

El Festival Franco Chileno de Videoarte y la Franja del NO¹

The French Chilean Video Art Festival and The NO Franja

Dr. Sebastián Vidal Valenzuela²

savidal@gmail.com

Resumen

Durante la dictadura de Augusto Pinochet aconteció un evento clave para el audiovisualismo local: el Festival Franco Chileno de Videoarte. Este festival, desde principios de los ochenta a mediados de los noventa, fue organizado por el Instituto Chileno Francés de Cultura, y permitió que muchos videoartistas de ambos países exhibieran y discutieran sus innovadores trabajos. En sus versiones un importante número de videos chilenos respondió al represivo contexto político y abrió caminos para consolidar líneas conceptuales en la visualidad. Este artículo analiza el trabajo de un grupo de artistas que experimentó y reflexionó sobre el video en el Festival, e indaga en las fórmulas vanguardistas en video extraídas de la performance y la publicidad para la Franja del NO, una de producciones más significativos para la política y los medios de comunicación chilenos de la segunda mitad del siglo veinte.

Palabras clave: Festival Franco Chileno de Videoarte; La Franja del NO; Televisión; Performance; Publicidad.

Abstract

During Pinochet's dictatorship, a key event for local audiovisualism took place: the French Chilean Video Art Festival. This festival was organized by the French Chilean Institute of Culture —from the early 1980s to mid of 1990s— and allowed many video artists from both countries to exhibit and discuss their innovative works. In this context, an important number of Chilean videos were a response to the repressed political context and they opened a path for the consolidation of conceptual lines in visuality. This article analyzes the work of a group of artists who experimented and reflected about video at the Festival, and how they used avant-garde formulas on video extracted from performance art and advertising for the NO Franja, one of the most significant productions for Chilean politics and media of the second half of the 20th century.

Keywords: French Chilean Videoart Festival; The NO Franja; Television; Performance Art, Advertising.

Recibido: 28/06/2023. Aceptado: 06/09/2023

1 El presente artículo fue elaborado en el contexto del proyecto Fondecyt de iniciación 11191061 "Festivales Franco-chilenos/latinoamericanos de Video Arte: Resistencia cultural y experimentación audiovisual durante la dictadura y transición (1981-1996)".

2 Doctor en Historia del Arte en la Universidad de Texas en Austin (becario Fulbright). Licenciado y Magíster en Teoría e Historia del Arte en la Universidad de Chile y Licenciado en Ciencias de la Educación en la Pontificia Universidad Católica de Chile.

I. Los antecedentes y desarrollo del Festival

A finales de los años setenta comienza el uso de cámaras de video portátiles para la producción de obras de arte en Chile. Si bien el videoarte era un género que ya disponía de más de una década de circulación en el mundo, y aunque algunos artistas chilenos como Juan Downey o Gonzalo Mezza ya habían realizado trabajos con video en el extranjero, el uso de cámaras para realizar obras o registrarlas se inició en el país de la mano de artistas como Lotty Rosenfeld, Carlos Leppe, el Colectivo de Acciones de Arte (C.A.D.A.) o Eugenio Dittborn. Quizá por esta demora en el desarrollo del género, una significativa parte de la primera generación de videoartistas locales alcanzó un alto grado de sofisticación y entendió el video en un código de discurso del medio que reflexionaba más allá del mero registro corporal (Westgeest, 2015). Podemos ver esta fórmula aplicada, por ejemplo, en piezas del C.A.D.A, que en su manifiesto llamado “La función del video” postulan lo siguiente:

El video cumple para nuestro grupo una doble función: por una parte actúa como registro, es decir memoria o documental de una situación de arte efectuada en y sobre la realidad y por eso mismo, no documenta la realidad, sino una forma de realidad construida de antemano. (en Carvajal, Alarcón y Vindel, 2019, p. 260)

Esta conciencia que tuvieron las primeras prácticas de videoarte en Chile respecto al uso del video como un sistema de creación autónomo más allá del proceso documental, en un momento en que tanto los espacios que exhibían video como el acceso a equipos (cámaras y editoras) eran limitados, expone la complejidad que las caracterizaba. Probablemente, el contexto dictatorial y la tardía implementación del video para la ejecución de prácticas artísticas, promovieron que la transferencia reflexiva tuviera un fuerte componente analítico y político, lo cual comenzó a hacerse cada vez más latente gracias al aporte teórico de destacados intelectuales como Ronald Kay, Nelly Richard, Justo Pastor Mellado o Pablo Oyarzún.

Estas reflexiones tuvieron como lugares de discusión y exhibición espacios independientes, tales como las galerías Época, Sur, Cal o Bucci, por mencionar algunas. Sin embargo, hubo también otra importante vitrina, que con los años resultó ser la plataforma más sólida y permanente de exhibición anual de videos en el período, me refiero al Festival Franco Chileno de Videoarte.

El Festival Franco Chileno de Videoarte fue una iniciativa promovida por el Servicio Cultural de la Embajada de Francia en Chile, que tuvo por objetivo ser un espacio de intercambio y colaboración entre artistas de ambos países. Nació originalmente en 1980 como parte de la política cultural exterior del Estado francés, y tuvo a Pascal-Emmanuel Gallet (jefe de la Oficina de Animación Cultural del Ministerio de Asuntos Extranjeros de Francia) como su fundador y director. El Festival tiene su antecedente en el envío de videos de artistas franceses a Santiago realizado en 1979. Al año siguiente, esta iniciativa de Gallet toma forma con el desarrollo del primer Encuentro Franco Chileno, como se llamó en un inicio, con videos de nueve realizadores galos. En 1981, se configura una segunda versión, que en el catálogo y en la historia ha quedado registrada como el primer Encuentro, y donde, además de destacados artistas franceses, se programaron obras de precursores/as de la performance y del videoarte en Chile. De esta forma, durante una semana, y una vez al año, se proyectaban piezas de performance y videoarte que diagramaron parte importante de

las reflexiones y la experimentación en torno al audiovisualismo del período. A inicios de los noventa, y hasta 1996, el Festival se expandió a otros países y pasó a llamarse Festival Franco Latinoamericano de Videoarte.

El Festival es, sin duda, uno de los hitos más relevantes del arte contemporáneo chileno durante la dictadura militar y los primeros años de la transición, se daban cita audiovisualistas franceses y chilenos para exponer lo último de sus respectivas producciones. El Festival también propició interesantes reflexiones en torno al rol de las acciones de arte, la performance y el video en el arte contemporáneo, y de ellas destacan al menos dos aspectos: primero, el contraste entre las propuestas que presentaban los videos chilenos y franceses, y segundo, la precariedad tecnológica del video en Chile. Respecto al primer punto, este se relaciona con la forma en que en Chile fueron percibidas las temáticas de los videos franceses y sus modos de emplear el lenguaje audiovisual, pues muchos de ellos sorprendían inicialmente por su gran despliegue formal. Señalaban un alto conocimiento del lenguaje del videoarte, que integraba audazmente los progresos técnicos —uso de efectos visuales, sonidos y diversas extensiones experimentales a otros campos como el cine o el documental—, pero que no disponía, al menos en un inicio, un componente político manifiesto que caracterizaba a gran parte de la producción chilena. Así lo deja en claro la lectura que Milan Ivelic y Gaspar Galaz (1988) realizan:

En el Primer Encuentro se puso en evidencia que la orientación de los franceses y chilenos era muy diferente. Los primeros mostraron una orientación basada en la búsqueda formal, donde el juego de luces, colores y sonidos era el producto de una manipulación electrónica en la mesa de edición. Esta indagación no se invalida, ciertamente, por el hecho de privilegiar los aspectos sintácticos del discurso audio-visual, opción que se vincula con una valoración del medio cuyos parámetros están en consonancia con la estructura tecnológica y científica propia de las sociedades opulentas. (...) El video chileno ha optado por vincularse con nuestros propios comportamientos, en marcos individuales y sociales periféricos, marginales, consecuentes con los parámetros derivados de nuestra propia situación humana aquí y ahora.

Esta dicotomía que presentan Ivelic y Galaz refuerza la condición política que presentaban las piezas al interior del Festival, aún cuando omiten —por motivos de censura— las referencias directas antidictatoriales, que son reemplazadas por conceptos como periferia, marginalidad y situación humana. Esta estrategia enunciada en los videos desde la zona marginal se condice con los enunciados planteados por la teórica Nelly Richard en 1986, en su conocida obra *Márgenes e instituciones*, donde presenta de manera orgánica su diagrama para la Escena de Avanzada.

Juan Downey artista chileno radicado por esos años en Nueva York y referente internacional indiscutido del videoarte de Chile, (en Naranjo y Briceño, 1986), señala al respecto: “Me preocupa lo que tengo que decir y no tanto de las herramientas. No soy un vendedor de máquinas. Soy un artista. Lo que tengo que decir va ligado a las herramientas necesarias para transmitir ese mensaje” (p. 44). La claridad que presenta Downey respecto al uso del video difería justamente de determinada línea creativa de los videoartistas que operaban con las innovaciones tecnológicas, en experimentación con ellas, por sobre el contenido crítico o político. En efecto, el régimen dictatorial que se vivía por esos años obligaba mayormente a los artistas chilenos a producir obras en extremo sofisticadas, desde su modo enunciativo, para camuflar la censura y la represión de los organismos de seguridad.

En otras palabras, por más que el Estado francés estuviese detrás respaldando el Festival, las obras debían ser aprobadas por el Consejo de Calificación Cinematográfico que filtraba las piezas. Así, si bien no hay actualmente estudios sobre la cantidad de piezas del Festival que fueron censuradas, hubo creadores locales que se vieron afectados por ello³.

Un segundo aspecto significativo que se puede considerar en torno a la reflexión del video por esos años recae en el hecho, ya mencionado, de la precariedad tecnológica que había en Chile. Aunque el videoarte era un género completamente nuevo a inicios de los ochenta, se posicionó con fuerza vinculado al registro de arte corporal: tanto performances, acciones de arte, puestas en escena de ficción e incluso obras de teatro. Este factor determina, a su vez, que la ausencia de los efectos de edición avanzados en la producción local se viera acentuada. Esto se puede deber también a que muchos de los equipos tanto de grabación, así como de edición profesional, eran facilitados principalmente por artistas y productores que estaban por esos años vinculados al mundo de la publicidad y la televisión. Así, antes de primar la experimentación deconstructiva del uso de la imagen video por medio de herramientas de edición, los artistas de los primeros años se centraron en transitar por el acto mismo del registro performático, el cual —debido a la coyuntura de esos años— se fue direccionando, en mayor medida, hacia temas relacionados con la dictadura. Pobreza, temor, violencia, exclusión, tortura y muerte fueron aspectos centrales para la producción local, la cual —como correctamente señalan Ivelic y Galaz— se separaba de las obras que llegaban de Francia.

Al ser un medio nuevo, el video ofrecía ser una alternativa eficiente para producir contenidos audiovisuales autónomos, lejos del radio inalcanzable y censurado de la televisión, o del tremendamente costoso mundo del cine. Es de esta forma, en este momento inicial de indeterminación, que el Festival se transformó en una vitrina para audiovisualistas de zonas fronterizas, como cineastas, productores de televisión, documentalistas, realizadores de obras de teatro y de videoclip. Sin embargo, un sector de los videoartistas consideraron que estas piezas no correspondían a obras de videoarte y por lo tanto se alejaban del sentido inicial del Festival. La autonomía de este nuevo lenguaje para fines artísticos debía ser resguardado de la amenaza de los medios de comunicación de masas y sus hegemonías simbólicas. Al respecto Michele Goldstein, directora de cultura de la Embajada de Francia en Chile comentó: “Al contrario, me parece esencial insistir, para el Festival, en el propósito artístico. Pues el video arte está naciendo, y tiene dificultades para afirmar su especificidad en medio de una producción audiovisual aplastante (la publicidad, la imagen televisada, etc.). Es conveniente entonces darle un lugar y distinguirlo de las otras formas de expresión, guiadas por otros criterios”. (Liñero, 2010, p. 142)

Por otro lado, los cineastas y los documentalistas afirmaban mantener abiertas las selecciones basadas en criterios más amplios —para incluir por ejemplo películas, documentales y obras de teatro— y dejarlas exclusivamente a la creación en formato video. Las disputas en torno al uso del video en ese momento provocaron posiciones de trinchera respecto al lugar de enunciación y la función que se debía dar al recurso audiovisual frente al arte y a la situación violenta de la dictadura.

3 Lotty Rosenfeld presentó a la comisión del Festival su video *Proposición para (entre) cruzar los límites* en noviembre de 1983, el cual fue censurado por el Consejo de Calificación Cinematográfico de esa época, pues consideró que podría incluir mensajes cifrados en código morse, lo cual era totalmente falso.

El Festival incluyó un programa, ideado por Gallet, de intercambio artístico entre Francia y Chile llamado Diario de Viaje. Los Diarios de Viaje se configuraron desde la idea de una bitácora de los antiguos navegantes, y consistieron en la invitación de un videoartista francés a Chile durante un breve período de tiempo. Por su parte, el videoartista francés invitaba también a uno chileno a participar en una residencia en Francia. Gallet (comunicación personal, 31 de mayo del 2022) recuerda esos primeros Diarios de Viaje de la siguiente forma:

El primero fue Thierry Kuntzel. Recuerdo los informes sobre su primera misión, y los chilenos estaban muy entusiasmados por recibirlo. (...) El segundo fue Prado. Y allí le pedí que hiciera el primer Diario de Viaje. Y muy pronto quise que un videoartista chileno viniera a París.

Videoartistas y teóricos del video como Robert Cahen, Hervé Nisic y Jean-Paul Fargier llegaron a Chile a producir videos, dar conferencias y escribir textos en torno a esta interacción. Así, el hecho de haber estado en contacto con una élite global de audiovisualistas franceses permitió a los chilenos sobrepasar el apagón cultural impuesto por los militares. Como indica artista Néstor Olhagaray (2013):

Cada una de estas visitas fueron las mejores enseñanzas para vitalizar una cultura y una estética del video. Los artistas chilenos que les correspondió realizar en Francia su “Carnet de voyage” fueron: Juan Forch, Francisco Vargas, Magali Meneses, Francisco Fabrega, Francisco Arévalo, Marcela Poch, Patricio Pereira, Claudia Aravena, Gerardo Silva. (p. 107)

Como lo confirma Olhagaray, Juan Forch y Juan Francisco Vargas, participaron de esta experiencia de intercambio y residencia. Con el tiempo, el Festival se volvió un punto central de reunión para importantes realizadores de video que, años más tarde, trabajarían para la campaña televisiva de oposición en el plebiscito de 1988, llamada Franja del NO.

II. Los puentes del Festival Franco Chileno de Videoarte y la Franja del NO desde la perspectiva de tres autores

Juan Forch

El caso de Juan Forch probablemente es uno de los más representativos en el cruce que existió entre El Festival Franco Chileno de Videoarte y la Franja del NO. Tras estudiar periodismo en los años sesenta, Forch se exilió en México y Alemania, después del golpe de Estado. En Dresde, estudió cine experimental en DEFA-Trickfilmstudio, donde recibió una formación en animación y videoarte. En 1978, regresó a Chile y se dedicó a producir piezas de videoarte, documentales y comerciales televisivos. En 1988, participó como director de video en la Franja del NO y se convirtió en una piedra angular de la campaña. En este rol, Forch produjo impactantes obras de video para la Franja. Debido al alto impacto de estas obras, sus colegas solían llamar a sus videos “los forchazos”.

Algunas de sus obras de videoarte que se presentaron en el Festival fueron:

Difunta Correa, gracias por el favor concedido (1981), *Todo es de color* (1984), *La Merienda de locos* (1984), *Zurita* (1986), *Torre Eiffel* (1986) y *El video es redondo* (1990). En el

centro de sus videos se encuentra una imbricación de poesía, denuncia social y tradiciones populares, y eran caracterizados por una intensa experimentación con efectos tecnológicos. Para mostrar la conexión entre su obra presentada en el Festival y la Franja del NO, me centraré en dos piezas de su videografía, *Torre Eiffel* y *El video es redondo*. Además, me referiré brevemente a algunos de sus proyectos colaborativos con artistas visuales y teóricos.

En 1986, Forch produjo *Torre Eiffel*, un video de 11 minutos que muestra diferentes tomas dentro de la icónica torre (Figura 1). Visualmente, la secuencia completa es cromática, saturada y ralentizada. Las escenas fueron combinadas con una voz en *off* que lee fragmentos de “Torre Eiffel”, poema de Vicente Huidobro donde conceptos como la música, la naturaleza y la geografía fueron combinados para crear una composición visual bajo la estructura de poesía visual de los caligramas.

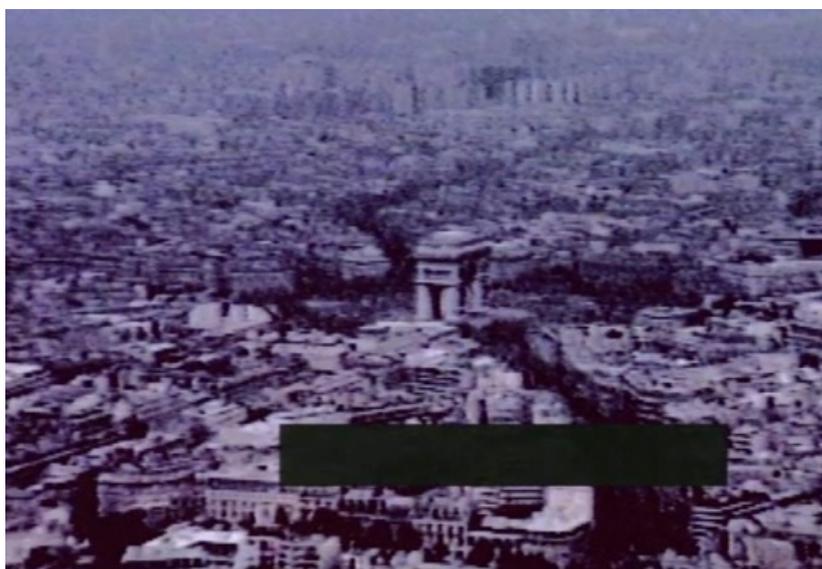


Figura 1. Forch, J. (1986) Torre Eiffel [video]. Cortesía de Juan Forch.

El poema “Torre Eiffel” de Vicente Huidobro fue originalmente publicado en la revista *Nord-Sud* en 1917. En 1918, Huidobro publicó en Madrid la versión más conocida de “Torre Eiffel” en un libro de gran tamaño (Sarabia, 2007). El poema estaba dedicado a su amigo, el pintor vanguardista Robert Delaunay, que había producido una serie de pinturas sobre la Torre Eiffel entre 1909 y 1912 (Sarabia, 2010). De hecho, tanto el poeta como el artista visual colaboraron en la edición española de “Torre Eiffel”, para la cual Delaunay aportó la imagen de portada.

En 1985, el videoartista y realizador francés Jean-Paul Fargier se encontraba en Chile invitado por la organización del Festival para realizar conferencias y un Diario de Viaje. Fargier escogió a Forch para viajar a Francia. Ambos artistas acordaron trabajar de manera colaborativa en el famoso poema “Altazor” de Huidobro. Sin embargo, en su Diario de Viaje, Forch trabaja en torno a la imagen y el poema “Torre Eiffel” también de Huidobro. Originalmente, el poema es una oda al modernismo, que celebra el advenimiento de la era de las comunicaciones. El crítico literario Gabriel Insausti (2009) señala:

La torre atestigua el triunfo de la civilización, si no su supervivencia, sobre las amenazas que ella misma ha ideado contra sí. Y la cronología, nuevamente, es significativa: *Tour Eiffel* aparece en 1918 como un canto esperanzado ante la inminencia del armisticio. (párr. 3)

En esta misma línea, en *Torre Eiffel* de Forch la secuencia es presentada como una elevación y caída desde el ascensor de la torre. En el video, la voz en *off* de Forch lee el poema, y conecta la vista ascendente y descendente registrada desde el ascensor. Al mismo tiempo, se puede oír una voz de mujer que canta una escala musical completa. En el poema, aparece un caligrama con las palabras Do, Re, Mi, Fa, Sol, La, Si, escritas en diagonal como una secuencia progresiva para simular una escalera. Forch intentó reconstruir en video la estructura visual original del poema de Huidobro. Para ello, usó innovaciones tecnológicas del video, como dos cámaras diferentes, y efectos vanguardistas que no eran frecuentes en esos años, como el compresor analógico. Incluyó también una ralentización del sonido ambiente, troquelados (*pop-ups*) de postales de la Torre Eiffel y un rectángulo negro y blanco aleatorio en una imagen insertada del río Sena. Forch (2006) ha comentado estas innovaciones:

El sonido que ustedes van a escuchar es el sonido de la cámara ralentizada. Y el otro tema que aparece ahí son las incrustaciones con un compresor, el compresor del 85 era la novedad del año. Y el Festival de Viña dio cuenta del que creo que fue un Festival que nadie entendió nada porque el tipo que arrendó el compresor lo único que hacía era dar vuelta todas las imágenes. Pero bueno, aquí está usado el compresor de otra manera, un poquito más civilizada. (1 h 9 min 40 s)

En 1990, tras el retorno de la democracia, Juan Forch presentó otro video para el Festival, titulado *El video es redondo*. Este consistió en una performance, a modo de declaración personal, en frente de una cámara fija. El rostro de Forch aparece lentamente en el plano, con sus ojos cubiertos por una franja negra, mientras se escuchan ritmos de una guitarra española. Este “sujeto no identificable” declara lo siguiente:

Hey, ustedes los de la censura, me parece repugnante que en mi país todavía exista una sala como esta, en la cual nosotros tengamos que mostrar nuestros videos antes de exhibirlos al público. ¿Con qué derecho? ¿Quién les dijo que ustedes eran mejores? ¿Qué autoridad moral tienen ustedes para decidir lo que es bueno y lo que es malo? Ustedes no son más que parásitos medievales enquistados. Reciban mi profundo desprecio.

La obra fue motivada por la censura que cualquier producto audiovisual podía sufrir, ya fuese película o video independiente, al pasar por la revisión del Consejo de Calificación Cinematográfica. Fundado por el Decreto Ley No 679 de 1974, este consejo operó como un organismo técnico dependiente del Ministerio de Educación, cuya misión plasmada en el art. 1 era “orientar la exhibición cinematográfica en el país y efectuar la calificación de las películas”. Entre los miembros del Consejo se encontraban, además de representantes de la academia, el Ministerio de Educación y el Poder Judicial, un representante de cada una de las ramas de las Fuerzas Armadas, que claramente no eran idóneos para conformar dicha entidad. Durante el régimen dictatorial, esta institución, compuesta por civiles, jueces y militares, tuvo el poder de censurar los medios (Errázuriz y Leiva, 2012). Durante la transición, el Consejo siguió estando activo, y su persistencia generó molestia entre artistas y directores.

El video concluye con la desaparición del rostro de Forch, quedando solo la franja negra sobre el fondo blanco. De pronto, su número de cédula de identidad aparece y aumenta el sonido de la guitarra española (Figura 2). El video generó diversas reacciones.

Forch (2006) comentó lo siguiente sobre la recepción de la obra por parte del Consejo: “El Consejo cuando vio este video se declaró incompetente como para poder calificarlo. Entonces hubo serios problemas para darlo, y al final el Ministro tuvo que dar una autorización especial para que pudiera ser mostrado en el Festival” (1 h 26 min 58 s).

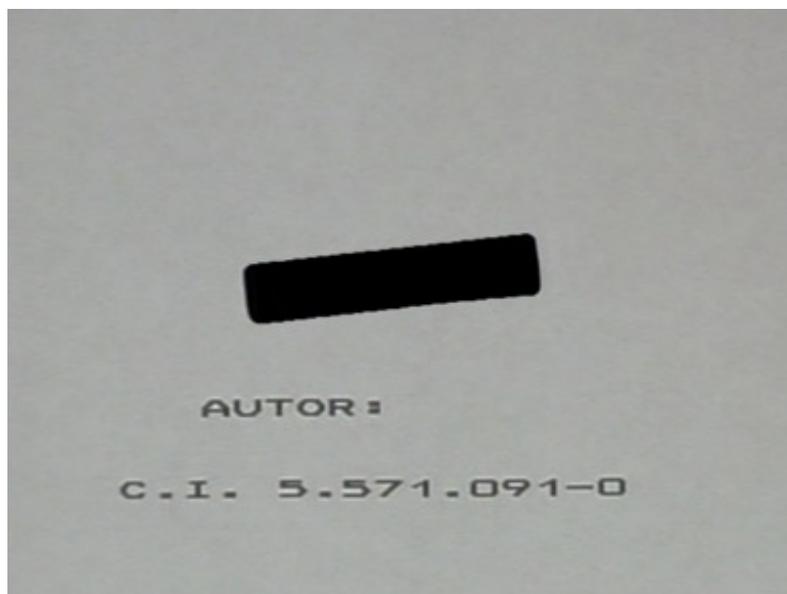


Figura 2. Forch, J. (1990) *El video es redondo* [video]. Cortesía de Juan Forch.

El video es redondo basó su eficacia más allá de los límites tradicionales del videoarte. A través de este video, Forch desafió a una institución de censura que era, en los hechos, una entidad activa en democracia, pero formada en dictadura. La performance política de la obra se puso en marcha cuando el Consejo se declaró incapaz de juzgarla. Al respecto, el título de la obra, probablemente intenta enfatizar la idea del karma. Así, al darle un título a partir del dicho “el mundo es redondo”, Forch sobreentendió que, ya que todo es circular en la vida, un objeto de censura puede juzgar a los censores. Finalmente, *El video es redondo* fue presentado en el Festival de 1990, y su posición política pudo, en parte, poner acento en la censura cinematográfica en Chile. Once años más tarde, el Congreso derogarí, por ley, este poder del Consejo de calificación cinematográfica.

Francisco Vargas

Francisco Vargas, por su parte, quien creó el clip principal de la Franja del NO, “Chile, la alegría ya viene”, presentó videos experimentales en el Festival. Los videos de Vargas exploraron la vida cotidiana chilena en dictadura, tanto a través de la ficción como de la experimentación sensorial. Entre las obras que mostró se encuentran las piezas: *Ruidomen-tario* (1985), *Biroca* (1986) e *In the Mood* (1986). El primero es un video de nueve minutos que explora los cruces sensoriales de diferentes ruidos domésticos como los que resultan de una calculadora, fósforos, un lápiz, un teléfono, una máquina de escribir, un martillo, etcétera. Estos ruidos, que primero aparecen de manera independiente, fueron editados para producir una composición musical y visual. Los fragmentos, que pueden ser fácilmente reconocidos como una serie de comerciales televisivos, fueron entremezclados con croma, aceleraciones y otros efectos de video para dar origen a un videoclip psicodélico de ruidos

brutales y con efectos de color. Además, el título de la obra juega con la idea de integrar dos conceptos: ruido y rudimentario. Este producto híbrido, con su conjunto vertiginoso de clips cotidianos y la alteración de imágenes con el único objetivo de crear una cadena sensorial de estímulos, puede ser considerado un experimento pionero en el contexto local. *Ruidomentario* se volvió un claro ejemplo de esta conjunción novedosa entre experimentos formales y el uso de tecnologías de video en el arte.

El videoficción *In the Mood* es una película grabada en 16 mm y procesada en video, realizada en blanco y negro y con efectos de ralentización. Recrea la historia de una pareja de agentes de inteligencia que arresta a un hombre común usando técnicas de persecución política. Es sabido que en 1986 la persecución y los arrestos políticos por parte de agencias de inteligencia como la DINA o la CNI eran una práctica común. La pieza caracteriza a los actores como asesinos a sueldo o, quizá, por su aspecto, como agentes de la CNI, que ingresan a la fuerza en una residencia privada para torturar y asesinar a una familia. A pesar de que esta obra puede ser interpretada como una denuncia de prácticas ilegales, la estética neo-noir usada por Vargas ayudó a camuflar las asociaciones directas con el contexto político chileno. Junto a esto, la asociación del título del video con la famosa pieza musical de Glen Miller indicaba, por un lado, un nexo con las películas en blanco y negro de los años cincuenta y, por otro, con la difundida vida nocturna de los agentes de seguridad (Raveau, 2008). Al igual que la estrategia de Juan Forch, Vargas añadió un sonido ambiente ralentizado, que enfatizaba con mayor claridad ciertas acciones de los personajes, como pasos o una puñalada. En ese sentido, el tratamiento de video de un simple *thriller* detectivesco puede fácilmente señalar crímenes sistemáticos por parte del Estado. En sus créditos, se indica que la obra fue producida por Filmocentro, y que la música fue producida por uno de los directores de la Franja, Jaime de Aguirre. Además, es interesante señalar que la pieza musical de Glen Miller fue usada en esos años como jingle en el show televisivo de recaudación de fondos para La Teletón.

Carlos Flores

Otro director y colaborador de la Franja fue el cineasta y videoartista Carlos Flores, quien también presentó sus obras y su programa televisivo *En torno al video* en el Festival. Flores comenzó su carrera como director independiente durante el gobierno de Salvador Allende. En 1972, cuando era parte del MIR, produjo una película experimental llamada *Descomedidos y chascones*. Después del golpe de Estado, comenzó a trabajar en publicidad, en la empresa estadounidense de *marketing* J. Walter Thompson. Años después, creó su propia agencia, Carlos Flores Producciones. Al igual que los otros videoartistas que abordamos previamente, él combinó su trabajo como ejecutivo en publicidad con la producción de películas independientes y el videoarte, así como también colaboró en performances de arte como camarógrafo para poetas y artistas visuales como Enrique Lihn o Eugenio Dittborn. Uno de sus aportes más reconocidos al videoarte en los años ochenta fue el programa de televisión *En torno al video*, que condujo junto con el director de televisión Carlos Godoy desde 1984 a 1990. *En torno al video* fue transmitido por UCV TV (canal universitario de televisión abierta) y tuvo a Carlos Leppe como director artístico. Este último diseñaba un set de televisión diferente cada semana usando materiales reciclados de la agencia publicitaria de Flores. Así se mostraban y comentaban videos de figuras internacionales como Nam June Paik y Wolf Vostell, al igual que videoartistas locales como Lotty Rosenfeld y Carlos Altamirano.

Según Flores, el principal objetivo de *En torno al video* era “infectar” la televisión abierta con contenidos de videoarte. Fue un programa televisivo pionero en la historia chilena, que ofreció contenidos artísticos a la ciudadanía en televisión, un medio sumamente censurado en ese momento. Además, ofreció segmentos especiales con videos exclusivos del Festival, lo que volvía estos materiales accesibles al público. Flores (1987) comentó al respecto que:

Nunca antes los canales de televisión chilena habían mostrado obras de Video Arte. Tal vez nunca lo hagan. ¿Pero es esto posible? ¿No se engendra en este proyecto una traición? ¿No resulta alguien engañado en esta empresa de hacer arte por televisión? Nada de esto está [sic] resuelto. Ni por parte nuestra, ni por parte de la televisión. (p. 23)



Figura 3. Flores, C. (1986). *El Estado soy yo* [video]. Cortesía de Carlos Flores.

En 1981, Carlos Flores participó en la primera versión del Festival con la pieza *El Estado soy yo*. En ella, además de hacer referencia directa al absolutismo de Luis XIV con la de Pinochet, lee una declaración filosófica sobre arte y política, usando como fondo visual el aterrizaje del transbordador Columbia (Figura 3). La sofisticada secuencia entregada por la NASA a los canales de televisión a nivel global fue capturada en video por Flores en la agencia de publicidad J. Walter Thompson. Flores (en Morales y Mezza, 2012), comenta que:

Con los equipos que había en la Walter Thompson, grabé el aterrizaje del Columbia que era una cuestión que nos enloqueció porque fue el primer artefacto espacial que va y regresa. La filmación del aterrizaje es increíble. Yo veía el aterrizaje del Columbia también como el aterrizaje de un modelo donde la hipótesis sería que los que no tienen voz pueden tener voz. (p. 91)

Las tecnologías disponibles en la agencia de publicidad posibilitaron combinar diferentes contenidos, desde imágenes conocidas de televisión hasta proyectos de videoarte. Estos ensayos de video llevaron a transformar informaciones visuales generadas por los medios de comunicación en arte. Estas técnicas, muy comunes hoy, en esos días eran una

maniobra radical que ayudó a los artistas a subvertir el control y la censura de las imágenes. Esta idea se enfatizó en los textos escritos y leídos por Flores en *El Estado soy yo*, donde propuso la idea de que los artistas pudiesen ver disminuida su autoría artística debido a las nuevas posibilidades técnicas de edición. Dicho de otra forma, las nuevas tecnologías podían tener un profundo efecto democratizador, no solo porque permitían a los artistas subvertir el control político de las imágenes en los medios de comunicación, sino también porque permitían a los espectadores volverse artistas.

Video y experimentalidad en la Franja del NO

Como es sabido, el hilo conductor de la Franja del NO fue el concepto de la alegría, consignada en el eslogan oficial de la campaña: “Chile, la alegría ya viene”. Este concepto se comunicó a través del ya icónico videoclip que presentaba imágenes felices y una canción estimulante. El músico e ingeniero de sonido de Filmocentro, Jaime de Aguirre, compuso el jingle oficial.⁴ En ese momento, diferentes sociólogos habían señalado que el miedo era la principal razón por la cual las personas dudaban en votar por el NO. Por ello, la campaña se elaboró en torno a un pegajoso jingle que contribuyó, en parte, a neutralizar las inseguridades de la población y el pesimismo. Las escenas diarias filtradas a través del lenguaje de la publicidad sustituyeron, al menos de manera momentánea, a las traumáticas imágenes del pasado y del presente. Paradójicamente, esta propuesta visual estaba en línea con los contenidos de televisión permitidos e incluso estimulados por el régimen.

Por lo demás, el tiempo de duración de la Franja era la única sección en que la disidencia se podía expresar de manera explícita y abierta en los medios de comunicación. Así, la Franja “infectó” —como señala Flores— las casas de los chilenos cada noche con noticias e ingeniosos sketches interpretados por conocidos actores, que transmitían mensajes optimistas. Por el contrario, la Franja del SÍ enfatizó el mérito de la senda económica nacional y la imagen de Pinochet en cuanto civil democrático, e intentó al mismo tiempo, en un momento de desesperación, ridiculizar a los adversarios políticos.

Para subrayar este sentido publicitado de felicidad venidera, Francisco Vargas produjo un borrador del clip principal para el cual usó fragmentos de comerciales estadounidenses de marcas como Coca-Cola y General Electric (Liñero, 2010). A pesar de su sólida arquitectura publicitaria, es muy difícil establecer una relación literal entre este videoclip particular y el trabajo artístico previo de Vargas. Aún así, existe un elemento reconocible en su videografía previa. El clip “La alegría ya viene” representa un excelente logro de *casting*, con conductores de taxi, panaderos, estudiantes, bailarines y oficinistas, entre otros. Al ser representados realizando actividades cotidianas, estos tipos humanos se integraban perfectamente en el *collage* audiovisual bajo el ritmo pegajoso de la canción. Como lo expliqué anteriormente, los videos de Vargas se basaban en ficciones narradas a través de *collages* audiovisuales de escenas cotidianas que, a su vez, eran intervenidas con efectos tecnológicos. De manera similar, el clip “La alegría ya viene” juntó estos elementos y los combinó con un himno de fácil retención con el uso estratégico del humor.

4 Aguirre también solía colaborar con Juan Forch y Francisco Vargas en la producción de arreglos musicales para sus proyectos de videoarte.

De acuerdo con lo ya señalado, existió en una parte de la Franja una interesante combinación de sensibilidad artística y conocimiento publicitario de videoartistas y audiovisualistas ligados a la experimentación, como Juan Forch, Ignacio Agüero, Francisco Vargas, Carlos Leppe y Carlos Flores. Ellos imprimieron una perspectiva única y complementaria que generó un producto atractivo y convincente. En particular, el aporte del videoarte a la Franja se puede reconocer en diferentes clips creados específicamente para impactar a la audiencia. Uno de estos fue el clip de un minuto *Calza, no calza*. En él, Juan Forch contrastó imágenes de dos discursos de Pinochet. En una el dictador lleva un uniforme militar, y en la otra, terno y corbata. Ambas imágenes son yuxtapuestas para crear el efecto visual de una sola persona dividida en dos partes. Sin embargo, las dos imágenes de Pinochet no logran coincidir, y la voz en off de Juan Forch comenta:

Calza, no calza, no calza. No, no calza. Un día de capa y uniforme, al otro con ropa de civil. Después de tanto odio y amenazas, ahora, ofrece la paz. Cerró las puertas al diálogo y al acuerdo y ahora se presenta como un demócrata ejemplar. Atropellaron los derechos de tantos chilenos y ahora ofrece respeto y participación. Lo hemos visto actuar quince años, es demasiado tiempo. Ya no importa lo que diga, no hay chileno que le crea. Habla solo, ha quedado hablando solo.

En esos años, el ejercicio de escindir dos imágenes en una misma escena representaba una innovación para la televisión convencional. Como en un juego, Forch subvierte la imagen del dictador, moviéndose hacia él a voluntad en la pantalla. Con esto, eliminó visualmente la relación jerárquica entre el dictador y el espectador, llegando a burlarse de su falso aspecto democrático. *Calza, no calza* desenmascaró la estrategia de *marketing* de Pinochet a través de un producto audiovisual ingenioso, que operaba desde la experimentación de video y la publicidad. *Calza, no calza* fue sin duda un potente ejercicio de integración visual entre reflexiones de la imagen con el juego del lenguaje publicitario. Sin embargo, el “forchazo” más impactante fue el clip de un minuto llamado *El palo y el paco*⁵. En él, Forch usó el registro capturado por un medio independiente de un carabinero golpeando a un opositor en una manifestación (Figura 4). El carabinero, con un bastón policial, arrastró violentamente al manifestante por la calle. Usando casi exactamente los mismos efectos visuales que en *Torre Eiffel*, Forch ralentizó tanto la secuencia de la acción violenta como del sonido ambiente. La imagen fue congelada y los elementos visuales fueron incrustados sobre los personajes para subrayar el mensaje.

5 En Chile, “paco” es una manera peyorativa de referirse a la policía, los carabineros.



Figura 4. Forch, J. (1988) *El palo y el paco* [video]. Cortesía de Juan Forch.

El palo y el paco mostraba escenas reales de represión en televisión abierta. Claramente, la posibilidad de mostrar estas imágenes en televisión fue en buena parte posible por la valiente determinación de los realizadores independientes y extranjeros que registraron estas protestas, como Pablo Salas, Leopoldo Correa y muchos otros.

Al respecto, cuando Forch tomó este registro y lo mostró como parte de la Franja, reconoce este trabajo invisible. *El palo y el paco* ejemplifica cómo técnicas visuales innovadoras, previamente usadas en proyectos de videoarte, obraron para impulsar de manera eficaz la Franja del NO.⁶ Forch (comunicación personal, 11 de octubre del 2021) lo comenta así:

Esa pieza para mí es puro videoarte. Yo siento que es esencialmente el trabajo de videoarte que yo había hecho antes el que me permitió agarrar esa pieza y decir “esto es violencia”. Y eso significó que se me asignara el trabajo de hacer estas piezas que José Manuel Salcedo llamó los “forchazos”.

Se encuentra un ejemplo de estas innovaciones en *Torre Eiffel*, cuando Forch lee un fragmento del poema de Huidobro mientras que una cámara ralentizada registra el movimiento de subida y bajada del ascensor de la torre. En *El palo y el paco*, Forch usa los mismos efectos de velocidad. La única diferencia es que en la obra de videoarte emplea una cámara fija situada dentro del ascensor, mientras que en la Franja trabajó con un video de archivo de una acción violenta en movimiento. El tono de la narración y el sonido ambiente son prácticamente idénticos. El uso de imágenes sobrepuestas en este video es otro denominador común. Tanto en *Torre Eiffel* como en *El video es redondo*, Forch incrustó elementos geométricos. En *El video es redondo*, Forch nuevamente usó incrustaciones, específicamente un rectángulo (cinta) sobre sus ojos, para denunciar la censura del Consejo de Calificación Cinematográfica. Tal como mencioné anteriormente, fragmentos de *Torre Eiffel* aparecen intercalados con una franja rectangular negra y luego monotonal para

6 En Chile, “paco” es una manera peyorativa de referirse a la policía, los carabineros.

cubrir parcialmente la vista del río Sena. En *El palo y el paco*, se añadieron círculos sobre un carabinero represivo y un manifestante anónimo para complementar la narración verbal. En todos estos casos, las obras se vieron alteradas intermitentemente por estos añadidos geométricos.

Carlos Flores recuerda cómo las soluciones creativas solían venir de un espíritu de colaboración, en consideración del tiempo limitado con el que contaban para producir esta inédita campaña. Sin un guion ni imposiciones, los directores usaron sus conocimientos técnicos televisivos para crear contenidos en un lapso reducido. Un ejemplo de esta conjunción entre improvisación corporal y espíritu colaborativo fue el clip *El bombero*. Flores, como realizador independiente, videoartista y ejecutivo de publicidad de J. Walter Thompson, era cercano a diferentes actores chilenos como Luis Gnecco:

Metimos a Gnecco en un garaje que teníamos en la productora, y Leppe empezó a vestirlo. Le pusimos un casco de bombero que me habían regalado y un uniforme de bombero que habíamos usado en un comercial, y el Lucho empieza a decir 'Noooooo' imitando el ruido de una sirena y el Leppe le pasa un vasito de agua. (Flores, 2012, p. 114)

Este ejercicio de improvisación ejemplifica perfectamente la integración de arte, publicidad y política. La experticia de estos tres artistas en artes performativas y teatro (Leppe y Gnecco), videoarte (Leppe y Flores) y publicidad (Leppe y Flores) generó un producto audiovisual único. Al mismo tiempo, la alegre e improvisada idea de vestir a Gnecco como un bombero, con elementos sobrantes de un antiguo comercial televisivo, materializó el nexo simbólico entre estos dos mundos aparentemente distantes. La imagen surrealista de un bombero gritando "¡Noooo!" funcionó como una solución artística que recurre al humor para motivar a los votantes.

La idea de poner un vaso de agua en las manos de Gnecco no tiene ninguna conexión lógica con el *marketing* o un objetivo político. Este gesto, tan propio de Leppe, puede ser leído desde un marco artístico. Basta recordar las diversas performances en las cuales Leppe considera el uso de elementos líquidos como leche o acuarelas. Entre ellas podemos mencionar *El ruiseñor y la rosa* (1985), *Proyecto de demolición de la cordillera de Los Andes* (1985) o *Siete acuarelas* (1987). En todas ellas, realiza acciones o instalaciones con líquidos, ya sea provenientes de botellas o recipientes, e interactúa con estos o hace gárgaras. En este sentido, el hecho de que Gnecco grite "¡Noooo!", imitando la sirena del carro de bomberos, mientras tiene en su mano un vaso lleno de agua, puede remitirnos a la idea del grito, máquina y emergencia en conexión con el agua, y es un contexto paródico al evidenciar a un bombero que no dispone de manguera para trabajar. El agua en el vaso de vidrio, el grito dirigido al carro de bombas y la risa del actor al final de la toma, simulan la fórmula de que todos los elementos de la sociedad pueden constituirse como agentes de cambio contra la hegemonía. En este sentido, este bombero, bajo la operación improvisada que relata Flores, evoca la consciencia performativa de algunos agentes ligados a la Franja del NO.

El spot del bombero ejemplifica que el éxito y los logros artísticos de la Franja deben mucho a la innovación generada por la coexistencia de artistas, videoartistas y expertos en publicidad; una coexistencia promovida por un factor común. De esta forma sugiero que la combinación entre el videoarte y elementos como el equipamiento audiovisual el conocimiento del lenguaje de la publicidad, así como la alta exigencia de hacer un video en

corto tiempo, transformaron a la Franja en un resultado inusualmente original. Juan Forch (comunicación personal, 11 de octubre del 2021) lo remarca enfáticamente:

Hay dos elementos que yo creo que son súper importantes en la Franja del NO y que tienen relación con la formación de quienes la hicimos. Uno es el tema del Festival Franco Chileno, que es la presencia del videoarte en Chile y la experiencia que habíamos tenido todos en participar ahí. Y lo otro es la experiencia publicitaria.

Flores (comunicación personal, 19 de agosto 2021) refuerza lo mismo:

Yo tengo la impresión de que el éxito de la Franja del NO tiene mucho que ver con el [Festival] Franco Chileno. La convergencia se produce desde varios lados. Cine político duro, videoarte y publicidad. Eso es pura contaminación. (...) Cuando decimos que el Festival colaboró en eso [la Franja], es la gente que participaba en el Festival, los artistas que venían, las conversaciones y muchas cuestiones que planteaba otra gente como Nelly Richard, Enrique Lihn o Justo Pastor Mellado.

En 1990, Mellado escribió un ensayo para el catálogo del décimo Festival, titulado “Diez años de Festival Franco Chileno”. En él, brevemente declaró su deseo de establecer una alianza futura entre la televisión y el videoarte. Es importante subrayar que este párrafo es la única referencia concreta en medio de un silencio histórico sobre este tema. Justo Pastor Mellado (1991) señaló que:

Lo cierto es que, ya sea por la radicalización del desmontaje de los códigos televisivos, como el aporte renovador en terreno de los “genéricos”, las relaciones entre video arte y televisión tienden a establecerse, solo dependiendo de la fuerza y la potencia productiva de los autores. En esta disipación de la desconfianza “mass mediática” en el video arte, sin duda jugó un papel decisivo la participación de los videastas en la producción audiovisual de la “Campaña del NO”. (p. 85)

Como es sabido, la versión más común de la historia de la Franja es que los publicistas, los expertos en medios de comunicación de masas, los cineastas y los políticos habían absorbido los créditos al éxito de la campaña, sin otorgar suficiente valor que tuvo el videoarte para su desarrollo.⁷ En realidad, los historiadores del arte chilenos, con la excepción de Justo Pastor Mellado que lo ha mencionado previamente, han tendido a omitir o desestimar la importancia del rol del videoarte en la Franja. Estos artistas han declarado que el videoarte representa una manera subversiva de manifestar una disidencia pública y una resistencia cultural, no solo con respecto a la dictadura, sino también en referencia a su propio trabajo comercial. En parte debido a su cercanía con el mundo del marketing político y la publicidad, es que la Franja es considerada sobre todo como una obra de propaganda. En contraste con la afirmación de Mellado, y aunque los videoartistas de la Franja luego tomaron caminos diferentes, ya sea en la academia (Flores), en la consultoría política (Forch), y en la televisión (Vargas), todos compartieron una conexión fundacional y cercana con la escena pionera de videoarte de los ochenta. Sin embargo, el rechazo crítico al componente de trabajo publicitario desarrollado por gran parte de los artistas en el circuito

7 Por ejemplo, la película NO parece afirmar que los ejecutivos en publicidad fueron los únicos responsables del éxito de la campaña. La película insiste en el apoyo de los artistas, pero no incluye referencias a la obra audiovisual de los videoartistas.

del arte y la omisión del videoarte en la Franja, eclipsa, en parte, un debate más profundo en torno al rol político y experimental de los contenidos emitidos (Machuca, 2010).

Al respecto, afirmo que la doble militancia de estos videoartistas explica parcialmente por qué se ha limitado que la historia del arte en Chile se interese en la relación entre videoarte, performance y publicidad. Podemos leer que los tres casos abordados en este artículo formaron parte de un linaje artístico diferente, que se desarrolló a cierta distancia de los artistas más fuertemente relacionados con la Escena de Avanzada, pero que encontraron, debatieron y se retroalimentaron bajo el manto sistemático y profesional que otorgó el Festival Franco Chileno de Videoarte.

Referencias Bibliográficas

- Carvajal, F., Varas Alarcón, P. y Vindel, J. (eds.). (2019). *Archivo CADA: astucia práctica y potencias de lo común*. Ocho Libros.
- Decreto 679 de 1974 [con fuerza de ley]. Establece normas sobre calificación cinematográfica. 1 de octubre de 1974. No. 679.
- Errázuriz, L. H. y Leiva Quijada, G. (2012). *El golpe estético: dictadura militar en Chile, 1973-1989*. Ocho Libros.
- Flores, C. (1989). El hábito que hizo al monje. En Valdés, J. G. (ed.). *La Campaña del No: vista por sus creadores* (pp. 109-112). Ediciones Melquiades.
- Flores, C. (1987). Videar el video. *En Catálogo Séptimo Festival Franco Chileno de Video Arte*. Instituto Chileno Francés de Cultura.
- Flores, C. (2006, noviembre). En torno al video. Presentado en el *Coloquio Video Arte / Archivo Abierto: videoarte, vacíos y documentos*, organizado por el Centro de Documentación de las Artes Visuales y realizado en el Centro Cultural La Moneda. https://www.youtube.com/watch?v=X-T870_Pb_c&t=3679s
- Forch, J. (2006, noviembre). Diarios de Viaje del Festival Franco-Chileno. Presentado en el *Coloquio Video Arte / Archivo Abierto: videoarte, vacíos y documentos*, organizado por el Centro de Documentación de las Artes Visuales y realizado en el Centro Cultural La Moneda https://www.youtube.com/watch?v=X-T870_Pb_c&t=3679s
- Galaz, G. e Ivelic, M. (1988). *Chile, arte actual*. Ediciones Universitarias de Valparaíso, Universidad Católica de Valparaíso.
- Insausti, G. (2009, marzo). La atalaya del mundo: Huidobro y Neruda en las alturas. En *Escritural: Écritures d'Amérique Latine*, 1. Recuperado de <http://www.mshs.univ-poitiers.fr/crla/contenidos/ESCRITURAL/ESCRITURAL1/NERUDA/INSAUSTI/Insausti.html>
- Liñero, G. (2010). *Apuntes para una historia del video en Chile*. Ocho Libros.
- Machuca, G. (2010). La desnudez del demonio vespertino. En Hamilton, P., Carballas, M y Machuca, G, *Video otra vez: once muestras de video arte contemporáneo*. Metales Pesados.
- Mellado, J. (1990). Diez años de Festival Franco Chileno. En *Décimo Festival Franco/Chileno de Videoarte*. Instituto Chileno Francés de Cultura y Museo Nacional de Bellas Artes.
- Morales, J. y Maza, G. (2012). *Idénticamente desigual: el cine imperfecto de Carlos Flores*. Fidocs.

- Naranjo, R. y Briceño, V. (1986). Entrevista a Juan Downey. En *Sexto Festival Franco/Chileno de Videoarte*. Instituto Chileno Francés de Cultura.
- Olhagaray, N. (2008). “Breve reseña de la historia del videoarte en Chile”. En Baigorri, L. (ed.), *Video en Latinoamérica. Una historia crítica*. Brumaria.
- Raveau, N. (2008). Horario estelar. En *Archivo Abierto 4: mimesis, camuflaje y resistencia: documentos de los años 70-80 en Chile*. Centro de Documentación de las Artes Visuales CCPLM.
- Sarabia, R. (2007). *La poética visual de Vicente Huidobro*. Iberoamericana Vervuert.
- Sarabia, Rosa. (2010, primavera). Vicente Huidobro's Salle 14: in Pursuit of the Autonomy of the Object. *Hispanic Issues On Line*, 37-52. Recuperado de <https://hdl.handle.net/11299/182888>
- Westgeest, H. (2015). *Video Art Theory: A Comparative Approach*. Wiley-Blackwell.