



Diálogos Revista Electrónica de Historia
ISSN: 1409-469X
revista.dialogosucr@ucr.ac.cr
Universidad de Costa Rica
Costa Rica

Cofré Cubillos, Claudia
INSTITUTO DE ARTE LATINOAMERICANO (IAL): DEBATES CRÍTICOS
Y ARTÍSTICOS (1970-1973). HACIA UN ARTE PARA EL SOCIALISMO.
Diálogos Revista Electrónica de Historia, vol. 23, núm. 2, 2022, pp. 1-32
Universidad de Costa Rica
San Pedro de Montes de Oca, Costa Rica

DOI: <https://doi.org/10.15517/dre.v23i2.48673>

Disponible en: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=43970345005>

- ▶ [Cómo citar el artículo](#)
- ▶ [Número completo](#)
- ▶ [Más información del artículo](#)
- ▶ [Página de la revista en redalyc.org](#)

redalyc.org

Sistema de Información Científica Redalyc
Red de Revistas Científicas de América Latina y el Caribe, España y Portugal
Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso
abierto

23.2

ISSN: 1409-469X

Diálogos

Revista
Electrónica de Historia



Centro de Investigaciones Históricas de América Central. Universidad de Costa Rica

Julio - diciembre 2022

url: <http://revistas.ucr.ac.cr/index.php/dialogos/index>

INSTITUTO DE ARTE LATINOAMERICANO (IAL): DEBATES CRÍTICOS Y ARTÍSTICOS (1970-1973). HACIA UN ARTE PARA EL SOCIALISMO.

Claudia Cofré Cubillos

Resumen

Durante la Unidad Popular en Chile se gestó una transformación global de la sociedad que tenía un componente cultural importante, dado que se planteaba incluir la acción cultural como un medio para la superación del “subdesarrollo” y la dependencia. En este contexto se materializan una serie de exposiciones, intercambios y redes entre artistas latinoamericanos, así como importantes debates sobre la condición del arte y la actitud del artista dentro de la sociedad de la época. Se desarrolla, entonces, una cultura de transición al socialismo, influenciada por las condiciones políticas en las que se creó la Unidad Popular (UP). El presente texto hará un recorrido panorámico por los distintos temas y debates críticos y artísticos circunscritos en el Instituto de Arte Latinoamericano de la Universidad de Chile, debates que fueron parte del desarrollo cultural de la Unidad Popular, y que pretendían ofrecer tanto un diagnóstico como un mapa crítico del quehacer de los artistas en un contexto revolucionario de transición al socialismo. Se pretende así, contribuir al rescate de nuestra historia artística y cultural.

Palabras clave: movimientos sociales, ideología política, identidad cultural, Unidad Popular (Chile), desarrollo cultural.

Fecha de recepción: 15 de octubre de 2021 • Fecha de aceptación: 14 de junio de 2022

Claudia Cofré Cubillos • Global Center for Advanced Studies Latinoamérica, Santiago, Chile. Doctora en Artes por la Universidad Complutense de Madrid, UCM. Investigadora y profesora. Contacto: claudiacofrec@gmail.com
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-5569-4711>

**INSTITUTE OF LATIN AMERICAN ART (IAL):
CRITICAL AND ARTISTIC DEBATES (1970-1973).
TOWARDS A SOCIALIST ART.**

Abstract

During the Popular Unity (UP) in Chile, a global transformation of society was conceived, which included cultural action as a means to overcome “underdevelopment” and dependency. In this context, a series of exhibitions, exchanges and networks between Latin American artists, as well as important debates on the condition of art and the artist’s attitude within the society of the time took place. Thus, a culture of transition to socialism develops, influenced by the political conditions in which the UP was created. This text makes a panoramic tour of the different critical and artistic topics and debates—circumscribed in the Institute of Latin American Art of the University of Chile—that were part of the cultural development of the UP. The aim is to offer both a diagnosis and a critical map of the work of the artists in a revolutionary context of transition to socialism, thus intending to contribute to the rescue of our artistic and cultural history.

Keywords: social movements, political ideology, cultural identity, Popular Unity (Chile), cultural development.

El arte está en todo y en todos y es precisamente
tarea del socialismo transformar todo en arte.
Obrera de Textil Progreso.

INTRODUCCIÓN

Sería difícil contradecir la intensidad de acciones, debates y encuentros que produjo, dentro del arte, la llegada de la Unidad Popular (UP)¹. Si bien ya en años anteriores, y durante las campañas de Salvador Allende, se observaba cierta efervescencia en el ámbito artístico y cultural del país, es precisamente con la llegada de Allende al poder que dicha efervescencia se materializa en una serie de exposiciones, intercambios y redes entre artistas latinoamericanos, así como importantes debates sobre la condición del arte y la actitud del artista dentro de la sociedad de la época. Parecía que ningún artista quería estar fuera de los procesos revolucionarios que también se encontraban en el arte. Los sucesivos acontecimientos históricos podían leerse como una transformación planetaria que llevaría a la instauración del socialismo, y la promesa de un hombre nuevo era inminente. Se desarrolla, entonces, una cultura de transición al socialismo, influenciada por las condiciones políticas en las que se creó la Unidad Popular, que a la vez se nutría de las experiencias revolucionarias de Cuba, La Unión Soviética y China.

En este contexto, la creación en 1970 del Instituto de Arte Latinoamericano (IAL)² perteneciente a la Universidad de Chile, puede entenderse como la organización que propició los encuentros de artistas y debates sobre el arte y los cambios culturales en distintas dimensiones, así como las exposiciones que se desarrollaron en las distintas salas y museos de la Universidad. El presente texto hará un recorrido por los distintos temas, debates críticos y artísticos circunscritos en el Instituto, debates que fueron parte del desarrollo cultural de la UP, que pretendían ofrecer tanto un diagnóstico como un mapa crítico del quehacer del artista en un contexto revolucionario de transición al socialismo. Dichos debates no están exentos de polémicas y contradicciones, esto debido justamente a la pluralidad de voces y generaciones, así como al factor temporal, dado el corto plazo que alcanzó la UP; muchas de estas ideas no pudieron concretarse debido, a la imposición de la dictadura cívico-militar que trunca dicho proyecto.

El IAL, fija entre sus prioridades la necesidad de reflexionar sobre las formas de expresión y definiciones culturales de los pueblos latinoamericanos, así como aportar a la creación de una conciencia común basada en una historia compartida como pueblos colonizados. Como institución artística, se plantea analizar cómo se configuraba el arte latinoamericano y advertir críticamente los aspectos de dependencia y servidumbre frente al arte noroccidental. Por su parte, el programa que planteó la UP en torno a la Cultura, en su intención de crear una Cultura nueva a partir de la organización de las masas, encuentra su expresión más directa en lo

declarado en las primeras 40 medidas del gobierno, entre las que está la creación de un Instituto Nacional del Arte y la Cultura (INAC) y de escuelas de formación artística en todas las comunas. Con estas medidas se pretende asegurar el acceso a la mayoría de los bienes artísticos, e integrar desde el Estado a la Cultura y las Artes con la cultura popular y las culturas históricamente desplazadas (Subercaseaux, 2011, p. 69). Se observa así una sintonía común entre el IAL y las políticas culturales de la UP, ya que en ambos casos existía la pretensión de que tanto el ámbito de la cultura y las artes transitara desde lo popular hasta una política institucional. Además de sumar el apoyo colectivo, desde el campo artístico, a la lucha contra la dependencia, colonialismo cultural y al capitalismo económico.

El objetivo de este artículo fue indagar y analizar, desde una perspectiva histórica, las actividades y debates generados por el IAL entre 1970 y 1973, además, con la consideración de que muchas de las iniciativas contaban con trayectos previos, fruto del contexto de la época. La investigación se enfocó en las principales ideas y reflexiones que se desarrollaron al alero del Instituto, lo que articuló un relato desde los distintos encuentros en los que se dieron estos planteamientos y cómo se relacionaban con el contexto del momento. Así, un primer resultado de esta investigación fue, precisamente, sacar a la luz debates artísticos olvidados en el tiempo y muy poco difundidos, ya que es casi inexistente la literatura que se encuentra al respecto.

Los procedimientos que se utilizaron tuvieron que ver con la sistematización y análisis de catálogos, libros y material de archivo producido por el Instituto y alojado en distintos archivos institucionales, como el del Museo de la Solidaridad Salvador Allende, el Museo de Arte Contemporáneo de Santiago, el archivo Andrés Bello de la Universidad de Chile y el Archivo Graciela Carnevale, entre otros. De la misma forma, se realizaron una serie de entrevistas a distintos actores vinculados al IAL, como Francisco Brugnoli, Gaspar Galaz, Carlos Peters, Víctor Hugo Núñez, Graciela Carnevale, Mono González y Miguel Rojas Mix. Lo anterior fue complementado con la revisión bibliográfica y de prensa pertinente para el desarrollo de la investigación.

Respecto a las publicaciones analizadas, entre ellas destacan aquellas pertenecientes a la serie de Cuadernos de Arte Latinoamericano, editadas por Miguel Rojas-Mix, director y fundador del IAL, y publicadas por la Editorial Andrés Bello. En esta serie, contamos con *Dos Encuentros: Encuentro de Artistas del Cono Sur (Chile)*, *Encuentro de plástica latinoamericana (Cuba)*, publicado en 1973, con textos colectivos de las distintas comisiones y sus conclusiones de los encuentros mencionados en su título; *Dos ensayos sobre plástica cubana*, publicado en 1972, con textos de Miguel Rojas Mix y Adelaida de Juan; *Encuentro Chile-Cuba*, con textos de los dos autores mencionados anteriormente y publicado en 1973; y *El arte de América Latina es la revolución (1973)*, escrito por el artista argentino Luis Felipe Noé. Otras publicaciones del Instituto fueron resultado de exposiciones realizadas en la Sala Universitaria, a cargo del anterior Instituto de Extensión de Artes Plásticas de la Universidad de Chile y luego del IAL, como las realizadas por el artista argentino Ernesto Deira y el escultor chileno Sergio Mallol. De la misma forma,

dos ediciones que destacan en los inicios del IAL son las que aparecen en los Anales de la Universidad de Chile: la Separata dedicada al Instituto en 1971, la que difundió los primeros planteamientos artísticos y políticos del IAL, junto a los proyectos de exhibiciones, publicaciones y extensión que esperaban realizarse, entre los que destaca la exhibición “Imagen del Hombre”, igualmente de 1971.

Desde estos materiales, es posible abordar los Encuentros de artistas que el IAL organizó, instancias de debate entre artistas y teóricos latinoamericanos, a los cuales se alude en la mencionada Separata:

El IAL cree que no basta solo con estudiar y difundir el arte sino que es fundamental la discusión abierta con los artistas, los críticos y el pueblo para enfrentarse a los problemas de nuestro arte y de su valor como lenguaje y para programar una acción conjunta que sea a la vez una toma de conciencia y una motivación revolucionaria (IAL, 1970, p. 97).

La idea era organizar una serie de encuentros sobre temas previamente establecidos y con la participación de artistas de distintos países de la región. El primer encuentro se organizó en conjunto con la Casa de las Américas de la Habana, con motivo de la “Primera Bienal Chileno-Cubana”, en 1971. El Segundo fue el “Encuentro de Artistas del Cono Sur”, realizado en Santiago de Chile entre el 3 y el 15 de mayo de 1972. Se pensaba realizar un tercer encuentro, el “Encuentro de artistas del Mundo Andino”, el cual no llegó a concretarse. Posterior al Golpe de Estado en Chile, se realizó en Cuba el II Encuentro de Plástica Latinoamericana, en octubre de 1973, con la finalidad de denunciar la violenta interrupción de la democracia en Chile.

Por último no es tarea de este artículo recoger todas las voces que se pronunciaron sobre las transformaciones artísticas y culturales en la época, sino más bien exponer una parte paradigmática de ellas. Por aspectos metodológicos el artículo se centró, principalmente, en los foros y encuentros organizados por el IAL, así como en sus publicaciones antes mencionadas y editadas durante la época de la UP, además se suma a este ejercicio metodológico el análisis del texto de Enrique Lihn³ “Política y cultura en una etapa de transición al Socialismo”, publicado en 1971.

ENCUENTRO DE ARTISTAS PLÁSTICOS DEL CONO SUR (CHILE).

Como se mencionó anteriormente, entre el 3 y 15 de mayo de 1972 tuvo lugar, en el Instituto de Arte Latinoamericano, el encuentro de artistas plásticos del Cono Sur. A él asistieron artistas argentinos, uruguayos y chilenos. Como parte de la organización del encuentro, los artistas resolvieron distribuirse en cinco grupos, se formaron así cinco comisiones de trabajo. La metodología consistió en que cada comisión abordaría un tema puntual y concreto, el cual sería trabajado y discutido

para, finalmente, tomar decisiones y acuerdos definitivos. El informe quedó dividido en cinco secciones de acuerdo con las comisiones de trabajo que se formaron, estas fueron: *El significado ideológico del arte*; *El Arte en América Latina y en el momento histórico mundial*; *Arte y comunicación de masas*; *Arte y creación popular*; y finalmente *Estrategia Cultural*.

El informe final fue publicado en los cuadernos de arte del IAL y utilizado como ponencia de los artistas del Cono Sur que participaron en el Encuentro de Plástica Latinoamericana en la Habana, Cuba, también en 1972. A continuación se analizarán de forma panorámica los debates que fueron parte de dichas comisiones, con la finalidad de generar una imagen clara de cuáles fueron las preocupaciones artístico-políticas de la época, así como los planteamientos estratégicos en el ámbito cultural, considerados clave en el proceso revolucionario que acontecía.

EL SIGNIFICADO IDEOLÓGICO DEL ARTE

Uno de los primeros planteamientos que surge es el significado del arte en un proceso revolucionario particular. Se entiende como un proceso creativo en sí mismo, dado que los símbolos e imágenes que componen una estructura particular irán mutando hasta llegar a un cambio radical. Así, dentro de la sociedad debía operar otro sistema simbólico compuesto por imágenes y objetos de arte con conciencia social, esto significa, situados en las problemáticas del pueblo que reflejan los cambios culturales, sociales y políticos, que ayudarían a la construcción de una sociedad socialista, descolonizada del imperio y la dependencia.

Existía una sensación de “superación” del capitalismo que, de alguna manera, comenzó a manifestarse tanto en el arte como en la política, así como en los sistemas económicos y sociales. Como podía leerse en los Cuadernos de Arte Latinoamericano: “esta circunstancia es la que hace que el arte siga siendo válido en la medida que sus contenidos ayudan a aquella transformación del mundo y que los hacedores de imágenes se inserten en el combate contra las clases antipopulares” (Rojas Mix, 1973a, p. 6).

Había claridad de que el arte no haría la revolución, pero sí influiría en la transformación cultural y social del país. Estas transformaciones dentro de un orden simbólico serían fundamentales para advertir la dominación en la sociedad por una clase que impone sus formas morales, de percepción, de valores, costumbres y visiones de mundo, como normas culturales únicas, válidas y universales. Esta hegemonía cultural acredita el statu quo social, las formas políticas y económicas como las únicas válidas e inevitables, además de presentarse como beneficiosas para todo el mundo en vez de mostrarse como un constructo social que beneficia, exclusivamente, a la clase dominante.

Los artistas que participaron en esta comisión⁴, plantean que la revolución socialista latinoamericana era, en sí misma, un hecho colectivo que apuntaba a la liberación de todos los hombres, lo que se podría entender, en términos gramscianos⁵.

como la toma de conciencia de las normas culturales de la sociedad impuestas por la clase dominante (hegemonía cultural burguesa) que produciría la liberación intelectual y política para reivindicar y crear una cultura de clase. En esto el arte interpreta un rol central como expresión que emana de una cultura, que a la vez depende de una estructura material y social que incluye las fuerzas productivas y las relaciones de producción.

Visto desde hoy, lamentablemente, tales cambios no alcanzaron a producirse en profundidad. Como se sabe, los diecisiete años de dictadura cívico militar, se encargaron de dinamitar toda expresión de una cultura de clase, e instaurar uno de los sistemas capitalistas neoliberales más implacables en la región latinoamericana presente hasta hoy.

Volviendo al significado ideológico del arte, existía el cuestionamiento sobre el sentido de la acción de los artistas, definidos “como personas especializadas en una metodología particular de la creación” (Rojas Mix, 1973a, p. 7). Los artistas debían preguntarse sobre su función dentro de este proceso y reconocer que su lucha no era individual, sino una lucha colectiva inserta en la disputa contra las clases reaccionarias y dominantes. Consideraban que era clave para despertar una conciencia crítica, estar inmersos en el pueblo y sus luchas, lo que genera así una identificación con una causa colectiva que movilizaba al pueblo (y a los artistas como parte de este) en función de un cambio y de una intencionalidad histórica hacia el futuro. El artista debía ser militante, no solo en el ámbito de la política, sino también en el momento de su práctica creativa, dado que la producción artística era su forma de acción y combate. Para ellos “el campo de la desalienación era una aventura creadora colectiva, era la revolución” (Rojas Mix, 1973a, p. 7).

En sus debates, los artistas de esta comisión dejaban claro que todo quehacer artístico y cultural tenía una repercusión ideológica, ya sea a favor o en contra del status quo de entonces. Lo que se iba acentuando a medida que se agudizaron las contradicciones del sistema dominante y tomaba más fuerza la lucha revolucionaria. Consideraban que la actitud de los artistas debía acercarse a las vanguardias artísticas y políticas, las que disputaban los límites conceptuales de la cultura dominante, y así fortalecerían la toma de conciencia revolucionaria. Eran conscientes de todas las posibilidades que el arte tenía (y sigue teniendo) para estimular la crítica y motivar la lucha por la transformación de una estructura social fragmentada y alienante. Para ellos “el arte debía influir tajantemente en la clase obrera y en los sectores de capas medias. Aspiraban a una sociedad sin clase lo que significaba la conquista de una verdadera libertad para el hombre” (Rojas Mix, 1973a, p. 8). Para llegar a este objetivo proponen una amplia libertad de expresión en la medida que esta significaba una lucha efectiva contra la dependencia y la hegemonía imperante.

Ahora bien, existían dentro de este debate, voces críticas con respecto al rol de los artistas en una sociedad revolucionaria, y a la función del arte mismo como sistema capaz de producir ciertos cambios. Tal es el caso de Carlos Peters⁶ quien sostenía -en alusión a él mismo como artista- que debía salirse del medio artístico,

de la universidad e incluso de los mismos foros, para así volver a una realidad “concreta” y dejar de plantearse problemas subjetivos. Para él, el mundo del arte tendría una desconexión inevitable con el mundo que está “afuera”, es decir, con la realidad misma. Peters tenía una visión crítica de la idea de “nuevo arte” del que tanto se discutía y que debía darse, socialmente comprometido y con conciencia revolucionaria, para él los mismos artistas “mediocres y oportunistas de siempre” eran los que cambiaban de cara y pretendían hacer un arte para la revolución. Considera que mientras -en ese momento- se discutía sobre el rol del artista y las formas del arte socialista, existían, en otros lugares, pintores que hacían, verdaderamente, un arte nuevo, social y comprometido, con clara alusión a los muralistas.

Dentro del mismo debate, para Ernesto Fontecilla la cuestión era más compleja, para él todo artista, en ese momento, tenía una noción clara de que el hombre en Latinoamérica era esclavo de la pobreza, y que era posible hacer un arte (de protesta) para generar cambios en la sociedad burguesa capitalista. A pesar de las voces críticas, aparentemente, había acuerdo en que el artista se integraría a la revolución mediante un cambio (que aún no había acontecido).

Para el crítico de arte Mario Pedrosa, la cuestión iba más allá de convocar al artista a una práctica apropiada en el campo del arte, y mucho menos se trataba de ir “al pueblo” a dar lecciones o recibir lecciones del pueblo para la cultura y el arte. En sus palabras, afirma que:

El problema es el de la tarea social fundamental en que se metió este país. Esto es mucho más importante que encontrar remedio para la situación del artista o del pueblo en el plano de la cultura [...] El pueblo se transformará con la profundización de la revolución, los artistas jóvenes viendo el proceso revolucionario cuando este proceso tome formas más profundas, más radicales, más emocionales, más arrebatadoras (Mellado [editor], 1997, p. 67).

Pedrosa es consciente de la contradicción que existe en la posición del artista en ese momento, sabe que debe posicionarse y trabajar en vías de una movilización del pueblo. Por otro lado tiene la certeza que solo mediante la creación incesante se accederá a un carácter más claro y profundo de la revolución.

En una línea similar, el artista Alberto Pérez⁷ consideraba que la creación de los artistas era vital para “dinamizar lo vivo, redescubrir, mirar de nuevo, re-conocer el mundo” hacia una expresión propia y movilizar las conciencias de las masas postergadas, principalmente los obreros y campesinos, sin implantaciones audaces, ajenas y alienantes (García, 2018, p. 85). Siguiendo a la historiadora del arte Soledad García, las obras de Pérez se aproximaron metafóricamente a las luchas de los pobladores de campamentos, cuyas deplorables condiciones de vida, hacinamiento y miseria en las “poblaciones callampas” en Santiago evidencian, por una parte, la realidad de pobreza, inequidad y marginación social y, por otra, la realidad brutalmente violenta, al protestar y defender sus campamentos con barricadas hechas de maderas y desechos frente a la represión de la policía (García, 2018, p. 80).

Por su parte, el escritor Enrique Lihn (1971) observa, citando a Federico Schopf, que la

Responsabilidad del intelectual revolucionario, implica, por una parte, ser capaz de expresar las luchas del proletariado y su proceso, y, por otra parte, implica organizarse como una parte de las fuerzas revolucionarias que, por medio de su trabajo específico, se pone al servicio de éstas y contribuye con ellas al proceso de cambio (p. 55).

Si bien Lihn celebra las buenas intenciones que se realizarían a largo plazo, es crítico con el tono excluyente, dogmático y sectario. Para él, “la proletarización de la cultura” -rechazada en su tiempo por Lenin, Trotsky y Mao Tse Tung- supone un falso problema al oponer la cultura y el arte burgués a la cultura y el arte proletario⁸.

De alguna manera, estos mismos cuestionamientos denotan el panorama y tono en el que los artistas se estaban moviendo, la pluralidad de voces y lo heterogéneo de sus acciones, se observa que era de suma importancia precisar, ideológicamente, cuál era la posición del artista lo que debía reflejarse en su proceso creativo y en la producción artística y, al mismo tiempo, había que resolver cómo se podía sumar en la correlación de fuerzas revolucionarias. Así como también era fundamental la estrategia de una acción cultural contundente en miras de la transformación compartida por todos.

EL ARTE EN AMÉRICA LATINA Y EN EL MOMENTO HISTÓRICO MUNDIAL.

A modo de diagnóstico, los artistas de esta comisión⁹ se preguntaban por la condición del arte dentro de una sociedad burguesa, con la consciencia de que, posiblemente, el arte no podría evadirse de una sociedad dividida en clases y fundada en la propiedad privada. Definen el arte burgués “como aquel que surge, se desarrolla y se realiza dentro de la sociedad burguesa, abarcando la totalidad de sus estilos y tendencias” (Rojas Mix, 1973a, p. 9). En contraposición, el arte revolucionario, surgía como un arte de transición, producto, justamente, de la crisis de la sociedad burguesa, iniciando una superación del carácter elitista del arte burgués y con la oposición firme al imperialismo y a los valores de la burguesía dominante, “llevando en su germen los supuestos esenciales del arte socialista. Su protagonista era el proceso revolucionario y el artista al servicio de este proceso” (Rojas Mix, 1973a, p. 9).

Influenciados por el marxismo, plantean que “el capitalismo acentúa el carácter del producto como valor de cambio y crea la plusvalía en que se basa la sociedad clasista” (Rojas Mix, 1973a, p. 10). Así, la acumulación del capital significaba el desposeimiento de la clase trabajadora. Por esta razón, advierten una urgencia de la clase trabajadora por satisfacer sus necesidades básicas, lo que imposibilita la satisfacción de otras necesidades propias del ser, como es la necesidad de arte.

Además, sostenían que el sistema vigente reemplazaba la satisfacción del arte mediante una cultura alienante. Por lo tanto, el verdadero cambio se daría cuando la sociedad socialista suprimiera la división de clases y estableciera una sociedad comunitaria homogénea en ese sentido, que liberaría al ser humano de la exclusiva satisfacción de sus necesidades primarias, “permitiéndole así el desarrollo integral de sus posibilidades creativas y estéticas” (Rojas Mix, 1973a, p. 10).

En este sentido debe interpretarse la afirmación de Marx: La producción material bajo el capitalismo “es hostil a ciertas producciones de tipo artístico, tales como el arte y la poesía”. La hostilidad del capitalismo hacia un arte que sea de y para toda la humanidad, queda escondida tras su activa promoción del arte burgués (Rojas Mix, 1973a, p. 10).

Los artistas de esta comisión entendían que el capitalismo generaba la idea de “defensa del arte” basándose en el arte desarrollado para las minorías, lo que causaba cierta hostilidad al arte “de y para todos”. Para ellos, la asociación entre arte y libertad, utilizada por el liberalismo para sostener la idea de que “donde los artistas tienen libertad para crear, el pueblo tiene libertad para vivir”, no era más que una ilusión de libertad para esconder la explotación y la represión contra el pueblo. Por lo que se hacía urgente que el artista utilizara esa libertad para denunciar la realidad que esa libertad ocultaba.

Entonces, se pensaba que la toma de consciencia del individuo y del pueblo era la que empujaría la transformación de la sociedad, lo cual planteaba la necesidad revolucionaria como una opción que brindaría al arte la posibilidad de recuperar su función social y crítica. Como advertían los artistas basándose en la experiencia de otros países socialistas:

En los países socialistas el arte cumple una función dentro y para la revolución; sin embargo, esto no significa que en el momento mismo que triunfa la revolución desaparezcan la alienación y la colonialización cultural. Es preciso, entonces, replantear también la actividad creadora, especialmente en América Latina, luchando contra el colonialismo cultural, el cual sólo podemos desterrar mediante una auténtica revolución cultural (Rojas Mix, 1973a, p. 11).

Así las cosas, por un lado, había que hacer frente al capitalismo en el que se sustentaba la división de clase y la explotación; y, por otro lado, había que luchar, igualmente, contra el colonialismo cultural y la dependencia que aplastan los valores y la cultura latinoamericana, los causantes de imponer una cultura foránea y ajena.

Los artistas hacen el diagnóstico de que en Latinoamérica, aparte de lidiar con una sociedad clasista, se suma además la dependencia del imperialismo, lo que acentúa aún más la división cultural entre las clases. Se instaura un gusto burgués por las manifestaciones del arte que provienen de Europa y Estados Unidos, los cuales desvalorizan la producción local que si no cumplía dichos cánones, quedaba fuera de los circuitos internacionales del arte y no lograba un “éxito burgués”. Consideraban que estos valores, provenientes de sociedades capitalistas nor-occidentales,

nada tenían que ver con las expresiones de nuestro mundo, no existía un reflejo de la realidad local, por tanto no servían para fortalecer un acervo cultural propio, y de una nueva cultura que nacía.

En la conversación que desarrollaron el teórico y escritor chileno Miguel Rojas Mix con el artista argentino Luis Felipe Noé¹⁰, para el artista no existía el hombre como ente abstracto universal, ese hombre es la idealización de la sociedad burguesa occidental. Para él, un artista en América Latina es, ante todo, un hombre emplazado en una situación particular caracterizada por la dependencia: una sociedad económicamente dependiente, lo es también en lo que respecta a la cultura, dado que no ha hecho el ejercicio de auto-afirmación.

Compartiendo el sentimiento de la época, Noé también consideraba que la dependencia solo podía ser superada con un proceso político de base que tendiera a la descolonización, un proceso revolucionario de absoluta inversión de la situación.

Se trataba de convertir en elementos de poder (en el sentido de poder ser) a todo aquello que en ese momento era testimonio de particularidades, con el reconocimiento de la existencia y la resistencia de historias locales, de lo propio, y con la consciencia sobre la amalgama de historias y mixturas que constituían ese “propio”. En este empoderamiento, Noé advertía un acto revolucionario que, ante todo, era un acto culturalmente revolucionario, para él ser un artista de América Latina consciente de serlo, significaba asumir tal situación y diferenciarse de las imposiciones coloniales del ver y del gusto. En definitiva, para Noé: “nuestra universalidad será reflejo de nuestra particularidad y a ésta la definiremos en el proceso revolucionario” (Rojas Mix, 1973c, p. 24).

La dependencia, como se ha mencionado, agudizaba la división cultural y de clase, lo que en muchos países latinoamericanos se intensificaban por el factor indígena, anulado culturalmente (epistémica y ontológicamente) a lo largo de la historia -aún en el presente- por las capas dominantes que imponían una hegemonía europea, blanca e higienizante. Según el diagnóstico que hacen los artistas, históricamente, las clases ricas e intelectuales han estado alineadas con el imperialismo dominante, las cuales imponen sus formas de ver, sentir, pensar y escuchar, lo que potenciaba la existencia de un arte complaciente con las clases dominantes. Por lo tanto, había que invertir la situación y potenciar el surgimiento de una nueva cultura presente en el pueblo:

Sólo en el último siglo comienza con Mariátegui y Martí, entre otros, un sentimiento que busca el surgimiento de una nueva cultura que encuentre sus raíces en el pueblo. Lo importante es que se advierte en este germen de arte una protesta contra la civilización que se le ha impuesto (Rojas Mix, 1973a, p. 11).

De este germen se cogen los artistas para comenzar una descolonización cultural que comience reconociendo el hacer, el pensar y sentir propio de la región, que recupere su identidad, en toda su complejidad y contradicciones, con la consciencia de lo que le es propio y con el valor del pensamiento y la acción creadora producida

desde el sur. Este salto cultural solo podría producirse mediante la revolución socialista, la cual otorgaría la verdadera libertad. En palabras de los artistas:

Si sobre tácticas no logramos todavía aunar criterios, hay algo en lo que tenemos conciencia: la revolución socialista implica una revolución cultural, implica la creación de una nueva cultura, una cultura que generándose dialécticamente en el seno del pueblo sea integradora, que por encima de mezquinas diferencias, abarque nuestra realidad histórica como totalidad: una cultura latinoamericana (Rojas Mix, 1973a, p. 11).

Precisan que esta cultura solo podrá ser impulsada por el pueblo liberado del capitalismo y de la dependencia cultural. Comienza a gestarse así una actitud revolucionaria donde tanto el mensaje de la obra como la conciencia creadora de esta se oponen al imperialismo. A este tipo de manifestación artística de transición, con un profundo sentimiento político, denominan *arte revolucionario*, y consideran que, en ese momento, es al que pueden llamar de forma más legítima *arte latinoamericano*, dado que en él se manifiesta el origen de una nueva cultura latinoamericana.

Sobre este punto, Noé reflexiona en relación con la contra Bienal de São Paulo¹¹ que el “único gran arte” en América Latina es la búsqueda por constituir su propia imagen, por ser ella misma, por dejar de ser colonial y romper con lo que la ata. Lo que se conseguía -insiste- mediante la revolución. “Si la Bienal de São Paulo expusiese actos revolucionarios, tendría sentido, pero en este caso no sería la Bienal de São Paulo, sino tal vez, una Asamblea Popular” (Rojas Mix, 1973c, p. 24).

Existía un debate abierto y complejo sobre dónde debía emplazarse el arte revolucionario o, más específicamente, acerca del lugar donde se creara genuinamente, un arte para la transformación. No estaba claro si ese lugar debía ser dentro de la institucionalidad del arte o directamente por fuera, por ejemplo, y según menciona Noé, en la asamblea o espacios considerados soberanos en relación con la constitución del pueblo.

Una constante era la pregunta por la *identidad* y las definiciones sobre *lo propio*. Acá Rojas Mix hace un aporte definiendo *lo propio* como un amasijo de tres ramas fundamentales: el colono extranjero, el mestizo criollo y el indígena. De esta idea surge la pregunta ¿qué es lo latinoamericano? Dentro del debate se puntualiza que el arte, auténticamente latinoamericano, es el arte que expresa el ser de América en el presente, en la realidad que vivían. Así tienen cabida una fusión de elementos provenientes de lo indigenista y lo folklórico, de la cultura occidental y las influencias de los grupos afrodescendientes. Sostienen que América Latina, en ese momento, no solo se refiere al pasado, sino que se piensa hacia al futuro. No solo es un mundo subdesarrollado, es también un mundo que comienza a tener conciencia histórica y despierta hacia una lucha revolucionaria. En palabras de los artistas:

Hacer un arte americano es mucho más que hacer un arte indigenista, es mucho más que hacer un arte folklórico; recoge, por cierto, estas tradiciones, pero no se agota en ellas. Sólo un arte que sea conciencia de estas circunstancias,

que signifique una lucha contra el imperialismo, tanto en su aspecto externo como en la interiorización de él en la vida cotidiana: un arte político, revolucionario, puede considerarse en estos momentos como el germen de un arte “auténticamente” latinoamericano (Rojas Mix, 1973a, p. 13).

La intención no era definir un estilo determinado, sino relevar la idea de Marx de que “el arte afirma y define la personalidad de un pueblo y de una cultura” (Rojas Mix, 1973a, p. 13). Por esta razón debían crear un estilo latinoamericano que se derive de una serie de elementos provenientes de una determinada sensibilidad, la cual se relaciona con factores de orden económico, sociales, políticos, etc. Debían potenciar la producción de un arte local en contraposición de las lógicas del “arte universal”. En el arte latinoamericano habría infinitas posibilidades de creación, de recreación y de sensibilidades colectivas. Afirmaban, finalmente, que el arte latinoamericano solo podía definirse, en este sentido, como un “arte militante” (Rojas Mix, 1973a, p. 13).

ARTE Y COMUNICACIÓN DE MASAS

El primer problema que surge en este debate es saber cuál es, precisamente, el objeto de discusión. Existe el diagnóstico claro de que, en la sociedad burguesa, el rol de los medios de comunicación mediante todos sus canales de emisión, radio, cine, televisión, diarios, revista y publicidad, es “fundamentalmente deformador y desmovilizador de las clases dominadas” (Rojas Mix, 1973a, p. 14). Se observa que estos instrumentos de divulgación son centrales en la estructura del poder ideológico del imperialismo, dado que actúan como arma de penetración cultural e ideológica en las masas.

Se entienden los medios audiovisuales de difusión, por un lado, como un recurso que amplifica las posibilidades de comunicación, pero que, al mismo tiempo, son utilizados por la sociedad de consumo como medios para alcanzar el bloqueo cultural del pueblo y contribuir así a la alienación de éste.

Entonces, el objetivo relevante que debía caracterizar la nueva política de los medios era adquirir el control de ellos y hacer al pueblo su protagonista. Esta tarea significaba que la clase obrera trabajadora generara sus propios contenidos y circulación de ellos, siendo el emisor directo de su comunicación. En este sentido, los artistas de esta comisión¹² comentaban:

Para luchar contra esta manifestación ideológica de los medios de comunicación, es necesario que el pueblo tenga a su disposición y bajo su responsabilidad la emisión y confección de órganos de comunicación, al nivel y en la órbita donde gravita su práctica social: diarios de fábrica, de barrio, de centros de madre, etc (Rojas Mix, 1973a, p. 14).

Una cultura nueva se configuraría mediante el control ideológico de los medios de comunicación por parte de las masas revolucionarias, asumiendo el rol protagónico

del pueblo en dicha configuración. Igualmente, esta sería la única forma de luchar contra la dependencia ideológica-cultural, lo que genera, como ya se expuso anteriormente, contenidos propios. Así también se daría voz a los que por mucho tiempo han estado invisibilizados, acallados y subalternizados. El poder de la comunicación es altamente masivo y facilita, a través de sus distintos canales, una toma de conciencia hacia las transformaciones. Además, estos canales posibilitarían el contacto directo entre movimientos revolucionarios, hecho que sumaría fuerzas para el proceso liberador y de cambios concretos.

Ahora bien, cabe la pregunta ¿se daban las condiciones políticas para seguir adelante con dicho proceso? Enrique Lihn señala que, en la perspectiva de un gobierno popular que hubiera accedido efectivamente a la totalidad del poder, hubiese sido provechoso seguir adelante con esta idea, pero como no fue el caso, entonces lo que debiese existir como estrategia política de los medios de comunicación, según el autor, sería cierta “autonomía relativa” (Lihn, 1971). Pero ¿cómo sería esa autonomía?

Se considera que la importancia de esta polémica debería centrarse en los contenidos, ¿qué era lo que se quería comunicar? La coincidencia es dar voz al pueblo. Dado que en el caso chileno -a diferencia de Cuba, la URSS o China- la toma del poder, como se sabe, fue mediante un proceso democrático, esto abría la posibilidad, en consecuencia con dicho proceso, de que los medios operaran con cierta autonomía, siempre y cuando estuviesen alineados con el proyecto socialista; lo que significaba, entre otras muchas cosas, el desarrollo de contenidos críticos, potenciando el (re)conocimiento de una cultura propia y emancipatoria de la explotación y la dependencia cultural.

Era fundamental plantearse nuevos objetivos comunicacionales que promovieran una mayor participación de las masas, pero también era importante no reducir estas nuevas maneras de operar a un acto solo propagandístico. En este punto, Mattelart en el contexto de la idea de una nueva cultura advierte de lo que denomina el *obrerismo*, entendido “como la emisión de mensajes políticos ideológicos por parte del pueblo en su acepción simplificadora de clase esencial” (Lihn, 1971, p. 66).

El proyecto de Mattelart postula, más bien, la interacción entre superestructura y base, donde la primera parece influenciar, en cierta medida a la segunda; es decir, en este caso, tanto las formas de la política del Estado como las formas de los medios de comunicación de masas influirían en las formas de expresión del pueblo y viceversa, lo que produce una cierta libertad de movimiento debido al efecto de transmisión de contenidos que vendrían de ambos lados, así no existiría un mandato único, de lo que se deduce que el flujo de información y contenidos más bien tendería hacia lo múltiple, en la línea de un contexto que ponía en el horizonte la creación del socialismo.

Sería pertinente, entonces, la pregunta en relación con las pretensiones de promover el campo del arte y el artista a la condición de espacio autónomo, ¿cómo estos espacios se implicarían en el proceso de construcción del socialismo? ¿Hasta qué punto habita la imposibilidad y la necesidad de tener el control de ciertas dimensiones

estratégicas para que dicha construcción sea posible?, en otras palabras ¿cuáles serían las condiciones de posibilidad del arte en el terreno de una nueva cultura?

Los artistas hacen la crítica de que la mayoría de las artes plásticas no son medios de comunicación que sirvan al proceso revolucionario, por el contrario, tienen un rol reaccionario al estar al servicio de las clases dominantes. Por eso, los artistas apuestan, también, a una transformación en las artes que modifique su foco y se encauce en dichos procesos de cambio.

Por ello, plantean que sus conocimientos específicos tienen que actuar como traductores de las necesidades de la propia realidad de ese momento, lo que implica un trabajo colectivo y revolucionario para la liberación del imperialismo en los países latinoamericanos. En otras palabras, plantean que:

En las circunstancias actuales la función del trabajador cultural y los artistas plásticos que quieran utilizar sus conocimientos y técnicas como arma para contrabalancear los mensajes deformantes del sistema, tienen que realizarlo en el contexto de la acción no sólo de resistencia sino abiertamente revolucionaria (Rojas Mix, 1973a, p. 15).

Así, era importantísimo que tanto las actividades artísticas como las comunicacionales se relacionarán, directamente, con las actividades desarrolladas en poblaciones, sindicatos, agrupaciones políticas, sociales y estudiantiles. De esta forma, además, se estrechaba la contracción entre lenguaje y contenido, dado que ambos serían producto de un trabajo colectivo emanado del intercambio o interacción entre quienes dominan la técnica (comunicador/artista) y quienes tienen demandas concretas que expresar (el pueblo). Esto no significaba que los artistas no fueran parte del pueblo, sino que su misión, en ese contexto específico como hacedores de imágenes, era, por un lado, contrarrestar los contenidos del sistema dominante y, al mismo tiempo, ser mensajeros de una realidad oprimida que debía necesariamente sacar su voz y contribuir, de esta forma, a la formación de un tejido social sólido que sería la base de la comunidad, los cambios culturales y políticos. En este proceso de transformación, el rol de los medios de comunicación masivos era fundamental para dotar a la colectividad de conocimientos específicos y herramientas sensibles y críticas necesarias para que se produjera una emancipación real y la siguiente construcción de un sistema de iguales.

ARTE Y CREACIÓN POPULAR

La distinción misma entre arte y arte popular es considerada como parte de una discusión elitista del arte, dado que: El verdadero arte es *creación popular*. En palabras de los artistas que conformaron esta comisión¹³, “precisamente uno de los postulados básicos de la revolución socialista es restablecer una sociedad comunitaria y homogénea, en la cual el arte recobre su función social, sea un arte de y para el pueblo” (Rojas Mix, 1973a, p. 16).

Vemos una conciencia clara y crítica frente a esta distinción. No se aceptaba la idea burguesa que tenían algunos artistas, incluso los que eran militantes, que manifestaban su saber por sobre los otros (el pueblo ignorante) y que debían hacerles ver, mostrarles lo que no sabían. Para los artistas en el *arte popular* está el verdadero *arte revolucionario*.

Como ha manifestado la historiadora del arte Carla Macchiavello, si bien el imperativo de la época fue realizar *un arte para el pueblo*, en la elaboración de los diversos planes culturales de la UP “los conceptos de ‘pueblo’, ‘popular’ y ‘populismo’ muchas veces se confundían, y creaban una resbalosa zona de trasposos entre el arte del pueblo, hecho por el pueblo y para el pueblo” (Macchiavello, 2014, p. 2).

Otra crítica que plantean, algunos artistas, en la misma línea, era el carácter paternalista de la idea que el arte revolucionario sea “para el pueblo”, dado que, según ellos, esta idea pretendía imponer un lenguaje que implica unos valores de un sector de la sociedad, la burguesía, a otro sector que tiene otras características, dándose así una dinámica que incapacita el diálogo real entre distintos sectores, y genera la idea que un sector puede salvar al otro. Nuevamente se observa una falta de confianza en el conocimiento del pueblo mismo, una actitud que carece de una democratización de las inteligencias y saberes, se entiende que los artistas que proponen “bajar” a las poblaciones y enseñar arte, lo hacen con las mejores intenciones y queriendo, sin duda, contribuir a las transformaciones sociales que pretendía el proyecto socialista. No obstante es importante plantearse hasta qué punto esta actitud paternalista es el verdadero camino para dichas transformaciones.

Esto no implica que el arte no pueda tener un rol fundamental en el proceso revolucionario, el cual apoya la lucha y da la batalla por su liberación. Los artistas plantean el arte revolucionario como un arte de transición, que se debe transformar y liberar de su carácter elitista y burgués para convertirse en un arte socialista, una vez también producido el cambio de las estructuras sociales.

En uno de los foros realizados en el IAL, transcrito y publicado posteriormente en los Cuadernos de la Escuela de Arte de la Universidad Católica de Chile (1997), Ernesto Saul reflexiona sobre “el arte del pueblo”, citando tres experiencias que, en definitiva, no consiguieron responder a lo que sería un arte del pueblo. En primer lugar, menciona la muestra “Arte obrero” en la sala de exposiciones de la Universidad Católica, la que, al parecer, nunca fue una muestra de arte obrero como tal, dado que se expusieron cuadros de un trabajador del Museo de Bellas Artes que era aficionado a la pintura, lo que tuvo una gran inauguración y eco en los medios. Saul observa un error en el hecho de querer traer el arte de los trabajadores, de las poblaciones a las salas de exposiciones que denomina elitistas y burguesas, para él, tendría mucho más sentido hacer la misma exposición en la población donde vive el trabajador, con su familia y vecinos, y compartir la experiencia artística en un contexto desprovisto de estas experiencias en lo cotidiano, lo que extiende y distribuye la sensibilidad del arte en una esfera fuera de lo considerado burgués y elitista (Mellado [editor], 1997, p. 19-21).

En general las experiencias que comparte Saul tienen esta lógica que reflexiona sobre el arte, sobre la estética y la cultura popular que existe “ahí”, en el pueblo, las que tendrían que ser amplificadas o iluminadas para ser conocidas, donde no haría falta traer desde afuera experiencias artísticas, sino potenciar las que ya existen.

El artista debía asumir su compromiso y apoyar, colaborar y conocer verdaderamente cómo era la realidad en las poblaciones, sin realizar falsas promesas o creerse revolucionario por ir un domingo a La Victoria¹⁴. Saúl insiste en la importancia de conocer de manera desfetichizada al “pueblo”, saber cómo es, qué quiere, etc. Un lineamiento fundamental en la época consistía que para alcanzar el socialismo había que empezar por la emancipación y la libertad del hombre mediante actos revolucionarios, había que extender la conciencia, y la experiencia artística ayudaría en esta labor y en la producción de un cambio cultural necesario para el cambio político y social.

Otro aspecto relevante que formaba parte de esta discusión era la idea de “prioridades” en relación con las poblaciones, sobre la importancia de empezar arreglando casas, calles, etc. Versus la importancia de la experiencia artística. Si bien este punto causaba más de una polémica, Saul postulaba que, al mismo tiempo que se mejoraran las condiciones materiales de los pobladores, había que potenciar el arte y la cultura popular existente y naciente en los contextos desfavorecidos, insistiendo así en traer el arte *del* pueblo (Mellado [editor], 1997, p. 22-23).

Por otro lado, Carlos Matamala critica la idea *del arte por el arte*, y proponía que el arte debiese ser siempre funcional al pueblo, a las masas, y entregue herramientas que sirvan para el diario vivir y la vida en comunidad, como por ejemplo, que “una obra de teatro enseñara cómo hacer potable el agua” (Mellado [editor], 1997, p. 26).

Por su parte, Iván Vial advierte una contradicción en las conjeturas de Saul, quien como se ha dicho, menciona que el artista debe ir *al* pueblo e identificarse con él, esto como una acción fundamental del momento revolucionario que se estaba viviendo. Para Vial, a pesar de reconocer una *mínima cultura* que se da en el pueblo, la cual debiese potenciarse y difundirse, sostiene al mismo tiempo que “el pueblo está enajenado y corrompido” (Mellado [editor], 1997, p. 32), por tanto, no tendría sentido que el artista fuera al pueblo, sino, por el contrario, habría que influir en su educación y concientización.

Lo problemático de esta idea es configurar cuáles son los límites del pueblo, y por qué el artista está dentro o fuera. En este caso al situarse fuera del “pueblo” por tanto desenajenado, o dicho de otra manera, con una conciencia despierta que le otorgaría una cierta autoridad moral pequeña burguesa o actitud paternalista cuestionada. Esta crítica la hace Lihn, quien sostiene que una cultura errónea y paternalista es la que se inspiraba en una noción general en que bastaría culturizar al desposeído, entendiendo a este como “el protagonista del proceso de culturización” (Lihn, 1971, p. 67).

Esta idea choca con la noción que aspira a una transformación cultural de la sociedad completa, que convoca a sus distintas capas y todos los entramados posibles. El proyecto de una democracia socialista por solidificarse en Chile mediante, como sostenía Lihn, una gradual polarización de los sectores sociales, destinada a

ampliar la base política de la Unidad Popular¹⁵, antes de proceder a la división en dos bloques (Lihn, 1971, p. 68). Esto presuponía, además, la solidaridad de la gran mayoría de intelectuales y creadores chilenos.

De fondo existía también la problemática de la coexistencia de un trabajo político e ideológico con la creación individual del arte y los artistas. Asunto que se resolvería, siguiendo a Lenin, con la distinción clara del papel del arte del partido, en este caso al servicio del programa de Unidad Popular, el cual estaría sujeto a las directrices de una ideología, surgida -como era la intención- desde un pluralismo político; y el arte en general que sería potenciado a largo plazo por la ideología socialista, pero que en ningún caso sería intervenido y dirigido por el Estado. Para la historiadora del arte Carolina Olmedo, los artistas militantes -lejos de asumir pasivamente la producción de un “arte funcional a la ideología”- anticiparon la confrontación de los valores del arte burgués a través de la exaltación del individuo integrado al colectivo del mundo que le otorgaba un medio para la transformación. Así, la confrontación del arte burgués con un “arte útil” pensado en las mayorías tomó múltiples formas, muy lejanas de constituir un proyecto unívoco (Olmedo, 2018, p. 14).

Volviendo a la distinción entre arte y arte popular, los artistas desarrollaron una definición para ambas distinciones. Así pensaban que la dicotomía cultural que se producía en el mundo noroccidental como consecuencia de la lucha de clases, se veía acrecentada en Latinoamérica dado que las clases dominantes habían asimilado la cultura noroccidental como universal, lo que generó un arte elitista que había quedado distanciado de los intereses del pueblo. Esto conllevaba a una dualidad cultural en la sociedad, entre una clase desposeída que no tenía acceso a la alta cultura y la clase que sí tenía acceso y que, además, era la poseedora del poder económico. A estas expresiones burguesas y colonizadas, los artistas las define como “arte”, por el contrario, la producción artística de las clases desposeídas, las denominan “arte popular”.

Para definir el arte popular, desarrollan distintos sentidos del concepto, definiendo, en primer lugar, el arte popular como “creación popular en el sentido de un arte no elitista, que surge en una sociedad sin clases, que debe posibilitar el triunfo de la revolución socialista” (Rojas Mix, 1973a, p. 17). Lo definen también en un sentido amplio que englobaría la industria de consumo cultural, como los discos de canciones populares, la literatura, folletos, etc. En este sentido el arte popular se entendería como “arte de masas, eminentemente urbano” (Rojas Mix, 1973a, p. 17). Esta definición va de la mano con los medios de comunicación masivos, definidos anteriormente como herramientas fundamentales en el camino ideológico de la sociedad.

Se manifiestan también ciertas aprensiones con el arte popular para que no termine transformándose en una industria de consumo destinada a una élite. Como pasaba con cierta artesanía. Por lo tanto, sostienen que no siempre el arte popular va a ser un arte auténtico. Por ello, es importante precisar el sentido de su concepto: “un auténtico “arte popular” sólo puede partir de la lucha contra la clase dominante,

y surgirá sólo dentro de la sociedad socialista, terminando con la diferencia entre “arte popular” y “arte culto” (Rojas Mix, 1973a, p. 17).

La idea es que todo se convierta en arte, sin distinciones ni restricciones de acceso; en este sentido, el propio arte experimentaría también su liberación. Análoga sería esta idea para pensar una sociedad sin clase, en este caso, sin distinción de artes.

En definitiva, se manifiesta, que el arte debe abarcar toda manifestación creadora del ser humano, sin distinciones ni limitaciones clasistas y elitistas. El arte debe ser para todas las personas sin jerarquizaciones.

ESTRATEGIA CULTURAL

Una de las tareas fundamentales de la época era plantear una estrategia cultural sólida que acompañase al proceso revolucionario. En primer lugar, había consenso sobre la utilización que hacía el imperialismo de la cultura, mediante una instrumentalización por parte de la clase dominante, lo que la transforma en un “medio más de opresión del pueblo y del proletariado” (Rojas Mix, 1973a, p. 19). Los artistas que trabajaron en esta comisión¹⁶ consideraban que las clases dominantes convertían la cultura en un medio que actuaba como diferenciador de clases y a la vez justificaba la explotación capitalista del pueblo. Esto mediante la imposición de la ideología de la clase dominante. Al mismo tiempo, el imperialismo entonces sometía culturalmente a los países latinoamericanos y, a la vez, legitimaba la explotación permanente de los pueblos.

En este punto, la hegemonía cultural, entendida en los términos de Gramsci, no sería solo la imposición de normas culturales de una sociedad, sino que además perpetuaría la explotación, entendida como natural e inevitable, y no vista como una construcción social artificial, instrumento de la dominación de clase. Este reconocimiento era fundamental para la liberación política e intelectual del proletariado, lo que reivindicaba, como ya se mencionó, su propia cultura de clase.

Para lograr este cambio hegemónico, los artistas hacen un llamado y manifiestan que:

Todas las actividades de los trabajadores Latinoamericanos de la cultura y las instituciones donde trabajan, deben ser puestas al servicio de la revolución anti-imperialista de los pueblos oprimidos de América Latina o donde se libere una lucha popular contra el capitalismo con el fin de crear una sociedad socialista (Rojas Mix, 1973a, p. 19).

Para llevar a cabo este fin, plantean como estrategia cultural revolucionaria: 1.— rechazar y denunciar la estrategia imperialista y su mecanismo opresor, desmantelarlo y transformarlo teniendo en cuenta los fines revolucionarios, y 2.— crear y fomentar los medios para imponer su propia estrategia, esto en obediencia a la dinámica de la clase obrera (Rojas Mix, 1973a, p. 19).

Se trataba entonces de una configuración sensible de comunidad que tomaba en cuenta a quienes históricamente no habían sido considerados, ni escuchados. Sujetos invisibilizados y subarternizados.

Si se observan los Cuadernos de Arte, se encuentra que la discusión en torno a una estrategia cultural tenía distintas miradas, así por ejemplo, para Mario Carreño la labor del artista en una sociedad que comenzaba a ser socialista era darse cuenta objetivamente de las necesidades específicas del momento que estaban viviendo, por tanto, para él, en un momento revolucionario, lo más importante era la “claridad del mensaje al pueblo” (Mellado [editor], 1997, p. 38). Carreño sostenía una distinción entre una pintura revolucionaria y una pintura para la revolución: “Yo estimo que una pintura revolucionaria es aquella que ha creado un lenguaje formal, un lenguaje que le ha dado una independencia, y una pintura para la revolución es aquella que necesita hacer el artista como acto útil para la revolución” (Aguiló, 1983, p. 35).

Por su parte, Aldo Pellegrini, en relación con el punto dos de las estrategias arriba planteadas, sostiene de forma tajante que con respecto al “deber hacer” del artista en la sociedad de la época, en ningún caso habría que preguntárselo al pueblo, porque para Pellegrini el pueblo estaba marginado de la cultura, por lo tanto ese era, justamente, uno de los problemas que la sociedad socialista debía reparar, en sus palabras: “La sociedad socialista tiene que incorporar el pueblo a la cultura, no marginar toda la cultura para estar al nivel del pueblo” (Mellado [editor], 1997, p. 42). Opiniones como esta, denotan dos problemas complejos; primero, un concepto de cultura limitado, Pellegrini parece ignorar la cultura propia del pueblo, la que no viene de afuera, ni a la que se accede, sino que está ahí, porque existe tejido social que expresa la vida y las relaciones de una comunidad. Y segundo, pareciera no reconocer el carácter plural y popular de la cultura, manifestando un desconocimiento absoluto de los territorios populares.

Por otro lado, Rojas Mix ve que la revolución cultural propia del socialismo, “libera al hombre de todo lo que son las necesidades de consumo y de todo lo que significa la enajenación del trabajo” (Mellado [editor], 1997, p. 47). Pero esto no significa, necesariamente, que desaparezca la enajenación cultural, que existe para la sociedad en general (pueblo, artistas, etc.); por lo tanto, para Rojas Mix esa es la batalla del artista: terminar con tal enajenación. La cual podría comenzar por la toma de conciencia de la enajenación producida, sobre todo, por las estrategias de consumo del capitalismo, el imperialismo y la dependencia cultural, que entienden la cultura como un bien de consumo en desmedro de las expresiones de la vida en comunidad y todo lo que ello significa, sobre todo en las formas en que se descifra un mundo común y se tejen sus relaciones, las que son dinamitadas por tales estrategias hegemónicas.

En relación con este punto, los artistas hacen un diagnóstico claro sobre los principales elementos en los que se basa el capitalismo para su estrategia opresora en el ámbito cultural, con énfasis en el campo de las artes plásticas. En primer lugar, señalaban la educación -pública o privada- como un órgano que, bajo una aparente objetividad científica, desfigura y altera la consciencia de la realidad. También acusaban

a las instituciones culturales y sus salones, bienales, congresos, etc., así como los premios y becas, de ser instancias donde penetraba el capitalismo y posicionando maneras de pensar y crear en desmedro de otras. El circuito comercial encarnado en las galerías de arte, en cuanto forma parte del aparato capitalista, tiende a impulsar ambiciones personales, según los artistas, contrarias a la causa revolucionaria. Por último, sostenían que la censura, la autocensura y la aparente “libertad de expresión” son manipuladas para confundir la opinión pública, por lo que irían en contra del desarrollo cultural en la sociedad socialista.

Consideraban que todos estos elementos que se daban en gran parte de las sociedades, debían ser rechazados, ya que no servían al socialismo revolucionario y a la lucha antiimperialista y anticapitalista.

Ernesto Saul planteaba que veía tres caminos para el desarrollo de una cultura popular: el populismo, el arte para el pueblo, y el arte del pueblo. No obstante, Rojas Mix difiere de esta idea, pues considera que más que proponer condiciones para potenciar un arte del pueblo, habría que proponer acciones de las cuales nacería un arte nuevo, identificado en su totalidad con el pueblo. Para el autor, el populismo fue uno de los supuestos del nazismo para mantener a una sociedad ligada a sus proposiciones; y el arte popular puede ser profundamente reaccionario, en la medida en que gran parte del pueblo esté alienado. Consideraba que el arte popular del momento está ligado a Superman, el ratón Mickey y el pato Donald, porque estas serían las imágenes con las que el pueblo convivía. Por lo demás para Rojas Mix hablar de arte para el pueblo y arte del pueblo le parecen nociones que llevan una connotación paternalista, y sostiene que el problema es más complejo: “Por una parte hay una labor creadora; por otra parte hay una labor educativa del arte, no hay que tenerle miedo a la dicotomía. El arte puede cumplir ambas funciones” (Mellado [editor], 1997, p. 49). Rojas Mix ve una relación dialéctica entre la acción creadora y la acción educadora.

En el marco de una nueva estrategia cultural, para Pedrosa hay una lucha en dos frentes: la lucha revolucionaria que se hace por la propaganda, y la lucha cultural del arte mismo. Existiría siempre una transfusión de cultura de una sociedad a otra: “la cultura no muere, se transforma” (Mellado [editor], 1997, p. 71). Lo que coincidiría con lo planteado por Lihn, siguiendo a Trotsky (1924), en relación con el arte burgués y el arte proletario.

Pedrosa piensa que el artista va a encontrar su lugar en la nueva sociedad socialista y que, inevitablemente, se sumará en el camino que conduce este cambio. Advierte también una crisis en las sociedades de consumo de masas, donde la obra de arte está cada vez más determinada por el mercado, lo que produce un estado de servidumbre que subyuga al artista a concebir una obra como una mercancía. Sin embargo, existe también un grupo de artistas que se niegan a realizar obras bajo estas premisas, proponen la acción colectiva como otra forma posible, y utilizan medios como el mural para alcanzar una comunicación más directa con el pueblo.

Se podría decir que en la actitud de estos nuevos artistas se observaba un cambio en la manera de operar del arte y del deseo de salirse de los circuitos tradicionales

y del mercado, lo que genera otros modos de hacer, de actuar y de mostrarse ante la sociedad. Si bien este cambio se veía sólido, era importante que el artista tomase conciencia de que existían otras formas de actuar. Pedrosa va un paso más allá, plantea que lo verdaderamente revolucionario era negar la posibilidad del arte en las mismas grandes ciudades capitalistas, negar el arte y la cultura como se habían visto hasta ahora y potenciar la necesidad de generar conciencia revolucionaria, en sus palabras:

Debemos reconocer que la crisis a solucionar aquí en Chile es que hay necesidad de dar una conciencia cada vez más grande a los artistas de Chile; pero hay también que saber que la revolución, que hoy día no es más que una revolución aislada en este pequeño gran país, es una revolución cada vez más internacional y cada vez más permanente (Mellado [editor], 1997, p. 71).

Así, Pedrosa, más que en el arte, apuesta por una “creatividad colectiva” que aún no aparecería. Sostiene que la primera tarea de todos, ya sean artistas o no artistas, es hacer la revolución, transformar la sociedad. Para ello es primordial la iniciativa del artista, y la necesidad de una creatividad inmanente en el arte, que es la voluntad de iniciativa general. La revolución es para Pedrosa “el punto más alto del arte, porque es la transformación misma del arte, que propone el arte” (Mellado [editor], 1997, p. 115).

Se podría decir que el artista Luis Noé apoya esta idea de Pedrosa, agregando, además, otro componente crítico al rol del artista, si bien considera que puede identificarse el rol del artista con el del revolucionario, donde la experiencia artística en sí misma puede aportar “invención” a la acción política, es al mismo tiempo crítico con este proceso dado que, justamente, para él, invención es lo que no ve en los artistas, ya que considera que “están viciados por la sociedad burguesa” (Rojas Mix, 1973c, p. 25).

Categoricamente, sostiene que la política y el arte nada tienen que ver entre sí, es pesimista respecto al estado del arte en Argentina que pretende ser una copia del arte foráneo, esta manifestación colonial se extiende por toda la región latinoamericana, por lo cual Noé manifiesta que:

para un artista en la actualidad sino quiere ser ni colonial ni un angustiado (o sea uno que registra la situación que lo ata y de la cual es disconforme y que la vive en su propia piel y en su propia paralizante nostalgia que lo convierte en referencia permanente de otros centros culturales) sólo le cabe ser un militante de la revolución cultural contra la conciencia colonial (Rojas Mix, 1973c, p. 26).

Este posicionamiento crítico con el arte oficial como dispositivo colonial, es el discurso y la actitud que lleva a un gran número de artistas a dejar el arte. No es el caso de Noé, quien posteriormente asumirá que su disputa es dentro del campo artístico, definiendo el arte “como la enunciación de una cultura, donde no sería la obra en sí, sino lo que está en ella, y eso que está en ella es el testimonio individual de una actitud colectiva social” (Rojas Mix, 1973c, p. 26).

Esta idea se contradice con que arte y política no tengan nada en común, por el contrario es precisamente esa “actitud colectiva social” que entra en la obra lo que genera un nexo genuino entre ambas nociones, ya que lo colectivo como esfera de participación, como espacio de disensos, es un lugar que no se puede entender sin la posibilidad del arte para producir e introducir nuevos sujetos y objetos de discusión. Noé afirma que la pintura como instrumento político o como forma de dar imagen a un hombre latinoamericano nuevo, emplazado en una revolución cultural, subsiste y subsistirá como posibilidad militante (Rojas Mix, 1973c, p. 29).

Por su parte, Enrique Lihn (1971) en su documento “Por la Creación de una Cultura Popular y Nacional, nos habla de la importancia de la acción cultural, en el marco de una transformación global de la sociedad, como uno de los modos de superar el subdesarrollo y la dependencia, esto los posiciona:

Contra la penetración cultural de las empresas multinacionales, dependientes del imperialismo norteamericano, como asimismo de las instituciones educacionales y culturales amparadas por éste en todo el mundo, mediante la exportación de modelos culturales destinados a establecer una conducta subordinada a sus intereses, en última instancia, económicos (Lihn, 1971, p. 27).

Sitúa un diagnóstico claro para la toma de conciencia de la situación a superar, son estos puntos, lo que a juicio de Lihn, que comparte con otros artistas de la época, lo que habría que revocar mediante acciones culturales concretas, con el cuidado de no imponer “una cultura”, dado que considera que la cultura no se envasa, sino que reconoce que “está ahí”. Esto habla de la importancia de reconocerla.

Por otro lado, un problema que observa Lihn (1971), es que hasta ese momento, no hubo ningún escritor chileno verdaderamente capaz “de expresar las luchas del proletariado y su proceso, y, por otra parte, de organizarse como una parte de las fuerzas revolucionarias” (p. 30), sostiene que no existe un trabajo específico al servicio de estas fuerzas y, menos aún, una propuesta contundente para los cambios.

También es crítico respecto a que tanto el gobierno de Allende, como la izquierda chilena manejan un concepto tradicionalista, errado, distorsionado o disminuido de lo que puede significar una acción cultural en el contexto de una sociedad que se prepara para el socialismo (Lihn, 1971, p. 30).

Para él esta es una de las razones por las que se ha abierto un vacío teórico en el campo de la cultura, lo que a su vez tampoco motiva grandes acciones estratégicas ni consenso en la línea de acciones concretas para el desarrollo y expansión de una nueva cultura y la transformación global de la sociedad.

El autor, analiza, sobre todo la experiencia de la revolución cubana y su programa cultural, y advierte que es importante tener en cuenta los factores determinantes en cada contexto, se refiere a las contradicciones antagónicas motivadas por la alianza táctica entre la pequeña burguesía reformista y las fuerzas revolucionarias. La tesis de Lihn es que, según el experimento y el modelo chileno, habría que

apuntar más bien a crear una alianza entre ambos sectores, más allá de la táctica, esto al ensanchar el concepto de pueblo y su correlato objetivo (Lihn, 1971, p. 44).

Si bien es importante el ejemplo de las revoluciones tanto cubana como china, que a la vez que implementaron un ejército de liberación nacional contribuyeron también a elevar el nivel artístico y literario, primero del ejército y luego de la sociedad en general. Esto debido al funcionamiento de una ideología que apoyaba la tarea elemental de generar una cultura y arte socialista, lo que podía apreciarse, por ejemplo, en las novelas que narraban la experiencia de la clase trabajadora y con la creación de personajes heroicos surgidos de los obreros, campesinos y soldados (Lihn, 1971, p. 46).

En Chile, el desarrollo de las actividades artísticas y literarias, debía instaurarse en el fortalecimiento e impulso del movimiento popular, con un criterio de desarrollo cultural en las masas, en contraposición a las tendencias de élite (Lihn, 1971, p. 47). Esto debía responder a una participación popular legítima en las responsabilidades gubernamentales tanto de índole cultural como, principalmente, en la educación, como bastiones claves para el desarrollo cultural y político de las masas. El autor plantea:

Este problema comprende, es claro, la posibilidad de crear desde las bases una cultura nacional y popular; pero nadie puede creer que el acento esté puesto en una participación inmediata del pueblo en las manifestaciones del arte y la literatura, ni menos aún centrada en cualquier especie de monolitismo ideológico; sencillamente porque las condiciones no están dadas para ello y porque sería preciso crearlas y en cualquier caso, dentro del camino chileno al socialismo (Lihn, 1971, p. 48).

La clave, entonces, estaba en generar las condiciones de posibilidad para crear y potenciar una cultura popular, esto -considerando el contexto chileno- no debía sustentarse en la simplificación apresurada, que advierte Lihn, de los antagonismos de clase, ni en la rigidez propia de una revolución cultural amparada en monolitismos ideológicos como los implantados en la Unión Soviética (1932), posteriormente en China popular (especialmente a partir de 1963) y en ese momento (1971) instaurados en Cuba (Lihn, 1971, p. 49).

Una acción cultural que favorece estas condiciones de posibilidad, serían, por ejemplo, siguiendo a Lihn, un buen fondo literario de temas nacionales ampliamente difundido en la población, que tuviese al mismo tiempo un alto nivel literario y un lenguaje accesible (Lihn, 1971, p. 54). En la misma línea, proponía como tareas de creación, organización y difusión de una nueva cultura la necesidad de poner al alcance del pueblo las herramientas de análisis y “traducirlas” cuando el lenguaje fuese demasiado especializado. Si bien se podría entender esta “traducción” de contenidos críticos como una acción paternalista, lo cierto es que la intención aboga por difundir amablemente estos contenidos y así popularizar la lectura, el análisis y la reflexión. En definitiva, potenciar las condiciones para la emergencia de una masa crítica sensible al malestar y a las transformaciones. Para Lihn era fundamental que en un país,

de elitismo teórico, pudiese la teoría (sin separarse de la práctica) difundirse masivamente. Para ello, proponía una política cultural coherente -descentralizada- que emanara de un solo centro antiburocrático, lo que podía materializarse mediante un “Instituto Nacional de Cultura o Corporación de Fomento de la Cultura” (Lihn, 1971, p. 68).

Se hacía patente la urgencia de precisar una política cultural que sustentara, desde la institucionalidad, el proceso de cambios revolucionarios que estaba viviendo Chile en la vía a una democracia socialista, Lihn insiste en la importancia de los términos para llevar a cabo dichos cambios, los que debían ajustarse tanto al contexto como a la dirección de este proceso, con la correcta distinción de las funciones que, en virtud de un mismo proyecto global, asumirían las distintas formas de producción cultural. Aquí nuevamente el énfasis estaba en tener presente el carácter plural de la sociedad chilena, diseñando el amplio contorno a que debe extenderse la creación de una nueva cultura (Lihn, 1971, p. 72). Aquí “creación” no debe entenderse como la imposición de una cultura por otra, sino como la potencialización de las bases populares, por un lado, donde florecerá una nueva cultura, bases que serán fortalecidas por el ensanchamiento que da cabida a las capas medias y a la pequeña burguesía, así como a intelectuales y artistas, lo que configuraría una cultura en términos plurales, descentralizada y democrática.

Por otro lado, volviendo a los debates del encuentro del Cono Sur, los artistas, así como enunciaron un diagnóstico sobre los principales elementos en los que se basaba el capitalismo para su estrategia opresora en el ámbito cultural, también esbozaron una serie de puntos para una estrategia cultural revolucionaria, la cual proponía, en términos concretos, por ejemplo, la formación de agrupaciones gremiales de artistas latinoamericanos, y de una federación con el fin de promover el intercambio y el apoyo mutuo; a su vez, estos gremios debían vincularse con los gremios obreros y agrupaciones políticas apoyando con tareas concretas, como podría ser el trabajo de difusión y propaganda. Por otro lado, veían como estratégica la creación de una organización al interior de estos gremios, que se dedicase a la investigación del fenómeno artístico con el fin de esclarecer una imagen y posicionamiento concreto del arte. En la misma línea planteaban respaldar las manifestaciones colectivas surgidas fuera del mercado y de privilegios individuales, para contrarrestar con ello a la estrategia imperialista. Así mismo consideraban indispensable el intercambio creativo entre artistas y la clase obrera, potenciando las expresiones artísticas de esta última, trabajo artístico que se orienta, fundamentalmente, al desarrollo y avance del socialismo. Por último, plantean también como estrategia cultural el rechazo categórico, la denuncia y, en algunos, casos la violencia contra toda manifestación de opresión cultural por parte del imperialismo.

De este modo los artistas sentaban las bases de lo que sería su estrategia cultural y artística para que en ese momento revolucionario, se propiciarán los cambios esperados y así avanzar hacia una sociedad socialista.

HACIA UN ARTE PARA EL SOCIALISMO.

Como se ha visto hasta ahora, estos distintos debates artísticos y culturales denotan las preocupaciones y reflexiones al compás de un momento socialmente convulso, con grandes transformaciones en el horizonte y -sobre todo- con el desafío de configurar un arte nuevo, un arte socialista. Este nuevo arte con valores revolucionarios, debía ser patrimonio de todos y al mismo tiempo expresión del continente Latinoamericano. Así se podría hacer frente a un arte operado por la burguesía y con la influencia de las necesidades que genera la sociedad de consumo. En contraposición a ello, la propuesta era desarrollar un arte que se identifique con el pueblo y la cultura latinoamericana, por este motivo era fundamental que el artista se reencontrase con su pueblo.

Otro aspecto relevante, era la idea de generar un arte antiimperialista que pudiese liberarse de la herencia colonial, que valorice el pensamiento y las creaciones generadas desde la región. Existía una crítica importante al arte que se debatía en aspectos puramente formales y en temáticas alejadas de las realidades concretas latinoamericanas, las cuales servían para perpetuar la cultura dominante capitalista e imperialista que penetraba y colonizaba con sus ideas y formas a las culturas dependientes. Esto creaba una dicotomía cultural entre el arte del pueblo, comprometido social y políticamente con las transformaciones emancipatorias, y el arte de élite que se afirmaba en valores importados.

El llamado era claro, el artista debía asumir una conciencia social y responsabilidad de ocupar su posición en el pueblo. Se insistía en la idea que la “auténtica creación” se daba en relación con el compromiso del artista con su gente, y genera así conciencia crítica y revolucionaria, sólo de este modo tendría sentido la transición a una sociedad socialista que podría liberarse a la vez de las influencias del imperialismo colonial.

Además del encuentro entre artistas del Cono Sur (Santiago, 1972), se sostuvo también el encuentro Chile Cuba (La Habana, 1972), siendo la primera vez en la historia de América Latina, que se unen dos países para realizar una exposición donde se donan, recíprocamente, las obras. Si bien esto se lee como un primer paso en la creación de un acervo cultural latinoamericano, marcó de forma decisiva la tarea que en Chile desarrolló el crítico de arte Mário Pedrosa en la creación del Museo de la Solidaridad, formado producto de donaciones de artistas de todo el mundo. Se inauguraba así una conciencia solidaria entre los pueblos y entre éste y los artistas del mundo entero. Para Rojas Mix, este proceso tenía una gran importancia e implicancia en la desalienación del artista por un lado, y por otro, en el aporte que el artista podía hacer a la cultura latinoamericana.

Aunque pueda parecer (hoy) que estas ideas están impregnadas de un idealismo utópico, lo cierto es que en la práctica pudieron encarnarse en diversas experiencias que crearon realidades e hicieron posible otras maneras de operar

dentro del arte. El Museo de la Solidaridad, por ejemplo, encarna bien esta otra manera de operar y existir.¹⁷

El encuentro Chile-Cuba quiso plantear también la realidad de pobreza cultural de la región, en términos de que no existía una cantidad considerable de bienes culturales materiales, como grandes colecciones de arte o museos con recursos suficientes para obtener una colección de gran envergadura. Por lo tanto, se consideraba que gestos de donación como el ocurrido en el encuentro Chile-Cuba marcaban una pauta relevante para el intercambio y la formación de colecciones de obras latinoamericanas. El énfasis estaba puesto en dejar de mirar el arte europeo burgués como un canon a seguir, para enfrentar, de una vez por todas, la realidad latinoamericana y comenzar a forjar un patrimonio cultural situado en el continente. En palabras de Rojas Mix (1973b):

Vamos a empezar a construir nuestro patrimonio cultural, vamos a ver nuestros valores con nuestros propios ojos y vamos a enseñar nuestro arte. Vamos a formar un museo, no para exhibir malas reproducciones de artistas europeos, sino para mostrar buenas obras de artistas latinoamericanos. Vamos a comenzar a asumir nuestra cultura y a retener nuestra creación (p. 17).

Este Encuentro, sin duda, significaba el primer paso para seguir adelante en la construcción y fortalecimiento de redes y del desarrollo del arte latinoamericano. En el gesto de juntarse, ya sea mediante foros, encuentros o exposiciones, se hacía patente la importancia de organizarse, formarse, investigar y articularse en relación con planteamientos mínimos como la visión del arte, el rol que deberían tener los artistas dentro de una sociedad revolucionaria y cuáles serían los temas principales que desarrollarían en común como punto de partida para el debate y el fortalecimiento del arte en la región.

Si bien el encuentro del Cono Sur significó un aporte relevante en el comienzo de estas discusiones, así como las publicaciones de los cuadernos de Arte Latinoamericano y documentos como el redactado por Lihn y otros escritores y pensadores, todo este esfuerzo constituyó un primer paso en el diagnóstico del problema y en las posibles soluciones y vías a seguir. No obstante, el corto plazo del período de la UP y sus políticas culturales, cerradas abruptamente por el golpe cívico militar, cortó de golpe los flujos por donde se desarrollarían estas ideas, tácticas y políticas culturales en Chile, truncando el proyecto cultural, que no solo no tuvo ninguna posibilidad de seguir, sino que además se produjo un escenario oscuro y violento donde muchos artistas, escritores y pensadores fueron desaparecidos y ejecutados, lo que dinamitó todo un proyecto cultural y artístico que ponía en el centro al pueblo y sus fuerzas emancipadoras.

Por eso la importancia de hacer memoria, rescatar las fuentes -casi olvidadas- de los archivos del Instituto de Arte Latinoamericano, indagar en sus debates, ver la actualidad de estos y contribuir, así sea mínimamente, al rescate de la historia artística y cultural. Además de proponer que dichos debates conservan una actualidad relativa hasta nuestros días. Hoy se pueden hacer las mismas preguntas: ¿cuál sigue

siendo el rol de los artistas en la sociedad? ¿Sigue siendo la cultura un dispositivo fundamental para el cambio social y la disputa del poder? ¿De qué hablan los trabajos artísticos? Hay una cantidad significativa de prácticas artístico-políticas que hablan justamente del malestar que provoca la desigualdad y la dominación. Si bien no existe un proyecto político cultural emancipatorio, si se advierten prácticas individuales y colectivas que buscan transformaciones similares. En el escenario actual brotan con gran fuerza una serie de luchas y demandas, entre las que destaca, principalmente las luchas feministas y de otros grupos subalternizados.

Con todo, vemos como arte y política en el presente y en el pasado se sustentan recíprocamente como operaciones que ordenan y reconfiguran la experiencia común de lo sensible. Hoy más que nunca el arte debe posicionarse críticamente frente al orden dominante, revelando una imagen clara de la posibilidad de que otros mundos son posibles.

NOTAS

- 1 La Unidad Popular fue una alianza política y electoral chilena formada en octubre de 1969 por distintos partidos políticos de izquierda, en reemplazo del Frente de Acción Popular. Además contó con el apoyo de la Central Única de Trabajadores (CUT). En adelante se utilizará el acrónimo UP, que es como también se le conoce a la Unidad Popular.
- 2 Al compás de una agitada situación política marcada por la Reforma Universitaria, los debates socio-económicos, culturales y artísticos de la época, en el contexto de la Teoría de la Dependencia y la Guerra Fría, y durante el mismo mes en que Salvador Allende asume la presidencia de Chile, es que el IAL inicia sus funciones al alero de la Universidad de Chile. Creado por Decreto Universitario el 29 de diciembre de 1970, esta institución fusiona en una sola organización al Instituto de Extensión de Artes Plásticas y al Centro de Arte Latinoamericano.
- 3 Enrique Lihn (1929), a pesar de ser conocido principalmente por su labor de poeta, desarrolló un discurso agudo y penetrante sobre la cultura de su época. En su texto en *La cultura en la vía chilena al socialismo* (Santiago: Editorial Universitaria, 1971) elabora una revisión categórica de los distintos problemas políticos y sociales que constituyen el sustrato de la situación cultural chilena. Todo ello durante el primer año de gobierno de la Unidad Popular, en un momento en que casi no existían documentos que se posicionaran frente a los problemas culturales. Por tanto su texto responde también a la urgencia de proponer debates consistentes. En su revisión lejos de agotar el tema, abre más bien posiciones polémicas que pueden seguir siendo pensadas hasta nuestro presente.
- 4 La comisión n.º 1. Significado ideológico del arte, estuvo formada por: Luis Felipe Noé, Helio Casal, Eugenio Darnet, Carlos Maldonado, José Balmes, Luis Araneda, Hernán Muñoz (alumno), Carmen Taber (alumna), Mariano Rodríguez, Ximena Rodríguez. Siendo observadores de la comisión, los artistas Ricardo Roux, Américo Castilla, Josefina Robirosa y Victor Grippo.
- 5 Para mayor información revisar Gramsci, A. (2004). "Socialismo y Cultura, 29 de enero de 1916". En: Sacristán M. *Antología Antonio Gramsci*. Buenos Aires: Siglo XXI.

- 6 La intervención de Carlos Peters y otros artistas de la época, quedaron registradas en audios grabados por Gaspar Galaz en 1971, en uno de los foros organizados por el Instituto de Arte Latinoamericano. Tiempo más tarde esos audios fueron transcritos y publicados en: J.P. Mellado (editor), Cuadernos de la Escuela de Arte (Santiago: Pontificia Universidad Católica de Chile, Año II, N° 4, 1997).
- 7 A partir de 1970, Alberto Pérez, abandonó su trabajo artístico y universitario para dedicarse, exclusivamente, al trabajo revolucionario con el sector de trabajadores rurales más pobres y marginados en el sur de Chile. Atraído por la conciencia y la lucha guevarista, Pérez encarnará la conversión de un militante de izquierda extrema, radicalizando su labor intelectual al servicio de la ofensiva campesina (García, 87).
- 8 Al respecto, Trotsky sostiene: “Carece de todo fundamento oponer la cultura burguesa y el arte burgués a la cultura proletaria y al arte proletario. De hecho, estos últimos no existirán jamás, porque el régimen proletario es temporal y transitorio. La significación histórica y la grandeza moral de la revolución proletaria residen precisamente en que esta sienta las bases de una cultura que no será ya una cultura de clase, sino la primera cultura auténticamente humana.” En *Literatura y Revolución (1924)*, Editado por Spartakku para Biblioteca_IRC <http://biblioteca.d2g.com>. pág 7
- 9 La comisión n.º 2. El arte en América Latina y en el momento histórico mundial, estuvo formada por los siguientes artistas, académicos y teóricos del arte: Ignacio Colombres, Ricardo Carpani, León Ferrari, Amalia Polleri, Jorge Santa María, Graciela Carnevale, Gustavo Poblete, Mario Pedrosa, Miguel Rojas Mix, José García, Lautaro Labbé, Hernán Meschi, Víctor Contreras (alumno), Delia del Carril, Bernai Troncoso, María Luisa Señoret. De observadores estuvieron Gabriela Bocchi y Margarita Paksa.
- 10 Publicada en M. A. Rojas Mix (editor), *El arte de América Latina es la revolución*, Noé. (Cuadernos de Arte Latinoamericanos, Santiago: Editorial Andrés Bello, 1973).
- 11 Contrabienal fue un llamado a boicot contra la 11va Bienal de San Pablo de 1971, para denunciar la censura y tortura en el Brasil dictatorial.
- 12 La comisión n.º 3. El arte y los medios de comunicación de masas, estuvo formada por: Daniel Zelaya, Pablo Obelar, Oscar Smoje, Roser Bru, Luz Donoso, Pedro Millar, Simone Chambe-lland, Irene Domínguez, Helga Krebs y Tatiana Alamos. Fueron observadores: Manuel Tavares (alumno), Elisabeth Oldenburg y Eduardo Audibert.
- 13 La comisión n.º 4. El arte y la creación popular, estuvo formada por los artistas: Jorge Damiani, Julio Montané, Monica Bunster, Ricardo Mesa, Carlos Vásquez, Alejandro González y Francisco Bustamante (no académico). La observadora fue Irma Saffons.
- 14 Barrio popular ubicado en el centro-sur de Santiago. Fundado en 1957 por miles de familias provenientes del llamado «Cordón de la Miseria» del Zajón de la aguada que se tomaron los terrenos, constituyéndose en la primera toma organizada de Chile y América Latina. La toma de La Victoria tuvo gran impacto en el fortalecimiento de las políticas sociales y demanda de viviendas de la época.
- 15 Lihn, al igual que Allende veía la necesidad de incorporar amplios sectores sociales -incluidos los artistas e intelectuales- a las bases de apoyo de la Unidad Popular, una coalición diversa, que a su vez asumiera las contradicciones y las condiciones objetivas de un país

capitalista dependiente. De esta forma, podría plantearse una transformación global de la sociedad, que tenía un componente cultural importante, dado que se planteaba incluir la acción cultural como un medio para la superación del subdesarrollo y la dependencia.

- 16 Finalmente en la comisión n.º 5. Estrategía Cultural, participaron los siguientes artistas y académicos: Bengt Oldenburg, Eugenio Darnet, Ernesto Deira, Antonio Berni, Leopoldo Presas, Eduardo Rodríguez Francisco Brugnoli, Eduardo Garreaud, Félix Maruenda, Gracia Barrios, José Martínez (alumno) y Ana María Stuparich. De observadores estuvieron: Oscar Astromujoff, Eduardo Costa, Josefina Robirosa y Juan Pablo Renzi.
- 17 Para más información consultar: Cofré, Claudia et al. (2019). Mario Pedrosa y el CISAC: Configuraciones afectivas, artísticas y políticas. Santiago de Chile, Metales Pesados.

REFERENCIAS

- Aguiló, Osvaldo (1983). *Plástica neovanguardista, antecedentes y contextos*, Santiago de Chile: CENECA.
- Cofré, Claudia; González Castro, Francisco y Quezada, Lucy. (2019). *Mario Pedrosa y el CISAC. Configuraciones afectivas, artísticas y políticas*. Santiago: Metales Pesados.
- Lihn, Enrique; Valdés, Hernán; Huneeus, Cristián; Ossa, Carlos y Wacquez, Mauricio (1971). "Política y cultura en una etapa de transición al Socialismo" en *La cultura en la vía chilena al socialismo*. Santiago: Editorial Universitaria.
- García, Soledad (2018). *Las barricadas de Alberto Pérez. Fuerzas de combate en el arte y la política, Izquierdas, Número Especial, 44, junio 2018:75-90. ISSN 0718-5049*
- Gramsci, A. (2004). "Socialismo y Cultura, 29 de enero de 1916". En: Sacristán M. *Antología Antonio Gramsci*. Buenos Aires: Siglo XXI
- Instituto de Arte Latinoamericano (1970). "Separata de los Anales de la Universidad de Chile", Nueva Serie, abril-junio. Año CXXXIX, N° 1.
- Macchiavello, Carla (2014). "Panamericanismo artístico como vanguardia: el rol social del arte a comienzos de los años 70", *Redes intelectuales: arte y política en América Latina*, Bogotá: Universidad de los Andes.
- Mellado, J.P. (editor). (1997). *Cuadernos de la Escuela de Arte*. Santiago: Pontificia Universidad Católica de Chile, Año II, N° 4.
- Olmedo, Carolina (2018). *El joven envejecido. Arte en Chile de 1988 a 1968*, *Izquierdas, Número Especial, 44, junio 2018:3-30. ISSN 0718-5049*
- Rojas Mix, M. A. (editor). (1973a). *Cuadernos de Arte Latinoamericano, Dos encuentros*. Santiago: Editorial Andrés Bello.
- Rojas Mix, M. A. (editor). (1973b). *Cuadernos de Arte Latinoamericano, Encuentro Chile Cuba*. Santiago: Editorial Andrés Bello.

Rojas Mix, M. A. (editor). (1973c). Cuadernos de Arte Latinoamericano. El arte de América Latina es la revolución, Noé. Santiago: Editorial Andrés Bello.

Rojas Mix, M. A. (editor). (1970). “La imagen del hombre”. En Anales de la Universidad de Chile, 1, abril-junio.

Subercaseaux, Bernardo (2011). Historia de las ideas y de la cultura en Chile. Volumen III. Santiago: Editorial Universitaria.

Trotsky, León (1924). Literatura y Revolución. Editado por Spartakku para Biblioteca_IRC <http://biblioteca.d2g.com>.