LIBERTAD

1989

Serigrafía



Fig. 39

Homenaje a Roberto Parra

1979

Offset

21,8 x 33 cm



Fig. 40

Homenaje a Violeta Parra

1978

Offset

21,5 x 33 cm



Fig. 41

RAFAEL MAROTO SACERDOTE DEL PUEBLO

S.F.

Offset

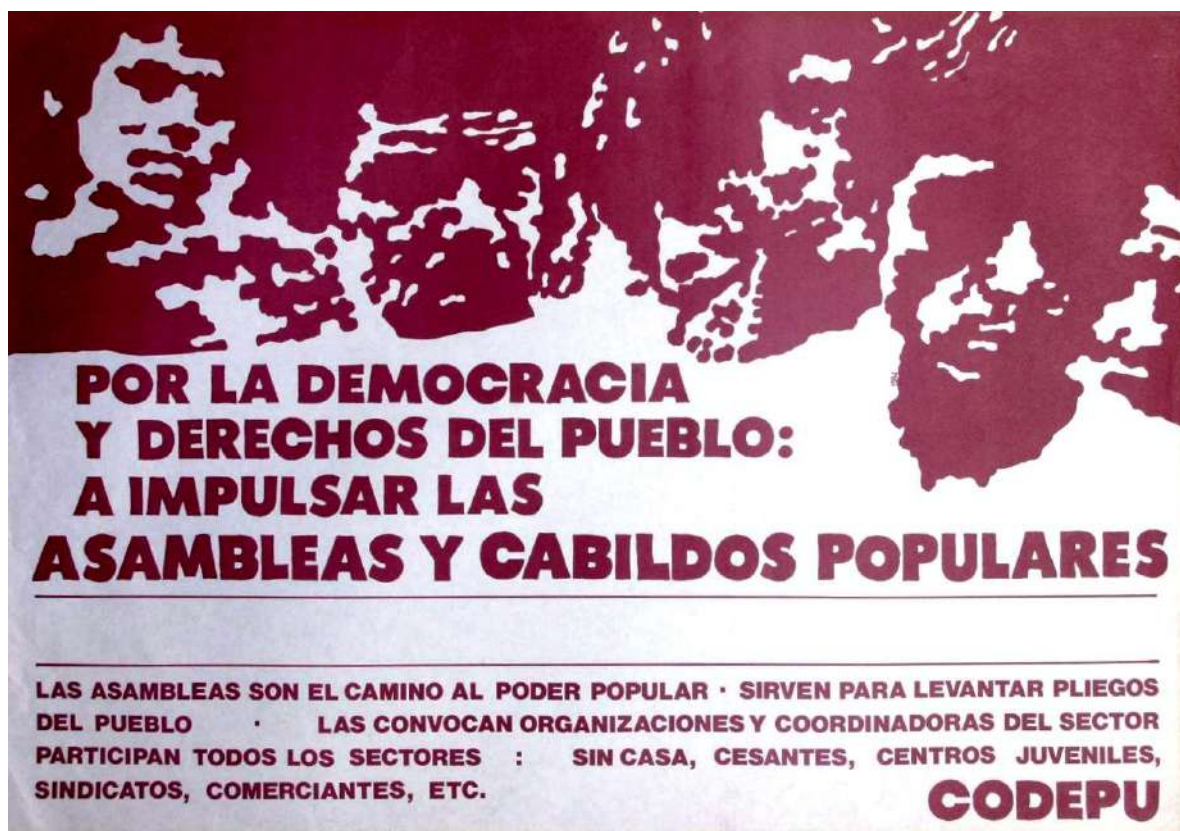


Fig. 42

A IMPULSAR LAS ASAMBLEAS Y CABILDOS POPULARES

S.F.

Serigrafía



Fig. 43

Che Guevara-Miguel Enríquez

1984

Offset

38 X 54,5 cm



Fig. 44

DE PUEBLO A PUEBLO

1983

Offset

21,5 x 33 cm

VI

LA CONSERVACIÓN

Concepto y aplicación al ámbito de las estampas



“CÓMO GANAR EL JUBILEO SANTO” (libro datado más antiguo impreso en Chile, 1776)

(del libro Historia de la Imprenta en Chile)

1. El concepto Conservación

Indudablemente, la idea de que las obras consideradas valiosas deben ser protegidas, acompaña a la especie humana desde el mismo momento en que estas obras comenzaron a ser elaboradas en los albores de lo que hoy denominamos cultura. Durante siglos, esta tarea de protección se limitó al traslado de los objetos valiosos en caso de peligros como inundaciones, plagas, conflictos bélicos, etc.

Si bien son rastreables algunas recomendaciones en esta área ya desde los días del Imperio Romano, un salto cualitativo – o, podríamos decir, psicológico- se observa en las numerosas y minuciosas disposiciones que en el siglo XVI el rey de España, Felipe II, escribió de su puño y letra con el fin de salvaguardar el invaluable tesoro artístico de la dinastía de los Habsburgo o “Casa de Austria”.

Sin embargo, es en el siglo XVIII, llamado “de las luces”, cuando estas disposiciones comienzan a estandarizarse y conquistar cierto rango de obligatoriedad, proceso que se acentúa en el siglo XIX, alcanzando –en la convergencia de los siglos XIX y XX- sus primeras cimas intelectuales, con los trabajos de John Ruskin y Alois Riegl. Si bien estos dos teorizadores e ideólogos centraron sus observaciones en el patrimonio arquitectónico, sus planteamientos son extrapolables a la actividad artístico-cultural en su totalidad.

A pesar de lo anterior, en la práctica, y pensando en la humanidad como un todo, no fue sino hasta después de la Segunda Guerra Mundial cuando los cimientos de la actividad conservadora sufrieron una operación de cirugía mayor, al iniciarse, en concordancia con la recién fundada Organización de las Naciones Unidas, un proceso de largo plazo, conducente a una normativa transnacional que propugne por una cooperación internacional para proteger el legado destacable de la humanidad, entendida esta como unidad.

Con el fin anteriormente mencionado, se realizan periódicamente reuniones multidisciplinarias de expertos en las actividades que convergen en la creación y resguardo del patrimonio. Uno de los objetivos elementales de estas reuniones es la definición de una nomenclatura común, con miras a una más fluida cooperación, que de paso acentúe el buscado carácter científico de este quehacer.

A pesar del enorme avance en lo que respecta a la dictación de normas de protección, así como al incremento de los presupuestos destinados al cuidado de aquello que se considera patrimonialmente valioso, y también a la instalación de este tema a nivel mediático, debemos admitir que la búsqueda de una nomenclatura común es algo que todavía no se consigue. Basta una hojead a unos cuantos textos de nuestra área de estudio para constatar que, si bien existen lineamientos base acatados mayoritariamente, la cantidad de matices conceptuales o idiomáticos evidencia un constante debate al respecto, debate que muchas veces sobrepasa la línea de lo funcional, obedeciendo a simples luchas de egos, en todo caso esperables en una actividad que por su naturaleza relativamente sofisticada, sus

muchas veces apetecibles financiamientos y su tráfico de prestigio, puede dar pie a rivalidades o actitudes sectarias. Para hacerse una idea de esta maraña de términos y matices, se recomienda la lectura del exhaustivo tratado publicado por Salvador Muñoz V. el año 2003, titulado *Teoría Contemporánea de la Restauración*.

A pesar de lo anterior, uno de los lineamientos base aceptados unánimemente en la estandarización de nuestro quehacer, es la división entre los conceptos de Conservación y Restauración. La diferenciación entre estos términos implica una fundamental definición respecto del camino a seguir por el especialista que se enfrenta a la tarea de proteger un bien patrimonial.

En términos simples, y para no extendernos en una farragosa mención de autores o citas que nos desviarían de los objetivos del presente trabajo, baste señalar que se denomina CONSERVACIÓN al conjunto de disposiciones e implementaciones de carácter preventivo que tienen como finalidad **detener los procesos de deterioro y minimizar la posibilidad de que estos (u otros nuevos) se vuelvan a producir**.

Por RESTAURACIÓN se entiende la intervención física directa sobre el objeto o bien patrimonial, intervención que puede llegar inclusive a modificar su apariencia. Este último aspecto, en extremo delicado y que ha dado pie al nacimiento de escuelas de restauración rivales, así como a enconados debates, ha influido en cierta merma de la actividad restauradora-modificadora, al considerarse cada vez más al tiempo y sus avatares como parte consubstancial al objeto, lo que podríamos llamar su “presencia en la Historia”. En palabras de Paloma Mujica 2002): “La conservación es una obligación, en cambio la restauración es una opción” (p.9).

Más allá de los debates, y matices más o matices menos, Conservación y Restauración funcionan de manera complementaria, existiendo inclusive labores difíciles de clasificar en uno u otro apartado, como por ejemplo la limpieza profunda, actividad que obedece tanto a imperativos de Conservación (al prevenir el asentamiento y proliferación de micro organismos nocivos), como de Restauración (al incidir en el aspecto estético de un objeto).

2. Conservación Preventiva

Ya aclarada la diferencia entre Conservación y Restauración, sólo nos falta definir un último matiz con respecto a la primera, ya que la Conservación se divide, a su vez, en Conservación Curativa y Conservación Preventiva.

La Conservación Curativa considera aquellas acciones que, aunque implican un grado de intervención directa sobre el objeto, esta acción sólo busca detener evidentes procesos de deterioro. Se llama a esta acción “estabilizar” o “consolidar”.

La **Conservación Preventiva** es el conjunto de aquellas acciones que tienen por finalidad manipular el **entorno** del objeto o colección, en vistas a proporcionarle un ambiente que le sea favorable y disminuya al mínimo posible la velocidad de su (inevitable) deterioro. Además de las características específicas para cada objeto o colección, este ambiente ha de ser estable. En este ítem se incluyen también las normativas

del área y las leyes y/o recomendaciones dimanadas de los congresos de especialistas. A pesar de que, en su *Teoría Contemporánea de la Restauración*, Salvador Muñoz considera la frase “conservación preventiva” una redundancia, hoy se acepta mayoritariamente, por cuanto individualiza acertadamente la labor centrada en el entorno del bien patrimonial, sin confundirla con la intervención directa en este.

3. El papel

Siendo la Conservación Preventiva, en términos simples, una labor de resguardo, su primera tarea será comprender la materialidad de aquello que se busca resguardar. Así, un plan de conservación preventiva de patrimonio cuyo soporte sea el papel, deberá entender la constitución de este soporte, frágil y al mismo tiempo cotidiano, absolutamente imbricado con el desarrollo de la cultura, al menos durante los últimos cinco siglos.

El papel (del catalán *paper*), conocido desde el siglo II d.C. en China, y desde la Edad Media en Occidente, a través de la España musulmana (aunque su uso no se popularizó sino hasta después de la invención de la imprenta), es, básicamente, una lámina de pasta vegetal, incrementada con aditivos, prensada, secada y dimensionada. Los vegetales más usados para la elaboración de papel son el cáñamo, el retamo, el algodón, el lino y el yute; siendo medianamente usados en la actualidad el esparto, la pita y el abacá. Todas estas especies son ricas en celulosa, cuyas fibras entrelazadas constituyen la esencia del papel. Con el advenimiento de la cultura industrial, se volvieron comunes los papeles en base a fibra de maderas, especialmente de coníferas, el que resulta más barato, pero al mismo tiempo de menor calidad.

El papel más usado desde hace dos centurias es el industrial, el cual es sometido a varios procesos antes de llegar al comercio como tal; estos son:

- Limpieza
- Trituración
- Blanqueo
- Adición de una carga
- Encolado
- Prensado
- Secado
- Dimensionado

El resultado, conocido de sobra por el ciudadano común, suele ser una lámina delgada, de tamaño variable, que a las virtudes de maleabilidad, liviandad y bajo costo, suma la de servir de soporte tradicional para el trabajo gráfico con decenas de técnicas, desde el simple boceto con un lápiz grafito, hasta los intrincados procesos artesanales o industriales de las diversas variedades del grabado o impresión.

La otra cara de la moneda, es que el papel es uno de los soportes más frágiles que existen, y no sólo por los aspectos mecánicos derivados de su habitualmente escaso

espesor, sino principalmente porque, a pesar de que puede contener aditivos muy resistentes al medio ambiente (como caolín, talco, yeso, arcilla o amianto), su base vegetal – y por lo tanto orgánica- lo mantiene en una permanente interacción con la atmósfera circundante, sometándolo a un continuo proceso de reacciones y contra reacciones que, en un tiempo relativamente breve, pueden dañar irreversiblemente tanto su estructura como su apariencia.

4. Factores potenciales de deterioro en una colección de carteles

Siendo los carteles diseñados y elaborados para ser instalados en la calle, su vida tiende a ser breve. El viento y la lluvia suelen dar cuenta de este arte, cuando ya no lo han hecho manos humanas arrancándolo a jirones o usándolo como soporte para pegar otro cartel encima. Los que se salvan de este destino son aquellos que, por haber conseguido despertar el interés del transeúnte, fueron retirados con algún cuidado del muro y reinstalados –con variable deterioro- en la pared de un dormitorio. Este interés, sin embargo, suele ser irregular, terminando los carteles de interior o *posters*, por lo general, tarde o temprano, en la basura. Los carteles que se encuentran protegidos en archivos suelen ser, paradójicamente, aquellos que nunca salieron a la calle, siendo primeramente excedentes de tiraje, luego regalo entre iniciados, para finalmente encontrar su sitio como testimonio de una época.

Una vez que un cartel pasa a formar parte de un archivo, sin embargo, sus factores potenciales de riesgo son varios, a saber:

4.1 Inherentes

Son aquellos que se encuentran, de manera latente en el papel por su propia estructura o por residuos de su proceso de elaboración. En este ítem se considera la inestabilidad química de sus componentes, la presencia de lignina, así como la fibra excesivamente corta en los papeles elaborados en base a pasta de madera.

4.2 Acidez

Fenómeno químico que debilita las cadenas moleculares de la celulosa, pudiendo llegar a romperlas (irreversiblemente), produciendo pérdida de resistencia mecánica, o sea el debilitamiento del papel. Obedece a muchos motivos, lo que la convertiría también en un vicio inherente, siendo algunas de sus causas los residuos de los procesos de elaboración, la presencia de resinas o alumbre, así como la contaminación ambiental o algunos tipos de iluminación. Un estado avanzado de deterioro por acidez, combinado con una muy alta temperatura (por encima de los 40 grados Celsius), puede inclusive provocar ignición espontánea. La acidez se mide en pH –literalmente “potencial de hidrógeno”- con una escala de 1 a 14 (correspondiendo los números más bajos a mayor acidez), considerándose 7 como un estado óptimo, ya que la contrapartida de la acidez, denominada alcalinidad, también produce deterioro.

4.3 Agentes biológicos

La celulosa es apetecida tanto por microorganismos (bacterias, hongos), como por insectos (principalmente ácaros, isópteros y coleópteros). Los hongos proliferan a partir de los 60 % HR (Humedad relativa) y funcionan asociados a bacterias, provocando daños físico-mecánicos y alteraciones cromáticas en el papel; pero no todas las bacterias provocan manchas, lo que las vuelve más nocivas, ya que en este caso no nos percatamos de su daño estructural. Las bacterias, además, gozan de una vida casi eterna, ya que en condiciones adversas se contraen en estructuras invulnerables. Los microorganismos provocan también las manchas conocidas como *foxing* (manchas rojizas que aparecen en algunos papeles y cartones antiguos. No se ha comprendido completamente el fenómeno. Al parecer sería producido por microorganismos que se desarrollan en presencia de partículas metálicas presentes en la pasta de papel o provenientes de la maquinaria usada para su elaboración). La acidez también atrae a estas formas de vida, así como la humedad, la obscuridad, y la escasa circulación de aire. Entre los insectos, están los coleópteros xilófagos, quienes en su estado larvario (el que puede durar en algunas especies hasta 5 años) se alimentan de celulosa, y los isópteros o termitas. Los insectos, a su vez, pueden atraer a roedores, los que gustan de nidificar entre papel.

4.4 Contaminación ambiental

Problema grave en una ciudad como Santiago de Chile, con 7.000.000 de habitantes, un parque automotriz en constante crecimiento, y que además concentra un porcentaje alto de la industria nacional. La contaminación ambiental se puede desglosar en tres tipos:

- Partículas en suspensión: Pequeños sólidos que flotan en el aire, derivadas de la combustión, tienen un alto contenido oleoso, ensucian y suelen contener gases ácidos.
- Gases oxidantes: Se encuentran tanto en el exterior como en el interior de los inmuebles, pueden provenir de la madera, y en pequeñas cantidades pueden provocar gran daño.
- Gases acídicos y sulfúricos: Son el producto de la combustión al reaccionar con el oxígeno y el agua de la atmósfera.

A estos se debe sumar el dióxido de carbono resultante de la respiración.

Todas estas formas de contaminación provocan un aumento de la acidez, con todos los males que esta acarrea.

4.5 Humedad

Está en el origen de los biodeterioros. Problema grave en las regiones tropicales, en ciudades más templadas como Santiago su presencia tendría que ser manejable, pero los precarios sistemas de canalización de las aguas-lluvia (concentradas en los meses de junio y agosto), propios de país subdesarrollado, pueden provocar inundaciones en algunas zonas de la ciudad. De superar los 60 % HR propicia reacciones químicas, fotoquímicas y la ya mencionada secuencia hongos-bacterias-insectos-roedores.

También puede provocar adherencia entre papeles. Debido a la condición higroscópica del papel, la humedad es una de sus principales amenazas. El concepto “Humedad Relativa” indica la relación en porcentaje entre la cantidad de vapor de agua contenida en el aire, y la que existiría si, a la misma temperatura, el aire estuviera saturado. Al igual que como sucede con la luz, sus fluctuaciones son en sí tan dañinas como la humedad misma.

4.6 Luz

La acción de la luz sobre los objetos es imperceptible en primera instancia pero inexorable en sus efectos. Toda la materia es sensible a la luz, y en algún grado acusa su impacto, máxime el papel, frágil y orgánico. El amarilleamiento es el efecto más evidente. Siempre hay que tener en cuenta que todo tipo de luz provoca algún daño. Las radiaciones de la luz terminan por romper los enlaces de la materia (con suma facilidad los enlaces de la celulosa). La luz ultra violeta y la luz infra roja, ambas invisibles al ojo humano, son más dañinas aún, puesto que su efecto continúa aún después de impactar directamente a los objetos. Para el caso de un cartel fijado a una pared, su efecto es rápido y notorio (Fig. 45). Una colección guardada en una habitación a oscuras, al menos se encuentra a salvo de este peligro.



Fig. 45 Impreso offset puesto de adorno en el interior de una casa junto a una ventana durante un año. La parte inferior, que estuvo protegida de la luz por la cinta adhesiva, evidencia el cambio de color sufrido por el resto de la imagen. La estampa presenta además faltante en la parte superior.

4.7 Temperatura

Aunque las altas temperaturas provocan sequedad en el papel, tornándolo quebradizo, el daño más habitual es producido por las naturales fluctuaciones de la temperatura durante los ciclos diario y anual, ya que las expansiones y contracciones resultantes de estas terminan por deformar el papel produciendo ondulamiento en su superficie o pérdida de plano. Las tintas, por su parte, menos sensibles, reaccionan en otro rango, pudiendo producirse un conflicto mecánico entre ambas materias, con el consiguiente desprendimiento.



Fig. 46 Los efectos de la luz natural permanente, más las oscilaciones de la temperatura exterior sobre la celulosa se pueden advertir comparando estos dos prendedores o “perros”. El metal tampoco queda exento de sus efectos.

4.8 Inadecuada manipulación y almacenamiento defectuoso

Esta es una de las fuentes de deterioro más comunes, por la consabida fragilidad del papel, y por una habitual negligencia en su manipulación. Suciedad, bordes doblados, roturas en los bordes, restos de adhesivos, enrollamiento, plegado e inscripciones, lamentablemente se encuentran demasiado habitualmente en los papeles que forman parte de algún tipo de colección. Para el caso específico de los carteles, muchas veces los encontramos fijados a la pared con alfileres o “chinchas”, o, peor aún, con cinta adhesiva, la que al ser retirada mancha y/o rompe el papel. También es común que sean plegados para ser guardados, pliegue que, si se mantiene como tal durante un tiempo prolongado, es irreversible como marca. La sola manipulación de estas obras sin los guantes adecuados representa ya una forma de deterioro, así como el hecho de comer en el depósito, dejando rastros de comida que pueden atraer a insectos o roedores.



Fig. 47 Cartel con visibles marcas de plegado. (imagen del libro Puño y Letra)

4.9 Catástrofes y vandalismo

Aparte de las siempre posibles inundaciones, los incendios y los terremotos representan dos posibles catástrofes a tener en cuenta, la primera por ser el papel un elemento **altamente combustible**, y la segunda por formar Santiago (y la mayor parte del territorio chileno), parte de la cuenca del Océano Pacífico, una zona del planeta particularmente sísmica, representando este problema no ya una posibilidad sino una certeza, por cuanto los terremotos suceden en Chile de manera regular, y todo plan de conservación preventiva debe tenerlos en cuenta como algo que está siempre por suceder, en cualquier momento.

La destrucción vandálica de objetos patrimoniales o valiosos (por el motivo que sea) es un fenómeno lamentablemente común, sus causas a menudo obedecen a motivos psicopatológicos o a simple robo. Para el caso de las obras cargadas de intencionalidad política, este factor se acentúa y ha de tenerse en cuenta con mayor razón aún.

5. Prevenciones generales de acuerdo al tipo de peligro en una colección de carteles

A pesar de la diversidad de posibles orígenes de los deterioros, estos se pueden agrupar en tres categorías:

- Físicos o Mecánicos: Aquellos producidos por fuerzas mecánicas (compresión, tracción). Aunque no alcanzan a afectar la composición química de un material, sí afectan su integridad.
- Químicos. Son aquellos procesos en que sí se opera una reacción química en al menos uno de los componentes del material.
- Biológicos: Pueden afectar tanto física y mecánicamente, como químicamente. Son producidos por bacterias, hongos, insectos, etc.

5.1 Acidez

- Medición periódica del pH en seco.
- Cajas y carpetas contenedoras fabricadas con papel libre de ácido (figuras 48 y 49). Si se confeccionan con cartón normal, al menos deben estar forradas con papel libre de ácido.
- Si no es posible una carpeta por cada cartel, al menos deberán estar intercalados con papel libre de ácido.
- Este ítem está directamente relacionado con los relativos a **humedad** y contaminación ambiental.



Fig. 48 Caja con carpetas para contener estampas, usada en el Archivo de Literatura Oral y Tradiciones Populares de la Biblioteca Nacional de Chile. Sobre las carpetas puede verse un listado con las obras contenidas en la caja. (Fotografía: Marcelo Olivares).



Fig. 49. Carpeta para estampas de mayor tamaño. (Fotografía: Marcelo Olivares)

5.2 Agentes biológicos

- Inspección regular para detectar desde temprano cualquier aparición de hongos o insectos.
- Las paredes del depósito, así como el mobiliario, deben ser resistentes al ataque de insectos.
- Este ítem está en directa relación con la manipulación, así como con la **limpieza** y la manera de llevarla a cabo.
- Las cajas y los estantes no deben ser de madera, para evitar xilófagos.
- El anaquel más cercano al suelo debe estar por lo menos a 20 cm de este, para detectar posibles nidificaciones.

5.3 Contaminación ambiental

- La ciudad de Santiago no suele presentar una Humedad Relativa particularmente nociva, tampoco alcanza temperaturas demasiado altas, y por su relativa distancia (120 km aprox.) del mar - acentuada por la Cordillera de la Costa- no posee un aire salino (muy corrosivo). Pero en cambio sus altos índices de contaminación ambiental por causas humanas hacen necesario que cualquier depósito de material valioso deba estar debidamente aislado del exterior.
- Conviene tener en cuenta que los equipos de climatización altamente tecnologizados –al igual que los fármacos que prometen cuidar nuestra salud- suelen provocar

nuevos daños y acentuar de esta manera los deterioros que pretendíamos evitar. Por ejemplo, los filtros electrostáticos y los purificadores de aire pueden provocar gas ozono.

5.4 Humedad

- Monitoreada de manera regular con un higrómetro para mantenerla por debajo de los 55 % de Humedad Relativa, y sobre los 25 %, ya que un ambiente demasiado seco vuelve quebradizo el papel.
- La mejor manera de enfrentar la humedad es con ventilación, sea mediante una simple corriente de aire, o utilizando un ventilador común.
- El depósito no debe colindar con la sala de baño ni cocina, ojalá tampoco con ninguno de los inmuebles vecinos. No debe estar a un nivel más bajo que la calle, ni tampoco sirven los áticos.
- Los deshumidificadores deben ser vaciados regularmente de su contenido de agua, una tardanza en esta labor hace detenerse el equipo, afectando las condiciones ambientales del recinto.
- La altura del anaquel inferior de los estantes, a 20 cm del suelo, es también pensando en una posible inundación.
- Las repisas metálicas deben ser pintadas al horno, y dispuestas perpendicularmente respecto de los muros (previendo posibles filtraciones desde habitaciones contiguas) cuando el espacio disponible lo permita.

5.5 Luz

- Entendiendo que el material estará debidamente resguardado en cajas, y que el depósito no estará expuesto a luz natural excesiva, las obras sólo se expondrán ocasionalmente, sea para la consulta del especialista, la inspección preventiva o la **exhibición**.
- Si el depósito se ilumina con tubos fluorescente, este deberá estar cubierto con el filtro de rigor (existente en el mercado).
- Preferibles son las ampollitas de tungsteno (bajas en luz Ultra Violeta).
- Sea cual fuere el sistema de iluminación, este deberá estar distanciado del papel, ya que toda forma de iluminación genera temperatura, a veces insensible para el ser humano, pero dañina para el papel.

5.6 Temperatura

- La temperatura del depósito debería mantenerse alrededor de los 20 Grados Celsius.
- Monitoreo regular con termómetro fijo.
- La estabilidad es fundamental, por eso el depósito debe contar con aislamiento efectivo, ya que si bien Santiago no alcanza temperaturas extremas, la oscilación térmica puede ser de hasta 14 grados Celsius.

5.7 Almacenamiento y manipulación

- El agrupamiento de los carteles es preferible que esté determinado por el tamaño (igual o parecido), así se protegen mejor los bordes.
- Es ideal que las carpetas y cajas sean apenas más grandes que los carteles (2 cm para carpetas contenidas en una caja, 3 cm para carpetas independientes), esto para evitar movimiento excesivo.
- Cada cartel debe estar completamente extendido, libre de elementos metálicos, así como de restos de adhesivos
- El depósito debe ser de un tamaño que contemple un crecimiento de la colección.
- Sólo tocarán los carteles quienes cuenten con la autorización de la principal autoridad del archivo, y deberán hacerlo con guantes de algodón (fig. 50) o látex. En este sentido, la digitalización de las obras y su disponibilidad para consulta evitan una manipulación excesiva e innecesaria.
- La limpieza debe hacerse con paños secos y sin levantar polvo.
- No pueden usarse plumeros ni sustancias húmedas.
- Este ítem incluye la manipulación necesaria para exhibiciones; para tal efecto hay que tener en consideración: El lugar de exhibición no puede tener una Humedad Relativa superior al 70 %. La luz no puede superar los 150 Lux. Si se enmarcan, los cartones deben ser libres de ácido y los carteles no deben quedar en contacto directo con el vidrio. Son preferibles vidrios o acrílicos con filtro UV. Si se precisa fijar algunos puntos del cartel a un soporte, se debe usar un adhesivo reversible y que no deje manchas.



Fig. 50

(Fotografía: Marcelo Olivares)

5.8 Incendios

- La materialidad no combustible del mobiliario es básica a este respecto.
- La instalación eléctrica de todo el inmueble debe ser revisada, y no debe ser recargada.
- Se debe contar con la cantidad de extintores que el tamaño del inmueble exija.

5.9 Terremotos

- Los anaqueles deben contar con barandas para el caso de deslizamiento de las cajas y/o carpetas.
- No debe haber en el depósito nada más alto que las repisas.
- Las repisas deben estar fijas a los muros.
- Si el inmueble es antiguo, la estructura del depósito debe ser reforzada.
- Debe contarse con un protocolo de emergencia para cuando suceda un terremoto.

6. Condiciones del depósito y estado de conservación de los carteles del Taller Sol

Durante los primeros cinco años de trabajo del Taller Sol, no existió una preocupación por constituir un archivo con la obra que, sin un plan, se iba acumulando. Las urgencias del trabajo semi-clandestino no permitían gastar energía en algo tan secundario, y la seguridad misma del centro cultural pasaba por no acumular nada que diese pretexto a los organismos estatales de represión para entablar algún tipo de acusación formal contra el taller o realizar un ataque a sus instalaciones. Este básico protocolo de seguridad dio sus resultados cuando, a principios de los años ochenta, el taller fue allanado dos veces, ocasión en que los pocos carteles que se habían acumulado desordenadamente, sin ningún tipo de cuidado en un rincón, no llamaron la atención de los agresores, quienes se limitaron a destrozar materiales y herramientas.

Por aquellos mismos días, la peña-teatro Casa Kamarundi, que ocupaba un inmueble adyacente al que ocupaba el Taller Sol en la calle Arturo Prat, fue baleada en su frontis por los organismos de represión. Como parte de este mismo marco coyuntural, mencionaremos que poco después de los sucesos mencionados, Antonio Kadima fue arrestado y relegado al norte del país, noticia recogida por la revista La Bicicleta (Fig. 51).



victor
jara



VIOLETA PARRA

GRAFICA FUERA DE LAS SALAS (pero recontra fuera).

Moviéndose desde el Taller Sol por los cafés de canto y las peñas; en las puertas del Normandie, en un acto solidario u olla común, donde haya gente, tiene que pasar Alberto en algún momento ofreciéndote ahí mismo una muestra de arte gráfico. Con algo de póster, con algo de rayadomural, con algo de tarjeta y algo de Andy Warhol y de Pedro Lobos; impresas sobre cartulina y con el rastro de esa impresión no siempre pareja de lo que parece ser una offsetmultilit —una en 20 pesos, tres por 50— son las **TARJETAS de TOÑO CADIMA**, relegado por estos días en Alto del Carmen, que es un pueblito al interior de Valledupar, uno de tantos bien dejados de la mano de los dioses hasta que alguno de esos vientos augustos les planta con su birlibirloque un toñocadima o un cristiancoté, y ahí vamos viendo cómo un trabajo de arte urbano exterior al circuito del arte-Arte-Arte-ARTEtc. se convierte en arte rural que todos podemos comprar de a tres por 50 cuando nos encontremos por ahí con el Alberto. (R)



EN ESTA PROXIMA CANCION, QUIERO QUE TODOS ME ACOMPAÑEN. POR FAVOR, AQUELLOS DE LOS ASIEN-TOS MAS BARATOS, APLAUDAN... EL RESTO PUEDE HACER SONAR SUS JOYAS.

Fig. 51 Revista LA BICICLETA, número 38, septiembre de 1983, dando cuenta de la relegación de Toño Cadima.

Es necesario señalar que el Taller Sol, desde su fundación en San Martín 57, hasta hoy, Avenida Portales 2615 (Fig. 52), ha funcionado en ocho domicilios (Av España, Av Matta 1425, Arturo Prat 657, Agustinas 2085, Compañía 2131, Nataniel Cox 1456), con los consiguientes traslados, embalajes y desembalajes.



77

Para dimensionar el volumen del material propiedad de este centro cultural, señalaremos que el Archivo de Carteles forma parte del ARCHIVO MEMORIA DE LA RESISTENCIA (que incluye panfletos, hemeroteca, poesía autoeditada, fanzines, boletines, literatura técnica gráfica, videos VHS, discos de vinilo, discos compactos y caséts), y que este a su vez es una sección del CENTRO DE DOCUMENTACIÓN PATRICIO SOBARZO, en homenaje a Patricio Sobarzo Núñez, profesor y fundador del CODEPU, Comité de Defensa de los Derechos del Pueblo (asesinado por agentes de la Dictadura en las inmediaciones de la Rotonda Departamental, el 2 de julio de 1984), nombre general para todo este acervo. El centro de documentación, unido a labores de muralismo y organización de actividades artístico culturales (charlas, ferias, talleres, etc.), además de una librería, conforman, finalmente, el centro cultural.

Es importante también indicar que las labores de catalogación y conservación de este abundante material, sólo durante este último año ha comenzado a ser llevada a cabo por personal proveniente de distintas áreas de la investigación, el que se ha acercado al Taller Sol de manera espontánea, dado el prestigio de este centro cultural en lo que respecta a material testimonial, contracultural o de autogestión.

Un trabajo más específico y riguroso se ha iniciado este año 2015, con la ayuda voluntaria de estudiantes en busca de documentación para sus proyectos de título. Estos trabajos son coordinados por Antonio Kadima.

En todos los años de aumento de este acervo, no se ha contado con la asesoría de ningún conservador profesional.

6.1 El inmueble

La casona en que hoy funciona el Taller Sol corresponde a las típicas y centenarias casas de los barrios Yungay y Brasil, ubicándose en Av. Portales 2615, en la convergencia de ambos barrios, siendo una propiedad arrendada. Construida alrededor de 1915, en sus dos pisos (más un entrepiso y un subterráneo), alberga diez habitaciones, más baños y cocina. Entre sus virtudes se cuenta el abundante espacio, su céntrica ubicación y el hecho de formar parte de una zona antigua de Santiago, con acendrada identidad barrial e histórica.

No obstante lo anterior, desde el punto de vista de la Conservación Preventiva, la edificación ofrece varias debilidades, a saber:

- Como la mayoría de las casas de esa zona y antigüedad de Santiago, está construida en madera, adobe, cemento y yeso, multiplicidad de materiales que atenta contra su estabilidad, condición base de cualquier centro de acopio de material valioso.
- Los incendios se han vuelto reiterados en el barrio durante estos últimos años, debido tanto a la materialidad de las casas, como al hecho de que muchas se arriendan por piezas, produciéndose un peligroso hacinamiento.
- Las partes de madera pueden atraer xilófagos que podrían pasar al archivo.

- La antigüedad del inmueble lo vuelve también muy vulnerable en caso de terremoto.

6.2 El depósito actual de carteles

Desde el año pasado (2014), en la medida en que avanza la organización del centro cultural, los carteles han ido siendo acumulados en una habitación semi-subterránea, con ventana (1 x 0.60 m) hacia la calle. La habitación es rectangular, siendo el lado más largo de 4,5 m, y el más corto de 3,5 m. La altura no es uniforme, ya que un 60 % del espacio alcanza una altura de 2,35 m (con techo de tablas), y el restante 2,05 m. (con techo estucado). El suelo es todo de tablas. El muro que da hacia la calle (frontis, lado sur) es de 60 cm de grosor, y el que comunica con otras dependencias (lado poniente) es de 12 cm. Los otros dos muros o lados colindan con la base del inmueble.

Los muros presentan grietas, y se puede observar que estas fueron rellenadas alguna vez con yeso o poliuretano.

Se efectuó medición de Humedad Relativa, Temperatura y Luz (artificial), el día 25 de junio del 2015 a las 19:45 h. Los resultados fueron:

- Humedad Relativa: 59 % (una segunda medición el 10 de agosto siguiente arrojó 73 %)
- Temperatura: 15,6 Grados Celsius.
- Luz promedio de la habitación: 44 Lux (ampolleta en espiral ULIX GL-42, 26 w, 50-60 Hz).

INSTRUMENTOS UTILIZADOS: Higrómetro-Termómetro KT-905, Luxómetro LX-101.

Considerando que el año en curso ha sido particularmente seco, casi sin precipitaciones en todo el primer semestre, la Humedad Relativa de 59 % resulta excesiva, ya que con las lluvias habituales para esta época del año probablemente habría marcado varios puntos más.

La orientación hacia el sur, y la escasa entrada de luz natural, permiten aseverar que en el aspecto luz el depósito no presenta defecto.

La ubicación semi-subterránea de la habitación, más su orientación hacia el sur, sumado a los gruesos muros, permiten suponer que la temperatura, aún en los meses de verano, no sube a niveles de peligrosidad para el papel.

6.3 Imágenes del depósito actual



Fig.53



Fig. 54



Fig. 55



Fig. 56



Fig. 57



Fig. 58



Fig. 59



Fig. 60



Fig. 61



Fig. 62

6.4 Observaciones sobre el depósito y el almacenamiento

Luego del examen del depósito, así como de las condiciones de almacenamiento, podemos indicar los siguientes factores de posible deterioro:

- La habitación o corredor que funciona como antesala del depósito (fig.61), dificulta y retrasa el acceso a este, lo que restaría capacidad de reacción ante una emergencia.
- La ubicación del depósito en un nivel semi subterráneo, lo tornan particularmente vulnerable en caso de inundación (tanto desde la calle como en el caso de filtraciones internas).
- La instalación eléctrica, aunque eficiente, no está debidamente oculta (fig. 56).
- El mobiliario, todo de madera (figs. 54, 55, 59, 60), puede atraer humedad y xilófagos.
- Las cajas de cartón (fig. 62), además de atraer xilófagos, por ser muy higroscópicas, absorben y retienen humedad.
- La coexistencia de los carteles con otras colecciones como libros y folletos (figs. 53, 54, 55, 56, 60, 62), no es recomendable, ya que limita las posibilidades de una conservación preventiva rigurosa y especializada.
- Al no estar convenientemente guardados en carpetas ni cajas cerradas, los carteles están expuestos a todas las fluctuaciones medioambientales, pérdida de estabilidad que los expone a todos los posibles deterioros. En este sentido, los que permanecen enrollados (figs. 59 y 60) son los más vulnerables.

6.5 Los carteles

Como contrapartida a la precariedad del depósito y a las casi nulas normas de Conservación Preventiva en lo que respecta a su almacenamiento, el estado de conservación de los carteles en sí es sorprendentemente favorable, observándose contadísimos deterioros. Esta aparente contradicción se debería, a mi entender, a dos factores:

- 1.- Los varios cambios de domicilio, con su consiguiente manipulación y reordenamiento, han posibilitado una inspección y ventilación de los carteles, así como una gradual distribución y acumulación en base a tamaño, muy favorable esta para evitar doblamientos en sus extremos.
- 2.- Una norma que sí se ha respetado es la de que toda la manipulación ha sido muy cuidadosa, con guantes de látex, y sólo cuando estrictamente necesaria.

6.6 Imágenes de deterioros



Fig. 63 Mancha con restos de adhesivo



Fig. 64 Mancha por resto de adhesivo y rayado.



Fig. 65 Adhesión entre carteles por resto de cinta adhesiva



Fig. 66 Adhesión entre carteles



Fig. 67 Borde doblado y hongos.



Fig. 68 Hongos



Fig. 69 Hongos y pérdida de plano



Fig. 70 Hongos y pérdida de plano

6.7 Estado de conservación

Considerando sólo los carteles, y ateniéndonos a los parámetros del C.N.C.R. (Centro Nacional de Conservación y Restauración), podemos concluir que el Estado de Conservación de los carteles es **Bueno**, por cuanto

El objeto presenta algunos síntomas de deterioro, pero la profundidad, extensión e intensidad de su manifestación es de carácter leve y como tal, los daños originados a nivel morfológico y/o iconográfico NO constituyen un menoscabo a su integridad simbólica o textual. No registra deterioros a nivel de su estructura y materiales constitutivos, y su manipulación se puede realizar sin ningún problema. (DETERMINACIÓN DEL ESTADO DE CONSERVACIÓN: CRITERIOS C.N.C.R.).

A pesar de lo anterior, existe un indudable **potencial de deterioro** dada la cantidad de flancos o debilidades que ofrece el archivo como conjunto. Esta consideración relativiza el diagnóstico indicado más arriba.

En estos albores del tercer milenio, agobiados por una aguda crisis del humanismo a manos del consumismo y la banalidad, el trabajo convergente de todos quienes aún creemos en la importancia de salvaguardar el legado humano, sobre todo el legado alternativo y no-utilitario al mercantilismo dominante de hoy, se vuelve un trabajo con ribetes de emergencia. La avasalladora maquinaria neoliberal, al reducir la rica y compleja realidad a un simple balance de ingresos versus gastos, augura difíciles días para lo que aún queda de noble en el mundo.

Acercarse hoy a la labor de un centro cultural disidente, contracultural o alternativo, supone situarse en las antípodas no sólo del sistema social y económico impuesto por la fuerza y aceptado con resignación; sino también de la institucionalidad que, a duras penas, se ha podido construir con miras a la defensa del patrimonio. Esta fricción con la institucionalidad cultural oficial entraña una contradicción difícil de sortear.

Sin esperar reconciliaciones o transacciones entre lo oficial y lo contestatario, aunque sin descartar un acercamiento entre ambos mundos (y, en secreto, deseándolo), lo que nos queda a quienes elegimos el camino de la protección del patrimonio es poner manos a la obra, ofrecer nuestros conocimientos y colaborar, desde nuestras posibilidades y en el grado que nos sea posible.

La aplicación de las soluciones propuestas en esta tesina, es algo que pertenece al territorio de la incertidumbre. Lo que no lo es, es la realidad de un trabajo que realicé con toda la dedicación que mis actividades de subsistencia me permitieron. Y aunque estas labores de subsistencia me impidieron dedicarle a este proyecto el cien por cien de mi tiempo, cuando lo hice acometí mi trabajo con fascinación y pasión.

Soy un trabajador de la cultura desde hace años, y en los terrenos de la Conservación soy un aprendiz, pero lo primero me permite asegurar que corregiré las imperfecciones de lo segundo

Marcelo Olivares keyer

Ñuñoa, Santiago de Chile, 26 de agosto del 2015.

REFERENCIAS

- Alcacer Garmendia, J. (1991). *El mundo del cartel*. Madrid, España: Ediciones Granada.
- Barnicoat, J. (2000). *Los carteles, su historia y su lenguaje* (J. Beramendi, Trad.).
Barcelona, España: Editorial Gustavo Gili.
- Bonasso, M. (2003). *Diario de un clandestino*. Tafalla, España: Txalaparta.
- Castillo Espinoza, E. (2006). *Puño y letra: Movimiento social y comunicación gráfica en Chile*. Santiago de Chile: Ocho Libros Editores.
- Castillo Espinoza, E. (Ed.) (2010). *Waldo González: Obra gráfica*. Santiago de Chile: Ediciones Universidad Diego Portales.
- Castillo Espinoza, E. (Comp.) (2011). *Cartel chileno*. Santiago de Chile: Ediciones B.
- Contreras, G. y Vassallo, E. (Comps.) (2014). *La cultura con Allende*. Santiago de Chile: Alterables-Etnika.
- Cristi, N. (2013). A Des-sitiar Chile. En M. Vico (Ed.), *El afiche político en Chile* (pp. 79-102). Santiago de Chile: Centro de Investigaciones Diego Barros Arana/Ocho Libros Editores.
- Mujica, P. (2002). *Conservación preventiva para archivos*. Recuperado de http://www.cncr.cl/611/articles-4951_archivo_01.pdf
- Muñoz Hauer, M. y Villalobos Fauré, M. (2009). *Alejandro Fauré: Obra gráfica*. Santiago de Chile: Ocho Libros Editores.
- Soto Veragua, J. (2009). *Historia de la imprenta en Chile, tomo I*. Santiago de Chile: Arca Gráfica/El Árbol Azul.
- Tejeda, J. (2011). *Amster*. Santiago de Chile: Ediciones Diego portales.
- Vico, M. y Osses, M. (2009). *Un grito en la pared*. Santiago de Chile: Ocho Libros Editores.

Vidal, H. (2009). *Súper Cifuentes*. Santiago de Chile: Ferores Editores.

REFERENCIAS SIN CITA LITERAL

Barber Llatas, C. (S.F.) *Programa de asignatura de conservación preventiva*.

Magister en Conservación y Restauración de Objetos y Entorno Patrimonial.

Santiago de Chile: Universidad Finis Terrae.

Casals, R. (S.F.). *Características del papel*. Barcelona, España: Howson Algraphy.

Calvo, A. (1997). *Conservación y restauración. Materiales, técnicas y procedimientos de la A a la Z*. Barcelona, España: Ediciones del Serbal.

Cristi, N. (2012). *Creación al margen. Aproximación a la historia y visualidad del cartel de resistencia entre 1973-1989*. (Tesis). Universidad Católica, Santiago de Chile.

Csillag Pimstein, I. (2000). *Conservación fotográfica patrimonial*. Santiago de Chile: Dibam.

Godoy, A. (1992). *Historia del afiche chileno*. Santiago de Chile: Universidad Arcis.

Medina Sancho, X. (2013). Conservación de un álbum fotográfico japonés del siglo XIX: pasantía en el Instituto del Patrimonio Cultural de España. *Conserva*, (18), pp 21-40.

Muñoz Viñas, S. (2003). *Teoría contemporánea de la restauración*. Madrid, España: Editorial Síntesis.

Pedersoli Junior, J. (2006). La ciencia y los archivos: las ventajas de la reciprocidad. *ICCROM Boletín*, (32), p.14.

Rojas Lederman, V. (S.F.). Apuntes sobre técnicas y tecnología del grabado. *SISIB-Universidad de Chile*. Recuperado de <http://www.uchile.cl>

Tubau, I. (1968). *Dibujando el cartel*. Barcelona, España: Ediciones CEAC.

OTROS SITIOS WEB CONSULTADOS

www.alternivateatral.com

www.delcampe.net

www.ehowenespanol.com

www.graventvirtual.files.wordpress.com

www.ilustracioneditorialypublicitaria.blogspot.com

www.lajiribilla.cu

www.memoriachilena.cl

www.portalgraf.com

www.premioaltazor.cl

www.registrocdt.c

www.reycolor.cl

www.torraspapel.com

www.vision-digital.com.mx

www.volcan.cl