

Arte y política en la UP: antecedentes fragmentarios

*"Así, el advenimiento del gobierno de la Unidad Popular [...], invitaba a los artistas a sumarse a la transformación de la sociedad, pero fundamentalmente se veía y se entendía al artista como un transformador social y al quehacer artístico como una verdadera herramienta de desmontaje de los circuitos tradicionales y burgueses del arte."*¹

Gaspar Galaz

*"Decididamente, el discurso con el cual establece relaciones efectivas la actividad artística en estos años es aquél que expone el proyecto de la Unidad Popular."*²

Pablo Oyarzún

Hacia fines de los años '60, y con mayor fuerza a principios de los '70, con la llegada de Salvador Allende y la Unidad Popular a La Moneda, el medio artístico y cultural chileno se ve embarcado en una nueva dinámica: la de la transformación estructural –o la creencia en ella- de la sociedad, más allá de los márgenes de su propio quehacer. Como indica Gaspar Galaz: *"Desde los primeros momentos de los años 70 se inicia una corta historia iluminada por la utopía de una nueva sociedad que acogiera las demandas de vastos grupos sociales desposeídos [...]. Por primera vez los artistas plásticos abren un espacio de discusión a partir de los cuales se generan testimonios, ideas, dudas y más que nada, grandes preguntas en torno a un futuro que era socialista: se entraba de lleno en organizar y hacer real la utopía."*³ Así el debate, y el mismo quehacer del medio artístico chileno, se ve atravesado por nuevas problemáticas, que exceden lo puramente artístico y se internan radicalmente en la esfera de lo político-social, en lo contingente como condicionante de las estrategias y discursividades artísticas. Es en esta lógica que se crean nuevos espacios para la difusión y el debate artístico orientados en esa dirección, como el Instituto de Arte Latinoamericano, dependiente de la Facultad de Arte de la Universidad de Chile y nacido de la fusión del Instituto de Extensión Artística y el Centro de Arte Latinoamericano, centro neurálgico de la casi totalidad de los espacios de difusión y extensión artística de dicha casa de estudios (el Museo de Arte Popular

¹ Galaz, Gaspar. *Cuadernos de la escuela de Arte*, Año II, número 4, Stgo. de Chile: Escuela de Artes de la Pontificia Universidad Católica, 1997. p.12.

² Oyarzún, Pablo. *Chile: 1968-1988*, Georgia Series on Hispanic Thought, números 22-25, 1987-1988. p. 301.

³ Galaz, Gaspar, p. 9.

del Cerro Santa Lucía, el Museo de Arte Contemporáneo de Quinta Normal, la Sala Universitaria de la Casa Central y el entonces proyectado Museo de Arte Latinoamericano), que surgen debido a que "[...] *lo nacional y lo latinoamericano como expresión de una 'identidad propia', concitará la adhesión del sector intelectual-artístico que ascendentemente vivía el compromiso con los cambios sociales*"⁴; se multiplican, asimismo, las exposiciones y seminarios en torno a lo latinoamericano y al proyecto de gobierno de la Unidad Popular (es sintomática la exposición "*Cuarenta primeras medidas del Gobierno de la Unidad Popular*", que cuenta con la participación de artistas como Toral, Vial, Domínguez y Ortúzar, entre otros). Chile, como buena parte de Latinoamérica y el mundo, vivía su "cuarto de hora". La construcción de una nueva sociedad parecía una realidad, y los artistas no querían quedar fuera de el proceso, pues concebían que, como a todos los actores de la sociedad civil, les cabía un rol fundamental en la realización del proyecto. El arte se convertía así en parte central del cambio estructural en marcha⁵; el compromiso político-social de los artistas y su obra se volvía ineludible, o al menos aparecía como impostergable la discusión de este compromiso. Las mismas estrategias plásticas se iban viendo determinadas, en gran medida, por la contingencia y las necesidades discursivas de esta nueva etapa histórica. Los artistas se veían en la obligación de estar a la altura de las circunstancias (*sus* circunstancias), modificando, en ocasiones, sus discursos artísticos en función de los requerimientos del proyecto, y orientando, las más de las veces, sus investigaciones y trabajos experimentales en función de hacer un aporte a la crítica estructural planteada por el gobierno de la Unidad Popular y otros sectores de la izquierda chilena, como el Movimiento de Izquierda Revolucionaria (MIR).

Pero además del necesario aporte "político" que se plantea como necesidad de la obra, o más bien aparejado a éste, viene la modificación de los códigos visuales, del lenguaje interno de la plástica y de sus estrategias; se comienza a generar una puesta en escena de la crisis que la plástica, y especialmente el cuadro, vienen experimentando hace algunas décadas. Esto, principalmente, debido a que la concepción de "arte social" o "arte político" excede, en la particularidad chilena -y quizás también en la argentina- el lugar común del "verismo social" de

⁴ Aguiló, Osvaldo. *Propuestas neovanguardistas en la plástica chilena: antecedentes y contexto*, Stgo. de Chile: CENECA, 1983. p. 3.

⁵ La centralidad cumplida por el arte estaba, en realidad, más en la concepción de los propios artistas y su posicionamiento con respecto al proceso que en la realidad, la que más bien mostraba como el arte – al igual que en la gran mayoría de los procesos revolucionarios- se subordinaba a las necesidades del proceso, generalmente bajo la forma –abierta o encubiertamente- de los aparatos de propaganda partidarios, particularmente del Partido Comunista. Esto no obsta, sin embargo, a la enorme ebullición creativa que se vivía en el ambiente artístico durante la Unidad Popular; el punto es que esa ebullición estaba puesta al servicio de necesidades programáticas extra artísticas, posiblemente necesarias en ese momento.

principios de siglo. Sucede así que, por ejemplo, uno de los primeros en instalar la crisis del cuadro en la plástica chilena sea Francisco Brugnoli, quien no es por azar uno de los pioneros en experimentar en la línea de la instalación, el arte objetual y el *arte povera* -junto a Virginia Errázuriz- como herramienta plástica de crítica social. Es decir, el momento histórico comienza a intervenir directa y radicalmente en la modificación de los códigos artísticos, confluyendo con la renovación interna de la plástica como pocas veces en su historia; el contexto, la contingencia, se confunden con las motivaciones inconscientes del artista, pasando a ocupar un rol preponderante en la elección de las formas y los contenidos, convirtiéndose en detonador de una experimentación formal que profundiza, principalmente, los caminos abiertos por el informalismo y, más tarde, por el arte conceptual y el aprovechamiento del objeto como elemento sustancial de la propuesta estética de buena parte de los artistas plásticos chilenos.⁶ Por otra parte, esta 'militancia de lo artístico en lo político', este expresarse políticamente del artista, implica que la formación artística sufre un giro. Un buen número de académicos de las escuelas de arte universitarias están, tanto en su calidad de artistas como de militantes políticos, profundamente ligados al proceso de cambios por el que atraviesa el país.⁷ Un gran contingente de académicos de la Universidad de Chile, centro de la actividad de enseñanza artística experimental, están directamente influenciados por el proceso encabezado por la Unidad Popular, la reciente Revolución Cubana y los sucesos relacionados con el movimiento estudiantil mundial, como el Mayo parisino del '68: José Balmes, militante comunista y destacado exponente de la plástica nacional, es a la sazón Decano de la Facultad de Bellas Artes de la Chile; numerosos académicos de esta Facultad, como Francisco Brugnoli, Iván Vial y Miguel Rojas-Mix, están siendo parte del proceso político-cultural por el que transita Chile, lo que conlleva la formación de un destacamento de artistas y profesionales ligados al mundo del arte y la cultura que se construyen, en tanto artistas e intelectuales, bajo el prisma de este arte comprometido, experimental, libre no ya sólo en el sentido formal, sino también agente de una emancipación, de una liberación, a fin de cuentas, social y económica. La importancia que esto encierra en el desarrollo de la plástica chilena posterior, en los enfoques y las estrategias que ésta asume durante el período dictatorial, es algo que aún no ha quedado del todo esclarecido,

⁶ No está de más recordar que es por estos años que algunos artistas -jóvenes en ese entonces- comienzan su trabajo con una cierta "estética del desecho"; así sucede, principalmente, con dos miembros de la "Tribu No", que tendrán más tarde un interesante desarrollo en esa área: Claudio Bertoni y Cecilia Vicuña, artistas que, por lo demás, no se encontraban ajenos a las influencias de la contingencia, sea ésta el triunfo de la Unidad Popular, el movimiento *hippie* o las movilizaciones contra la guerra de Viet Nam.

⁷ Acá debemos tomar en cuenta que en Chile la formación artística ha sido, eminentemente, universitaria, por lo que las ópticas y paradigmas instalados en las universidades chilenas tendrán una importancia capital en la formación de los artistas nacionales.

y que va a tener un peso fundamental en el cómo los artistas plásticos chilenos surgidos de esa escuela van a enfrentar los obstáculos que les presenta la nueva situación histórica iniciada el 11 de septiembre de 1973.

Santiago, marzo de 1998