



UNIVERSIDAD DE CHILE
FACULTAD DE ARTES
DEPARTAMENTO DE TEORÍA E HISTORIA DEL ARTE

**CENSURA Y VIOLENCIA SIMBÓLICA HACIA
PRODUCCIONES CULTURALES DE LA UNIDAD POPULAR.**
El caso de la exposición *Las cuarenta medidas de la Unidad Popular* (1971) en el Museo
de Arte Contemporáneo.

Tesis para optar al grado de Licenciado en Artes con mención en Teoría e Historia del arte

DANIELA FRANCISCA OPAZO MONTOYA

Profesora guía: Isabel Jara Hinojosa
Profesora co-guía: Soledad Novoa Donoso

Santiago, Chile.
2017

Índice

> Introducción	3
> Cap. I Antecedentes al tema	12
- 1.1 Latinoamérica unida: Reflexiones sobre la construcción de una identidad latinoamericana y nacional.	12
- 1.2 Unidad popular: Una nueva escala de valores	20
- 1.3 Arte y política: acercamiento a la realidad social chilena	28
- 1.4 Rol del artista en la Unidad Popular	36
> Cap. II Exposición “Las cuarenta medidas de la Unidad Popular”	42
- 2.1 Instituciones organizadoras y su visión sobre el arte de la época	42
- 2.2 Cruces entre el arte burgués y el arte popular. Categorías mezcladas	50
- 2.3 Exposiciones de la época (1970-1971)	56
- 2.4 Programa de Gobierno de la Unidad popular. Una obra para cada medida	65
a) Exposición <i>Las cuarenta medidas de la Unidad Popular</i>	65
b) Las obras y su relación con el programa	72
c) Exposiciones afines	96
- 2.5 El trabajo colectivo como característica de la exposición	102
- 2.6 Reflexiones en torno a la muestra	107
> Cap. III Conclusiones: Recuperar la memoria	117
- 3.1 Censura en dictadura: la <i>violencia simbólica</i> ejercida en la invisibilización de <i>Las cuarenta medidas</i>	117
- 3.2 Memoria colectiva e identidad.	130
> Anexos	141
- Índice prensa y documentos	143
- Documentos	144
- Entrevistas	177
> Bibliografía	209

Introducción

Ante la tarea de investigar de manera sucinta y realizar un informe sobre alguna exposición chilena para un curso llamado *Arte chileno del siglo xx*, es que en un texto nos encontramos con la exposición *Las cuarenta medidas de la Unidad Popular*, donde el autor consignaba su fecha de realización en el año 1970¹. Este dato puede resultar ambiguo, pues no queda claro si habla de la exposición de arte realizada en el MAC, o se refiere al programa de gobierno presentado durante la campaña del 1970. Primeramente se creyó que hablaba de la muestra, pensando que 1970 fue la fecha de realización, pero al investigar en internet y encontrar el *Blog* del artista Aníbal Ortizpozo, uno de los participantes de esta muestra, se supo que ocurrió en 1971², información que sería confirmada después, a través de otros documentos y textos de la época, y que, además, hizo dudar sobre a que acontecimiento se referió Oyarzún en el párrafo ya citado.

Este interés por *Las cuarenta medidas de la Unidad Popular* (desde ahora *Las cuarenta*) surgió ante la pregunta, ¿Existe otra exposición donde artistas trabajen de manera plástica un programa de gobierno en el arte chileno? La cual respondimos en primera instancia, luego de un breve repaso por la historia reciente chilena (siglo XX- XXI), de manera negativa, pues no encontramos ningún antecedente de otra exposición similar, más que la muestra mencionada, lo que inmediatamente la convierte en algo inédito en la historia del arte chileno³, pues provocó que artistas de diversas tendencias se agruparan con la finalidad de dar forma plástica a un programa de gobierno. Esto hace aún más interesante la exposición, pues nos invita a derivar no solo al mero estudio de la muestra en todos sus aspectos, sino que también se hace trascendental volcar la investigación hacia el contexto socio-político de la época, hacia la realidad social chilena y latinoamericana, y por qué no

¹ “Decididamente, el discurso con el cual establece relaciones efectivas la actividad artística en estos años es aquel que expone el proyecto de la Unidad Popular: El síntoma palpable de la “superación” --que muestra asimismo el servicio ilustrativo que se pide del arte-- es la exposición “Cuarenta primeras medidas del Gobierno de la U.P” (1970)”. Oyarzún P., (1988), p. 301.

² <http://laporfiadamemoria.blogspot.cl/> última consulta, 13 de marzo del 2017

³ A excepción de la muestra en el Museo Nacional de Bellas Artes a manos de estudiantes y profesores de la Escuela Experimental de Educación Artística del Ministerio de Educación (1971), quienes también dieron forma plástica a las medidas del programa de la Unidad Popular. cf.: En este mismo trabajo, pp. 99-101.

mundial, de principios de los años setenta y que tuvo su gesta en una convulsionada década anterior. Resulta más importante aún, pues se inserta en un contexto histórico nacional, que aún, en la actualidad, lucha por ser investigado y reescrito ante la censura vivida por sus protagonistas, como fue la Unidad Popular.

Con respecto al año, es importante señalar que al corregir el dato hubo algunas reflexiones personales que cambiaron en torno a la muestra, porque si bien en un principio se pensó que la exposición había sido elaborada con la finalidad de servir a la campaña electoral del candidato Salvador Allende, luego esta premisa cambia al saber que fue durante su gobierno y que el objetivo de la exposición va ligada a la puesta en marcha del programa de gobierno con respecto a la agenda artístico-cultural, además de respaldar las acciones de éste.

Una vez hecho el informe para el curso de arte chileno, quedamos con la sensación de que la exposición daba para una investigación más acuciosa de la que habíamos hecho, tomando la decisión de investigar más profundamente *Las cuarenta*, realizando una tesis sobre ella con la mayor cantidad de datos y aportes posibles, donde el tema central de ésta, sería la exposición en sí misma y la invisibilización de ella por parte de instituciones dictatoriales, situación que comparte con varios productos culturales de la Unidad Popular.

El 2 de julio de 1971 se inauguró en el Museo de Arte Contemporáneo la exposición denominada “*Las Cuarenta Medidas del Gobierno popular*”⁴, cuyo objetivo principal era dar forma plástica y didáctica a algunas de las principales medidas del programa de gobierno encabezado por el presidente Salvador Allende.

La modalidad del trabajo artístico fue colectiva lo que significó crear en torno a 16 de las 40 medidas del programa de la Unidad Popular⁵, donde cada medida fue abordada por un grupo de artistas que planteó de manera artística una acción política, desde la visión y aspiraciones de un programa de gobierno socialista recién llegado al poder, y que luchó por

⁴ Se inauguró exposición “Las cuarenta medidas”, *La Nación*, (1971, 2 de julio), p. portada

⁵ “*Las 40 medidas del Gobierno Popular.- (Pinturas, esculturas, materiales mixtos, proyecciones). Exposición colectiva con la participación de más de cien artistas que trabajaron divididos en 16 grupos. Cada grupo refundió varias medidas afines, las analizó y discutió desde un punto de vista político, y luego las volcó en expresiones plásticas.*” Saúl, “Crítica incendiaria” en: *Ahora*, (1971, 20 de julio), p. 48

llevar a cabo las reivindicaciones sociales que habían sido su horizonte durante la campaña; en ese contexto es donde se realizan las creaciones con un profundo interés en cambiar los modos tradicionales de hacer arte que se venían practicando hasta la fecha, y enfocado a acercar el arte y la cultura no solo a un público erudito, sino también llegar a un público más amplio no necesariamente experto, pero que fuera capaz de ver en él un reflejo de su propia *realidad*.

Realidad nacional que en medio de la pobreza y de un panorama de injusticias sociales históricas, el programa de gobierno de la Unidad Popular quiso subsanar. Al analizar las medidas que allí se abordaban es posible verificar que ninguna de ellas buscó favorecer al poder, sino más bien, pretendió eliminar ciertos privilegios para evitar que todo el poder económico, político, social y cultural recayera en las mismas familias de siempre.

En los aspectos formales, la exposición se compone de instalaciones de diversos materiales y estilos artísticos, en los cuales, si bien hay una unidad temática, las obras difieren bastante unas de otras en su composición, lo que permite que en esta muestra se logre ver algunos de los más característicos sistemas visuales de la época. Tal vez el rasgo más común es el grafismo presente en gran parte de las obras y en la curatoría, en general, que permite aunar conocimiento y deducir los nombres de las pocas obras que hoy en día tenemos en registro fotográfico, pues lamentablemente se desconoce su destino.

El resultado: una mirada colectiva que es capaz de aunar diferentes visiones sobre la cultura, pues la participación en esta iniciativa era dada tanto para el artista académico, como para aquel que pintaba los muros en una población.⁶ Simbiosis muy característica —en el arte de la época— entre el arte popular y el arte burgués, que otras exposiciones de aquel entonces⁷ también incorporaban dentro de sus lineamientos.

⁶ Tal es el caso de la participación de los Pobladores de la Granja en la exposición. cf. En este mismo trabajo, p. 87

⁷ “En Chile, a partir del 4 de setiembre de 1970, los artistas comienzan a preocuparse con más intensidad de los problemas relacionados con lo político y lo social. Lo que antes era patrimonio de algunos adelantados pasa a ser ahora la realidad de la vida plástica chilena. Ensayos discutibles pero valientes, como el caso de las exposiciones: “América no invoco tu nombre en vano”, “La imagen del hombre” y “Las 40 medidas del Gobierno Popular”, abrieron un camino salpicado de posibilidades e interrogantes” Saúl, (1972), p.6.

Iniciativas que más tarde se vieron truncadas: Luego del golpe militar ocurrido en septiembre de 1973, la dictadura se dedicó a borrar cualquier vestigio de lo que fue el gobierno de la Unidad Popular, no solo aboliendo progresivamente todas las mejoras sociales, laborales y de participación política ciudadana generados por este sector, sino también borrando literalmente muchos de los productos culturales emanados desde diversas instituciones⁸ que buscaban instalar una nueva escala de valores sobre la base del fomento del arte y de la cultura como promotor protagónico de dichos valores.

El Museo de Arte Contemporáneo (desde ahora MAC) y el Instituto de Arte Latinoamericano (desde ahora IAL), ambos dependientes de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile, para este propósito fueron vectores importantes, pues organizaron un cúmulo de exposiciones –a veces en conjunto, otras veces con la colaboración de otras instituciones- que apuntaron a seguir ciertas directrices sobre un arte que, si bien se planteaba dentro de las instituciones tradicionales, buscó también una apertura a la cultura popular, remarcó la identidad nacional dentro de un espectro latinoamericano y abarcó temas de la realidad social chilena dentro de sus principales temáticas. En definitiva, fue concordante con los planteamientos que el gobierno de la Unidad Popular definió en su programa de gobierno acerca del rol del arte y la cultura⁹.

Sin embargo, podemos constatar, a través de los más diversos textos de arte chileno, que hay una escasa reflexión y sistematización de la documentación acerca de las exposiciones que surgieron de ambas instituciones y las veces en las cuales podemos leer acerca de ese tema, resulta acotarse solo a menciones breves sobre los nombres de las que fueron algunas exposiciones del periodo.

En su mayoría, estas exposiciones (nota al pie n° 7) poseen características típicas de lo que fue el arte en la época de la Unidad Popular (desde ahora UP), y siguen por ende, los planteamientos básicos de cómo el Programa de Gobierno de Allende quería encausar el arte y la cultura en todos los niveles de la sociedad. Sin embargo, al realizar una revisión

⁸ cf.: Cita textual, en este mismo trabajo, p. 115.

⁹ cf. En este mismo trabajo, p. 20.

bibliográfica sobre el tema es posible notar la documentación escasa respecto de *Las Cuarenta* (1971). Es una de las menos nombrada dentro de todas las exposiciones de la época, y en sus breves menciones, hay una carencia reflexiva en torno a los acontecimientos que la secundaron, haciéndose imposible saber de qué trató la muestra (solo lo que se infiere por su nombre) y quiénes fueron los principales implicados. Además, no posee un catálogo y tampoco se sabe con certeza si alguna vez lo tuvo.

Las pocas menciones bibliográficas de la muestra son entendibles en los textos del periodo dictatorial, pero también es una característica del periodo democrático (1990-2016), pues, a pesar de que se han hecho acciones potentes en busca de la recuperación de una memoria violentamente arrancada de la historia oficial, aún hay muchas otras —como en este caso— que no han sido traídas a la memoria de manera exhaustiva, aunque en ella estén implicados diversos temas y modos de producción muy característicos de la época UP, y que nos pueden motivar reflexiones sobre la memoria colectiva y la manipulación que hay detrás de su conformación al no necesariamente ocultar, pero sí omitir, ciertos productos culturales que evidencien otros tipo de valores que el sistema actual no quiere reivindicar por ser un peligro para su propia supervivencia.

Bajo este panorama surge la pregunta patente ante todo lo expuesto ¿Por qué es tan poco conocida *Las cuarenta*, si la comparamos con otras exposiciones de la época donde participaron casi los mismos artistas? ¿Hubo alguna reflexión en cuanto a los objetivos de la exposición por parte de los participantes y organizadores? ¿Su carácter más explícitamente político tendrá que ver con este parcial olvido?

Parece sumamente posible que el hecho de tratarse de una exposición con férreo apoyo hacia un sector político, en ese entonces gobierno, tenga que ver con la poca información que circula en los más importantes textos de arte chileno en tiempos de la dictadura de Augusto Pinochet y también en el periodo de democracia que vivimos hasta la fecha, que, si bien poco a poco ha ido revalorizando algunos de los agentes culturales más importantes del periodo de la UP, hay otros que han sido simplemente sesgados ya sea por falta de información o por ser considerado poco beneficioso para el actual sistema. La exposición

parece tener ambos motivos que alimentan su poca visibilidad.

Por ende, para hacer visible la exposición hubo que investigarla en todos sus flancos, y así otorgarle cierto espacio de preponderancia dentro del campo del arte nacional, haciendo visible la exposición en acontecimientos y datos concretos que den herramientas suficientes para reflexionar en torno al trabajo colectivo y de retroalimentación artística que tuvo, y si ésta realmente logró llevarse a cabo del modo en que se lo propusieron los principales organizadores de la muestra.

Para ello se trabajó desde al menos cuatro frentes metodológicos: el primero de ellos es la búsqueda hemerográfica, ya sea en prensa o en revistas, que nos aporta datos duros sobre fechas y participantes, además de acontecimientos que marcan la muestra u otros eventos del periodo. El segundo, es la revisión de documentos en los archivos de las instituciones organizadoras, siendo el MAC, el único sitio donde pudimos encontrar documentación sobre la muestra, pues el IAL sucumbió luego del Golpe militar de 1973, y algunos de sus archivos se encuentran actualmente en el MAC. Allí se encontraron algunas fotografías de las obras, documentos de traslado, y cartas de felicitaciones e interés hacia la exposición tanto en el ámbito nacional como en el internacional¹⁰.

Para comprobar que existe realmente un desconocimiento por parte del mundo del arte nacional hacia la exposición, fue clave una acuciosa revisión bibliográfica, que nos permitió verificar el desconocimiento de *Las cuarenta*, o cómo solo se recurre a nombrarla dentro de un cúmulo de otras exposiciones realizadas en la época, pero sin ninguna crítica reflexiva más allá de una fecha o nombre. Revisión que se concentra dentro de lo más relevantes textos del periodo (1965-1973 aprox.) o que hablen de dicha época, tanto en los libros de arte chileno, como en las diversas investigaciones académicas, que temáticamente se enfoquen en el área de las artes visuales u otras disciplinas afines.

¹⁰ Un ejemplo de ello es la carta enviada por Álvaro Bunster de la embajada de Chile en Londres a la Dirección de difusión cultural e información exterior, donde en uno de sus párrafos señala con respecto a la exposición: “*Se le informó sobre el hecho de que con posterioridad al triunfo del presidente Allende, los artistas chilenos se han agrupado en torno a la Unidad Popular y que ha nacido un interesante movimiento de trabajo en conjunto, con una orientación didáctico-política*”. Bunster, Álvaro. Carta de la embajada de Chile en Londres al ministro, 20 de febrero de 1973.caja 21, Carpeta COR.1973.1.Serie correspondencias, FAIMAC, Archivo institucional. C.f.: En este mismo trabajo, p. 175.

Por último, otro frente metodológico no menor fue las entrevistas a los artistas que participaron en la exposición, pues es quizás una de las fuentes primarias más importantes dentro de la investigación, y aunque apelen a la frágil memoria, entregan datos acerca del trabajo artístico y su desarrollo desde una mirada personal, y, por ende, mucho más crítica (característica escasa en lo que se refiere a lo publicado posteriormente sobre esta exposición).

Cada uno de estos pasos fue fructífero a la hora de conocer la exposición en sí, además permitió la entrega de un breve análisis del contexto en el cual se insertó la exposición, la que se quiere dar a conocer en primer lugar dentro de este texto, con la finalidad de entender a cabalidad la muestra en sus características y fundamentos principales. En el primer capítulo, *I Antecedentes al tema*, se analizará el contexto social y político vivido en Chile, donde en primera instancia se verá la situación continental sobre la base de la unidad de Latinoamérica, que propusieron sectores de izquierda en la década de los sesenta y setenta, sustentada en algunos acontecimientos ocurridos en la época, y a los cuales el gobierno de la UP buscó adscribirse. Además, se analizará la postura de este sector y el acercamiento que tuvo arte y política en este nuevo camino que emprendió el socialismo en Chile, de la mano de varios artistas que paulatinamente fueron incluyendo el tema político en sus obras y con ello cambiando su rol dentro de la sociedad, que fue más diverso que el que tradicionalmente habían tenido.

En el segundo capítulo, *II Exposición “Las cuarenta medidas de la Unidad Popular”*, se hablará acerca de la exposición en sí misma, utilizando los datos aportados por los diferentes frentes metodológicos aunados y contrastados unos con otros; primero a través del pensamiento de las principales instituciones y los objetivos que se plantearon, para luego analizar de lleno la exposición en cuanto al programa los artistas que participaron y las obras que realizaron en sus respectivos grupos de trabajo. Por último, se tomará en cuenta, cada una de las reflexiones más importantes de la muestra para determinar la recepción que ésta tuvo en su época, y si dejó alguna huella en el desarrollo del arte posterior en Chile.

En el último capítulo, *III Conclusiones: Recuperar la memoria*, expondremos las conclusiones de la investigación, abordando los conceptos de *violencia simbólica* y *memoria colectiva*, con la finalidad de darle cabida teórica a la muestra y elaborar la noción de *violencia simbólica*, como una posible causa de su invisibilidad, donde podemos reflexionar acerca de *Las Cuarenta*, las que por ser parte de la memoria de un sector perseguido y asesinado por la dictadura, pasa a ser también una memoria cercenada dentro del panorama artístico nacional, pues recuerda un programa de gobierno de un mandato violentamente terminado que intentó dar paso a una nueva escala de valores que el poder económico y parte del poder político de la época no estuvo dispuesto a aceptar¹¹ y que aún en la actualidad genera resquemores en el poder, pues desestabiliza el sistema neoliberal del cual todos somos partícipes.

Es por ello que los productos culturales de la época de la UP sufrieron, por parte de la dictadura, un “borrón” casi absoluto en el intento de eliminar cierta memoria colectiva que suponía un peligro para el poder de ese entonces. Una vez llegada la democracia en 1990, muchos de los productos fueron nuevamente revalorizados por la escena cultural de la época, tarea que aún persiste.

Así, nuestro objetivo principal será dar visibilidad a la exposición *Las cuarenta*, con el fin de traer a la memoria colectiva los modos de producción que estuvieron involucrados en la elaboración de la exposición, los cruces artísticos y teóricos que se enlazaban en cada una de las obras, así como también sistematizar la información acerca de la muestra con el fin de dar un panorama mayor de visión, que permita elaborar una reflexión sobre el cumplimiento de los propios objetivos que la exposición se planteó y si éstos se llevaron a cabo.

Es importante abordar una revisión del periodo, desde distintas disciplinas, con respecto a lo que fue el gobierno de la UP, para superar el olvido que provocó la dictadura militar en

¹¹ Marsal (comp.), (2011), p. 62, cf.: cita textual, en este mismo trabajo, p. 137 (nota al pie).

el intento de borrar un periodo breve, pero intenso en nuestra historia nacional. Esto hace redefinir un periodo de la historia cargado de mitos y falacias, que con el paso del tiempo y el poco estudio de hechos que ha quedado en la memoria colectiva como datos, sin que se cuestione su procedencia.

Además, será enriquecedor para la investigación determinar la importancia de la exposición en el desarrollo del arte chileno, señalar en qué sentido fue un aporte el trabajo allí realizado por los artistas -o al menos de los cuales tenemos algún tipo de conocimiento sobre su obra, como alguna fotografía, referencia bibliográfica o hemerográfica-, y qué tanto influyó el trabajo y las dinámicas propias de la exposición en el arte posterior de aquellos artistas o de algún otro que no necesariamente haya participado en la exposición. Todo ello es posible a partir del trabajo aquí presentado, el que se constituye así en un importante antecedente para el desarrollo de investigaciones futuras.

Capítulo I, Antecedentes al tema

1.1 Latinoamérica unida: Reflexiones sobre la construcción de una identidad Latinoamericana y nacional

El ser latinoamericano ha traído aparejado una serie de reflexiones en torno a lo propio -sea local, nacional o regional-, como mirada introspectiva que permite un autoconocimiento hacia la realidad circundante que vive a diario. Al explorarla en todos sus flancos es posible vislumbrar cierto *destino común*¹² que une a gran parte del continente, ya sea por un recorrido histórico similar, un pasado indígena o la sistemática subyugación de nuestras propias necesidades a intereses económicos que no nos pertenecen. Esta breve reflexión es parte central del pensamiento latinoamericano en la mayoría de los movimientos sociales de los años sesenta y estuvo presente, al menos en el caso chileno, hasta el año 1973.

En plena Guerra Fría, las potencias en conflicto -Estados Unidos y la Unión Soviética- se disputaron el dominio mundial de su ideología. Para ellos, Latinoamérica fue un escenario estratégico donde sembrar sus sistemas políticos y económicos. Era, en el fondo, la perpetuación de la constante dependencia que sostuvo (y aún sostiene), Latinoamérica con el dominador de turno -en esos años era el turno de Estados Unidos- pero que, en el auge de una conciencia sobre los diversos modos de dominación, que ya no eran ejercidos solamente a través de la violencia directa, contaron muchas veces con el férreo rechazo de los dominados, quienes por medio de distintas reivindicaciones sociales e incluso artísticas, buscaron concientizar a sus pares latinoamericanos en las prácticas de dominación que infligían grupos económicos extranjeros con la ayuda de sus gobiernos.

Uno de los sucesos que se instaló dentro de la época mencionada, como impulsor en la profundización de una conciencia arraigada a una nueva escala de valores, e hizo soñar a los demás países de la región con la posibilidad de la liberación, en cuanto a la dependencia

¹² “Nuevamente, sin embargo, se despierta en este siglo, entre los propios latinoamericanos, un sentimiento cada vez más fuerte de destino común, al tomar conciencia las generaciones más recientes de la unidad de nuestra problemática y de la necesidad de asumir ese destino solidario como acción para liberarse de la dependencia. Marca también la unidad de esta imagen la idea de “Revolución”, que fija una nueva actitud de nuestro mundo y que es entendida como un fenómeno que define a todo el continente.” Rojas Mix, (1970a), p. 19.

económica y cultural de América Latina con respecto a Estados Unidos y Europa, fue la Revolución cubana, que en 1959 tomó el poder e instaló un régimen arraigado en la doctrina marxista y liderado por Fidel Castro, lo que fue el puntapié inicial para otra serie de acontecimientos relevantes, que puso en jaque al poder establecido instaurando nuevas formas valorativas en el tramado social y político. Adelaida de Juan hace un breve recuento de algunos sucesos históricos de la década de los sesenta que significaron para Latinoamérica un *despertar de la conciencia*:

*“En vísperas de la década del sesenta, una nueva era de cambios sociales y políticos se inicia en la América Latina. A partir del triunfo de la Revolución cubana en 1959, estos cambios conmoverán a la mayor parte de nuestra América. El brote de movimientos armados revolucionarios en numerosos países del continente, como el que tuvo a su frente, en Bolivia, a Ernesto Che Guevara, asesinado en 1967; la insurgencia de movimientos estudiantiles, como el que fuera trágicamente sofocado en México en 1968; el sesgo nacionalista de gobiernos como el establecido en el Perú a fines de 1968; el triunfo, dos años después, de un gobierno socialista encabezado por Salvador Allende en Chile, son hechos que marcan decisivamente la década.”*¹³

Así, el ser latinoamericano se fue identificando y conformando sobre la base de una constante lucha (a veces armada, a veces de protesta pacífica) contra aquellos sistemas impuestos por entidades foráneas que, lejos de incluir y potenciar la cultura local con su propia identidad y rasgos particulares, la anularon, lo que provocó en ella una pérdida de identidad que además se vio acentuada por la variante histórica de dominación en la cual se ha conformado Latinoamérica: matanzas extremas, imposición de lengua y religión, violaciones, mixtura racial, abuso de las materias primas y un sinnúmero de atropellos donde solo parece cambiar el país que usufructa de la riqueza -sobre todo en materias primas- de América Latina.

¹³ Adelaida de Juan, (2000), p. 40. Destaca la elección de un gobierno socialista, pues dentro de la historia mundial se apunta como el primer gobierno socialista elegido por votación popular: *“Chile, durante años, fue conocido en el mundo por su ejemplar democracia. De hecho, el advenimiento de la Unidad Popular, encarnado en la figura de Salvador Allende, ha sido considerada la primera vez que un presidente socialista ha sido elegido por votación directa y popular.”* Museo Nacional de Bellas Artes, (2007), p. 102.

Por ende, en el segundo periodo de la década (sesenta), en Chile, fue pertinente en intelectuales y artistas potenciar la reflexión en torno a la identidad latinoamericana, por una parte como toma de posición en el terreno político, y por otro, para posicionar a Chile dentro de una identidad común con los demás países de la región, los que además sufrieron, en ese entonces, condiciones muy similares con respecto a la dependencia cultural y económica. Hubo un deseo por desentrañar la identidad del ser latinoamericano sin recurrir a modelos europeos o norteamericanos que opacaran o enajenaran la tarea propuesta.

Estuvo la ferviente motivación, por parte de algunos intelectuales y artistas de la época, en *repensarlo todo*¹⁴, lo que influyó en el surgimiento de un arte latinoamericano, sin esbozos de culturas extranjeras ajenas a nuestra realidad y que, por lo tanto, no eran capaces de traducir, ni menos concientizar, sobre los problemas que como región se vivieron cotidianamente en la década de los sesenta; es más, aquellos productos foráneos de comunicación masiva –que eran los más consumidos por los ciudadanos comunes- fueron concordantes con los vaivenes del mercado y su contenido se basó en divertimento vacío que enajenó la conciencia de quienes fueron sus espectadores.

La lucha contra aquellos productos culturales creados en sociedades industrializadas del primer mundo, se propuso como una tarea del artista latinoamericano quien buscó avivar las conciencias, desmenuzarlas, para poder entablar un sistema de relaciones propias donde el espectador se sintiese plenamente identificado en su condición real de ciudadano de esta extensa región del mundo:

*“Cuando el pintor latinoamericano se pregunta en qué consiste el arte del continente, hasta dónde es tributario de otras artes, qué carácter tiene esta dependencia, refleja en realidad la inquietud que implica la búsqueda de un lenguaje plástico propio y cómo lograr que el artista no se aísle en medio de su quehacer.”*¹⁵

¹⁴ *“Tenemos que repensarlo todo. Volver a plantear nuestros problemas, rompiendo algunas tradiciones añejas y confirmando a otras, en la comunidad de una nueva América Latina. Tenemos que reactualizar nuestro régimen de libertad –honorable en América- , para que ésta sea libertad real y libertad de todos, y no simplemente libertad jurídica”*. Oyarzún L., (1967), p.34.

¹⁵ Pérez, “Bellas artes” *Cormorán*, (1969, noviembre), p. 7.

Pero no fue tarea fácil llegar a ese punto, y aún en la actualidad mirando con distancia dicha época, es posible aventurar que los esfuerzos de artistas e intelectuales se vieron fuertemente mermados porque quizá la tarea impuesta era demasiado grande o porque simplemente no se contaba con los recursos económicos necesarios para llevarla a cabo, o peor aún, como señala Pellegrini durante un debate en el IAL, hubo voluntad política de que la investigación en ámbitos sociales y culturales no fuera fructífera en lo más mínimo:

“...¿en qué universidad latinoamericana se puede hablar de investigación? En ninguna; porque cuando se hacía investigación en la Argentina entró la policía y sacó a palos a los investigadores, y cuando se hacía en Brasil pasó lo mismo, porque la investigación es creativa, y porque crear significa crear cultura, y crear cultura significa crear conciencia nacional y crear conciencia nacional significa crear necesidades nacionales. Significa, entonces, entrar en una nueva creación de valores, y eso es realmente atentatorio con los fundamentos que permiten la dependencia, y por consecuencia somos países en subdesarrollo.”¹⁶

La lectura de la situación de la investigación en América Latina (1971) es bastante creíble en boca de Aldo Pellegrini, investigador argentino que trabajó en el IAL, y compartió labores con Mario Pedrosa (investigador brasileño). Ambos, a diferencia de lo que Pellegrini señalaba, se encontraron con un Chile que, si bien, se permitía profundizar en la investigación del ser latinoamericano para edificar una cultura y conciencia propia, tuvo una abrupta ruptura de dicho proceso cuando acaeció el Golpe Militar, imposibilitando ver en profundidad los reales alcances que podría haber tenido una cultura promovida –como da cuenta el programa de gobierno- desde el Estado para sus ciudadanos. Como en el caso argentino y brasileño, también fue la fuerza policial –y en realidad la de todas las ramas del ejército- la que acabó con todo un espesor cultural gestado precisamente, con el objetivo de catalizar una Latinoamérica unida desde, no solo las alianzas políticas, sino también desde el arte y la cultura, a través de la búsqueda de una identidad común que provocará unidad regional e intercambios de diversas índoles.

¹⁶ Aldo Pellegrini en: Galaz, (1997), p. 90.

Sin embargo, en el caso chileno, a pesar de no poder configurarse del todo la elaboración total de una identidad chilena arraigada en una identidad latinoamericana, se puede advertir que tal proeza parece ser poco probable, pues Latinoamérica se compone de una gran cantidad de países donde si bien hay ciertas características similares que nos aglutinan como unidad, éstas suelen ser menores en comparación a la pluralidad étnica, racial, y por qué no, social, que hace casi imposible configurar una sola identidad a tal amalgama de productos culturales. Ahora bien, para que estas mixturas colaboren es importante instaurar relaciones con los otros países de la región, asunto que se produjo muy bien durante el periodo, al menos antes de la operación Cóndor, y todo el aparataje de espionaje característicos de la Guerra Fría y de los cuales ni Latinoamérica –incluyendo nuestro país– pudieron librarse.

No obstante, previo a ello, en los sesenta y comienzos de los setenta, el arte fue uno de los principales medios de difusión y experimentación sobre la identidad y cultura latinoamericana. En Chile, este proceso estuvo presente en la década de los sesenta, pero tuvo su apogeo a principios de los setenta con el comienzo del gobierno de la UP (1970-1973), que buscó consumir todo tipo de reflexiones en torno a este tema¹⁷. Una de las instituciones que jugó un papel clave en el propósito de cimentar una cultura e identidad latinoamericana con los medios propios del arte y la investigación teórica fue el IAL, al alero de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile y que tuvo como único director a Miguel Rojas Mix (1970-1973).

En su libro, *La Imagen Artística de Chile* (Rojas Mix, 1970a), este autor hace variadas alusiones a cómo enfrentarnos ante un despertar de conciencia sobre nuestras raíces latinoamericanas y este destino común, que como ya mencionábamos, fue un horizonte que propició la idea de consensuar una nueva escala de valores:

¹⁷ “*En el plano latinoamericano del Gobierno Popular, propugnará una política internacional de afirmación a la personalidad latinoamericana en el concierto mundial. La integración latinoamericana deberá ser levantada sobre la base de economías que se hayan liberado de las formas imperialistas de dependencia y explotación. No obstante se mantendrá una activa política de acuerdos bilaterales en aquellas materias que sean de interés para el desarrollo chileno.*” Programa Básico de Gobierno de la Unidad Popular, (1969), p. 34, en: www.memoriachilena.cl/archivos2/pdfs/MC0000544.pdf

*“Es pues el momento de iniciar la reflexión sobre el significado del ser-latinoamericano y del valor de su cultura. De este modo podrá orientarse una acción de cambio capaz de romper los llares de nuestra servidumbre cultural. Esta reflexión solo puede nacer de una toma de conciencia del propio ser y del conocimiento profundo de las singularidades de su infraestructura. Solo así podrá surgir una nueva escala de valores, y generarse nuevas categorías comprensivas.”*¹⁸

Difícil misión en el contexto latinoamericano, pues para llevar a cabo objetivos de carácter cognoscitivo como la creación de una nueva escala de valores, es necesario, en primera instancia, el conocimiento de aquellos valores que se quieren cambiar, además de contar con las herramientas institucionales aplicadas a todos los niveles de la sociedad que hagan llegar las reflexiones y debates en torno a los disensos y consensos que surgen en la creación de un sistema nuevo de valores y conciencia.

En el caso chileno, era necesario educar, en su mayoría, a la población en aspectos tan básicos como la lectura y escritura, ya que un buen porcentaje de la población de la época no sabía leer y escribir. Esta condición posibilitó que, aunque hubo mayor proliferación y acceso al arte y la cultura para la población, estos productos culturales no fueran del todo comprendidos y absorbidos por la mayoría, pues no hubo un espesor cultural básico sobre el arte que pudiera hacer entender los productos culturales producidos. Además, aunque hubo más población alfabeta que analfabeta, la primera igualmente fue de carácter pasivo, por lo cual también debía pasar por un proceso educativo –no en la manera tradicional- que le permitiera comprender y apoderarse de la realidad cultural, social y política contemporánea a ella.¹⁹

Por ende, las discusiones y debates en torno a subsanar la dependencia cultural y la búsqueda de una identidad propiamente latinoamericana se realizaron en los espacios

¹⁸ *op.cit.*, (1969), p. 49

¹⁹ Sobre el alfabetismo pasivo una pequeña cita del Taller de escritores: “(...) pero creemos del analfabetismo y alfabetismo pasivo hasta la consecución de los más complejos fines culturales, hay infinidad de etapas intermedias que deben ser cubiertas por un proceso de culturización de base nacional y popular.” Taller de Escritores de la Unidad Popular. “Política cultural y gobierno popular”, (1970, diciembre), *Cormorán*, p. 7.

tradicionales del arte, donde paulatinamente se iban integrando elementos de la cultura popular en una apertura del *museo a la calle*. Hubo muchas iniciativas concordes con esa línea de trabajo, pero, aun así, era más apremiante para aquellas personas suplir necesidades básicas como comida, vivienda y salud. Quizás es por ello la falta de interés o herramientas para entender el arte y hacerse partícipe de su elaboración o contemplación por parte de la población común. Lamentablemente cuando se está inmerso constantemente a las urgencias básicas nos volvemos menos atentos al autoconocimiento, tanto nuestro como de nuestro entorno, pues pasamos solo a pensar en cómo cubrir las necesidades básicas, lo que expone una característica de nuestro subdesarrollo.²⁰

Además, en esta lucha por entender nuestra propia realidad y elaborar productos culturales acordes a esa realidad, algunos artistas e intelectuales no lograron sintetizar correctamente los nuevos valores propuestos, cayendo en la misma enajenación de su actividad con productos que no les eran netamente propios, copiados o importados de modelos culturales de países industrializados, donde muchas veces se iban a estudiar o trabajar, sin poder, en su regreso, desarraigarse por completo de la dependencia cultural.²¹

En conclusión, si bien podemos decir que el proceso de reconocimiento con la identidad latinoamericana fue un objetivo común en cierto periodo (UP) por parte de autoridades, artistas e intelectuales, este no logró concretarse plenamente debido al abrupto corte de un proceso que venía recién comenzando. Además, ese breve tiempo resultó insuficiente, debido a que si bien se había avanzado en el decenio anterior con respecto a una mayor cobertura educacional para la población, aún había un porcentaje importante de analfabetismo o personas que no habían terminado sus estudios escolares, situación que ocurrió principalmente en la clase obrera, por ende, este sector –al cual estuvo dirigida la mayor parte de la política cultural de gobierno- no contaban con el acervo cultural mínimo para entender cabalmente los diversos productos culturales que circularon en espacios cercanos a ellos.²²

²⁰ Fevre, 2000.

²¹ Lihn, (2008), p. 252.

²² “En 1965 la Reforma Educacional extiende a ocho años la escolaridad obligatoria. El Censo de 1970 indica que el porcentaje de chilenos instruidos aumenta a 89,7% y que asiste a la educación media un tercio

La Unidad Popular colaboró al menos, con el acceso y difusión de un arte que se propuso encausar la nueva escala de valores en la cual el arte jugaría un papel protagónico como puente más didáctico entre la representación de esos nuevos valores y la conciencia de los espectadores. Pero además de la vertiente latinoamericanista ¿Cuáles eran los otros valores que buscó promover?

de los jóvenes entre 14 y 19 años (33,9%). En tanto que el porcentaje de instruidos, mayor de 15 años, es el 88,2%. Los analfabetos, de 10 años y más suman 665.362 personas.” Instituto Nacional de Estadísticas. (2006), p. 5, en: www.ine.cl/filenews/files/2006/septiembre/pdf/alfabetizacion.pdf. La población de la época en Chile fue de 8 millones de personas aproximadamente.

1.2 Unidad Popular: Una nueva escala de valores

El gobierno de la UP, previo a su elección del 4 de septiembre de 1970, propuso como eje primordial el arte y la cultura como un modo de llevar a cabo la continua educación de la población y la revitalización de la conciencia –entendida de manera histórica-, a través no solo del acceso al arte, sino también, por medio de una activa participación de la población en la elaboración de contenidos nacidos desde la cultura popular.

La *toma de conciencia* que habían realizado algunos artistas e intelectuales sobre las reales circunstancias que tuvo que enfrentar el arte en esos tiempos²³, los llevó cada vez más a cuestionar la sociedad en la cual vivieron y qué tan contraproducente era responder a ciertas metodologías de trabajo que, sujetas a una sociedad de corte capitalista, eran propensas a generar la enajenación de la propia cultura nacional y latinoamericana.

De esta manera la UP, y más bien los adherentes pertenecientes a los círculos artísticos y culturales, al conocer y entender la situación del arte y la cultura, buscaron alejarse de los cánones económicos, políticos y sociales que el *imperialismo* les había impuesto desde hace décadas y que conformaron varios aspectos de la vida de los chilenos en los cuales se dejó ver la dominación foránea; así lo expuso en su Programa Básico de Gobierno:

*“Lo que ha fracasado en Chile es un sistema que no corresponde a las necesidades de nuestro tiempo. Chile es un país capitalista, dependiente del imperialismo, dominado por sectores de la burguesía estructuralmente ligados al capital extranjero, que no pueden resolver los problemas fundamentales del país, los que derivan precisamente de sus privilegios de clase a los que jamás renunciarán voluntariamente.”*²⁴

²³ “La sociedad actual se ha caracterizado por un hecho que incide en la obra del artista moderno: El desarrollo del maquinismo y el afincamiento de una civilización técnico-mercantilista. Ella solo tiene ojos para la especialización del hombre en campos cada día más reducidos y tan atomizados, tan mínimos, más el ser humano queda incluido anónimamente dentro de un proceso mucho más vasto, cuya finalidad y significado no pueden comprender, porque su participación en esa sociedad es nula.” Galaz, (1971) La Fuerza social del arte *Aisthesis, Revista chilena de investigaciones estéticas* (nº6), p. 36.

²⁴ *Programa básico de Gobierno de la Unidad Popular*, (1969), p. 4.

Ante tal lectura del panorama chileno de fines de los sesenta, la llamada “*vía chilena al socialismo*” se propuso promover la gestación de nuevas formas de estructuración política y social, otorgando una mayor participación a las masas que históricamente habían sido desplazadas en las decisiones más concernientes a su clase:

*“Nunca antes en la historia de Chile tuvieron la posibilidad de tomar decisiones y tomar el control de sus puestos de trabajo, como sucedió con la nacionalización de empresas y la reforma agraria. Estas medidas, son sin ninguna duda, las que mayor rechazo y temor le causaron a la derecha chilena. Desde el gobierno de Eduardo Frei, la reforma agraria fue un duro golpe para la decaída oligarquía chilena, que simbólicamente, más que en términos económicos, significó el fin definitivo de una época, de su época.”*²⁵

Si bien el gobierno anterior de Eduardo Frei Montalva realizó reformas que buscaron solucionar las abismantes brechas de desigualdad económica, para la izquierda más radical éstas habían resultado insuficientes, tanto así que un grupo disidente del mismo partido del presidente Eduardo Frei Montalva (Democracia Cristiana) desertó del conglomerado. Rafael Gumucio y Rodrigo Ambrosio, quienes radicalizaron sus posturas, formaron el partido MAPU (Movimiento de Acción Popular Unitario), pues aspiraban a cambios más rápidos de lo que su antiguo partido y gobierno pretendían realizar.²⁶

En el caso del arte y la cultura, si bien los artistas e intelectuales de la época mostraron cada vez mayor interés con respecto a los acontecimientos ocurridos en aquella convulsionada década²⁷, no era común en el arte la participación activa de una población alejada de los espacios artísticos tradicionales, y por ende, con poco acervo cultural sobre la producción nacional. El surgimiento de las brigadas muralistas puede ser un hecho que esté fuera de esta norma, pues fueron jóvenes pobladores los que participaron en ellas con el fin de apoyar la campaña de Salvador Allende para llegar a la presidencia, y aunque en un

²⁵ Peñaloza Palma, (2015), p.128.

²⁶ ver: Guzmán, (1975) Documetal: *La batalla de Chile la lucha de un pueblo sin armas*.

²⁷ El interés se ve en el contenido contingente en obras de José Balmes como *Homenaje al Che* (1968), o *Vietnam* (1968), ambas en: Milan Ivelic y Gaspar Galaz, (2004), pp. 94 y 84, respectivamente . O incluso en una corriente más “pop” la obra de Guillermo Núñez, *Héroes para recortar y armar* (1967), Museo de Arte Contemporáneo, (1993), p. 54.

principio la labor propuesta era más bien mecánica y sin mucha reflexión en torno a cuestiones de corte estético, este trabajo fue evolucionando de tal modo que incluso artistas de renombre internacional, como Roberto Matta,²⁸ decidieron trabajar en conjunto con las brigadas con el objetivo de enriquecer la labor artística, promoviendo la retroalimentación de ambas partes.²⁹

Para la UP, por ende, el arte y la cultura eran ejes importantes en su agenda política, pues permitían llevar a la praxis un sistema de representación que evidenciaría la nueva escala de valores:

“Proyecto moderno, por último, porque sitúa al arte y la cultura, como una esfera privilegiada para modelar un juicio, que articulando lo racional y lo sensible –al prestar un concepto y a la vez el modo para su representación- permita la conformación de un sujeto unitario”,³⁰

que no solo se configure entre los intelectuales, artistas y la elite, sino también en la población en su totalidad, generando mayor acceso al arte, de forma que paulatinamente cualquier sujeto sienta como parte del diario vivir las manifestaciones artísticas que hablan de su *realidad* y su identidad.³¹

En la búsqueda de este objetivo, la UP contó con el amplio apoyo de una gran cantidad de artistas e intelectuales que, ya en la década de los sesenta, contribuyeron a gestar un

²⁸ “Un fuerte respaldo a este formato pictórico lo dio Roberto Matta, prestigioso artista chileno residente en Europa, quien en noviembre de 1971 visitó Chile apoyando el gobierno de Salvador Allende, y realizando una serie de obras, destinada a sindicatos, edificios públicos y otras instituciones. Destacó en ese sentido la colaboración prestada por Matta a la BRP para pintar el mural “Primer gol del pueblo chileno” en la Municipalidad de la comuna de La Granja(.” Albornoz, (2005), p.168.

²⁹ ver: Ramírez, (1970), *Brigada Ramona Parra*.

³⁰ Canto Novoa, (2010), p. 86.

³¹ “El nuevo Estado procurará la incorporación de las masas a la actividad intelectual y artística, tanto a través de un sistema educacional radicalmente transformado, como a través del establecimiento de un sistema nacional de cultura popular. Una extensa red de Centros Locales de Cultura Popular impulsará la organización de las masas para ejercer su derecho a la cultura.” Programa básico de Gobierno de la Unidad Popular, (1969), p. 28.

discurso que apuntaba a ser ente crítico de la sociedad capitalista y las desigualdades que provocaba dicho sistema en todos los niveles: político, económico, cultural³².

Como ya se hizo notar en el apartado anterior, en el escenario local –y también global- la aspiración de una sociedad más justa y equitativa, con igualdad de derechos y oportunidades, era promulgada no solo por actores políticos, sino también por gente del arte, que a través de sus creaciones, optaban por mostrar al mundo –del modo en que solo el arte lo puede hacer- la realidad cotidiana que afectaba directamente a los sujetos. Por ello no es de extrañar lo que relata Gaspar Galaz en una entrevista:

*“Y ahí viene la subida de Allende al poder, que va a concentrar a los artistas de un modo muy intenso alrededor del triunfo de la Unidad Popular. Aquí ha pasado algo profundamente importante. Y la consigna es que hay que respaldar al gobierno: mucho acto colectivo, mucho acto público, mucha pintura callejera. Estalla la actividad artística.”*³³

Esta actividad artística, a pesar de que siempre buscó la apertura constante, estuvo ligada a varias instituciones que tradicionalmente habían sido las gestoras del arte nacional en Chile. Hablamos sobre todo de la Universidad de Chile, a través del MAC, el IAL y el Museo de Arte Popular; El Museo Nacional de Bellas Artes también fue un colaborador en esta tarea.

En el área de la literatura estuvo la creación de la editorial Quimantú en 1970 (previamente llamada editorial Zigzag y que fue comprada por el gobierno tras una huelga de sus trabajadores)³⁴. La editorial permitió el acceso a libros a bajo costo en un radio bastante

³² “La cultura fue así, desde el comienzo y como se puede presumir, una de las prioridades del Gobierno de la Unidad Popular. Era el medio para, desde la creación artística-musical-intelectual, proponer una nueva sociedad donde los valores importantes fueran los del proletariado en vez de aquellos burgueses que habían prevalecido a lo largo de gran parte de la historia nacional. El autor principal debía ser, por lo tanto, el pueblo.” Albornoz, (2005), p. 148.

³³ Galende, (2007), p. 28.

³⁴ “Quimantú fue el nombre que recibió Zig-Zag luego de haber sido comprada por el Estado. La empresa tenía problemas de solvencia económica, cosa que se plasmaba en las condiciones laborales de los trabajadores. Fue así como éstos iniciaron una huelga el 6 de noviembre de 1970, por cierto influenciados por el frenesí reivindicativo que vivía la clase obrera en torno a la asunción del Gobierno popular.” Albornoz, (2005), p. 154.

amplio de acción –se encontraban no tan solo en librerías, sino también en kioscos -hecho sin precedentes en nuestra historia nacional³⁵. Pero además, las instituciones buscaban dar cabida al arte nacido fuera de ellos, popular, sin tradición académica, sino más bien por la experiencia de la misma praxis, como por ejemplo lo que hicieron las brigadas muralistas, que habían jugado un rol preponderante durante la campaña y que una vez llegada la UP al poder, siguieron con su labor ya sin la urgencia de una campaña de por medio, sino como medio de acción en lo que se refiere a consolidar una cultura popular desde una base verdaderamente popular, sin por ello mermar, como ya se hacía notar anteriormente, su alianza con artistas provenientes de la cultura burguesa y académica que aportaban con nuevas herramientas para la realización de los murales, lo que abrió la posibilidad, como ya se señalaba, de cruces interesantes entre el arte popular y el arte burgués, como se denominaba en aquella época al arte nacido desde el pueblo y el arte nacido desde la academia respectivamente.

Aun así, todo este espesor cultural que trabajó supuestamente en torno a los mismos propósitos que se reflejaron en un comienzo en el Programa de gobierno de la UP³⁶, no estuvo exento de debates y discusiones sobre cómo verdaderamente debía conducirse una *Política cultural*³⁷.

Sin embargo, hubo un consenso generalizado con respecto a la necesidad de dejar atrás el sistema valorativo impuesto por Estados Unidos:

“La crítica al estado de dependencia económica y cultural de Chile respecto al imperialismo –especialmente al de Estados Unidos- es legible transversalmente en los discursos ligados a la izquierda; de ahí que pueda hablarse de una coincidencia

³⁵ Editora Nacional Quimantú. (2016), de www.memoriachilena.cl/602/w3-article-3362.html#presentacion.

³⁶ “Asimismo, el Gobierno Popular garantizará el derecho de los trabajadores al empleo y a la huelga y de todo el pueblo a la educación y a la cultura, con pleno respeto de todas las ideas y de las creencias religiosas, garantizada el ejercicio de su culto” Programa básico de Gobierno de la Unidad Popular, (1969), p.14.

³⁷ “El inicio del gobierno de la Unidad Popular marca una sucesión de debates, discusiones, seminarios en el área de la cultura que en el país nunca se habían realizado. 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.” Galaz, (1997), p. 104.

*“programática” en el horizonte intelectual en torno a la necesidad de alcanzar cierta soberanía respecto al modelo foráneo, configurando un modelo local.”*³⁸

No fue el caso a la hora de gestar la *configuración de un modelo local*. Distintas posturas se evidenciaron durante el proceso, que van acordes -como sostiene la hipótesis de la recién citada tesis- con los distintos modos de entender el marxismo en Chile y, por ende, distintos modos de ver la función del arte en ese contexto- , y además por la constante discusión que se produjo en diversos espacios, sobre el arte y la política: el modo como el primero se subyuga a los intereses de la segunda y como evitar un arte meramente ilustrativo en una sociedad tremendamente politizada como lo fue la de la UP.

Pero atendiendo al primer punto, sobre modos de entender y ejercer el marxismo en Chile, hay que abocarse primeramente a cómo veían, por un lado, los partidos políticos –sobre todo el Partido Comunista- la tarea del artista, y por otro lado cómo los artistas vinculaban su propia tarea a la realidad.³⁹

Si bien Canto Novoa, se refiere a la oposición que había en el discurso marxista entre el Partido Comunista y la Revista *Cormorán*, podemos señalar que con respecto a las opiniones vertidas sobre la política cultural y otros temas sobre arte y cultura, la postura de *Cormorán* fue consecuente con la opinión del vasto mundo del arte de la época –o al menos por la mayoría-, pues se pensaba que para dar paso a la realización de un arte y cultura popular, arraigado en la identidad nacional y latinoamericana que identificase hasta el último chileno de la Patagonia, era crucial una actitud educadora y creativa, que permitiese el entendimiento por parte de la mayoría de la población sobre los productos culturales producidos en esta primera etapa, por los diversos actores del arte. Para ello, el artista debía cumplir con el requisito de ser un entendido en materias políticas y sociales, pues, como voz de una nueva forma de pensamiento, donde él era precursor de los símbolos que

³⁸ Canto Novoa, (2010), p. 47.

³⁹ “Al interior del partido había generalmente una contradicción imposible entre el artista y el militante, porque para un partido político resulta natural exigir algo así como la ilustración de su programa. Por su componente de explorador de sentidos, la relación con un arte experimental como el nuestro debería haber sido considerado como un aporte, y sin embargo no eran las opiniones que muchos tenían respecto a lo que hacíamos”, Francisco Brugnoli en: Galende, (2007), p. 70.

definirían a este sistema nuevo de valores, era crucial para él un pleno contacto con la realidad de su mundo, ya fuese local, o latinoamericana.

Por ende, la política cultural que buscó implantar el gobierno de la UP, significó un proceso largo que lamentablemente se vio abruptamente truncado. No fue posible consolidar un sistema cultural y artístico sin consolidar primeramente, la educación progresiva de la población, que no solo requería, como ya se había establecido, de un soporte cultural y artístico básico, sino, de algo fundamental: la alfabetización de la población. Desde ese panorama el proceso de una política cultural fue lento, y sin embargo, no por ello se dejaron de realizar iniciativas ligadas a la educación de los sectores más vulnerables de la población o los más aislados de las instituciones culturales.

El tren de la cultura (1970), *El pueblo tiene arte con Allende* (1970), el resurgimiento de las ferias de artes plásticas en el Parque Forestal (1970), entre otras, fueron una de las tantas actividades que promovieron la participación de espectadores fuera de los espacios comunes del arte, para así, en el debate, demostrar con hechos reales las condiciones y resultados que tuvieron para el público de ese entonces dichas actividades culturales.

No fue por lo tanto incompatible el debate constante sobre una política cultural con la elaboración de estas iniciativas, al contrario, éstas fueron el soporte para la experimentación de las metodologías que, como gobierno y agentes culturales externos debían conducir hacia la construcción del *hombre nuevo* arraigado en esta nueva escala de valores que la UP buscó consolidar en su corto periodo.

Con el transcurso del gobierno mucho del entusiasmo original se vio mermado debido a hechos contingentes acaecidos en el contexto nacional. Los constantes boicoteos de sectores económicos apoyados por Estados Unidos hacían desaparecer del debate nacional temas como las artes y la cultura, poniendo en primera página de la agenda política temas como los alimentos y su escasez o las variadas huelgas que provocaron al gobierno presiones políticas desde distintos ángulos.⁴⁰ Aun así, en un acto donde el arte nuevamente

⁴⁰ ver: *La batalla de Chile la lucha de un pueblo sin armas*

se puso a disposición de la política casi como salvaguarda, ocurrió que en 1972 se creó la *operación verdad*, en cuyo marco artistas de diversos lugares del mundo donaron sus obras en apoyo al gobierno de la UP, para demostrar y poner en la palestra mundial la manipulación sobre los medios de comunicación masiva en Chile y el mundo, que tergiversaron la información sobre la situación del país. Esta actividad artística desembocó en la creación de un museo llamado *Museo de la Solidaridad* y que vino a ser ejemplo de la cercana colaboración entre arte y política.

1.3 Arte y política: acercamiento a la realidad social chilena

La década del sesenta, como ya hemos adelantado en los apartados precedentes, encontramos una serie de cambios en el pensamiento político social, tanto a nivel global como local, de los que los artistas de la época sintieron el fuerte impulso –casi un deber- de ser parte a través de sus creaciones. Estos nuevos valores que empezaban a integrarse en el mundo del arte sesentesco, se presentaron con fuerza durante la década del sesenta y los tres años de gobierno de la UP (1970-1973) hasta el abrupto término del mandato, debido al golpe militar. El crítico Ernesto Saúl nos relata las características principales del periodo con respecto a la labor artística:

“En el primer momento se pueden distinguir cuatro elementos claves: el enfrentamiento teórico, la investigación en materia de artes plásticas, especialmente en la Universidad; el acento que se pone en la difusión y en la participación de los sectores populares en las actividades culturales, y la apertura a la cultura y el arte de otros países, principalmente latinoamericanos.”⁴¹.

Al tomar como verídicos estos cuatro puntos principales, podemos inferir que en cada uno de ellos está implícita la nomenclatura de arte y política, pues el enfrentamiento teórico de diversas posturas artísticas implicó que artistas de distintas tendencias plásticas abordaran los mismos temas en sus propios lenguajes visuales.⁴² La investigación en materia de artes plásticas desde la institucionalidad universitaria, abrió el debate con respecto a cómo debía encausarse el arte en el proceso político que se estaba gestando con la denominada *vía chilena al socialismo*. Más adelante se profundizará en aquello.

La incorporación del pueblo a la cultura también posee implicaciones políticas al cambiar las formas tradicionales de difundir el arte e incorporar nuevos actores culturales al sector artístico, que convoquen distintos puntos de vistas. Y por último, la apertura hacia otros

⁴¹ Saúl, (1991), p. 11

⁴² La mismas obras que mencionamos de Balmes y Núñez sirven de ejemplo para dejar claro cómo, desde distintas formas de creación –Balmes desde el Informalismo y Núñez más cercano al Pop- se trabajaron temáticas similares volcadas a la realidad y a lo sucesos de la contingencia nacional y mundial.

países de la región, tema que profundizamos en la primera parte de este capítulo, permite establecer como factor político el argumento aglutinador sobre *destino común* que hizo posible encausar los cambios políticos y socioculturales, para sustentar en la praxis, la idea de una América latina unida.

Todas estas variantes características de la década en el terreno del arte, fueron catalogadas como “*arte de compromiso*”⁴³, que se adhirió al pensamiento de corte marxista, en algunos casos socialista, con el fin de comprometerse a ser un arte que se identificará con el pueblo y sus necesidades esenciales, y que además fuera un coadyuvante de los procesos políticos que avalaran y tuviesen como objetivo los intereses de este sector.

En el plano global –más específicamente en Estados Unidos, potencia mundial aún en nuestros días-, también ocurrieron cambios que, si bien no se tradujeron en cambios políticos y económicos estructurales, se produjeron fuera de lo establecido y de la institucionalidad. Hablamos del *Underground*, que en los sesenta respondió a un movimiento cultural, y que a comienzos de los setenta pasó a llamarse *Movement*, donde se convirtió en ente aglutinador de movimientos culturales y políticos que respondieron a visiones similares. Este movimiento significó una crítica fuerte contra el sistema capitalista tanto en sus productos culturales de corte masivo y mercantilista, como en la política exterior que emprendió en esas décadas el gobierno de Estados Unidos, que participó protagónicamente en la Guerra Fría, la Guerra de Vietnam, el intervencionismo en países de Latinoamérica, por nombrar a grandes rasgos algunos de los principales acontecimientos.⁴⁴

A diferencia del caso chileno, este disenso no poseía las condiciones adecuadas para desarrollarse a nivel institucional. El tratamiento del arte y la política, a través del

⁴³ “El “*arte de compromiso*”, que responde al mundo ideológico de los 60 en América Latina, le solicita al artista poner su creatividad al servicio del pueblo y la revolución. El artista no solo debe luchar contra las formas de alienación burguesas del arte y la mercantilización de la obra. Debe, además, ayudar al proceso de transformación social “representando” (hablando por y en lugar de) los intereses de clase del sujeto privilegiado de la revolución: el pueblo. Así ocurría en las exposiciones de los 70 que tuvieron carácter de acontecimiento político-cultural en Chile, tales como *El pueblo tiene arte con Allende* y *Las 40 medidas de la Unidad Popular*” Richard. (2015), en: <http://hemisphericinstitute.org/hemi/es/e-misferica-62/richard>

⁴⁴ Maffi, (1975), pp. 46-47.

Movement en EE.UU, solo quedo en el espesor de la contracultura, sin insertarse al sistema oficial para desarrollarse desde allí o modificarlo.

Pero si hay algo en que ambos concuerdan, y que se estableció como denominador común en la década de los sesenta, fue la urgencia de *realidad* con la cual el arte hacía posible esta conexión con la vida misma: sucesos políticos, procesos sociales, entre otros, fueron muchas veces los temas centrales del arte de la época, haciéndose partícipe desde la visualidad de una denuncia a modo de imagen que fuera capaz de visibilizar alguna problemática o suceso de la vida cotidiana.⁴⁵

En el caso chileno, a comienzo de los sesenta, fue el informalismo el estilo que predominó en la escena cultural y se encausó en la vía mencionada. El grupo Signo fue su mayor precursor conformado por Alberto Pérez, José Balmes, Gracia Barrios y Eduardo Martínez Bonati, quienes expusieron por primera vez juntos en el año 1960. Transcurrida la década, dió paso a un llamado post-informalismo que significó un cambio en los temas tratados, pues se volvieron más atingentes a los acontecimientos de orden mundial y nacional. Esta denominación se adjudica al crítico Gaspar Galaz:

*“... en lo que va del 63 al 73, para no hablar de los 60`, que resulta algo muy impreciso-se arma eso que podríamos llamar postinformalismo, eso que tiene lugar una vez que el informalismo del cuarteto Balmes, Barrios, Pérez, Bonati ha volcado su mirada hacia el interior del país y de América Latina.”*⁴⁶

Una mirada al interior, que fue no solo el trabajo con los medios tradicionales de la pintura de caballete, sino que también el empleo de objetos de uso cotidiano acordes al tema que se estaba presentando, como una manera de propiciar también la asidua experimentación con materiales innobles. Estos podían variar desde una fotografía, madera de algún cajón de

⁴⁵ Como por ejemplo lo que suscitó la Guerra de Vietnam: *“La sola mención de la palabra “Vietnam” engendraba un sentimiento de solidaridad, que de manera ascendente fue convirtiéndose en una bandera de lucha para muchos de los intelectuales y artistas locales (...)”* Galende, (2007), p.102.

⁴⁶ Galaz en: *op.cit*, (2007), p. 21.

frutas recogido en plena Vega central, o recortes de prensa referente algún suceso importante⁴⁷

El configurarse como una *presencia* de realidad y no su representación constituyó un objetivo para esta corriente, que a comienzos del gobierno de la UP, era el estilo artístico del momento dentro de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile.⁴⁸ Afirmación que es posible ver en la praxis, puesto que en la exposición *Las cuarenta*, organizada por dos instituciones al alero de la facultad, fue posible ver cómo en temas de difusión la obra en la que participan José Balmes y Gracia Barrios (*Contra la violencia reaccionaria y la sedición*) posee un protagonismo indiscutido dentro de las más nombrada en la prensa con respecto a otras obras de la muestra, además de ser uno de los temas más polémicos de la exposición.

Pero dentro de la amplia gama de estilos artísticos que convivían a favor de generar una *producción de subjetividad*⁴⁹ que implicará el trabajo conjunto del arte y la política, hubo variadas discusiones y debates ante las reales posibilidades de llevar a cabo dicha tarea sin que el arte se subordinara a los contenidos de la política. Algunos estudiosos del tema piensan que, en esto, el arte de la época fracasó, pues en su mayoría el arte sucumbió a los asuntos de la política y se vio obligado a representar sus aspiraciones sin la variante estética como eje primordial: así lo señala Nelly Richard en uno de sus ensayos:

“La tradición teórica del marxismo que informa el pensamiento sobre arte y sociedad de los años 60 se caracteriza por una aproximación más bien “contenidista” a la obra: una obra cuyas figuras —temáticas— debían subordinarse a una visión de mundo alineada con el pueblo y la revolución como significados trascendentales. Para la retórica del arte

⁴⁷ De José Balmes, *Santo Domingo de Mayo (1965)*, Museo de la Memoria y los Derechos Humanos, (2015).

⁴⁸ “Hacia el inicio del gobierno popular, el informalismo era la corriente que había sentado su hegemonía en la Facultad de Artes, desplazando a otros intentos organizadores de la actividad artística, como el propio muralismo universitario que había buscado algún protagonismo en décadas anteriores. La llegada de Allende al gobierno, además de consolidar tal predominio, significó un intercambio —nunca antes producido— con manifestaciones generadas fuera del arte y el academicismo, como eran las brigadas...”. Castillo Espinoza, (2010), p. 115

⁴⁹ *op.cit.*, (2010).

comprometido, la ideología —contenido y representación— precede a la obra como el dato que ésta debe ilustrar: poner en imágenes”⁵⁰

Cabría reflexionar en el capítulo siguiente, si fue éste el caso de la exposición protagonista de esta investigación.

En un foro realizado en agosto de 1971 en las dependencias del IAL, llamado *Arte y revolución*, Mario Carreño, señala una distinción, entre pintura revolucionaria y pintura para la revolución⁵¹, que si se analiza bajo la cita de Richard que aparece más arriba, no se cumpliría en el caso de la producción nacional de la época. La primera, advierte Carreño, *ha creado un lenguaje formal, un lenguaje que le ha dado una independencia que no tenía antes la pintura* y la segunda, un arte al servicio de la revolución, que es como lo señalaba Richard, la tendencia que predominó en los sesenta.

Para Jorge Romero Brest (escritor argentino), en un texto más o menos contemporáneo a la época y con una mirada más regional del arte señala que:

“(…) el pintor que pretende servir a la Revolución entra en el laberinto de las ideologías y esteriliza su quehacer, pese a los razonamientos contundentes y las frases altisonantes con que se justifica, olvidando que la eficacia política inmediata no depende del medio artístico empleado por él. Entre ambos tipos de pintores se halla la gran masa de los que por carecer de personalidad siguen la corriente y hacen cuadros porque siempre se han hecho —según dicen— y porque no saben hacer otra cosa, alegando un dudoso compromiso con el arte.”⁵²

Por otro lado, en textos de la época, muchos artistas e intelectuales sostienen que el arte, en cualquier contexto que se dé, siempre será político, pues hay en él una postura que en algunos casos es inconsciente, sobre aquello que rodea a la creación artística. Quizás estas opiniones nacieron en un contexto en que fueron testigos y actores de un proceso que no acababa de asentarse, donde las diversas posturas se aunaban o separaban tan vertiginosamente, y posiblemente nacieron también al alero del poco distanciamiento que

⁵⁰ Richard, (2015) en: <http://hemisphericinstitute.org/hemi/es/e-misferica-62/richard>

⁵¹ Galaz, (1997).

⁵² Romero Brest, (1979), pp. 449-450

hubo entre los hechos mismos y sus reflexiones lo que imposibilitó una mirada objetiva en torno a cómo se vivieron los sucesos. Además, muchos artistas e intelectuales de la época tomaron como referente a intelectuales extranjeros como Lukacs, quien señala en una entrevista:

*“Pero no existe ninguna literatura y arte apolíticos. El artista nunca puede evitar la toma de posición. Velázquez y Goya eran pintores de Corte, pero mire cómo a través de sus retratos han expresado todo el desprecio por la corte de entonces. Todavía existen posiciones manejadas de manera verdaderamente original”*⁵³

Puntos de vista conducidos hacia esa vía abundaron en la mayoría de los artistas de la época, que insertos en todo un cambio de producción cultural y social, vislumbraron como horizonte el quehacer artístico implicado en los asuntos de la vida sociopolítica del país para provocar en el espectador la vivencia de su *realidad* al contemplar una obra, para generar conciencia sobre ella. No era fácil en el contexto social y educativo de la población producto del analfabetismo abundante y la enajenación existente, que la mayoría viera en las obras de artistas visuales su vida cotidiana, o sus aspiraciones. En esto las brigadas o el cartel con un lenguaje más simple pudieron conseguir dichos propósitos e incluso el cine, que para Nemesio Antúnez fue el mejor medio para movilizar a las masas.⁵⁴

Aún así, el trabajo colaborativo que surgió en las distintas y variadas actividades culturales en la UP, supuso para algunos un enriquecimiento en su labor artística personal, pues debió ejercer el trabajo creativo en un plano grupal donde aunaron distintas visiones políticas y artísticas, teniendo en cuenta además que la vertiente artístico-intelectual no era el único espesor que conformaba la cultura, sino también manifestaciones de otras características donde buscaba suprimirse la escisión entre artista, intelectual, poblador, etc, para dar paso a una escala de valoración del trabajo diferente. En la asamblea del Partido Comunista se propone esta nueva mirada de entender lo cultural:

⁵³ Lukacs, (1972), p.32

⁵⁴ *Aisthesis, revista chilena de investigaciones estéticas*, (1971), cita textual, en este mismo texto, pp. 44

“Hubo 28 informes específicos, elaborados por diferentes equipos y asistió un total de 240 delegados. No solo intelectuales y artistas, sino también obreros y campesinos que trabajan en el frente cultural de sindicatos, juntas de vecinos, etc.

Quedó perfectamente en claro que por cultura no se podía considerar exclusivamente la creación artístico-intelectual; que igual importancia tiene la educación y que hay una estrechísima relación entre el proceso de cambios en general y el cambio de la cultura”⁵⁵

Y aunque vemos diversas posturas en relación con las metodologías de trabajo para llevar a cabo la conjunción sobre arte y política, es posible deducir que estas consideraciones son con el ánimo de lograr que la población se eduque sobre la base de una identidad propia con raigambre latinoamericana que le permita disfrutar de aquellos productos culturales nacionales, sin que se interponga el gusto alienado que impera en las sociedades de consumo. Que el arte y la cultura fuese un patrimonio de todos implicó para la UP el acceso libre y gratuito a cualquier ciudadano a las actividades derivadas de este quehacer y aunque estos objetivos en el corto plazo fueron escasos o no se lograron con la fuerza y el rigor que el mundo del arte esperó, dejó ampliamente huellas en lo que fue el arte disidente de la década de los ochenta que si bien se volvió más críptico por razones de la autocensura, pues era peligroso –al punto de poner en riesgo la vida- llevar a cabo una crítica tan abierta al sistema en tiempos de dictadura, fue una modalidad que les permitió seguir trabajando, buscando solapadamente los modos de hacer pequeños guiños a lo que fue la UP.

En la actualidad, arte y política ya no poseen el mismo escenario, ni las mismas motivaciones. En la sociedad neoliberal de hoy –desaparecido ampliamente el germen socialista- el conjunto y las valoraciones que le da el arte a la política se enmarcan dentro ya no de un grupo unitario, sino de una multiplicidad de grupos que buscan cada uno con sus modos y escenarios propios hacerse escuchar en sus demandas y reivindicaciones. Pareciera ser que:

“Tanto el Pueblo como la Revolución, las dos categorías que sostenían el “arte de compromiso”, han dejado de ser banderas monumentales de lucha heroica. Se ha

⁵⁵ Saúl, “En busca de una política” en: *Ahora*, (1971, 31 de septiembre), p. 50.

desgastado el fervor épico de lo popular-revolucionario y pareciera que el socialismo solo llega a pensar los procesos de transformación social bajo la enseñanza de lo que Laclau y Mouffe llaman “democracia radical”, es decir, una articulación múltiple y diferencial de luchas particulares (de “clases”, “grupos”, “intereses”) que ya no aspiran a la representación universal de una voluntad colectiva sino a la conexión transversal de diversas reivindicaciones sectoriales.”⁵⁶

Muchas veces se unen en tales luchas, se producen ciertas mixturas entre diversos grupos que han entendido que a veces la lucha por separado no resulta tan productiva, pero aun así dentro de toda la pluralidad, resulta cada uno identificable. No por ello el arte ha dejado de ser parte de tales demandas y cabe destacar que en tiempos como estos ha conseguido ser bandera de lucha, pero sin considerársele, como lo fue en tiempos de la UP, un factor determinante a la hora de acentuar los valores y la conciencia humana. Quizá sea hora de *repensar las relaciones entre arte y política o lo político en el arte*⁵⁷, y generar un nuevo espesor cultural de producción artística.

⁵⁶ Richard, (2015), en: <http://hemisphericinstitute.org/hemi/es/e-misferica-62/richard>.

⁵⁷ “*Esto es tarea de los artistas de recambio, quienes deberían asumir la tarea de repensar las relaciones entre arte y política o lo político en el arte (en un contexto postrero a las utopías sesentescas, las deconstrucciones simbólicas bajo la dictadura, el arte producido durante los cuatro gobiernos de la concertación democrática y los actuales desórdenes y demandas ciudadanas y estudiantiles a nivel global y local).*” Machuca, (2014), p. 35.

1.4 Rol del artista en la Unidad Popular

En los apartados anteriores de este capítulo se esbozó, someramente, la labor de los artistas en el contexto de la Unidad Popular, en lo concerniente a la labor como productores de conciencia e identidad nacional y latinoamericana en la población chilena. Pero, aun así, se debe ahondar en las consideraciones que esto trajo consigo en dicha labor y cómo fue vista la tarea del artista en los mismos círculos de arte.

En cierto punto se abarcó la denominación que algunos teóricos le dieron al arte de la época –arte de compromiso- al ser efectuado bajo el gobierno de Salvador Allende, y esto incluyó, además, un apelativo que fue clave a la hora de establecer la real labor del artista en el periodo: la autoproclamación de *trabajador de la cultura*, con el cual se denominó a todo aquel que participó en los procesos culturales. Así lo hizo ver, en el coloquio antes mencionado, *Arte y revolución* (1971), el artista nacional Francisco Brugnoli ante la audiencia:

*“Yo le llamo trabajo... porque (el artista) es un hombre trabajador; un hombre fundamentalmente trabajador. Nos tenemos que entender como trabajador, porque no es un tipo que esté allí tirado en el suelo, esperando el polvito de las estrellas. No. Es un hombre trabajador, que necesita una claridad y una lucidez y una conciencia sobre su trabajo si quiere llegar al fondo.”*⁵⁸

Al autodenominarse de esta manera, los artistas buscaron alejarse de las consideraciones burguesas que ubicaban al artista como el creador-único-genio, para aglutinar sobre la base de este nuevo concepto a la gran gama de profesionales de las artes y la cultura (artista, escritores, profesores, músicos, actores) así como también a la gente que participaba del proceso como aficionados, a través de los centros culturales, las brigadas u otras instancias fuera del ámbito tradicional del arte.

⁵⁸ Francisco Brugnoli en: Galaz (1997), p. 89.

Además, tal consideración puso al artista en un rol mucho más abarcador en cuanto a materias políticas, pues se adjudicó la tarea de ser un ente social al servicio de la *vía chilena al socialismo*, procurando convertirse en un escalafón importante dentro de la generación de una nueva escala de valores y la difusión de esta escala hacia todos los sectores de la población, por lo que su tarea se amplió hasta horizontes insospechados, sintiendo por primera vez, en el siglo XX, al menos, que su labor era productiva en el terreno del arte, dentro de la conformación de una nueva sociedad de corte socialista y popular.⁵⁹

La tarea del artista, por ende, fue asociada al espectro más social del programa de gobierno. Como ente social colaborador en el *desarrollo constante de la conciencia*⁶⁰, su eje central consistió en generar productos culturales que promovieran dicho objetivo, además, el trabajo en conjunto con aquellos a los cuales se quería concientizar, también fue parte del desarrollo de esta tendencia, lo que significó que el artista ya no solo trabajó en las cuestiones netamente artísticas, como sus creaciones o la búsqueda de nuevas experimentaciones, o usos de nuevos materiales, sino que además trabajó codo a codo en terreno con los sectores a los cuales estaba destinado el mensaje de las creaciones, y por lo tanto, trabajar ya en una labor más educativa que paulatinamente fuera incluyendo al pueblo en las creaciones y modos de producción de los artistas, hasta el punto de desarrollar conjuntamente la labor artística. Este arduo trabajo lo relata así Aníbal Ortizpozo en entrevista, a propósito de la exposición *Las cuarenta* y lo difícil que es recordar la muestra muchos años después debido a la abundante actividad artística que aconteció en la época:

“Son demasiados años transcurridos, 45 para ser exacto, como para reconstruir eventos como éstos, que se realizaron en un tiempo que siempre fue insuficiente, debido a que los creadores realizábamos, además, tareas políticas simultáneas entre sí: talleres de educación política en fábricas y poblaciones; el desarrollo de la obra personal; trabajos alternativos para el sustento (profesores, diseñadores, etc.). Nos definíamos como

⁵⁹ “Se sintió un miembro activo de la sociedad e intervino en la toma de decisiones; no quedó aislado ni marginado, sino que conquistó espacios de trabajo que le permitieron además una relativa estabilidad económica para proseguir su actividad artística” Ivelic y Galaz, (2004), p. 18.

⁶⁰ Rojas Mix, (1970a).

*trabajadores del arte y la cultura (no como artistas) y afirmábamos, con sentido de humor, “somos los más y los mejores” porque difícilmente en el campo del arte, música, teatro, danza, literatura, artes visuales, intelectuales en general, podíamos encontrar creadores que no estuvieran apoyando, al gobierno de la Unidad Popular.”*⁶¹

Este trabajo multidisciplinar que venían elaborando en conjunto varios artistas de la más amplia gama, dentro y fuera de los círculos artísticos, estuvo fuertemente ligada a una labor educativa que les permitió a aquellas personas que no estaban tan familiarizadas con estas prácticas, acercarse paulatinamente al arte y la cultura, e incluso, ser parte de él. Aun así, esta vertiente educativa, no careció de algunos detractores. En el ya mencionado coloquio, Miguel Rojas Mix establecía lo importante y crucial de incorporar la labor educativa a la tarea del artista:

*“Yo me lo planteo de la siguiente manera: nosotros, dentro de la situación actual, debemos plantearnos, y en eso estoy plenamente de acuerdo con lo planteado por la mayor parte de los compañeros que aquí han intervenido, la acción del artista en una doble vertiente. Yo no le tengo miedo a la dicotomía. Por una parte hay una labor creadora; por otra parte, hay una labor educativa del arte”*⁶²

Pero Mario Pedrosa en el mismo coloquio más adelante rebate este punto objetando que será el desarrollo de la propia revolución la que otorgará paulatinamente, los medios necesarios para que el arte producido sea comprendido por las masas:

*“Yo no creo que la cultura venga por medios pedagógicos; se va al pueblo para convencer de que debe gustar el arte que se hace, o que el artista, con la más grande (palabra inteligible); es una actitud que se puede hacer individualmente, pero no tiene ninguna eficiencia. 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.”*⁶³

⁶¹ Entrevista vía e mail a Aníbal Ortizpozo, 30 de noviembre del 2016.

⁶² Galaz, (1997), p. 48.

⁶³ *op.cit*, (1997), p. 67.

Postura que coincide con la manifestada por Jorge Romero Brest, quien postula en su libro que en sociedades decadentes es necesario un aprendizaje del arte para las masas, pues éstas no ven realizadas sus aspiraciones en el arte de su tiempo, contrario a lo que sucede en sociedades en pleno apogeo donde no se requiere ningún tipo de enseñanza sobre la cultura propia⁶⁴.

Y es claro que en el contexto de estas discusiones sobre el rol del artista y del arte dentro de un sistema global que poco a poco diluye las identidades locales⁶⁵, sucede que no solo los valores del arte contemporáneo entren en crisis profundas acerca de su necesidad dentro del sistema actual, los modos de cotejar la realidad o la asidua experimentación, sino también, la crisis de los valores sociales y políticos con la situación que se vivió por esos años y que ya hemos abordado sobre la base de ciertos acontecimientos destacados durante este capítulo.

Lo cierto es que en el panorama que hemos esbozado en este breve capítulo se ha querido mostrar el contexto político y sociocultural en el cual estuvo inmersa la exposición *Las cuarenta*, con el fin de introducir al lector en el contexto de producción que hizo posible el carácter de la muestra.

La toma de posición que el artista tuvo que realizar en variadas actividades, no solo concernientes a la creación, fue un rasgo común que posibilitó el arriesgarse a enfrentar una exposición donde la creación artística pareció tener que subordinarse a las consideraciones políticas antes que las estéticas –al intentar abordar un programa de gobierno en ejercicio-. Mario Carreño en una intervención en el coloquio habla de este tema, donde se puede inferir el papel preponderante que el arte y sus actores quieren ganar con respecto a los cambios sociales que desde distintos sectores de la sociedad se buscaba construir:

⁶⁴ Romero Brest, (1979).

⁶⁵ “La multiplicidad misma de manifestaciones indica que nuestra realidad global es múltiple. Hasta podría hablarse de una realidad caótica en la que a la supervivencia de los viejos estilos se yuxtaponen la adaptación de estilos nuevos, la adivinación de estilos futuros.” Lihn, (2008), p. 261.

“Pero me parece que hay una cosa que es bien importante en momentos como el que se está viviendo en Chile, que es la posición del artista ante el momento histórico; es decir, la conciencia que puede tener el artista para, en cierto momento, el momento que sea necesario, ponerse al servicio de lo que se está produciendo en Chile, y muestre el deseo de llegar a la construcción de una sociedad socialista.”⁶⁶

Así, el rol del artista dentro del gobierno de la UP, estuvo sustentado por todo el aparato institucional: universitario y estatal, para que la configuración de una *nueva cultura* se diera con los agentes culturales correctos en aquellos sectores que más necesitaran el soporte de la cultura. Pero se debe señalar que dicho apoyo se dio más en el papel que en un modo empírico. La falta de recursos institucionales hizo que estos aportaran más con los espacios que con los recursos para realizar el trabajo artístico, así lo señalaba el director del MAC (1971-1972) Guillermo Núñez:

Las instituciones artísticas contaban con poco dinero para organizar las diversas muestras que hacían, y el Museo de Arte Contemporáneo no fue la excepción a ello. En ocasiones para generar más recursos, se obtenía dinero con la venta de serigrafías. El gobierno no contó con los medios suficientes para financiar al museo y sus realizaciones. Núñez cuenta que solamente recibió aproximadamente unos 10. 000 escudos por parte de Salvador Allende –a título personal- como una ayuda al financiamiento del museo luego de la visita del Presidente a la inauguración de la muestra.

Pero además señala que más que exigir algún tipo de financiamiento o apoyo de parte del gobierno con los artistas y las instituciones culturales, se sintieron ellos con el deber de apoyar al Gobierno en los cambios que vendrían. Todas las obras de la exposición Las cuarenta medidas fueron autofinanciadas, los mismos artistas conseguían sus materiales. Además, la muestra por su carácter buscó incentivar el trabajo colectivo con obras de autoría grupal, propiciando la unión de la visión de varios artistas en una sola obra.”⁶⁷

⁶⁶ Mario Carreño en: Galaz, (1997), p. 32.

⁶⁷ Entrevista telefónica a Guillermo Núñez, 10 de noviembre del 2016.

Con ello se puede ver el fuerte compromiso que sentían los artistas con el nuevo gobierno y con las promesas que éste se había dispuesto a concretar en el corto plazo. Sintieron el deber de ser parte de ese cambio y procurarlo desde la vereda del arte, por ende se pudo ver empíricamente una toma de posición política y un rol social del artista en la sociedad socialista, que serán la base para analizar la muestra en todos sus aspectos y dilucidar las verdaderas razones de la poca visibilidad y circulación que tuvieron, no solo *Las cuarenta*, sino también muchos de los productos culturales de la UP.

Cap. II Exposición “*Las Cuarenta Medidas de la Unidad Popular*”

2.1 Instituciones organizadoras y su visión sobre el arte de la época

La exposición *Las cuarenta* fue organizada principalmente por el MAC en conjunto con el IAL, donde el primero fue el lugar físico de la muestra cuando éste se encontraba en el edificio del Partenón de la Quinta Normal -actual Museo de Ciencia y Tecnología-. Es importante, por ende, indagar sobre estas instituciones y analizar la visión artística que predominó en sus acciones, así como también qué lugar ocuparon dentro de los debates, innovaciones y tendencias en el terreno artístico nacional.

Ya hemos dejado entrever algunos cambios en el arte contemporáneo que germinaron en los años sesenta, y se asentaron aún más a comienzos de los años setenta. Situándonos particularmente en el caso chileno, se puede decir que el trabajo realizado por algunos artistas e intelectuales de la época en la década del sesenta en el terreno teórico, tuvo la posibilidad de su realización empírica con la elección del Gobierno de la UP, el que, además, fue fuertemente apoyado desde su campaña por actores artísticos de las más diversas disciplinas. En el caso de las artes visuales, una característica constante durante todo el periodo fue la convivencia de variadas tendencias que se presentaban en diversas exposiciones y eventos culturales. Así es descrito por Gracia Barrios, quien participó en distintas vertientes del quehacer artístico. En una entrevista de la época señaló esta característica que más bien responde al arte contemporáneo en general, no solo exclusivo del caso chileno:

“Hay varias tendencias, no hay un arte único, porque coexistían varias tendencias. En la pintura chilena no existe un estilo. Ahora hay un nacimiento de un arte propio, el intelectual latinoamericano es tan bueno como el europeo.

*Afuera hay una emancipación en cuanto al arte. Hay circunstancias en Latinoamérica donde se marca un estilo, los artistas han madurado en cuanto a ser ellos mismos, este estilo está basado en el momento político cultural actual.”*⁶⁸

⁶⁸ Gracías Barrios en: Alfaro, et.al., (1972), p. 236

Francisco Brugnoli, otro artista de influencia en el escenario artístico nacional, y que participó activamente dentro del periodo, también nos relata la convivencia de diferentes tendencias que produjo cambios plásticos en el arte nacional. Nos deja entrever cierta “discusión teórica”, dentro de los mismos artistas que participaban activamente en el proyecto cultural que la UP propuso:

“Rojas Mix recreó una escena identificando el discurso de la Neo-Figuración. Nosotros pensábamos desde muy temprano que el desarrollo de las artes visuales no podía lograrse sin una contraparte reflexiva y crítica. Y al mismo tiempo, volviendo a los orígenes del TAV, pensábamos que el discurso político del momento se vinculaba estrechamente al mundo de las artes visuales.”⁶⁹

Si bien la opinión ejercida por Brugnoli se da en un contexto muy posterior, recuerda el pensamiento que tuvo el artista en la época con respecto a las artes visuales y su vinculación estrecha con la política, nacidas bajo el alero de los debates y reflexiones que se originaron en torno a la construcción de una política cultural, y que, con el fin del gobierno de la UP, dieron paso a la creación -por parte de algunos profesores exonerados de la Universidad de Chile- del Taller de Artes Visuales (TAV) que formó Brugnoli junto a la artista Virginia Errázuriz, entre otros.⁷⁰

Y aunque el tenor político, en la época de la UP, estuvo en muchas de las obras visuales que se produjeron tanto dentro como fuera de los circuitos culturales, hubo opiniones disidentes dentro de los mismos circuitos que apostaban a que las artes plásticas no eran el mejor medio para entregar un mensaje político. Nemesio Antúnez, quién fue director del Museo Nacional de Bellas Artes (1969-1973), sostuvo esta opinión dentro de una entrevista contemporánea a la época estudiada, declarando que:

⁶⁹ Galende, (2007), p. 83.

⁷⁰ Taller de artes visuales (TAV). (2016), en: <http://www.artistasvisualeschilenos.cl/658/w3-article-45600.html>

“Creo que el arte plástico no es el mejor medio para mover al pueblo políticamente, porque esa obra hecha a mano, ejecutada directamente por el artista, sin intermediarios mecánicos, es directa, por lo tanto transmite antes que nada la personalidad, el yo del que la hizo, sus formas, sus colores, su caligrafía; es una pintura de Balmes, de Venturelli, o es un Escámez que nos hacen ver los muertos en la plaza, la imagen del “Che” o una manifestación de masas.”

más adelante, en la misma entrevista añade :

“El cine y la fotografía son las armas más hirientes para un arte político; ni siquiera el cartel tiene esa fuerza, aunque use sistemas fotomecánicos: hay algo estético, casi siempre elegante, de buen gusto, que lo debilita políticamente.”⁷¹

Y tal vez hubo razón en el contexto en que fueron dichas tales palabras para que Antúnez pensara así, pues en esos momentos el cine chileno jugó un rol preponderante dentro de la cultura al tocar temas de la realidad social chilena, a través de documentales y películas donde el mismo pueblo veía reflejado mucho más directamente la cotidianidad, con las tomas realizadas desde las poblaciones, de los productos culturales que allí se crearon o algún suceso de la vida real llevado a la pantalla grande.⁷² Además los cineastas chilenos redactaron un manifiesto donde declabaran en 13 puntos cómo desarrollarían el trabajo fílmico dentro de una sociedad que aspiraba a ser socialista y que vio en el arte una posibilidad de llevar masivamente y de forma concientizadora una sociedad socialista. En el punto número cuatro podemos ver un ejemplo del carácter que tuvo este manifiesto:

“ (...) Que entendemos por arte revolucionario aquel que nace de la realización conjunta del artista y del pueblo unidos por un objetivo común: la liberación.

Uno, el pueblo, como motivador de la acción y en definitiva el creador y el otro, el cineasta como su instrumento de comunicación”⁷³

⁷¹ *Aisthesis, revista chilena de investigaciones estéticas*, (1971), p. 158.

⁷² Realizaciones como *Caliche Sangriento* (1969), *El Chacal de Nahueltoro* (1969), *Venceremos* (1970), *Las brigadas Ramona Parra* (1970), entre otros fueron parte de la fructífera labor del cine chileno en la época. Algunas de ellas disponibles en la Cineteca virtual de la Universidad de Chile. www.cinetecavirtual.cl/

⁷³ Vidal, “No solo de pan... Manifiesto político de los cineastas chilenos” *El Siglo*, (1970, 7 de diciembre), p. 2.

Visión bastante cercana a la que sostuvieron los artistas visuales, y sobre todo, concordante con los puntos que aparecen en la columna de la exposición *Las cuarentas*, donde en vez de un manifiesto con cierta cantidad de puntos en torno al trabajo a realizarse, fueron dos columnas con los *Sí* y los *No* hacia ciertos modos de hacer arte, los productos culturales y los artistas que los produjeron⁷⁴.

A pesar de ciertos puntos disímiles que se pueden ocasionar por el trabajo en conjunto y la confrontación no tan solo de estilos artísticos diferentes, sino que también de miradas políticas diversas en cuanto a cómo llevar el programa de gobierno, sobre todo en el aspecto cultural, este panorama no anula todo los esfuerzos realizados para llevar del mejor modo posible una política cultural sobre la base de la constante reflexión y consenso para que todas las voces fueran escuchadas y a la vez aunadas.

Consenso que Pablo Oyarzún articula en torno al concepto de “Superación”⁷⁵, pues por la urgencia de la labor política se suspenden dichas confrontaciones teóricas para llevar a cabo la revolución, aunque señala más tarde, que hay una supremacía dentro del arte por la tendencia figurativa, o *neofigurativa* que es vinculada a Miguel Rojas Mix durante su dirección en el IAL

El IAL nace a fines de 1970 con la unión de dos entes de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Chile: Instituto de Extensión de Artes Plásticas y del Centro de Estudios de Arte Latinoamericano.⁷⁶ Institución que desde un comienzo estuvo contemplada por el Gobierno de la UP bajo el nombre de Instituto Nacional del Arte y la Cultura⁷⁷ Y aunque, estuvo al alero de una institución como la Universidad de Chile y no desde el mismo Estado como se pretendió establecer al querer darle el nombre de “nacional”, esto no fue en detrimento de la labor preponderante que adquirió el IAL en el contexto nacional, pues fue un propulsor dinámico y activo de variados eventos artísticos que impulsaron los objetivos

⁷⁴ c.f.: En este mismo texto, p. 69

⁷⁵ Oyarzún, P., (1988).

⁷⁶ (1969), *Revista Cormorán*, p.7

⁷⁷ “Sin embargo, un proyecto importante como la medida 40 del programa que anunciaba la creación del Instituto Nacional del Arte y la Cultura no logrará llevarse a cabo, siendo ocupado su lugar por la creación del Instituto de Arte Latinoamericano de la Universidad de Chile a fines de 1970, cuyo director fue Miguel Rojas Mix”, Castillo Espinoza, (2010), p. 100.

que el Programa de Gobierno contempló para la cultura y las artes, así lo asevera Ernesto Saúl, quien siguió bastante de cerca las realizaciones del instituto:

“El recuento de acontecimientos y sus protagonistas que anteceden es el sustrato de lo que serán los últimos años (1970-73) de este primer momento cuya orientación podemos englobarla en cuatro aspectos: investigación, difusión (extensión), participación y apertura al arte de otros países, en especial latinoamericanos. Entre los organismos que se comprometieron en esas tareas podemos destacar al Instituto de Arte Latinoamericano...”

78

Saúl, en un texto posterior a la época misma (1991), destaca que en la época de la UP se hayan realizado tareas como la *investigación, difusión (extensión), participación y apertura al arte de otros países, en especial latinoamericanos*, y además indica al IAL, como una de las instituciones que más colaboró en la realización de dichos procesos, hecho que nos da señales de la importancia del IAL –dentro de la historia del arte nacional- como soporte institucional que encausó los espacios adecuados para movilizar no solo a artistas, sino también a investigadores, que en su conjunto promovieron un arte arraigado en la identidad nacional dentro de un contexto latinoamericano.

Es por ello la importancia que tuvo para el instituto la contratación de dos importantes investigadores latinoamericanos: Aldo Pellegrini de Argentina y Mario Pedrosa de Brasil, quienes permitieron la integración del arte latinoamericano al arte nacional, siendo parte de la discusión teórica que se hacía con respecto al arte y la cultura, entre distintos actores del quehacer cultural.

La clave estuvo en comenzar a encaminar el arte hacia uno propio, más autónomo, sin estar siempre anclados a la cultura y el arte provenientes de Europa o EE.UU. La lucha por la independencia cultural, tópico fuerte por esos años, era un objetivo primordial para el IAL que buscó siempre en sus eventos resaltar la cultura latinoamericana o generar los espacios adecuados para el debate en torno a estas temáticas. Miguel Rojas Mix así lo señala en uno

⁷⁸ Saúl, (1991), pp. 35-36.

de sus libros, que fue escrito precisamente en su periodo como director del instituto, llamado *La Imagen artística de Chile*:

*“Fruto de la dependencia cultural es que esta pseudoimagen haya sido, en muchos de sus aspectos, adoptada por los propios latinoamericanos. En consecuencia se ha (sic) terminado empleando, para entendernos a nosotros mismos, las mismas fórmulas valorativas del europeo, sin ser capaces de reflexionar de primera mano y desde nuestro propio ser, sobre nuestra realidad.”*⁷⁹

Por ende, como tarea primordial el IAL –coincidentalmente con lo propuesto por el gobierno de la UP- tuvo la labor de valorar las propias creaciones latinoamericanas para difundirlas tanto dentro como fuera de los tradicionales circuitos del arte, desenmascarando la dependencia cultural a los espectadores, para crear en ellos conciencia sobre las reales bases de sus gustos personales en materias sobre arte y cultura, así en definitiva, buscar que el pueblo tomara conciencia sobre cuál era el arte propiamente latinoamericano, a través de la lectura de su realidad.

Por su parte, el MAC, que fue inaugurado en el año 1949 en el edificio del partenón de la Quinta Normal y cuyo director en el periodo UP fue el artista Guillermo Núñez (1971-1972), sostuvo directrices de trabajo similares al IAL, y apostaba –sobre todo en el caso de *Las cuarenta-*, a proponer un trabajo colectivo que fuera más acorde a los postulados de una sociedad socialista, dejando fuera la concepción burguesa *del artista como creador único de una única obra*, e instaurando el trabajo de forma colectiva entre diversos actores del mundo artístico, provenientes tanto del mundo académico, como del mundo “amateur”. En la página web del MAC, aparece esta reseña del artista:

“En el año 1970 trabaja activamente en la campaña presidencial de Salvador Allende, luego de una exposición a inicios de ese año llamada “América no invoco tu nombre en vano” que había logrado reunir a diversos artistas de izquierda de todo el país, posteriormente una vez elegido como Presidente participa en acciones y exposiciones tales

⁷⁹ Rojas Mix, (1970a), p. 49.

como “Homenaje al triunfo del pueblo”, “Las 40 medidas del Gobierno Popular” “El pueblo tiene arte con Allende” “El tren de la cultura”, que se relacionan al período 1971 1972 durante el cual fue director del Museo de Arte Contemporáneo.”⁸⁰

Se mencionan algunas de las exposiciones más relevantes dentro del periodo de su dirección, las cuales fueron organizadas en conjunto con el IAL, pero a pesar del trabajo colaborativo que se puede esperar entre estas dos instituciones de objetivos similares, no por ello hubo consenso en cada una de las propuestas. Guillermo Núñez, vía entrevista telefónica, comenta sobre el trabajo con el IAL, tanto en *Las Cuarenta Medidas*, como en otras exposiciones organizadas en conjunto:

Fue una de las primeras exposiciones que organizó –sino la segunda- dentro de su periodo. Dio a entender que el trabajo con el IAL fue en general -y no solo con esta exposición- más bien descoordinado, hubo variadas rivalidades que se hacían notar como por ejemplo la reticencia puesta en relación con algunas propuestas de Núñez como la exposición de las Brigadas Muralistas, por considerar que era un contenido de la calle, por tanto pertenecía a ella y no se debía traer al Museo. A pesar de ello se realizó, pues señala Núñez, vieron que la iniciativa tuvo éxito.⁸¹

Otras instituciones importantes, en aquellos años, fueron las Universidades –más bien la Universidad de Chile y la Universidad Católica (aunque en menor medida que la primera)- centros claves para el desarrollo de las artes en Chile. Era en esos espacios donde los estudiantes tenían el contacto directo con destacados artistas nacionales, los cuales eran sus maestros y los hacían partícipes en los trabajos artísticos colectivos que elaboraban. El informalismo fue en ese entonces la corriente con mayor predominio dentro de la Universidad de Chile, José Balmes y Alberto Pérez dictaban clases allí por ese entonces, por ende, no era de extrañar aquel predominio que se alzaba incluso en detrimento del muralismo universitario⁸². Pero además, el gobierno de la UP tuvo como meta en su

⁸⁰ Colección de arte experimental. Chile años 60`y 70`. Memoria y experimentalidad. (2015), en: www.mac.uchile.cl/content/documento/2015/septiembre/guillermo_nunez.pdf

⁸¹ Entrevista telefónica a Guillermo Núñez, 10 de noviembre del 2016

⁸² c.f.: En este mismo texto, p. 27.

programa aumentar las facultades ya existentes por parte de las universidades, con el fin de reelaborar las tradicionales funciones de docencia para ampliarlas acorde a las necesidades y realidad del pueblo chileno:

*“La culminación democrática de este proceso se traducirá en importantes aportes de las universidades al desarrollo revolucionario chileno. Por otra parte, la reorientación de las funciones académicas de docencia, investigación y extensión en función a los problemas nacionales será alentada por las realizaciones del Gobierno Popular.”*⁸³

Así, podemos establecer que la visión que sostuvieron durante el periodo de la UP las instituciones mencionadas, que por ende, fue la misma dentro de la realización de *Las cuarentas*, estuvo acorde a lo que el programa de gobierno y algunos intelectuales propusieron como su propia visión sobre el arte de ese entonces. En términos teóricos hay una similitud entre ambas esferas. Quedará para un análisis posterior -conforme se avance durante el presente capítulo y se añadan más antecedentes concernientes a la muestra que se busca visibilizar- evidenciar qué parte de la teoría obtuvo frutos concretos en las exposiciones realizadas por estos dos entes, y sobre todo, desentrañar si los objetivos de la muestra se cumplieron en su máximo espesor de acción.

⁸³ Programa básico de Gobierno de la Unidad Popular, (1969), p. 31.

2.2 Cruces entre el arte burgués y el arte popular. Categorías mezcladas

Los cruces entre el arte burgués y el arte popular fueron también una característica del periodo del gobierno de la UP. Hay que entender que las denominaciones que esbozamos en este apartado se enmarcan dentro de este contexto, sobre todo en lo concerniente al llamado arte burgués, pues en los escritos y debates que se han revisado en el transcurso de la investigación, ha sido esa la principal denominación que se ha usado para calificar los productos culturales nacidos y difundidos dentro de ciertas estructuras artísticas –las cuales se identifican como más tradicionales-, con temáticas que fueron hechas y recepcionadas para un sector privilegiado de la población, quienes al detentar el poder económico y político, fueron también los que poseían el acervo cultural, del cual el resto de la población participó escasamente. Esta característica en el arte nacional se atestigua como una constante dentro de la historia del arte chileno.

Pero con la llegada del Gobierno de Salvador Allende, estas categorías comienzan a discutirse en los debates artísticos de la época con la intención de que ambas categorías confluyan y puedan encausarse dentro de una política cultural inclusiva que comulgue a la mayor parte de la población y que circule no solo en el museo, la universidad, la galería, sino también dentro de las comunidades, los barrios y en general, en los lugares más concurridos por el *pueblo*.

La UP, sabiendo la escasez de espacios de difusión y enseñanza artística dentro de los sectores populares, contempló en su programa de gobierno la creación de *Centros Locales de Cultura Popular*⁸⁴ que permitieron el acceso y participación de la población para experimentar con el arte en distintos niveles de participación, que contó con la colaboración de algunos artistas que participaban para esos fines, no solo en la labor creadora, sino también en una labor pedagógica, al otorgarles a los diversos asistentes herramientas que les permitieran adentrarse en el mundo del arte, para así lograr que los pobladores

⁸⁴ “El nuevo estado procurará la incorporación de las masas a la actividad intelectual y artística, tanto a través de un sistema educacional radicalmente transformado, como a través del establecimiento de un sistema nacional de cultura popular. Una extensa red de Centros Locales de Cultura Popular impulsará la organización de las masas para ejercer su derecho a la cultura.” *op.cit.*, (1969), p. 28.

produjeran sus propias creaciones artísticas. Estas realizaciones se convirtieron en un arte popular nacido desde el mismo sector⁸⁵.

Pero ¿Qué es realmente o cómo se identifica el arte popular? ¿Es necesariamente producto de las realizaciones que hace el propio pueblo para sí mismo o acaso es dado por unos pocos eruditos del arte y artistas que intuyen qué es lo popular y se lo dan al pueblo? ¿Es un trabajo en conjunto donde la retroalimentación de ambos sectores es el puntapié inicial para su real elaboración? Desde una perspectiva más actual en torno a la definición de arte popular Ticio Escobar nos da ciertas directrices sobre cómo funciona esta categoría dentro del arte contemporáneo:

“(…) el arte popular moviliza tareas de construcción histórica, de producción de subjetividad y de afirmación de diferencia. Este momento constituye un referente fundamental de identificación colectiva y, por lo tanto, un factor de cohesión social y contestación política. Por último, la creación artística popular tiene rasgos particulares, diferentes de los que definen el arte moderno occidental: no aísla las formas, ni reivindica la originalidad de cada pieza, ni recuerda el nombre de su productor.”⁸⁶

En ese sentido, bajo la definición de Escobar podemos decir que el producto cultural dentro de la UP que más se ajusta a ella es el realizado por las *Brigadas muralistas* que cumplen con la tarea de una construcción histórica nacional y latinoamericana, producen el factor de cohesión social, pues están inmersos dentro de lugares concurridos por la sociedad y en las poblaciones, y, además, poseen un carácter político en sus mensajes que invita a la conciencia de los espectadores, donde no hay un único autor como en el arte moderno occidental sino que más bien responde a la creación de un colectivo.

⁸⁵ “Pobladores de La Granja, estudiantes de pedagogía de la Facultad de Bellas Artes y Ciencias y Artes Musicales de la Universidad de Chile, con la coordinación de Ortizpozo, han elaborado un “Manifiesto para una política cultural de masas” dentro del gobierno de la Unidad Popular” Vidal, *El Siglo*, (1971), p. 10. Aquí se ve la colaboración conjunta tanto de la cultura popular, como de miembros pertenecientes a instituciones artísticas tradicionalmente de “elite” aunados bajo una misma consigna que fue la elaboración de un manifiesto, un ejemplo claro de los cruces entre ambas categorías y el aporte de los artistas –en este caso Aníbal Ortizpozo- para la conjunción de ambos ejes.

⁸⁶ Escobar, (2014), p. 29

Con la llegada de la UP al gobierno la labor de los murales fue cambiando hacia una vertiente mucho más artística que política, pues no estaba la urgencia de la campaña política. Este cambio se evidenció a través de una serie de simbolismos alusivos siempre al pueblo y su cultura⁸⁷, además del paulatino perfeccionamiento en la técnica provocada por el trabajo en conjunto que desarrollaron algunos pobladores pertenecientes a las brigadas, con artistas de renombre nacional. Gracia Barrios señala cómo se elaboró dicho trabajo:

“Los artistas de la Unidad Popular decoran carteles para algunas propagandas. Entre artistas y estudiantes se produce la proyección del mural. Nadie impone su estilo. El trabajo en equipo se está entendiendo y está resultando. Están hechos con espontaneidad. Habiendo una dirección viva, el director de ser integrante del grupo, no presiona (sic) los trabajos.

*Los murales hechos por los artistas tienen influencias extranjerizantes, los murales callejeros tienen su sello propio”*⁸⁸

A pesar de que el texto en sí se refiere más a la elaboración de murales en un contexto académico o universitario, no dejan de ser importantes dos cosas al respecto: el trabajo colectivo de obras que no impone una visión por sobre otra, sino que más bien busca aunar las individualidades para crear una verdadera obra colectiva. Y en segundo lugar, el último párrafo de la cita anterior, donde supone más real e identitario el mural callejero que los realizados por los artistas, pues nace desde la misma cultura popular, por tanto es el pueblo que habla por medio de un mural, de su visión del mundo y cómo pretende encausarse en él.

Consideraciones que en el marco del gobierno de Salvador Allende eran cruciales y parte de los debates que se cernían sobre arte en diferentes instituciones. Ya hemos nombrado el

⁸⁷ “Las brigadas muralistas nacieron con una finalidad práctica: hacer publicidad política. Lo que inicialmente fue solo un mensaje contingente, con el tiempo fue adquiriendo evidentes elementos de valor artístico, donde símbolos como la paloma, la estrella y la espiga, la hoz y el martillo, el obrero y otros, se transformaron en la imagen visual del arte comprometido. Las brigadas Ramona Parra, Inti Peredo o Elmo Catalán intervinieron la ciudad con sus mensajes y obligaron al chileno a contemplar, y a veces soportar, su obra.” Albornoz, (2005), p. 167.

⁸⁸ Alfaro... et al, (1972), p. 16.

coloquio de arte y revolución, realizado en el IAL⁸⁹, pues otorga muchas aportaciones a la hora de hablar de la época, y, en este tema, tampoco es la excepción. Allí se manifestaron variadas posturas e intuiciones con respecto al arte popular, así como también a cuestionarse qué es pueblo. Y en definitiva lograr dilucidar sobre la base de reflexión y conocimiento los pasos a seguir para encausar la cultura popular.

En una vertiente de la discusión se hace alusión a la continuidad de la tradición artística burguesa dentro de los productos culturales en la época de la UP. Ernesto Saúl denuncia tal característica, proponiendo para ello que se recurra a una *estética mínima* que tendría *per se* el arte popular:

*“Hasta ahora seguimos haciendo un arte burgués, un arte de elite. Tenemos que traer el arte del pueblo. Existe una cultura popular, existe una estética mínima, aunque se diga lo contrario, existe y comprobaciones hay. Los artistas que han ido a las poblaciones lo saben: hay una estética mínima, y en base a ella tenemos que construir no solo lo plástico, no solo la escultura, sino que (sic) un teatro, una música, un ballet, un folclor.”*⁹⁰

Ante este argumento sobre una *estética mínima*, dentro del mismo debate, surge una visión opuesta a la expresada por Saúl. Hay algunos que vieron con escepticismo tal hecho, y leyeron en tal contexto la situación de un pueblo con un paupérrimo nivel cultural que no comprende un gran número de las creaciones artísticas, pues no les fue cotidiano en su realidad, advirtiendo por ende, la falta de entendimiento y conocimiento del pueblo en cuanto al arte nacional y sus realizaciones:

*“La sociedad socialista tiene que incorporar al pueblo a la cultura, no marginar toda la cultura para estar al nivel del pueblo. El pueblo en estos momentos está sumergido, y no es el modo de solucionar los problemas del pueblo sumergiendo la cultura.”*⁹¹

⁸⁹ Galaz, (1997).

⁹⁰ Saúl en : *op.cit*, (1997), p. 24

⁹¹ Aldo Pellegrini, en: *op.cit*, (1997), p. 42.

Por lo que para Aldo Pellegrini, el arte popular no estaría en óptimas condiciones de gestarse, si la sociedad no sabe reconocerse en la cultura y el arte. Ya hemos mencionado en el capítulo anterior, las condiciones con respecto a la educación del pueblo y los niveles de analfabetismo que existieron en dicho contexto, sumado al poco contacto con las instituciones culturales que históricamente fueron recepcionadas por un reducido y privilegiado sector. Ante los objetivos que se planteó la UP y los artistas que apoyaron al gobierno, el arte y la cultura se abrieron paso ante nuevos espacios de difusión y con un público diverso que si bien valoró el contacto directo con variadas expresiones artísticas, en ocasiones no lograban comprender en su totalidad, lo que los artistas querían transmitir, sobre todo en el terreno de las artes plásticas, donde los lenguajes de las diferentes tendencias que circularon por ese entonces⁹², en ocasiones se volvieron muy crípticas, y muchas veces algunos artistas se vieron en la necesidad de emplear una veta más figurativa que fuese más directa y fácil de entender por el pueblo⁹³.

Esta situación también la advierte José Balmes donde, en una entrevista de la época, señala la conducta alienada del pueblo chileno que provoca el gusto por una cultura masiva y ajena a los intereses nacionales y latinoamericanos, promovidos desde los medios de comunicación que reproducen patrones y conductas de culturas foráneas, principalmente la estadounidense que se ha planteado hasta nuestros días, como un ejemplo a seguir en términos culturales, sociales y políticos:

“Si hiciéramos una encuesta y preguntáramos qué arte le gusta al pueblo, estoy seguro (sic) que le gustaría un arte alienado, producto de una “hazaña” de las clases dominantes, que han logrado difundirlo. El pueblo mismo tiene que rescatar su propia conciencia, su propia pureza, para que partiendo de eso pueda comprender, natural y espontáneamente, cualquier forma de creación artística, la que, a su vez, a través de ese contacto, también tiene que irse desalienando.”⁹⁴

⁹² C.f.: En este mismo texto, p. 42.

⁹³ La mayoría de las obras de la exposición *Las 40 medidas de la UP*, tienen una tendencia más figurativa, que hace fácil entender de que medida se trata. Además, muchas de ellas presentan consignas del programa que ayudan aún más a identificar que punto aborda cada una de ellas. C.f.: En este mismo texto, p. 65.

⁹⁴ *Aisthesis, revista chilena de investigaciones estéticas*, (1971), pp. 161- 162.

Aun así, ante este panorama, los artistas fueron capaces de elaborar soluciones, tanto en el discurso como en la praxis, que apostaron por la concientización paulatina del pueblo con respecto a su realidad, a través del arte y la cultura. Fue difícil –por no decir imposible– lograr que por sí solo naciera de forma espontánea un interés por parte del pueblo por estos temas, y es claro que dentro de los diversos discursos que hemos revisado hay un eje común que nos señala implícitamente, que la educación de esta nueva escala de valores dentro de la sociedad socialista que se buscaba llevar a cabo, promueve el entendimiento de la realidad y, por tanto, la conciencia de ella.

Por ende, se hizo casi imperativo ante esta realidad el no *hacer tabla rasa*⁹⁵, con todo el arte creado previo a esta concepción socialista de sociedad, sino más bien acudir a ciertas prácticas de la tradición, pero siempre implicar, bajo estos nuevos valores, al pueblo y sus productos, donde se le dio el espacio y difusión que cualquier obra de arte tuvo en ese mismo contexto.⁹⁶

Así podemos darnos cuenta de que los cruces producidos entre ambas categorías - abocándose siempre mayormente a las artes plásticas- no tuvieron un único eje de encuentro, sino varios: El gobierno, por un lado, promoviendo el acceso a la población los productos realizados por los artistas y, por su parte, estos últimos, colaborando no solo con una veta creadora, sino también pedagógica, que permitiera que la misma gente de la población fuera capaz de crear su propio arte, de descubrir sus talentos, abrir horizontes para aquellos que teniendo cierta predilección por el arte, apuesten aún más por explorar insospechados caminos de producción lejos de los habituales trabajos que habían tenido los pobladores.

⁹⁵ “Es decir, que una sociedad socialista no puede dejar de incorporar los elementos culturales del pasado. Que haya una modificación, indudablemente la va a haber. Pero no quiere decir que haya que hacer tabla rasa y empezar con otra cosa totalmente distinta. Por eso también las explicaciones que daba el compañero Carreño, especialmente las últimas que le daba a Carrá, son perfectamente exactas. El artista en este momento de cambio, toma, aparentemente, dos actitudes contradictorias pero que no son en realidad contradictorias. En una de ellas, sigue incorporada la tradición cultural, que es una constante en el hombre; y en la otra, como revolucionario, se pone al servicio de la revolución, poniendo al servicio de la revolución sus elementos técnicos, sus elementos de oficio, para que el mensaje al alcance del pueblo tenga la claridad de la que hablaba Carreño.” Aldo Pellegrini en : Galaz, (1997), p. 41.

⁹⁶ Un ejemplo de ello fue la exposición realizada en 1971 del trabajo realizado por La Brigada Ramona Parra, en el MAC

2.3 Exposiciones de la época (1970-1971)

Al comienzo de este trabajo se estableció el panorama general de la época, cuya idea primordial se manifestó en un *despertar de la conciencia* en el ser humano que diera paso a la creación de un *Hombre nuevo* que fue como denominó la UP al ciudadano que buscó construir bajo una nueva escala de valores emergentes.

Mencionados ya algunas de las más importantes reflexiones con respecto a la creación de una nueva escala de valores que fue la base para una formación de este “*Hombre Nuevo*”, se hará un breve recorrido por las exposiciones más nombradas dentro de los textos revisados en esta investigación, con el propósito de dar a conocer el contexto en el cual se desarrolló *Las cuarenta*. En su mayoría fueron organizadas por casi las mismas personas y al alero de las mismas instituciones (explícita o implícitamente al alero de la Universidad de Chile, Facultad de Bellas Artes). Y todas denotan el mismo espíritu revolucionario en el terreno del arte, proponiendo nuevas formas de relación tanto para artistas, como para espectadores.

Con muchas de estas exposiciones, se dio paso al cumplimiento de una serie de objetivos contemplados en el gobierno, no solo en el plano cultural y artístico, sino también político, pues suponía la creación de un ciudadano consciente y empoderado a través del acceso y la propia producción del pueblo en cuanto al arte y la cultura, con temas de interés nacional y latinoamericano, que gracias a las obras de arte eran visibilizadas de una u otra forma:

“El proceso político debe, entonces, incorporar la variante estética si quiere configurar un sujeto total. Esta incorporación respondería a la necesidad de modular un sujeto con un nivel de conciencia que debe comprenderse como desideologizada, es decir, un tipo de conciencia que reconoce el modo en que el sujeto se representa sus condiciones de existencia y puede operar sobre esa representación. Justamente, es esta capacidad de entender cómo funciona la representación, lo que se vuelve imprescindible para la consumación del proyecto político y lo une irreductiblemente a la estética.”⁹⁷

⁹⁷ Canto Novoa, (2010), p. 21.

Las exposiciones más nombradas dentro de los principales textos de la época o que hablen sobre ella son: *El pueblo tiene arte con Allende*, *América No Invoco Tu Nombre En Vano*, *Imagen del hombre*, *Homenaje al Truinfo del Pueblo*, *El Tren de la cultura*, *Las Brigadas Muralistas*. A lo largo de la investigación, y en la bibliografía que se ha recabado en torno a ésta, las exposiciones nombradas cuentan con una mayor visibilización que *Las cuarenta* y se encuentran más arraigadas en la memoria colectiva tanto de los individuos, como de las instituciones artísticas y culturales que investigan el periodo. Incluso en un texto editado por Anibal Ortizpozo, uno de los artistas que más ha hecho visible la muestra, son dadas a conocer cinco de las ya nombradas exposiciones, dentro de las cuales no figuró la exposición *Las cuarenta*, sino que otras que contaron con mayor difusión y que en el transcurso de los años, han sido visibilizadas en el terreno del arte en variadas ocasiones⁹⁸.

Esto se ha ocasionado porque en la bibliografía de arte sobre el tema circulan con mayor regularidad tales exposiciones, hay mayor material a disposición, como afiches y convocatorias, mayor interés por parte de los investigadores e incluso permanecen textos emanados del IAL que hablan sobre alguna de las exposiciones bajo su organización que contienen reflexiones sobre ellas, tanto de los organizadores, como de los mismos artistas⁹⁹

Una de las primeras por abordar de manera sucinta es *El Pueblo Tiene Arte con Allende*, exposición que con su nombre trae como consigna una de las promesas de campaña del gobierno: acceso y equidad a los productos culturales, para que deje de ser el goce de unos

⁹⁸ “Este testimonio de la revolución cultural artística que vivimos y soñamos acompañando a nuestro compañero Salvador Allende, aquí reseñada, por ahora y por razones de espacio se reducirá a comentar e incluir solo cinco textos de las convocatorias, cuyo valor radica en su sustento ideológico político y el haber sido elaborados con participación mayoritaria de los artistas o trabajadores de la cultura del Chile de la Unidad Popular, a saber”:

-*El Pueblo tiene arte con Allende. 80 exposiciones simultáneas en todo Chile*

-*Certamen: América No Invoco Tu Nombre En Vano*

-*Exposiciones Homenaje al triunfo del pueblo*

-*Brigadas de rayado Mural: Ramona Parra, Inti Peredo y Elmo Catalán*” Ortizpozo (ed.), (2008), p.283. También véase los listados de Ernesto Saúl en *Pintura Social* (pag. 6) y el de Gaspar Galaz en el prólogo de *Cuadernos de la Escuela de Arte* (pag. 11). Estos dos son unos de los pocos listados de la exposiciones realizadas en el período de la UP que incluyen la Exposición *Las Cuarenta medidas*.

⁹⁹ Como por ejemplo *Imagen del hombre* que posee un libro. Rojas Mix, (1970).

pocos y estén regularmente incluidos en la vida cotidiana del pueblo chileno. Algunos datos de la exposición nos fueron dados por el libro editado por Anibal Ortizpozo y la entrevista que se le hizo durante la investigación, anteriormente citado, donde aparece “*El pueblo tiene arte con Allende. 80 Exposiciones simultáneas en todo Chile de 30 artistas de la UP. 18 de agosto de 1970. Carpa de Tony Caluga, Parque Forestal, Santiago.*”¹⁰⁰.

Se trató de muestras serigráficas a bajo costo que circularon por diversas ciudades del país, incentivando con dicha acción la descentralización del arte y la cultura, combatiendo la inequidad en cuanto al acceso al arte y sus realizaciones debido a un factor netamente geográfico. Posteriormente se realizó una exhibición en la carpa del circo de Tony Caluga, donde se mostraron algunos de los trabajos que circularon por diversos sectores del país, según cifras otorgadas por Ortizpozo fueron treinta los participantes de dicha muestra.¹⁰¹

La muestra es bastante nombrada dentro de los libros de arte nacional e incluso es nombrada en el ámbito internacional como ejemplo de las nuevas formulaciones en el arte en cuanto a encausar la creación, a través del trabajo colectivo de diversas tendencias plásticas o sobre la base de aunar distintas disciplinas artísticas, acontecimientos no exclusivos del caso chileno, sino más bien parte de una predisposición continental:

*“Fenómenos semejantes se van dando en otros países de nuestra América. El pueblo tiene arte con Allende constituyó, durante la campaña de la UP chilena (1970), una prueba del valor de las fuerzas creadoras aunadas en un afán colectivo.”*¹⁰²

También circuló en prensa, con una valoración positiva de parte del periodista a cargo, quien hace una crítica simultánea a esta exposición con la *Bienal Americana de Grabado* que paralelamente se expuso dentro de un espacio tradicional. Sobre la base de esto el autor de la nota de prensa compara dos distintas maneras de entender el arte:

¹⁰⁰ Ortizpozo (ed.), (2008), p. 284.

¹⁰¹ Entrevista vía e mail a Anibal Ortizpozo, 30 de noviembre del 2016.

¹⁰² Adelaida de Juan, (2000), p.44.

“Es precisamente entonces, cuando uno compara una y otra muestra, cuando surge la diferencia esencial. Allí la Bienal, sumida en una vieja casona oscura, con sus catálogos repartidos a las “personalidades” por intermedio del Instituto Norteamericano de Cultura, con sus panegíricos mercuriales, con sus premios otorgados por la empresa privada. Acá el arte sin invitaciones, no como privilegio de los iniciados o los santiaguinos, sino como un derecho para todos, hasta el último rincón de Chile, incluso al alcance de adquirirlo a una módica suma. Es decir, dos concepciones, dos maneras distintas de entender lo que debe ser el arte.”¹⁰³

Esto da cuenta, además, del pensamiento de la época, cómo ciertas expresiones artísticas nuevas obtuvieron mayor valoración del público y la prensa, con respecto a otras exposiciones que siguieron abocándose a los mismos procedimientos tradicionales artísticos

Otra exposición con bastante renombre dentro de la época fue *América No Invoco Tu Nombre en Vano*, una muestra que contó con una amplia gama de instituciones universitarias participantes que tuvieron como ente aglutinador común a la Universidad de Chile.¹⁰⁴ Esta realización artística tuvo como tema principal –como su nombre lo dice- al continente americano, procurando que los artistas seleccionados fueran capaces de convocar en sus obras la *realidad americana* para que el espectador, a través de la obra tomará conciencia de las diversas problemáticas que urgieron al continente.

A través de la invitación de la Revista *Cormorán*, que realiza a todos los artistas para participar en la muestra, se nos revelan algunos datos sobre la exposición, sobre sus objetivos principales y sobre los organizadores (en ese entonces aún no existe como tal el IAL):

¹⁰³ Pimentel, “Dos exposiciones: Dos concepciones”, en *El Siglo*, (1970, 18 de agosto).

¹⁰⁴ “*América No Invoco Tu Nombre en Vano*. Museo de Arte Contemporáneo. Quinta Normal. Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Chile, Facultad de Ciencias y Artes Musicales y escénicas. Teatro Teatinos, Universidad Técnica del Estado, Cineteca Universitaria. Conjuntos y artista invitados. Santiago 9 de mayo de 1970.” Ortizpozo (ed.), (2008), p. 28.

“En cuanto a los alumnos de los Departamentos de Plásticas y Teoría de la Facultad de Bellas Artes invitan, bajos los auspicios del Instituto de Extensión de Artes Plásticas y del Centro de Estudios de Arte Latinoamericano, a todos los artistas a participar en el Encuentro de Plástica que, bajo el título de: América no invoco tu nombre en vano, seleccionará obras plásticas que tengan como tema un aspecto de la realidad americana, que signifiquen una toma de conciencia de la realidad y su equivalente artístico.”¹⁰⁵

Y a pesar que buscó entre sus obras contar con un arte arraigado en la cultura latinoamericana que fuera reflejo de la realidad de los pueblos de la región y permitió proyectar en ellas la identidad latinoamericana, según uno de los artistas de la época, no obtuvo un buen resultado, e incluso fue muy criticado, pues se le consideró una exposición con obras marcadas por tendencias extranjeras que nada tuvieron que ver con un arte latinoamericano propio:

“América no invoco tu nombre en vano

Tuvo muchas críticas y demostró una vez más el tributo que rinden los artistas nacionales a las formas extranjeras.

La prensa de la reacción acusó el golpe, ya que la crítica fue bastante fuerte, por parte de los órganos de derecha. Como producto de esta situación se reúnen los plásticos en un foro, para discutir un manifiesto.”¹⁰⁶

Este tipo de crítica –sobre el arte chileno como mera copia del estilo internacional sin la configuración empírica de una identidad nacional acorde a lo latinoamericano- no fue exclusiva de esta muestra en particular, también fue parte de una de las críticas que se elaboraron hacia *Las cuarentas* (en la cual se profundizará en los siguientes apartados), como también fue parte de otras exposiciones del periodo como la conocida *Imagen del Hombre*, donde en una nota de prensa escrita por Miguel Rojas Mix, éste esboza cómo la

¹⁰⁵ *Revista Cormorán*, (1969) p. 7.

¹⁰⁶ Ortizpozo en: Alfaro... et al, (1972), p. 24.

crítica cataloga las esculturas de la muestra como *pop art*, concepción que en el mismo escrito rebate el director del IAL.¹⁰⁷

Imagen del Hombre se posicionó dentro de la temática de la denominada *Nueva Escultura Chilena*. Fue expuesta en el MAC en el año 1971. Participaron varios artistas que mostraron una tendencia parecida en cuanto al uso de materiales y el tema de la figura humana:

*“Casi las nueve décimas partes de todas las esculturas han tenido como tema la forma humana, H. Read, afirma que la representación del hombre es consecuencia del desarrollo de la conciencia de sí mismo. El hombre necesita la escultura como una forma de establecer el sentido de su existencia real.”*¹⁰⁸

Algunos de los artistas que participaron fueron: Ricardo Mesa, Luis Araneda, Francisco Brugnoli, Mónica Bunster, Marta Carrasco, Víctor Hugo Núñez, Ricardo Galván, Hugo Marín, Carlos Peters y Mario Irrázaval.¹⁰⁹ El texto del IAL señala sobre los artistas que *“Es común a ellos la idea contingente. Sus obras, por el mismo material que (sic) están construidas no están hechos para durar...”*¹¹⁰, por lo tanto, rompieron con la tradición de la obra de arte como perdurable en el tiempo y la convierten en una presencia con fecha de perecimiento tanto como sus materiales y el entorno lo permitan.

Otra exposición que es destacable considerar en este breve recuento es el denominado *Tren de la Cultura* (1971), donde tenemos dos tipos de información con respecto a las realizaciones de la muestra. Por un lado, en un suplemento de la Revista *Ahora* del mismo año de la exposición (1971) aparece lo siguiente:

¹⁰⁷ “Algunos críticos han calificado superficialmente la obra de nuestros escultores como *pop art* y han querido asimilarlas a las tendencias neofigurativas de los Estados Unidos. Existen, sin embargo, diferencias muy profundas entre ambas. Ya en otra parte me he referido a las diferencias que existen entre un estilo regional y el estilo internacional, y como se acentúan las diferencias dentro de las semejanzas (“Discurso América No Invoco Tu Nombre en Vano”). Rojas Mix, “La Imagen del hombre”, *El Siglo Revista Semanal*, (1971, 6 de junio), p. 14

¹⁰⁸ Rojas Mix, “Neofigurativismo”, *El Siglo Revista Semanal*, (1971, 6 de junio), p. 15.

¹⁰⁹ Ortizpozo, (2008), p. 291.

¹¹⁰ Rojas Mix, (1970b), p. 67.

*“La caravana que visitó innumerables pueblos y ciudades, hasta cubrir más de 1500 kilómetros, fue bautizada como El Tren de la cultura. Se trataba de un convoy artístico que llevó a prominentes folkloristas, bailarines, humoristas, recitadores, poetas y músicos hasta los rincones más apartados del país.”*¹¹¹

Otra información que apoya lo dicho por el suplemento de la revista *Ahora* es en el libro *Cuando Hicimos Historia*, donde también se señala que fue una caravana de artistas de diversas disciplinas, pero pone el acento en la música, señalando que *“la mejor herramienta para esto era, nuevamente, la música. En la gira el peso lo llevaron conjuntos como Quilapayún, Inti illimani, los hermanos Isabel y Ángel Parra, y varios más”*¹¹²

Pero en el libro editado por Anibal Ortizpozo, y que hemos citado recurrentemente en este apartado, se señala que perteneció a una especie de segunda parte con respecto a la exposición *El pueblo tiene arte con Allende*, y que ambas se trataron de muestras serigráficas que llevaron por todo Chile obras de bajo costo, e incluso se señala que la muestra viajó al extranjero y realizó donaciones de obras en los países donde circuló.¹¹³

Y aunque no queda claro en qué consistió por haberse presentado dentro de la investigación diferentes versiones sobre la actividad, fuera de una u otra forma es rescatable la difusión y el acceso que promovió hacia sectores alejados de los circuitos artísticos que tradicionalmente se han formado en la zona centro del país. Fue un acierto a la hora de llevar las promesas de campaña a una realidad.

Otra exposición importante, que además se instala como un ejemplo real de los cruces entre la cultura popular y la “academia” por llamarlo así, fue la exposición de las *Brigadas Muralistas*, realizada en el MAC en 1971, en las cuales participaron las brigadas Ramona Parra, Inti Peredo y Elmo Catalán; de ella aún hay registro de su afiche publicitario, donde

¹¹¹ “Amplio acceso del pueblo a la cultura” en: *Ahora*, (1971, 4 de noviembre), p. 91

¹¹² Albornoz, (2005), p. 152.

¹¹³ “La primera, denominada *el Pueblo Tienen Arte con Allende*, fue una colección de 30 serigrafías que se expuso simultáneamente en 80 lugares del país. La segunda fue una exposición de 20 serigrafías que fueron llevadas por el Tren de la Cultura (noviembre 1971) a diversos sitios. De esta segunda muestra el instituto envió una colección que se expuso en la Casa de la Cultura de Lima y otra que se expuso en el Museo de Zea de Medellín, Colombia. Ambas fueron donadas a las respectivas instituciones.” Ortizpozo, (2008), p. 290.

se pueden ver los principales símbolos usados por la brigadas: la paloma, la mano con la brocha, la mano con la estrella, entre otros, que dan cuenta de la paulatina labor artística que fueron adquiriendo las brigadas una vez Allende en el poder.

Alejandro González, más conocido como Mono González, quien participó en esta realización, relata la vivencia de presenciar dicha muestra:

“En abril y mayo desde la calle, entran al Museo de Arte Contemporáneo de la Quinta Normal en Santiago, siendo su director el pintor Guillermo Núñez, para exponer sus murales en telas, paneles, bastidores, lienzos, afiches y a pintar en el interior del museo en una acción de arte y poniendo la firma a algo que tuvo su inicio desde afuera hacia la escuela (academia), dando una lección de práctica y, consecuencia inédita, se pudo ir observando el surgimiento y desarrollo de formas, colores y textos; la historia del hombre en la calle”¹¹⁴

Así, en este leve repaso por las exposiciones de la época organizadas por las mismas instituciones responsables de *Las cuarenta*, podemos ver cómo todas ellas se producen más o menos en un mismo periodo (el primer año de gobierno de Salvador Allende), todas tienen un carácter colectivo que implicó aunar diversas tendencias en favor a las consideraciones que requería cada muestra, y además, podemos destacar que en su mayoría –unas más explícitamente que otras- promueven la postura política del gobierno y apoyan los cambios que éste promueve.

Sin embargo, no por ello dejan de ser entes críticos con respecto a las mismas realizaciones artísticas y a las políticas culturales que impulsó el gobierno, buscando siempre sobre la base de éstas ir mejorando y perfeccionando el camino hacia una sociedad verdaderamente socialista. *Las cuarenta*, se muestra como una de las más explícitas, en cuanto al apoyo hacia la labor del gobierno de la UP, por lo que no es de extrañar que sea unas de las menos conocidas dentro de las exposiciones acontecidas en el primer año del gobierno de Allende, víctima de la censura que organismos de la dictadura impulsaron contra cualquier producto

¹¹⁴ González, (2000). El arte brigadista, en: www.imageneriapolitica.com

proveniente de la UP o que apoyara sus propósitos y, además, víctima también de la autocensura, a la que muchos chilenos debieron acudir para proteger sus vidas e integridad física.

2.4 Programa de Gobierno de la Unidad Popular. Una Obra para cada medida

a) Exposición *Las cuarenta medidas de la Unidad popular*

El 25 de abril de 1971, apareció una publicación del IAL donde se realizaron dos invitaciones: la primera fue una invitación para dialogar con el crítico de arte español José M. Moreno Galván y el pintor y escritor italiano Carlo Levy, que se realizó al día siguiente a las 18:00 horas. La segunda invitación fue dirigida solo a los artistas para ser partícipes de la exposición, “*Las Cuarenta Medidas de la Unidad Popular*” convocándoles a concurrir a una reunión si deseaban participar en la muestra¹¹⁵. Estas publicaciones realizadas en dos diarios del país son las primeras referencias -en cuanto a fechas- que existen en prensa sobre la exposición, que dan luces del constante trabajo al cual estaban sometidos los artistas en el periodo de la UP, quienes producían variadas exposiciones y/o trabajos simultáneamente.

Pero si bien en la investigación se encontraron invitaciones abiertas y formales para participar en la muestra, Guillermo Núñez dice que esta iniciativa surgió de una manera espontánea y que libremente los artistas que quisieron participar y aglutinarse en torno a la creación plástica de alguna medida, lo pudieron hacer, sin la necesidad de recibir algún tipo de dirección u orden¹¹⁶

¹¹⁵ “*Se invita a todos los artistas y público a un encuentro y diálogo con el crítico de arte español José M. Moreno Galván y el pintor y escritor italiano Carlos Levy, el lunes 26 a las 18:00 hrs en el Museo de Arte Contemporáneo (Qta. Normal). A la vez se cita a todos los artistas interesados en participar de la exposición “las 40 medidas del programa de la Unidad Popular” el miércoles 28 a las 10:30 A.M en el Museo de Arte Contemporáneo.*” *El mercurio*, (1971, 25 de abril), también aparece, con información similar, en *El siglo*, (1971, 25 de abril)

¹¹⁶ *A través del Comité de Artistas Plásticos los artistas pertenecientes a dicho comité se enteraron en una de sus reuniones de la iniciativa, donde los que quisieron se adscribieron a ella. Hubo diversas reuniones para determinar en qué consistía la muestra a realizar, en un principio se juntaron la mayoría de los artistas participantes, luego debido a la cantidad de artistas Núñez se juntaban con algunos para realizar algunas coordinaciones con respecto a sus obras.*

Los artistas al agruparse lo hicieron más bien por afinidad, cada cual decidió con quién trabajar, hubo absoluta libertad y no hubo un jurado determinado que dictaminara qué obras se presentarían en la exposición, por ejemplo para la obra de Víctor Hugo Núñez, relata que el mismo artista previamente señaló el espacio que ocuparía en la muestra en las conversaciones con el director del museo, sin que nadie se opusiera a ello, a pesar de que fue una de las obras de mayor dimensión dentro de “Las cuarenta” (de unos 20 metros por 10 metros aproximadamente). Entrevista telefónica a Guillermo Núñez, 10 de noviembre del 2016. Con

Con respecto a la inauguración de la exposición, primeramente en una de las publicaciones del IAL se señala como periodo de exhibición desde el 18 de junio hasta el 15 de julio¹¹⁷, más tarde volviendo a la información dada por las notas de prensa, se establece la inauguración para el día 25¹¹⁸. Desconocemos el motivo por el cual la exposición se inauguró finalmente el 02 de julio, pero podemos suponer por la información de la prensa, que por esos días en Santiago hubo un fuerte temporal que afectó a muchos capitalinos, por lo que no es improbable que se haya postergado la actividad por motivos climáticos. Lo cierto es que finalmente los diarios actualizan su información y publicaron días después que la inauguración se realizaría el 02 de julio¹¹⁹.

No podemos dejar de señalar en este aspecto que los diarios que más difundieron la muestra fueron: *El siglo*, *Puro Chile*, *La última hora*, quienes periódicamente publicaron la exposición o nombraron a algunos artistas que formaron parte de ella.¹²⁰ Estos diarios pertenecían al oficialismo de la época, por lo que promovían y resaltaban las obras del gobierno de la UP. *La Nación* también hizo pública la exposición, sobre todo el día de la inauguración destacando la participación del presidente Allende en la muestra. Además recoge la opinión del director del MAC que es crucial para entender de que trató la exhibición.¹²¹ En la vereda contraria, diarios como *El Mercurio* o *La segunda*, no cuentan con ninguna mención acerca de la exposición, a pesar de que *El Mercurio* históricamente ha contado con una sección sobre arte y cultura. Estos diarios pertenecían a la oposición de la época, y constantemente boicoteaban la labor del gobierno. En dictadura, por supuesto,

respecto a la Obra de Victor Nuñez, ésta es la única referencia que se tiene respecto a ella, por ende, no se la agregará al listado, ni la descripción de las obras, que más adelante se realiza.

¹¹⁷ Instituto de Arte Latinoamericano, Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Chile (1970), p. 112.

¹¹⁸ Archivo institucional MAC: *El siglo*, (1971, 19 de junio)

¹¹⁹ Archivo institucional MAC: *El siglo*, (1971, 27 de junio)

¹²⁰ La forma en que invitaban al público a asistir a la exposición, dice mucho de la época en cuestión: “Se avisa a los compañeros estudiantes, pobladores, dueñas de casa y sindicatos que la exposición de los artistas de la unidad Popular “Las cuarenta medidas del programa de la unidad popular” abierta al público...” “Aviso”, *El siglo*, (1971, 12 de julio)

¹²¹ “Guillermo Núñez. Director del museo expresó que ésta es una muestra de carácter político, didáctico y artístico, en la cual, a través de pinturas, se dará a conocer una visualización de las obras concretadas por el actual Gobierno hasta ese momento” “Allende visita exposición de artistas de la UP”, en: *La Nación*, (1971, 2 de julio), p.4

se convirtieron en férreos defensores de ésta y colaboraron con la entrega de información falsa.¹²²

La difusión que hacen los diarios nombrados se comprende a la hora de revisar el informe de gastos del IAL sobre algunas exposiciones, donde el pago por difusión estuvo contemplado en los gastos de la muestra, pues se incluye el nombre de los diarios que son los mismos que hemos mencionado como los principales difusores de *Las cuarenta*.¹²³

Por el lado de las revistas, es destacable la crítica de arte realizada por Ernesto Saúl en la revista *Ahora*, la cual dedica varios números en el espacio de artes plásticas que tuvo a su cargo semanalmente, pues no solo abordó la exposición en sus hechos y acontecimientos más significativos, sino que también visibilizó la muestra a la par de reflexiones que la ubicaron dentro de un contexto de producción determinado, donde las discusiones sobre arte y cómo hacerlo para el pueblo o desde el pueblo eran constantes por parte de los artistas. Esto permite justificar una exposición de esta naturaleza dentro de una sociedad que aspira a ser socialista.

En la exposición, se cuenta en prensa, participaron más de cien artistas todos agrupados en 16 temas, pues como señala María E. Zamudio la coordinadora subrogante en una carta al Intendente de Coquimbo “*La exposición aunque se titula las “40 medidas” agrupa solo 16 medidas por tema*”¹²⁴, las más nombradas por la prensa son: “*Reforma agraria*” del grupo de la Escuela de arte Universidad Católica (Mario Carreño, Roser Bru, Eduardo Vilches), “*Contra la violencia reaccionaria y la sedición*” (Gracia Barrios, José Balmes, Ricardo Mesa) y “*Justicia*” (Alfonso Puente).¹²⁵ También se nombra la obra de Nemesio Antúnez y

¹²² c.f.: En este mismo trabajo, pp.120-122

¹²³ Archivo institucional MAC: Informe de gastos emitido por la IAL. (1971, 28 de julio). c.f.: En este mismo trabajo, p. 164

¹²⁴ Archivo institucional MAC: Carta de María E. Zamudio a Rosendo Rojas. (1971, 27 de agosto). c.f.: En este mismo trabajo, p. 165.

¹²⁵ Los demás artistas nombrados son: Simone Chambelland, Delia Carril, Carlos Vásquez, Nemesio Antúnez, Carmen Silva, Juan Downey, Eduardo Martínez Bonati, Iván Vial, Aníbal Ortizpozo, Helga Krebs, Jorge Barbas, Francisco Araneda, Ximena Rodríguez, Gregorio Berchenko, Francisco Brugnoli, Virginia Errázuriz, Carlos Ortúzar, Gustavo Poblete, Dinorah Rosales, Mario Toral.

Carmen Silva *“El niño nace para ser feliz”* y la obra de los Pobladores de La granja *“La nueva cultura”*¹²⁶

A la inauguración asistió el presidente Salvador Allende quien escribió sobre un muro, cuya finalidad era ser un espacio de opinión para el público acerca de la exhibición. Allende fue el primero en escribir: *“Al fin el pueblo participa y crea sobre la base de su propia realidad de dolor y de esperanza. Rechaza lo que quieren entregarle dosificadamente para dar paso a lo que anhela y necesita”*¹²⁷. Pero no todas las opiniones acerca de la exposición fueron positivas, algunas cuestionaron fuertemente la noción de un arte para el pueblo: *“Paternalismo cultural es depender y plagiar el arte yanqui como se ha hecho en esta casa”* *“La real participación del pueblo está reflejada en esta obra. Por lo tanto esta exposición no debe ser vista solamente por un desfile de modas y debe salir del museo para que los proletarios puedan verlas y sepan la realidad cultural y política”* *“No.... Al Instituto de Arte Latinoamericano en el barrio de los ricos”*¹²⁸

La última opinión toma como referencia la modalidad que tuvo un manifiesto puesto sobre pilares rojos dentro de la exposición, donde los artistas manifestaron su posición cultural y política con respecto a ciertos productos desarrollados en la época. En un pilar establecían con un “Sí” qué productos culturales eran valiosos como generadores de conciencia en sus espectadores y en el otro pilar los “No” apostaban por indicar la posición contraria, aquellos productos que alienaban a la gente y no encausaban al autoconocimiento del hombre. En una entrevista con Ortizpozo, el artista señala que fue de su autoría —en conjunto con el grupo que comandaba— aquellos pilares, así se comprende que su obra, en torno a las medidas de educación y cultura aunadas, esté tan cerca de aquellos pilares .

En la revista PEC, en una crítica bastante dura y taxativa (en la cual se profundizará en el último apartado de este capítulo) Nena Ossa hace una transcripción completa de este manifiesto, previo a su propio escrito :

¹²⁶ “Se inauguró exposición “Las Cuarenta Medidas”, en: *La Nación*, (1971, 2 de julio), p. Contraportada.

¹²⁷ Archivo institucional MAC: *Las Últimas Noticias*, (1971, 5 de julio).

¹²⁸ Saúl, “Las cuarenta razones”, en: *Ahora*, (1971, 13 de julio), pp. 44y 45.

“ ¡No! Y basta...

A los Pseudointelectuales de izquierda
A los comerciantes y empresarios de la cultura
A la cultura entendida solo como lo artístico
A la cultura como mercancía de lujo
A los científicos que no se proyectan socialmente
A una censura de cine mojigata
A las seriales de TV que envenenan al pueblo
A las peñas folklóricas para los ricos
A la penetración ideológica yanqui
A los show que explotan a niños y artistas
A la enseñanza académica del arte
A la información falsa: Tribuna, Sepa, PEC, La Prensa
A Ritmo, Paula, Cine-Amor, Revista del Domingo de El Mercurio
A saber comer y vivir mejor
A la Boite-Restaurant de Bellas Artes
A las óperas importadas
A Batman, Superman, Tío Rico, Archie Y Perejil
A las galerías comerciales y boutiques
Al instituto Chileno-Norteamericano
A los imitadores de Sandro, Raphael y Tom Jones
A la pornografía
A la creación en función de becas y premios
A los pintores con alma de esclavos
A los artistas incapaces y resentidos

¡Si! Y adelante...

A los intelectuales y artistas revolucionarios
A los artesanos chilenos
A la cultura como todo el “hacer” humano
A una política cultural de las masas
A una Universidad comprometida con la clase trabajadora
Al cine educativo
A una TV chilena

A los cantores populares
A los centros culturales populares
Al desarrollo de la creatividad del niño
A la Operación Verdad
A La Firme, Punto Final, prensa de izquierda
A los museos que visiten al público
A los trabajos voluntarios
A “Venceremos” y “El Chacal de Nahueltoro”
A la cultura atacameña y al pueblo mapuche
*Al Enano Maldito y Don Inocencio...”*¹²⁹

¹²⁹ Ossa, “¡Abajo el arte! Grita el museo de la Quinta Normal”, en: *Revista PEC*, (1971, 9 de julio), p.14

El manifiesto puesto allí fue bastante categórico, al querer desplazar toda especie de creación que estuviese a merced de ideologías extranjeras e incluso quiso evitar que el arte fuese parte de la ideología de mercado o que su enseñanza fuese reducida a la academia. Además dejó en claro al espectador la postura política de algunos artistas con respecto al tema cultural que en ese momento fue una carta importante para la concientización y educación de la población, aterrizándolo en ejemplos claros de cuáles son las cosas que hay que ver como espectadores que aspiran a ser conscientes de su realidad y qué no ver para caer en el mismo estado de alienación e ignorancia.

Quizás al leer este manifiesto se entienda una de las opiniones más arriba citada, sobre *el paternalismo cultural*, pero los artistas al sentirse un agente de cambio tan importante en la sociedad, desarrollaron, como práctica común, la confección de manifiestos en medio del trabajo artístico, como un componente más dentro de las exposiciones.

Los artistas e intelectuales de la época, como ya hemos esbozado en el capítulo anterior, sintieron la fuerte necesidad de encausar su arte a una toma de posición con respecto a los acontecimientos políticos más importantes, adhiriéndose a causas que consideraron justas, sobre todo en situaciones políticas de dominación y abuso de poder. Esta actitud, que en Chile se afincó a fines de los sesenta, emergió en el mismo periodo en muchos lugares del Continente, como lo señala Luis Oyarzún:

*“Estamos empezando a esbozar continentalmente nuestro destino, a base de los pueblos cada vez más conscientes y organizados. Tenemos la posibilidad de realizar esta planificación necesaria manteniendo libertades básicas de expresión y acción, sensibles a lo imprevisto del hombre y su destino.”*¹³⁰

Extracto de un texto de 1967, que encausó -unos tres años antes- el pensamiento que la UP buscó consolidar en su gobierno y que era plenamente coincidente con las convicciones de un gran puñado de artistas e intelectuales chilenos¹³¹. El ambiente cultural de la época se nutría con el pensamiento marxista y eran comunes, en las lecturas de los círculos intelectuales, los libros de, Luckas, o Marcuse¹³², que fueron moldeando el pensamiento político de gran parte de los

¹³⁰ Oyarzún L., (1967), pp. 37- 38.

¹³¹ “El triunfo de la Unidad Popular –coalición que contaba con el apoyo de la inmensa mayoría de los artistas, escritores e intelectuales chilenos- ha abierto enormes perspectivas para el acrecentamiento de las artes y la cultura. Y esto no es una simple presunción”, Revista *Ahora* (1971, 4 de noviembre), p. 90.

¹³² Galende, (2007).

principales artistas de la época, muchos de los cuales fueron parte de la exposición *Las cuarenta*. En las obras del periodo –y sobre todo las de la muestra por el carácter de su temática central- se puede observar cómo muchos artistas, a través de sus lecturas y el pensamiento crítico que desprendían de ellas, procuraban dar al trabajo creativo e intelectual un espacio preponderante como conductor de la conciencia y la educación de las masas; tal como señala Herbert Marcuse en su libro, es la tarea de este sector:

*“Es preciso despertar y organizar la solidaridad en tanto que necesidad biológica de mantenerse unidos contra la brutalidad y explotación inhumanas. Esta es la tarea. Comienza con la educación de la conciencia, el saber, la observación y el sentimiento que aprehende lo que sucede: el crimen contra la humanidad. La justificación del trabajo intelectual reside en esta tarea, y hoy el trabajo intelectual necesita ser justificado.”*¹³³

Tales pretensiones en la labor intelectual, se ven firmemente proclamadas por los artistas de la muestra tanto en los pilares rojos, cómo en las obras exhibidas que revelan aspectos de la realidad cotidiana que el programa de gobierno de turno pretendió subsanar en su primer año de gobierno y que hace notar no solo a través de un discurso político en una cuenta anual, sino también dentro de una exposición de arte con la colaboración de artistas de la más diversas tendencias, edades, posición social e incluso académica. *Elaborar lo real*, a eso aspiraron los artistas de la época, no ser solo una parte de la realidad, sino ser realidad misma en un lenguaje propio y acabado que marcara su propia existencia¹³⁴

Sin embargo, esta compenetración con la realidad, y sobre todo en el terreno político, no estuvo exenta de discusiones. Si bien en *Arte y política*¹³⁵ ya vimos los conflictos que trajeron consigo las relaciones entre ambas, cabe además señalar que llevar a cabo una creación artística que contenga, ya sea como tema principal o alguna que otra referencia, la contingencia nacional o internacional, procuró un intenso debate en los modos y consecuencias que traerían consigo estas implicaciones, pues no todos entendían o veían de la misma manera los puntos de encuentro entre ambas esferas del quehacer humano:

¹³³ Marcuse, (1971), p. 14.

¹³⁴ “Yo diría que el camino que se recorre en esta dirección es también el que acorta, más y más, la distancia entre los conceptos de realidad y creación; y que si por esta última se entiende un modo o los modos de elaborar lo real, y, en última instancia, de configurarlo, la obra de arte –que siempre ha sido, nominalmente, el paradigma de la creatividad- trae, en sí misma, como el fruto al carozo, la posibilidad de una realización (fragmentaria) del mundo y de la conciencia del mismo, como cosas de cuyos gérmenes ella es portadora, y de las cuáles, en ciertas condiciones que ella misma contribuye a crear, puede dar una buena cosecha. El arte es la realidad en la misma medida en que la realidad es creación; y lo es de un modo único, insustituible, necesario.” Lihn, (2008), p. 246.

¹³⁵ C.f.: En este mismo texto, p. 28.

“No hay duda (sic) que la erupción de la contingencia política en el ámbito del arte producirá innumerables conflictos, y el descubrimiento que en el ámbito de la cultura no se presentaban bases tan sólidas como aparentaban para sostener en el tiempo la maduración del proceso que debía vivirse entre el artista y el pueblo, entre el artista y el nuevo imaginario que de alguna u otra manera se le solicitaba por el poder político.”¹³⁶

Y así se demuestra, en el debate que secundó el prólogo previamente citado, donde también hubo críticas implícitas a *Las cuarentas* (apartado 2.6 reflexión en torno a la muestra) y acotaciones de cómo debió ser un verdadero sistema nacional de cultura con los productos y herramientas a integrar en sus elaboraciones para el pueblo y con el pueblo. Pero al margen de las críticas sobre la validez de la muestra con respecto a si identitariamente se puede definir como arte de corte popular abocado a la contingencia política sin llegar a ser un mera ilustración, podemos decir que los temas que abordó tuvieron que ver con las principales necesidades del pueblo y los temas más relevantes a nivel país:

“De esas medidas se presentarán quince aspectos fundamentales: La salud y la medicina, el deporte y la recreación, la nueva economía y la producción, los cambios y el progreso social, protección a la familia, el niño nace para ser feliz, la vivienda y el urbanismo, la justicia, la nacionalización de la gran minería, la nacionalización de la banca, la nueva cultura y la nueva moral, relaciones políticas, económicas y culturales con todos los países del mundo, contra la violencia y la sedición.”¹³⁷

Temas todos abocados a la contingencia política del momento, y que suponían los cambios más radicales a nivel país, que el gobierno de la UP se propuso realizar con la colaboración y difusión de una gran mayoría de artistas e intelectuales que estuvieron desde su campaña apoyando esta tarea.

b) Las obras y su relación con el programa

La muestra tuvo contemplado como objetivo central apoyar la obra del Gobierno de la UP, a través de una mirada plástica de sus medidas y con el incentivo del trabajo colectivo artístico

¹³⁶ Galaz, (1997), p. 14.

¹³⁷ “Un serio intento de trabajo colectivo. Creación en libertad”, en: *El Siglo*, (1971, 9 de junio).

(inusual hasta esa fecha en las exposiciones organizadas por los artistas que apoyaron a la UP), así lo señala Ortizpozo:

*“Difundir las 40 medidas de la Unidad Popular desde la visión personal y creativa de sus artistas plásticos. En otras palabras, una poética del compromiso de los trabajadores del arte y la cultura, en la construcción del socialismo, por una sociedad más justa e incluyente.”*¹³⁸

Las obras que tuvieron la tarea de difundir las cuarenta medidas del programa de gobierno, según las recopilaciones de prensa, libros y algunos datos aportados por Ortizpozo y Guillermo Núñez en entrevistas dadas para esta investigación se determinaron de la siguiente manera:

Sobre la *Reforma Agraria*: Mario Carreño, Roser Bru, Eduardo Vilches, Simone Chambelland y Delia Carril (aglutinados en algunos sitios como *Grupo de la Escuela de Arte de la Universidad Católica*)¹³⁹

Contra la violencia reaccionaria y la sedición: José Balmes, Gracia Barrios y Ricardo Mesa¹⁴⁰. En una nota de prensa del diario *La Nación*, además se agrega el nombre de Rodolfo Opazo como uno de los participantes en la elaboración de esta obra.¹⁴¹

Relaciones políticas, diplomáticas y culturales con todos los países del mundo: Iván Vial, Eduardo Martínez Bonati¹⁴²

Protección a la familia, el niño nace para ser feliz: Carmen Silva, Nemesio Antúnez y Mario Toral¹⁴³

Educación y Cultura: Aníbal Ortizpozo junto a su grupo que contó con la participación del *Taller de Grabado de la Casa de La Otra Cultura de La Granja*, el *Centro de Alumnos de Pedagogía en Artes Plásticas del Departamento de Teoría y Enseñanza del Arte*. Entre ellos, los más activos Luis Moya Gorigoitia, Rolando Viera P¹⁴⁴. Con respecto a la participación de los *Pobladores de la Granja*, bajo la dirección del artista Aníbal Ortizpozo, en una nota de prensa de la revista *Ahora*, no se señala la participación de los pobladores en conjunto con el artista, solo se informa

¹³⁸ Entrevista vía e mail a Aníbal Ortizpozo, 30 de noviembre del 2016.

¹³⁹ Revista *PEC*, (1971, 9 de julio), p. 14 y *Puro Chile* (1971, 30 de junio)

¹⁴⁰ *op.cit* (Revista *PEC*) y Revista *Ahora*, (1971, 20 de julio) p. 48

¹⁴¹ Vera, “Cuando la revolución irrumpe en el museo”, en: *La Nación*, (1971, 8 de agosto), p. 13

¹⁴² Archivo institucional MAC: Nota sobre retiro de obra *Relaciones políticas, diplomáticas y culturales con todos los países del mundo*. (1971, 9 de septiembre). C.f.: En este mismo texto, p. 172.

¹⁴³ Revista *PEC*, (1971, 9 de julio), p. 14.

¹⁴⁴ Entrevista vía e mail a Aníbal Ortizpozo, 30 de noviembre del 2016.

que ellos realizaron como grupo la *Nueva cultura* y el único nombre mencionado fue Rolando Viera.

Justicia: Alfonso Puente¹⁴⁵ que trabajó con un grupo de cinco personas: obreros, empleados y compañeros de escuela.¹⁴⁶

Sobre *La salud*, la encargada de dar vida a esta medida fue Helga Krebs. Se deduce por lo escrito en prensa que no trabajó sola sino con un grupo de personas.¹⁴⁷ Felix Maruenda se presentó con el *Trabajo-Bandera* sin referirse a alguna medida en específico¹⁴⁸, pero surgen ciertas dudas cuando en la biografía del artista, otro ensayista señala que esta obra fue hecha en 1972, y aunque posee un nombre diferente (*Homenaje al trabajador voluntario*), según las fotografías se trataría de la misma obra de la que habló anteriormente¹⁴⁹. Por ende, surge cierta contradicción dentro del libro y hace falta a la investigación algún otro dato que confirme una de las dos posturas con respecto a la obra, así como también alguna referencia que indique que fue presentada en la exposición.

Por último, hay conocimiento de una obra de Juan Downey, no se pudo establecer el nombre y tampoco de qué medida se trató. Al igual que la de Maruenda, es de carácter individual¹⁵⁰.



Imagen 1. Expo. Las 40 medidas.1971. Caja f.02, Carpeta 37.Fotografías. FAIMAC. Archivo institucional MAC

¹⁴⁵ *La Nación*, (1971, 2 de julio), p. Contraportada.

¹⁴⁶ Vera, *La Nación*, (1971, 8 de agosto), p. 13

¹⁴⁷ *op.cit...*

¹⁴⁸ Museo Nacional de Bellas Artes, (2007), p. 104.

¹⁴⁹ “Félix Maruenda, desde su época de estudiante, alberga en su mente la imagen de un trabajador, el cual comparece envuelto en el pabellón nacional. Tal idea con el paso de los años va cobrando más y más fuerza, hasta que en 1972 elabora su primera versión, cuyo título es “Homenaje al trabajador voluntario” (poliester reforzado)” *op.cit...*, p. 104.

¹⁵⁰ Saúl, “Regreso a la tierra”, en: *Ahora*, (1971, 29 de junio), p.45.

Ahora bien, no hay datos o reflexiones acuciosas que nos indiquen cómo se montó la exposición, ni en prensa ni en los libros de arte sobre el tema (la única fotografía que circula es sobre una figura humana cabizbaja de la cual no hay información a que medida se refiere y quién fue el o los autor(es) (imagen 1). La mayoría de las fotografías de las obras que tenemos son parte del Archivo Institucional del MAC, y son solo algunas obras, justamente las más reconocidas en la prensa. El director del museo Guillermo Núñez, a través de una entrevista cuenta en qué consistió el montaje en cuanto a los que principalmente se encargaron de tal faena:

*No hubo gente especializada a cargo de la curatoría, como en la actualidad se suele hacer, pues no se contaba con un personal especializado en dicho conocimiento, sino que fueron los mismos artistas y el director quienes estaban a cargo de ello, con la ayuda de gente que trabajó allí, como encargados del aseo o cuidadores del recinto*¹⁵¹

Donde más o menos se señala el carácter que tuvo la muestra en cuanto al tipo de obra predominante dentro de la exhibición es en el blog del artista Anibal Ortizpozo, donde señala que la exposición trató principalmente de instalaciones conceptuales de creación colectiva. Hace hincapié en aquello al advertir que el teórico Justo Pastor Mellado, en un ensayo cataloga a la exposición como una muestra serigráfica, errando en la real información, que más adelante omitió en el mismo ensayo.¹⁵²

Una de estas instalaciones fue sobre la Reforma Agraria (imágenes 2,3 y 4), que, como ya se mencionó, pertenecía al grupo de la Escuela de Arte de la Universidad Católica y que se centra en la medida 24 del Programa de Gobierno *Una Reforma Agraria de verdad* -aludiendo a que la hecha por el presidente Eduardo Frei Montalva fue insuficiente para los propósitos populares- Se desarrolla así esta medida en el programa básico de gobierno :

*“La Reforma Agraria es concebida como un proceso simultáneo y complementario con las transformaciones generales que se desea promover en la estructura social política y económica del país, de manera que su realización es inseparable del resto de la política general.”*¹⁵³

¹⁵¹ Entrevista telefónica a Guillermo Núñez, 10 de noviembre del 2016.

¹⁵² Ortizpozo, (2012). En: <http://laporfiadamemoria.blogspot.cl/search?updated-max=2012-09-02T17:20:00-07:00&max-results=1>

¹⁵³ Programa básico de Gobierno de la Unidad Popular (1969), p. 21.



Imagen 2. Expo. Las 40 medidas.1971. Caja f.02, Carpeta 37.Fotografías. FAIMAC. Archivo institucional MAC.



Imagen 3. Expo. Las 40 medidas.1971. Caja f.02, Carpeta 37.Fotografías. FAIMAC. Archivo institucional MAC



Imagen 4. Expo. Las 40 medidas.1971. Caja f.02, Carpeta 37.Fotografías. FAIMAC. Archivo institucional MAC

Fue una de las apuestas fuertes del gobierno en el sentido que lleva de manera real la consolidación del poder popular al repartir las tierras de forma equitativa y entre la gente que trabaja la tierra, aboliendo una tradición de mayorazgos en el campo chileno que funcionaron de manera bastante similar a lo que fue el sistema feudal en pleno medioevo, con todos los atropellos sociales que conllevó aquello. Nuevamente gracias a la prensa pudimos establecer con seguridad que al menos las *imágenes 2 y 4* pertenecieron a esta medida, pues Nena Ossa las individualiza dentro de su mordaz crítica:

“Basta con observar las tres ridículas vacas danzarinas a lo Walt Disney que recuerdan a los tres chanchitos y que delante de tres baldes de leche se solazan de felicidad con la medida 24, que habla de una reforma agraria de verdad, para llegar a la conclusión de que solo el temor a quedar fuera de la comparsa UP o el amor al chiste pueden haber inspirado a artistas de la magnitud de Eduardo Vilches, de Mario Carreño, Roser Bru o Simone Chambelland a mezclar sus nombres en la colada de un disparate que ni siquiera como letrado caminero tendría validez.”¹⁵⁴

A través de la entrevista que se sostuvo con Aníbal Ortizpozo, en la cual se le preguntó si recordaba algunos de los trabajos de otro grupo, el artista señala que recuerda la obra de Irene Domínguez, que abordó el tema de la agricultura y la producción de leche, a través de las vacas danzarinas¹⁵⁵ que de manera peyorativa critica Nena Ossa, artista que ha sido omitida por la prensa y los documentos que se refieren a la exposición y a esta medida en particular.

Sobre la base de las tres imágenes presentadas podemos ver que no hay unidad de obra, sino más bien obras de diversos materiales y de distintas técnicas que poseen un tema en común vinculado al campo y que, posteriormente, fueron aunadas curatorialmente, pero que no evidencian un trabajo en conjunto, sino más bien trabajos individuales que dialogan entre sí bajo una misma premisa: devolverle al campo la alegría del trabajo, su dignidad, dejando de lado la sobreexplotación. La imagen 3, se supone en esta investigación, fue parte de esta medida, pues en el costado es posible ver un pala que cava la tierra y en el centro una consigna que señala *“Los brazos unidos forjan una nueva vida”* la cual no se sabe con seguridad si pertenece a esta medida o simplemente la fotografía capta el ángulo de dos instalaciones independientes.

¹⁵⁴Ossa, *Revista PEC*, (1971, 9 de julio), p. 14. En la misma nota de prensa Nena Ossa señala que en la medida 24 estaba presente un caballo de Delia Carril

¹⁵⁵ Entrevista vía e mail a Aníbal Ortizpozo, 30 de noviembre del 2016.

Lo cierto es que a pesar de la crítica negativa que recibe la obra, sobre todo por la imagen 4, cabe destacar que si bien quizás la técnica no es la más depurada, es preciso contextualizar que en el arte de la época esto no era una finalidad vital en la obra, más bien cobró sentido el plano de la idea como parte más valiosa, así lo declaró Eduardo Vilches, otro participante de *Las cuarenta* en una entrevista de la época:

*“Ahora la técnica no tiene tanta importancia en la obra de arte; importan más las ideas que hay detrás. Esto se da, por ejemplo, en el grabado: las texturas, los colores, lo sensual era importante; lo que prima hoy son las ideas.”*¹⁵⁶

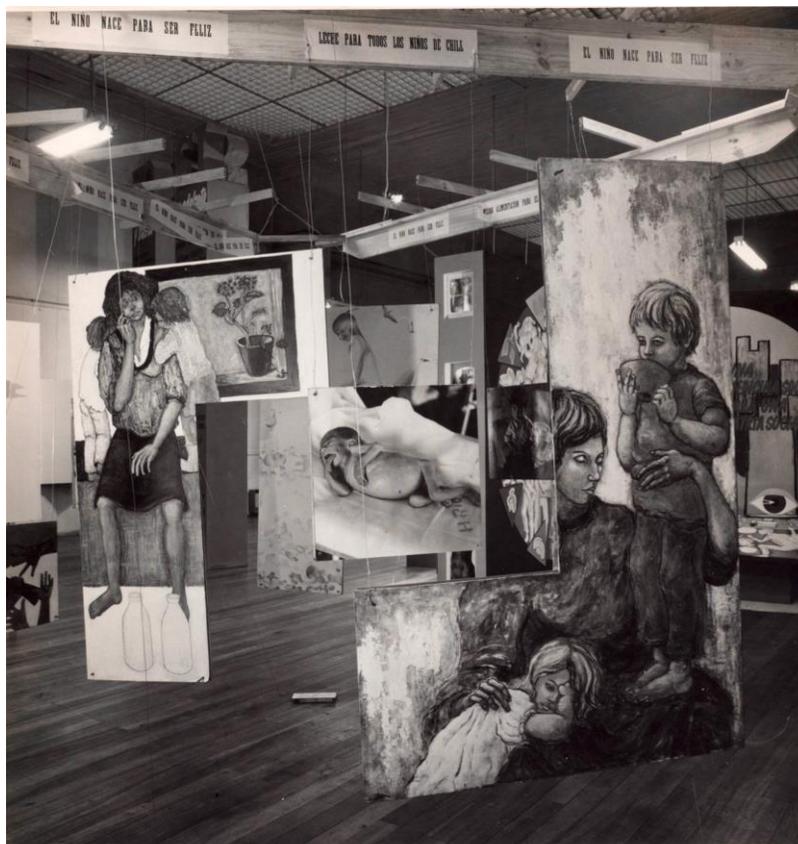


Imagen 5. Expo. Las 40 medidas. 1971. Caja f.02, Carpeta 37. Fotografías. FAIMAC. Archivo institucional MAC

¹⁵⁶ Eduardo Vilches en: *Aisthesis, revista chilena de investigaciones estéticas*, (1971), p. 163

La obra de Carmen Silva, Nemesio Antúnez y Mario Toral, llamada *Protección a la familia, el niño nace para ser feliz* (imagen 5), es uno de los temas principales en el gobierno de Salvador Allende. En su calidad de médico pediatra impulsó desde su época en el Ministerio de Salud muchas propuestas que fortalecieron la protección de los niños y adolescentes, sobre todo en temas de salud. Una de las más celebradas y evocadas fue la de un litro de leche diario por niño, que durante la dictadura y hasta la actualidad, ha sido la única medida del programa de la UP que se ha mantenido desde su inicio

Esta instalación constó de diversas imágenes que mostraron el drama de la desnutrición infantil como un tema contingente en la época. Se entremezclaron pinturas sobre niños alimentándose escasamente acompañados de madres afligidas ante la situación de extrema pobreza, con una fotografía más pequeña que el resto de los cuadros de un niño que denota ser de escasos recursos, tanto por su vestimenta como por el lugar de emplazamiento. Junto a la fotografía ya descrita y en la parte central de la instalación hay una imagen, que según la percepción del investigador, no se pudo determinar si fue un cuadro o una fotografía. Aparece en ella un bebé en claro estado de desnutrición y que lame su mano en señal de hambre. Se apuesta a señalar que es una fotografía, pues no posee la misma técnica que las demás pinturas que la rodean, se ve muy realista y de técnica bastante depurada. Aunque de ser así, resulta doblemente impactante la imagen, al tratarse de un ser real que padeció tal sufrimiento y a tan corta edad.

Si bien Antúnez no habla directamente de esta obra, se encontró en una entrevista de la época lo que como pintor esperó de su trabajo, qué quiso causar en los espectadores, y cuál fue su labor dentro de la serie de cambios políticos y sociales que se cernían en Chile en el gobierno de la UP:

*“Ahora, como pintor, creo que si tengo esas ideas, si estoy contribuyendo a mi medida a construir un Chile diferente, más justo, creo que como pintor sincero, en mi obra tendrá que estar implícito ese contenido, esas ideas, esas emociones; es inevitable. Y esas pinturas harán sentir y pensar, comunicarán, en otro nivel, no político inmediato pero sí social y humano, filosófico, y espero -¿por qué no?- más permanente, menos circunstancial.”*¹⁵⁷

Objetivos que se cumplen al observar la obra, que apela a un eje social tan vital e importante como es la protección al niño, en miras a un futuro mejor en el ámbito social y humano, como recalcó en la cita Antúnez.

¹⁵⁷Nemesio Antúnez en: *op.cit...*, p. 158

Otra obra que aparece en las fotografías del Archivo del MAC fue *Relaciones políticas, diplomáticas y culturales con todos los países del mundo* (imagen 6), que gracias a una nota guardada en el mismo Archivo se logró establecer que fue elaborada por Iván Vial y Eduardo Martínez Bonati. Esta obra responde a la política internacional del gobierno que propuso estrechar las relaciones, sobre todo, con los países latinoamericanos. En el programa básico de Gobierno se señala que:



Imagen 6. Expo. Las 40 medidas.1971. Caja f.02, Carpeta 37.Fotografías. FAIMAC. Archivo institucional MAC

*“La política internacional del Gobierno Popular estará dirigida a:
Afirmar la plena autonomía política y económica de Chile.*

Existirán relaciones con todos los países del mundo, independientemente de su posición ideológica y política, sobre la base del respeto a la autodeterminación y a los intereses del pueblo de Chile.”¹⁵⁸

Dejando entrever en aquel mensaje que no aprobaban las políticas de intervencionismo que Estados Unidos tenía como política internacional, dentro del contexto de la Guerra Fría, y el enfrentamiento indirecto con la URSS, hacia los demás países de la región, como tampoco hacia países de otros continentes que vivieron el subdesarrollo de manera muy similar a los países latinoamericanos.

Igualmente surgen ciertas dudas de si esta obra fue hecha por Bonati, puesto que Guillermo Núñez al responder sobre si recuerda algunas otras obras de *Las Cuarenta*, señala lo siguiente:

La de Bonati con Ortúzar se trató de un triángulo con unos bastidores que permitían la mirada a través de ellos. La obra sobre los deportes fue una de las más importantes y de muy grandes dimensiones”¹⁵⁹

Información un tanto vaga e imprecisa que no desmiente ni confirma si en aquella obra participó también Vial y si trató acerca de Relaciones diplomáticas, puesto que no nombra la medida que realizaron y de la breve descripción no podemos suponer que se trate de la misma obra. De pasada en esta cita, tenemos información de una obra que versó sobre los deportes, y que según el entrevistado fue de gran magnitud e importancia dentro de la exposición, pero de la cual lamentablemente no tenemos ninguna información de quiénes la realizaron, ni tampoco algún registro fotográfico de su aspecto.

Pero volviendo a la obra *Relaciones políticas, diplomáticas y culturales con todos los países del mundo*, se puede establecer, a través de un documento encontrado en el Archivo del MAC, que esta obra fue realizada por Vial y Bonati, pues así lo declara de su puño y letra (Bonati) al informar el retiro de unas placas de su obra pertenecientes a la muestra *Las cuarenta*, donde aparece firmada por Iván Vial –tachado el nombre- y más abajo firma Edo. Bonati:

¹⁵⁸ Programa básico de Gobierno de la Unidad Popular, (1969), p.32.

¹⁵⁹ Entrevista telefónica a Guillermo Núñez, 10 de noviembre del 2016.

“Retiré del Museo de Arte Contemporáneo las placas metálicas de “Relaciones políticas, económicas con todos los países del mundo” correspondiente a la exposición “Las 40 medidas del programa de la UP”¹⁶⁰

En esta instalación vemos otra modalidad diferente de usar el espacio y los grandes paneles, que fueron la herramienta principal en el montaje de la exposición en general. En esta obra, que se asemeja mucho más a la estrategia mural, vemos cuerpos de coloridos atuendos entrelazados unos con otros, denotando, a través de los dibujos, un ánimo amistoso entre cada figura, que en la parte del rostro, carecen del mismo al poseer un agujero por donde se logran ver rostros humanos que completan la imagen, al participar dentro de la obra. Debajo de estas figuras aparecen las banderas de varios países del mundo, lo que hizo suponer en esta investigación por toda la descripción en su conjunto que se trató de esta instalación.

De las obras de la exposición de las cuales tenemos conocimiento, esta es una de la únicas que incluye al espectador en la obra. Es la única que tuvo que esperar al espectador y su colaboración para estar completa. Tal consideración provoca una obra más dinámica, flexible, que permite un diálogo más cercano, porque provee no solo de una imagen a contemplar, sino también de una experiencia por vivir.

Justicia, (imagen 7) fue la obra dirigida por Alfonso Puente junto a un grupo de cinco personas: obreros, empleados y compañeros de escuela. Es una de las obras más crípticas de la muestra y sabemos que trata de Justicia por el nombre escrito en la esquina superior derecha (vista desde espectador). La obra refleja la medida sobre justicia que estipula que *“La organización y administración de la justicia debe estar basada en el principio de la autonomía, consagrada constitucionalmente y en una real independencia económica”¹⁶¹*, o sea que no influya el estatus económico o social a la hora de impartir justicia, que sea igual para cualquier ciudadano.

Ya se decía que la obra era un tanto críptica, y claro que ante una primera mirada lo es, sobre todo si la única referencia que se tiene es la fotografía, pero al observar de manera más detenida analizando los detalles que esta obra posee, vemos que se trata de una instalación que responde al uso de materiales innobles, donde es posible apreciar una estructura de fierro con varias páginas

¹⁶⁰ Archivo institucional MAC: Iván Vial, Retiro de placas (1971, 24 de septiembre). C.f.: En este mismo texto, p. 172.

¹⁶¹ Programa básico de Gobierno de la Unidad Popular, (1969), p.17.



Imagen 7. Expo. Las 40 medidas.1971. Caja f.02, Carpeta 37.Fotografías. FAIMAC. Archivo institucional MAC

de diario pegados a través de este cuerpo que posee una forma levemente romboide (y se señala levemente pues la fotografía no devela la forma en todos los lados de la instalación).

En las dos cúspides que se alzan por sobre el cuerpo completo de la obra, se pueden ver cabezas de hombres a cada lado, debajo de la cabeza de la derecha se ve escrita la palabra *justicia*, en medio de los papeles de diario pegados casi por azar por ciertos sectores de la estructura de fierro, que pareciera tratarse de mallas de protección que contienen tanto por dentro como por fuera las hojas de los periódicos. Este cuerpo descrito está colgado sin tocar la superficie y a su vez en esta misma superficie se alza desde la base en forma cónica una estructura de fierro, que

contiene otra estructura cónica más baja pero de mayor diámetro, ambos son transparentes, de líneas rectas que llegan sin problemas todos al mismo punto de la cúspide del cono. Una forma, al parecer, bastante simbólica de representar el nuevo sistema judicial que se pretendió instaurar, en comparación al antiguo sistema.

Detrás de ambas estructuras se logra apreciar en la foto un texto en la pared que señala:

Nuestro sistema judicial

Data del siglo pasado, es

Anacrónico y para unos pocos

Una justicia clasista

No sirve a la sociedad, pues

Aumenta la lucha entre los

*Hombres que la componen*¹⁶²

Además de los datos otorgados por la fotografía, aparece solo una nota de prensa, que brevemente nos aporta información y ningún dato en los libros que se han investigado, pero en lo concerniente a una visión más personal, en obras como éstas fue crucial el contar con las palabras para determinar a qué medida correspondió la obra, pues por la distancia y el carácter de la misma, de otra manera hubiese sido imposible.

La obra de Helga Krebs (imagen 8), que a través de la nota de prensa de *La Nación* ya citada anteriormente pudimos saber a quién pertenecía¹⁶³, cuenta con una estrategia más acorde con la instalación al presentar una estructura central de forma circular en el centro, que en su superficie cuenta con variados remedios al alcance de cualquier persona –haciendo alusión a la medida 27 la cual señala que no habrá más estafa en los remedios-, abajo de ellos se encuentran viñetas al estilo *comic* donde figuras humanas sostienen un diálogo que es imposible dilucidar por medio de la fotografía. A esta estructura central la acompañan dos paneles grandes donde, por un lado

¹⁶² “Por su parte Alfonso Puente, que encaró el tema de la Justicia en el Programa de la UP, trabajó con un grupo de cinco personas, obreros, empleados y compañeros de escuela. **Llevaron el tema al Instituto de Cultura Musical para consultar y clarificar ideas en diálogo abierto. De ahí salieron las leyendas que ilustran el tema.**” Vera, *La Nación*, (1971, 8 de agosto), p. 13.

¹⁶³ “*Helga Krebs cuenta, por su parte, que para afrontar el tema de la salud (consultorios médicos para las poblaciones, atención médica para todo el mundo en los hospitales, formulario nacional de remedios, etc) los artistas trabajaron en consulta con médicos, enfermeros, utilizando material de radiografías y gráfico de Laboratorio Chile. Los plásticos trabajaron lo figurativo, esculturas y globos que juegan y conversan entre sí, como en las historietas.*” *op.cit...*, p. 13.



Imagen 8. Expo. Las 40 medidas.1971. Caja f.02, Carpeta 37.Fotografías. FAIMAC. Archivo institucional MAC

aparecen diversos dibujos de figuras humanas en actitudes cotidianas de cuando se recibe atención médica, y por el otro lado una consigna que señala:

Una

Medicina socialista

Para una

Patria socialista

Que sale contemplada en el Programa Básico de Gobierno de la siguiente manera:

“asegurar la atención médica y dental, preventiva y curativa a todos los chilenos, financiada por el estado (sic), los patronos y las instituciones de previsión. Se incorporará la población a la tarea de proteger la salud pública.”¹⁶⁴



Imagen 9. Expo. Las 40 medidas.1971. Caja f.02, Carpeta 37.Fotografías. FAIMAC. Archivo institucional MAC

¹⁶⁴ Programa básico de Gobierno de la Unidad Popular, (1969), p.26.

La obra que dirigió con su grupo Aníbal Ortizpozo (imagen 9) y que trató sobre *Educación y Cultura*, como se abordaba en el comienzo de este apartado, no es posible determinar si fue la misma que la revista *Ahora* le atribuye a los Pobladores de La Granja¹⁶⁵. Lo cierto es que el artista así lo afirma en su entrevista¹⁶⁶, y a través de ella, además, nos proporcionó la imagen de la obra, la cual también se logra divisar en otras fotografías existentes sobre la muestra, aunque en un segundo plano.

También Guillermo Núñez nos confirmaría en su entrevista que fue Ortizpozo quien dirigió el grupo de los Pobladores de La Granja y que el mismo Núñez visitó el taller donde trabajaba con los pobladores, de cuyas visitas nace una espontánea invitación a participar en la muestra:

*Hubo un contacto directo con los pobladores, pues el mismo Guillermo Núñez los visitó en un humilde centro cultural que tuvieron en su población. Aníbal Ortizpozo fue el artista a cargo del trabajo artístico realizado por esos pobladores, quienes a falta de recursos hicieron grabados y serigrafías en cartones duros. Allí fue donde decidió invitarlos a trabajar en la muestra, incluso, para el afiche que Núñez realizó para la exposición ocupó un pájaro que había sido creado por unos de los pobladores de oficio panadero.*¹⁶⁷

Ortizpozo explica a través de la entrevista cómo fue la elaboración de la obra y cuáles fueron sus principales colaboradores, los cuales pertenecían a diversos rubros que no precisamente provenían del arte, sino de oficios afines a él que podían utilizarse a favor de éste:

“Para la parte conceptual de la obra, usamos técnicas de dinámica de grupos, para establecer los textos que aparecen en las dos columnas rojas “Sí y adelante” y “No y basta”. Las imágenes

¹⁶⁵ “Los pobladores de La Granja que participaron en la obra denominada “La nueva cultura”, vivieron esa experiencia. A las reuniones de discusión asistieron obreros, dueñas de casa, integrantes de las juntas de vecinos y estudiantes de artes plásticas. En ellas se analizó largamente el problema de la cultura. Rolando Viera, obrero, alumno de la Casa de la Cultura de La Granja, participó en las discusiones. -Comenzamos con una definición de la cultura a la cual cada uno aportó algo. Una de las conclusiones es que la cultura no está enfocada debidamente. La prensa y la televisión nos meten cosas que no deben ser. No tenemos una cultura propia.” Saúl, Revista *Ahora*, (1971, 20 de julio), p.48.

¹⁶⁶ “Los pobladores de La Granja que participaron en el equipo que me tocó dirigir, quedaron súper motivados. De allí nace el deseo de ellos de hacer una exposición en el MAC con sus grabados, aquí vale la pena decir que así como la memoria me traiciona a mí, también lo hizo con otras personas, cuando afirman, por su cercanía en el tiempo de inauguración que la exposición de Grabados de Pobladores de la Granja, fue parte de la exposición de las 40 Medidas, lo cual no fue así. La exposición de las 40 Medidas en el MAC fue el 18 de junio de 1971, mientras la de los Grabados de los pobladores de La Granja fue, también en el MAC, del 8 al 30 de mayo de 1971, la cual llevé a La Serena con patrocinio del Departamento de Arte de la Universidad de Chile, sede La Serena que dirigía el Profesor Jorge Iribarren. Dicha muestra fue inaugurada en el mes de mayo de 1972, hay una reseña de prensa con las palabras del Profesor Iribarren”” Entrevista vía e mail a Aníbal Ortizpozo, 30 de noviembre del 2016.

¹⁶⁷ Entrevista telefónica a Guillermo Núñez, 10 de noviembre del 2016.

que están rodeando las columnas fueron dibujadas por mí, sobre cartulinas de colores y recortadas a mano por los integrantes del equipo que además colaboraron en el pegado sobre los paneles de madera. Incluso, personas que pasaban casualmente por donde se estaba trabajando la obra, colaboraban en ella, recuerdo que un pintor de letras que tenía su taller en Matucana, cerca del Museo, se ofreció y realizó los textos en las columnas, nunca supe su nombre.

Tanto el panel, como las columnas las construimos con el apoyo de los trabajadores del Museo de Arte Contemporáneo de la Universidad de Chile, Quinta Normal.”¹⁶⁸

O sea, se enmarcó dentro del llamado “trabajo colectivo” entre distintos trabajadores de diversos sectores que participaron a distintos niveles en la obra, con ello entregaron lo que cada uno sabía desde su propio oficio o profesión, sin importar cuán mínima fuera aquella participación y además, de paso, se adjudica la creación de los pilares rojos que anteriormente se ha transcrito en su totalidad, gracias a la nota de prensa de la revista *PEC*, por lo que sabemos la autoría de dichos pilares.

En otra nota de prensa, contemporánea a la muestra, el artista explica cómo desarrolló la obra y qué métodos usó para hacer de ella un producto colectivo:

*“Ortizpozo nos cuenta que le tocó como responsabilidad el problema de la cultura “Me pareció interesante como expresión posible y como estudio de pedagogía de la Facultad Artística de la Universidad de Chile. Producto de reuniones con dueñas de casa, estudiantes de La Granja de la U de Chile, nació esta obra que es un manifiesto de política cultural, con el compromiso de trascender el Museo, porque ya no se cree en museos que no visitan al público. Por eso insistimos que estas 18 medidas deben recorrer Chile, sus poblaciones.”*¹⁶⁹

Así, esta obra, que fue como se lo propuso la exposición, de carácter colectivo, sigue la estrategia mural como parte central de su trabajo incitando a la contemplación lineal de la obra. Usa materiales poco convencionales y de menor costo como la cartulina. Posee una composición similar a lo que caracteriza a una serigrafía, con colores saturados y espacios totalmente en blanco. Con respecto a la imagen, vemos izquierda a derecha una mano en posición de escritura y unas letras sobre ella que confirma la acción que la pose de la mano ya nos informaba: una mano que escribe. Junto a esta aparece otro par de manos que cogen un hilo al mismo tiempo, en señal

¹⁶⁸ Entrevista vía e mail a Aníbal Ortizpozo, 30 de noviembre del 2016.

¹⁶⁹ Vera, *La Nación*, (1971, 8 de agosto), p. 13.

de unión. Además la mano de la derecha está compuesta de diversos trozos de papel cartulina de variadas tonalidades, que en su conjunto toma una forma similar al mapa de Latinoamérica, lo que nos lleva a pensar que la cultura y la educación que Chile necesita está anclada a la unión de Latinoamérica tanto en educación como en cultura, pues van implícitamente conectadas.

Los rostros que aparecen a la derecha de la instalación poseen una similar composición a las manos y resaltan el protagonismo del hombre en la tarea propuesta por esta medida en particular, que es una tarea de carácter colectivo, pues así se representa al poner en ella más de una cara humana.

Otra obra que estuvo en la muestra según un catálogo del artista, fue el Trabajador- Bandera de Félix Maruenda (imagen 10), que se señala como una obra individual, sin referirse a una medida en específico, pero sí al actor principal del programa de gobierno que la UP propuso. Maruenda relata las intenciones con que realizó esta escultura:

“Hice esta escultura, que me parece, es la más representativa de mi trabajo en la Unidad Popular. Una de las grandes acciones que teníamos eran los trabajos voluntarios, salíamos a cosechar choclo, a cargar camiones, cualquier cosa por un plato de comida. Era por la necesidad de demostrar que queríamos una sociedad distinta. Las horas nos faltaban para hacer cosas...”¹⁷⁰

Si bien no se ajusta concretamente a lo que la muestra pedía, tanto en contenido, como en modalidad de trabajo, sí da cuenta del sentimiento de la época con respecto al trabajo voluntario en pos de incentivar la producción del país en todos los niveles y aspectos posibles. En el mismo texto donde están plasmadas las palabras del autor, un amigo del artista describe de esta manera la obra:

“Por aquel entonces, se realizó la exposición colectiva de los artistas que adherían a la Unidad Popular “Las 40 medidas de la UP”. Cada autor realizó su obra basándose en una medida del Gobierno de Salvador Allende. En dicho contexto Félix Maruenda, profesor ayudante del taller

¹⁷⁰ Museo Nacional de Bellas Artes, (2007), p. 42.



Imagen 10. *Sin miedo* (2007) MNBA.
Trabajador –Bandera. P. 47

de Forma y Espacio, participó con una de sus esculturas –en mi opinión- más hermosas. Se trataba del trabajador-bandera, o de la bandera chilena con forma de trabajador, una escultura que sintetizaba toda la pasión revolucionaria reinante en esos momentos”¹⁷¹

Existen dos obras con fotografías, pero de las cuales no se pudo determinar el o los autor(es). Una de ellas resulta ser la imagen mas icónica que tiene la muestra, pues aparece en las pocas referencias bibliográficas y de prensa acompañando la información de la muestra (imagenes 1 y 11).

La obra se caracteriza por ser una escultura que evoca una figura humana, hecha de materiales innobles, (al parecer cartón o diario) que le confieren la sensación de una textura irregular, rugosa. La figura permanece sentada, en una actitud más bien ensimismada, con la mirada baja,

¹⁷¹ *op.cit...*, p. 48. En el mismo texto se continúa señalando que la obra, luego del término de la exposición fue llevada a la Facultad de Bellas Artes cuando se encontraba en lo que es hoy la sede central del MAC.



Imagen 11. Expo. Las 40 medidas.1971. Caja f.02, Carpeta 37.Fotografías.
FAIMAC. Archivo institucional MAC.

y entre sus manos se esboza algo oculto. Detrás de la Figura aparece un panel grande con un texto No sabemos si estuvo allí presente por efectos de la curatoría o fue deliberadamente puesto allí como parte de la obra por parte del o los artistas, además no aparece en ningún lugar a quién perteneció la autoría de este texto, que dice:

Caido sobre el largo de las cosas

Ya no existo,

Solo septiembre se repleta de nombres:

Pueblos minerales,

Soldados que disparan pan,

huelgas rescatadas del infierno,

Locomotoras, fábricas, paraguas, poesía,

Todo envuelto en una mezcla de madera,

Alegrías, misteriosas sombras

Y una escuela para profesores

Caídos los ojos sobre el piso

*ya no existo dos veces,
con nombres de puertos,
caminan con el paso firme desgranando la salud
con sus manos repletas de maíz
fraternalmente obreros
dignos como hermanos del amor,
durmiendo sobre las estrellas,
temblando de alegría sobre las congeladas constelaciones
despertando sobre el océano de pescadores
o en el seno violín del estiércol
todo es como si la noche se hubiera callado
como subir a los rincones del alma
o dormir en el manzano inmediato.*

A leer el texto completo en la entrevista realizada a Guillermo Núñez, éste señala no recordar con certeza a quién perteneció, pero presume que se trataría de un escrito de Adolfo Couve, pintor y escritor que participó activamente con ellos durante la muestra. Además también colaboró en *El pueblo tiene arte con Allende* según el testimonio del director del MAC de ese entonces.¹⁷²

Ahora bien, se puede señalar que la instalación está más lejos de la corriente muralista y descriptiva que caracterizó a la mayoría de las obras de la muestra —o de las que por lo menos hay conocimiento— y apunta, a través de los recursos que da la misma composición y los materiales, a sugerir un estado del ser, centrándose en la figura humana, que en actitud pensadora evoca el sentimiento de la época con respecto a enfrentar la realidad desde la creación y el pensamiento crítico.

Otra fotografía que encontramos en el archivo (imagen 11), y que fue imposible establecer quién o quiénes fueron sus autores, pero que gracias nuevamente al grafismo presente en la obra se pudo determinar que medida buscó reflejar, lleva como nombre en la parte inferior *Fin a la cesantía* secundada por un texto que dice:

¹⁷² Entrevista telefónica a Guillermo Núñez, 10 de noviembre del 2016.



Imagen 12. Expo. Las 40 medidas.1971. Caja f.02, Carpeta 37.Fotografías. FAIMAC. Archivo institucional MAC

*Los planes de producción, es decir, la
Expansión de la producción agropecuaria ,
Minera e industrial, termina con el
Estancamiento de la economía y crearán
Nuevos empleos*

Esta es una de las más cercanas a la estrategia mural, e incluso podemos no considerarla como instalación, como permite ver la imagen. Es un claro mural saturado de la imagen del trabajador en todas sus labores posibles dentro del proceso de producción del país. La imagen está dividida en dos ejes temáticos, a la derecha (visto desde el espectador) se ve la precariedad de la sociedad

producto de la cesantía y las pocas oportunidades con ello de costearse la vida, y al lado izquierdo, se ve un pueblo trabajando con las miradas en un mismo sentido denotando el avance en el trabajo con miras a la producción nacional como la meta común de todos aquellos trabajadores.

Una de las obras más mencionadas de la muestra, lamentablemente no tiene registro fotográfico. Nos referimos a la obra *Contra la violencia reaccionaria y la sedición* de José Balmes, Gracia Barrios y Ricardo Mesa. El mismo Balmes en la revista *Ahora*, habla de cómo llegaron a establecer de manera plástica el tema más controversial:

*“Llegamos a la conclusión que la nuestra debía ser la única obra negativa de la exposición. Así creábamos un contrapunto con lo positivo de las Medidas del Gobierno. Imaginamos la violencia reaccionaria y la sedición como un ámbito cerrado, oscuro, en el que pudiera suceder muchas cosas no muy claras.”*¹⁷³

Balmes tuvo mucha razón en catalogar el tema como negativo, y claro que puede entenderse de dicha manera, al saber que en la misma nota de prensa, donde se refirió a su obra, se señala que hubo un principio de incendio originado en la obra en cuestión¹⁷⁴. Nunca se supo quiénes fueron los responsables, por lo que se le consultó a Núñez por dicho incidente a lo que declaró

*Hubo un principio de incendio en la obra “Contra la violencia reaccionaria y la sedición”, pero no fue grave. Ocurrió cuando montaban la exposición y no destruyó ninguna de las obras de la muestra, tampoco se le pudo atribuir a alguien, Núñez da a entender que fue más bien un accidente*¹⁷⁵.

Pero en una nota de prensa del Diario *La Nación*, previamente citada en este escrito, se da a entender que sí fue destruida la obra y además hace una descripción de ella con respecto a sus principales características formales que permite hacerse una idea mental de cómo fue la obra en cuestión:

¹⁷³ José Balmes en: *Saúl, Ahora*, (1971, 20 de julio), p.48.

¹⁷⁴ “Un principio de incendio en una exposición es una forma de crítica. No es la más indicada para expresar el desacuerdo del espectador con los aspectos plásticos o ideológicos de una obra, pero por sí misma da validez al esfuerzo del artista por vencer la pasividad ambiente. Es lo que ocurrió en el Museo de Arte Contemporáneo de la Quinta Normal al quemarse el trabajo titulado “Contra la violencia reaccionaria y la sedición”, que formaba parte de la exposición de las cuarenta medidas del Gobierno Popular.” *op.cit...*

¹⁷⁵ Entrevista telefónica a Guillermo Núñez, 10 de noviembre del 2016.

“Pero hay uno de esos microcosmos que ya no se puede apreciar. Es el referente al ¡No a la sedición y a la violencia reaccionaria! Gracia Barrios nos cuenta lo que fue, “Tratamos de crear un espacio maligno, negativo, repelente, cubierto por una tela negra como telaraña. Se veían una muñeca rota de Opazo: una especie de Luis XV, lleno de brocados de Couve: un mural de Balmes con el texto contra la sedición. Yo pinté unas caras asustadas. Había una fotografía grande con la insignia siniestra de Patria y Libertad”¹⁷⁶

Además, en la misma nota de prensa se alude como un posible responsable y una curiosa casualidad, que estuvo presente el día del principio de incendio un reportero de *El Mercurio*, conocido por su pensamiento de derecha y que estuvo en contra del gobierno de la UP y de su programa.

Otra obra de la cual nos enteramos por prensa y a través de entrevistas que estuvo presente en la exposición, pero de la cual tampoco hay fotos, fue hecha por Juan Downey. La revista *Ahora* nos proporciona dicha información en una nota de prensa sobre el artista¹⁷⁷. Fue una de la más polémicas dentro de la exposición, tanto así, que el público solicitó que fuese sacada de la muestra; así lo narró el director del Museo de la época:

Fue una obra individual que se trató de una semilla que brotaba. No obtuvo muy buena recepción por parte del público, la gente se consternó y no querían que perteneciera a la muestra, tal fueron las críticas, que se tuvo que realizar una votación y como resultado se votó a favor de que la obra fuera sacada de la exposición, algo que para el mismo Núñez se trató más bien de un error, pero que también da cuenta de un síntoma de la época de lo apasionado y a veces un tanto exagerado, que resultaron los debates de la época con respecto al arte y su papel dentro de la sociedad a construir.¹⁷⁸

Con el trascurso de los años Núñez piensa que fue un error haber quitado dicha obra, pero lo señala como una decisión que formó parte de cierto contexto, donde obras con características conceptuales como la que elaboró el artista, eran mal vistas, pues se creían provenientes de culturas ajenas a la chilena o Latinoamericana, de una ideología “yanqui” que nada tuvo que ver con el pueblo chileno (considerando que Downey venía de Nueva York, y que por lo tanto tuvo contacto directo con ese tipo de arte). Y a pesar de proponer una visión simbólica de lo que el

¹⁷⁶ Vera., *La Nación*, (1971, 8 de agosto). p. 13.

¹⁷⁷ Saúl., *Ahora*, (1971, 29 de junio). p. 45.

¹⁷⁸ Entrevista telefónica a Guillermo Núñez, 10 de noviembre del 2016.

gobierno de la UP se propuso hacer -germinar el socialismo en todos los aspectos de la vida social, económica y política de Chile- quizás la incompreensión por parte del público o el gusto establecido por cierto tipo de arte, llevaron al público al equívoco de censurar la obra de un artista.

Por último, una obra de la cual no tenemos registro alguno, solo el testimonio de su propio autor, fue la realizada por Francisco Brugnoli junto a Virginia Errázuriz y Pepe García. En una breve conversación que se sostuvo con el artista este señaló que su trabajo trató acerca de la familia y que constó de tableros de madera pintados de formas geométricas que incluyeron fotografías de familias disfrutando un día de parque en la *Quinta Normal*. Brugnoli dice que en virtud del tiempo transcurrido, no le es posible recordar algún detalle más de lo que ha mencionado o de contar con documentación sobre la exposición.

Luego de este repaso por las obras de la exposición podemos concluir, en principio, que la muestra otorgó un espacio preponderante y colaborativo a sectores que antes de la llegada de la UP estuvieron históricamente marginados de dichos espacios artísticos. Ya en capítulos anteriores se analizaron estos cruces entre arte popular y arte burgués, que fueron visibles en ciertos aspectos de la muestra, como también ocurrió con otras exposiciones, cuando se recordó la muestra de las Brigadas Muralistas, evento que también fue realizado en el MAC.

c) Exposiciones afines

Las cuarenta estuvo hasta el 31 de agosto en exhibición según los datos que nos aportó la prensa.

¹⁷⁹ Luego de ello, a través de algunos documentos del Archivo del mismo museo, se supo que la exhibición viajó a La Serena, para ser expuesta en la Plaza de Armas de la ciudad, traslado que contó con la organización del artista Aníbal Ortizpozo, quien señaló en la entrevista :

"El evento sobre "Las 40 medidas de la UP" inaugurada en el MAC Quinta Normal de Santiago y en la Plaza de Armas de la Serena, es el que más ha sufrido el borrón histórico, especialmente en el plano comunicacional impreso, gracias a la dictadura Pinochetista y gobiernos posteriores, seguramente por el tema político, obras que no eran panfletos, sino esperanzas y sueños desde el campo del arte, por una vida mejor"¹⁸⁰

¹⁷⁹ Archivo institucional MAC: *El siglo*, (1971, 21 de agosto)

¹⁸⁰ Entrevista vía e mail a Aníbal Ortizpozo, 7 de enero de 2016.

Es verdad lo que el artista señala, ya que la única información acerca de la realización de esta muestra en el norte corresponde a la aportada por Ortizpozo en el libro editado por él con el auspicio del Gobierno de Venezuela¹⁸¹ y en su blog y recortes de prensa que el artista ha proporcionado a la investigación.

Y como avalando este hecho, hay documentos del Archivo MAC¹⁸², donde aparece la coordinación, tanto de dinero como del traslado de las obras. Existe una correspondencia entre el intendente de Coquimbo y la coordinadora subrogante del Museo María E. Zamudio¹⁸³. En uno de ellos verificamos el traslado tanto de información, artistas y obras desde Santiago a La Serena (destacable es que entre los artistas que se mencionan aparece Rolando Viera, uno de los pobladores de la Granja) para montar la exposición. No van la totalidad de las medidas, solo son trece de las 16, lo que sin embargo no facilita el montaje de la exposición, por ende, el museo pide ciertos requisitos con respecto a los trabajadores que deberán instalar la muestra.

Además dicha información es confirmada por una nota de prensa de la época donde se menciona a los mismos participantes que la carta nos revela en su listado, pero además se agregan otros nombres de artistas, tanto de Santiago como de la ciudad nortina. Estos últimos pertenecieron a la Universidad de Chile de La Serena, en calidad de profesores y estudiantes, colaboración que no solo se quedó en el montaje, sino también, en la realización de dos obras:

“Junto al equipo de pintores integrado por Helga Krebs, Irene Domínguez, Aníbal Ortizpozo, Agustín Olavarría y el obrero-grabador compañero Rolando Viera, estuvieron los alumnos de Artes Plásticas de la Universidad de Chile de La Serena, dirigidos por sus profesores artistas Carlos Vinagre y Rafael Paredes. Los alumnos no solo colaboraron en el montaje, sino que además realizaron dos trabajos uno sobre la sedición y otro con una alegoría a la nacionalización del cobre.”¹⁸⁴

El Intendente, como se puede ver en la carta citada, tenía la intención de inaugurar la muestra para el 4 de septiembre, objetivo que cumplió, pues en un recorte de prensa en el Diario *La Nación*, se señala que dicha fecha fue la inauguración real de la exposición en La Serena.¹⁸⁵

¹⁸¹ Ortizpozo (ed.), (2008).

¹⁸² c.f.: En este mismo texto, Capítulo *Documentos*, pág. 144

¹⁸³ Archivo institucional MAC, (1971, 27 de agosto) C.f.: En este mismo texto, p. 165.

¹⁸⁴ “Nueva experiencia para los artistas plásticos”. *La Nación*, (1971, 12 de septiembre), p.13.

¹⁸⁵ “LA EXPOSICIÓN “40 Primeras Medidas” viajó a La Serena. Y en la ciudad nortina fue recibida, el sábado 4 de septiembre, en medio de una gran expectación. Allí en medio de la capital del norte chico, quedó inaugurada la muestra que realizaron los artistas plásticos de Santiago y el Museo de Arte Contemporáneo de la Universidad de Chile.” *op.cit...*

Igualmente podemos suponer que la idea de inaugurar ese día fue netamente por la celebración de un año al mando de la presidencia de Salvador Allende. La Universidad del norte organizó para ese día un programa lleno de actividades culturales. Seguramente el intendente quería realizar un acto cultural, tan político como la exposición *Las cuarenta*, para celebrar el mismo hecho. Lo que sí es claro, es que la muestra estuvo mucho menos tiempo que en Santiago, pues ya para el 27 de septiembre, en una carta María E. Zamudio señala que: *“Recibimos la exposición de las 40 medidas, pero desgraciadamente nos falta la parte más importante que son 6 de los diez paneles que son propiedad del Museo de Arte Contemporáneo y que por lo tanto están inventariados”*¹⁸⁶

Y a pesar de que más de una fuente nos señala que la exposición fue realizada en septiembre aproximadamente, el mismo Ortizpozo nos informa sobre un recorte de prensa de la exposición aparecida en diciembre del mismo año, lo que hace suponer que la muestra perduró en la memoria colectiva, al menos unos meses, o suponer que se prolongó por más de tres meses (lo que es menos posible por el carácter de la exposición, al ser al aire libre exponiendo a mayor deterioro las obras). En esta nota de prensa, donde habla el mismo Aníbal Ortizpozo, se señala:

*“Este tipo de experiencia con exposiciones en lugares públicos y al aire libre resultan altamente positivas en relación con aquellas exposiciones en lugares cerrados y exclusivos. Gracias a la autocrítica que algunos plásticos nos hemos hecho ha sido posible sobre la marcha tomar iniciativas como la de mayor participación de adultos y niños dentro de la muestra, mediante discusión y pintura durante la exhibición como podemos observar en el grabado”*¹⁸⁷

Resulta importante, a la hora de reflexionar acerca de lo que fue la muestra en Santiago, que, si bien se propuso para un público abierto y masivo, no logró tal cometido. Su recepción fue reducida, para un público habituado a este tipo de muestras. Así en La Serena se evidencia un mejor lugar de emplazamiento para que las obras entren en contacto con la población en un sitio más cotidiano para ellos y de fácil acceso, como lo es la Plaza de Armas Municipal; además, el hecho de que la participación haya sido más activa al punto de hacer pintar o dibujar a los asistentes¹⁸⁸ nos hace suponer que la muestra en La Serena cumplió en mayor medida los objetivos que se planteó la exposición desde un comienzo.

¹⁸⁶ Carta de María E. Zamudio a Rosendo Rojas, 22 de septiembre de 1971, 71-08-27-01, carpeta 2. Serie colecciones, FAIMAC, Archivo institucional MAC

¹⁸⁷ *La Nación*, (1971, 9 de diciembre), p. 9.

¹⁸⁸ *“Dentro de la misma exposición los niños serenenses estuvieron de fiesta, ya que se les habilitó un espacio circular, donde ellos pudieron pintar espontáneamente. Ésta experiencia se repetirá en los días siguientes a cargo*

También podemos aseverar que la muestra de La Serena nació como una iniciativa espontánea de algunos artistas de *Las Cuarenta*, quienes por voluntad propia y con las gestiones correspondientes, buscaron descentralizar el arte y llevar una exposición que se había realizado en Santiago a otro sector del país, impulsando con ello una de las metas del programa que fue precisamente llevar el arte y la cultura a todos los rincones de la Nación. Así lo declara en entrevista Guillermo Núñez, quien no tenía conocimiento, o no recordaba, la muestra de La Serena:

No recuerda dicho traslado, pero asegura debió de ser en extremo difícil por la dimensión de algunas obras de la muestra y por su carácter de instalaciones. *Además es muy probable que haya sido por iniciativa propia, o sea la de Aníbal Ortizpozo, pues en esos años se hacían muchas cosas a la vez y primaba la iniciativa personal por parte de los artistas que organizaban cosas de manera bastante espontánea y con celeridad.*¹⁸⁹

Si bien no es una muestra recordada en el tiempo, tuvo bastante alcance en cuanto a los objetivos y propuestas, no solo de la muestra en sí, sino de lo que el arte de la época se propuso en general: ser un agente de cambio dentro de la población, salir de los espacios tradicionales del arte como el museo y hacer participar activamente al espectador.¹⁹⁰

Otra muestra afín, pero más por la similitud del tema, que por tratarse de las mismas obras o los mismos artistas fue la exposición realizada en el Museo Nacional de Bellas sobre *Las cuarenta medidas de la Unidad Popular* pero a cargo de los alumnos de la Escuela Artística Experimental del Ministerio de Educación. Cuatro fuentes son las que informan sobre este evento. Una de ellas fue otorgada por una tesis de la época¹⁹¹, otra referencia se instala dentro del libro *Puño y letra* de Eduardo Castillo¹⁹². En ambas señalan al profesor de la escuela Fernando Marcos –quien fue

de la carrera de Artes Plásticas de la U. De Chile de La Serena, la que tomó la responsabilidad de la exposición.” *La Nación*, (1971, 12 de septiembre), p.13.

¹⁸⁹ Entrevista telefónica a Guillermo Núñez, 10 de noviembre del 2016.

¹⁹⁰ “También con la muestra de La Serena al aire libre, confirmé mi hipótesis que tiene que ver con el Museo como un cementerio donde las obras se “sacralizan” y “cosifican” colgadas de un clavo en los muros, con pólizas de seguros de alto costo y sistemas de protección. Nosotros ya teníamos experiencias de exposiciones al aire libre en poblaciones de La Granja y en la Plaza de Armas de Santiago, proyectos que son basados en la democratización del arte, mediante la participación de los pobladores de las comunas donde las hacíamos. La razón de estas acciones era fortalecer o crear una democracia participativa cultural y artística para el pueblo de a pie, que en la mayoría de los países se auto-excluye en un 70% no entrando a los museos, les asusta los vigilantes, el lujo, el pago de entradas, y el trato en general que encuentran.” Entrevista via e mail a Aníbal Ortizpozo, 30 de noviembre de 2016.

¹⁹¹ Alfaro, et al... (1972), p.44.

¹⁹² Castillo, (2008), p. 132.

ayudante de Diego Rivera en México- como el que dirigió a los alumnos en el proceso de creación y elaboración de los murales.

Pero es en la tercera y cuarta fuente donde se proporcionan datos más acabados del carácter de la muestra: Uno de ellos fue aportado por el diario *La Nación*, donde explica el carácter de la exposición y quiénes estuvieron a cargo de cada obra, además de agregar valoraciones positivas de artistas consagrados que vieron la muestra:

*“Han gustado mucho los murales de la “Reforma Agraria”. Realizado por Pedro Inostroza, Rodolfo Jiménez y Luis Gutiérrez: “Control del Alcoholismo” realizado por Jorge Chevesich, Ricardo Alcarraz, Robinson Reyes, Gastón Vidaurrazaga y Hernán Narbona. “No más impuesto a los alimentos” de Beatriz Casteo, Exequiel Figueroa, Fernando Polvorín y Juan Campos. Nos contó el muralista Fernando Marcos, Director de la Escuela Experimental Artística.”*¹⁹³

El segundo de ellos fue en la revista *Ahora* que, en una edición dedica una página completa a la exhibición del Museo Nacional de Bellas Artes. Ernesto Saúl recoge la opinión de uno de los estudiantes participantes de la muestra con respecto al trabajo colectivo y artístico que desempeño junto a sus compañeros:

“Los murales fueron pintados por doce alumnos divididos en cuatro grupos. A cada uno de los participantes le correspondió proyectar y realizar tres murales. Uno de los temas que desarrolló Leal es el que se titula: “No más asesores”.

*- Lo discutí con los compañeros de mi grupo. No me tocó conocer a ningún asesor, pero podía imaginármelos: tipos gordos, bien vestidos, echados para atrás en sus asientos, tomando whisky y ganando dinero sin trabajar.”*¹⁹⁴

Pero también, al igual que la exposición del MAC, no estuvo exenta de críticas negativas, sobre todo en críticos que trabajaron en medios de oposición, pues se acusó a la escuela de ideologizar a los estudiantes, a través de la realización de obras con un marcado tema político. Las críticas en sí no se cuentan dentro de esta investigación, pero son denunciadas por el periodista dentro de la misma nota de prensa. Además, los expositores, como objetivo, contemplaron -al igual que la exposición en La Serena- que en futuras realizaciones murales se invitara a los transeúntes a

¹⁹³ “32 muchachos le pusieron color a las 40 medidas”. (1971. 6 de julio).

¹⁹⁴ Jorge Leal (17 años) en: Saúl, “Las medidas en color” en: *Ahora*, (1971, 6 de julio), p. 48.

colaborar en las obras¹⁹⁵, lo cual demuestra que el espíritu de la época se mantuvo en todos los niveles de la creación artística.

¹⁹⁵ *“La experiencia ha sido valiosa. El trabajo en equipo fue para muchos una novedad. Los obligó a dejar de lado la concepción individualista que suele definir a la obra de arte. Vislumbran nuevas posibilidades. Cuando trabajen en murales callejeros invitarán a los transeúntes a tomar las brochas y pintar con ellos. Son algunas de las cosas que no dijeron los críticos improvisados y los detractores.” op.cit...*

2.5 El trabajo Colectivo en la Exposición

En este apartado, se analizará el trabajo colectivo en *Las cuarenta*, en cuanto a los datos que se ha logrado recabar durante la investigación. Si bien no se trata en muchos casos de información concretamente de la muestra –por razones que se han venido esbozando a lo largo de estas páginas- sino más bien información emanada de la bibliografía complementaria que aporta reflexiones sobre algunos de los más importantes artistas de la exhibición.

Para empezar, hay un dato que conviene destacar. Muchos de los más emblemáticos artistas de la muestra son de una generación similar, por lo que ya en años anteriores habían trabajado en conjunto y eran conocedores mutuamente de sus trabajos artísticos. Buena parte de los participantes perteneció al Grupo de Estudiantes Plásticos (GEP) en 1947, el que estuvo integrado por: José Balmes, Gracia Barrios, Roser Bru, Gustavo Poblete, entre otros. A su vez Roser Bru también participó en el Taller 99, se integro en 1957 donde compartió con artistas como Nemesio Antúnez, Eduardo Vilches, Juan Downey y Mario Toral entre otros¹⁹⁶. Por lo que ya hubo un trabajo previo, que permitió la discusión artística y el encuentro de varios estilos en espacios de creación común.

Rasgo usual en ellos es la constante experimentación que realizan a nivel de estilo y usos de materiales no comunes en el terreno de las artes plásticas, sobre todo en el caso de José Balmes y Gracia Barrios que con una tendencia ligada al Informalismo utilizaron diversos soportes y materiales en sus obras, que produjeron un fuerte cambio en la década del sesenta al instaurar nuevas concepciones dentro del campo del arte:

*“La irrupción del informalismo provocó una crisis cabal, al romper brusca y radicalmente con las pautas visuales que vinculaban al artista con la realidad. Este periodo, breve en el tiempo, pero de gran trascendencia en el futuro inmediato fue, de veras, una instancia ruptural.”*¹⁹⁷

Pues cimentó los pasos para un arte comprometido en el contexto social, con miras hacia la realidad circundante y los acontecimientos cruciales de la contingencia nacional e internacional. Su referente mayor –señala Balmes- para este *realismo* como el mismo lo llama nace a partir de Picasso y su famoso *Guernica* (1937), que más que una concepción realista en su técnica, es

¹⁹⁶ Navarro, (2008), p. 292.

¹⁹⁷ Galaz e Ivelic, (1981), p. 277.

capaz de otorgar un ambiente, un sentimiento de fatalidad y horror, a través de la composición, donde se caracteriza por la abundancia de líneas diagonales.

Los demás artistas también experimentaron con diversos materiales, pero se centraron mayormente en el grabado y la pintura con obras que también obedecieron a la tendencia de aludir la realidad. Antúnez junto a su grupo lo realizaron de manera dramática en la obra que presentaron en *Las cuarenta*, como una denuncia acerca de las precarias condiciones en las que vivían muchos niños en el Chile de la época.

Ahora bien, una vez en el poder la UP, aquellas tendencias, que en ocasiones corrían por carriles distintos, fueron constantemente enfrentadas en un diálogo mutuo dentro de las múltiples exposiciones que se originaron al interior del gobierno, con escasa o incluso nula separación entre la elaboración de una y otras, siendo recurrente el estar trabajando en varios eventos al mismo tiempo¹⁹⁸. La labor artística entonces se tornó bastante productiva, así lo expresó Ortizpozo:

*“El aprendizaje que nos dejó la praxis artística-política durante nuestra participación en el Comité de Artistas de la Unidad Popular fue descubrir el valor primordial que tiene el lenguaje en la obra, el valor comunicacional, el ser transmisor directo de nuestras vivencias, valores vividos y modos de pensar lo propio...”*¹⁹⁹

Fue ante todo una labor colaborativa sobre la base de la actividad artística pero con temas arraigados a la política y a las problemáticas sociales que hicieron ver los principales problemas de la población. Por ende, buscó ser el arte que una sociedad socialista requería, con una escala de valores nuevos, que irrumpieron tanto a nivel social como estético, haciendo partícipes a los sectores más desfavorecidos de la población, a través de la creación artística colectiva. *Las cuarenta* fue un ejemplo de la labor colaborativa que se ha descrito, aunando el trabajo tanto del artista profesional como el del amateur en una sola creación conjunta:

“Procura, a través de un trabajo colectivo de los artistas, apoyar la labor del Gobierno Popular. Más que una exposición política es un respaldo a una acción política. Pero no se agota allí. La experiencia implica un enriquecimiento para el artista, tanto en lo plástico como en lo humano.

¹⁹⁸ En este texto, ya se señalaba que Pablo Oyarzún llamó a esta tendencia con el concepto de “*Superación de las confrontaciones teóricas de los años sesenta*”, c.f.: En este mismo trabajo, p. 44.

¹⁹⁹ Ortizpozo (ed.), (2008), p. 282.

Para muchos de los participantes el trabajo en común constituyó una experiencia novedosa. Lo mismo el plantearse primero el problema político y derivar de allí la expresión plástica adecuada al mensaje que se quería entregar”²⁰⁰

Novedosa porque, si bien el trabajo artístico siempre implica cruces con otros artistas y la incesante exposición a la mirada crítica de otro, no es lo mismo vivenciar estas implicancias en una obra individual que hacerlo en una obra colectiva donde muchas expresiones y visiones sobre el trabajo artístico quieren ser escuchadas y llevadas al plano material. Además, si bien los artistas previamente habían trabajado en conjunto en otras exposiciones, *Las Cuarenta* fue la única verdaderamente colectiva, por lo tanto inédita en este aspecto, así lo declara Gracia Barrios en una nota de prensa:

”Esta es nuestra primera experiencia de trabajar en equipo, perdiendo totalmente la individualidad. En otras “muestras colectivas” cada uno entregaba independientemente una obra, que se sumaba a las otras. Aquí todos cooperamos a la creación de la obra total” nos explica Gracia Barrios, sin duda, una notable individualidad artística. Y agrega “No siempre pudimos hacerlo así, porque no disponíamos de un lugar propio” Ortizpozo aclara “Algunos hicieron obras como para otras exposiciones”²⁰¹

Y a pesar de que algunos artistas de la exposición trabajaron de manera individual -como en el caso de Maruenda y Downey-, aquella modalidad de trabajo no se ajustó a lo que originariamente se estableció en la exhibición, así lo señaló Guillermo Núñez :

“-No se trataba de hacer una exposición en que cada artista trajera un cuadrito o una escultura y la colocara en el museo. Lo que se buscaba era plantear a los artistas la posibilidad de lograr un objetivo didáctico a través de una expresión plástica. Algunos se limitaron a pintar un cuadro; no era eso lo que pedíamos...”²⁰²

Ahora bien, los que trabajaron de manera grupal, experimentaron una manera distinta de hacer el arte a como generalmente acostumbraron a hacerlo. Hubo discusiones previas al trabajo artístico como tal, que fueron decisivas a la hora de lograr los objetivos primordiales, incluso algunos artistas quisieron explorar más allá del terreno del arte para hacer que la obra tuviera una relación

²⁰⁰ *Ahora*, (1971, 13 de julio), p. 45.

²⁰¹ *La Nación*, (1971, 8 de agosto), p. 13.

²⁰² *Ahora*, (1971, 13 de julio), p. 45.

con la realidad directa “-La gente se entusiasmó en el camino. Algunos grupos se hicieron asesorar por economistas o analistas políticos. Se trataba de fijar con claridad la idea y después buscar la forma plástica de expresarla.”²⁰³

Por lo que no se trató solamente de un trabajo colectivo artístico, sino también político, una toma de posición de la cual fueron todos partícipes. Un apoyo a la labor del gobierno de manera directa, reflexiva, que además implicó en los artistas deconstruir la tradicional forma de creación artística individual de taller, por una concepción del arte como trabajo colectivo y creativo que anima las conciencias de quienes son sus espectadores, revitaliza en el ser humano el carácter contemplativo que hace que seamos seres críticos ante lo que vemos, devuelve el juego al que hemos sido privados una vez adultos.

Estos cambios en la percepción del artista sobre cómo desarrollar su trabajo y el llamado que sintió con respecto a ser actor principal en el contexto de cambios sociales que venían gestándose, puede ejemplificarse en palabras del artista Eduardo Vilches, uno de los participantes de *Las cuarenta*:

*“Si uno ahora tiene el deseo de hacer participar a la mayor cantidad de gente en el arte, la actitud del artista tampoco puede ser la de antes: la de un ser aislado. Debe reflejar la realidad. Si la realidad es esta lucha de la gente por mejorar su situación, esto tiene que reflejarse en el arte; como ha sido siempre, por lo demás.”*²⁰⁴

Y así mismo fue como se originó la muestra, a través de un trabajo colectivo que se instauró a través del diálogo y las conversaciones que periódicamente realizaban los artistas que trabajaron dentro del Comité de Artistas de la UP, en el cual se habían elaborado muchas de las muestras de la época:

“El origen de la muestra estuvo en el Museo de Arte Contemporáneo y en los Artistas de la Unidad Popular y cumple su objetivo de visualizar las medidas desde un punto de vista plástico”, apunta Ortizpozo. “Para la realización de la obra –y esto lo verdaderamente importante e innovador- se llegó a través del diálogo de los artistas entre sí y de los artistas con los trabajadores de los diversos sectores quienes sugerían ideas, criticaban las propuestas, etc. Fue hecha además para provocar el diálogo con el espectador” explica Alfonso Puente.

²⁰³ *op.cit* ...

²⁰⁴ Eduardo Vilches en: *Aisthesis, Revista chilena de investigaciones estéticas* (1971), p. 157.

“Queríamos que fuera didáctica y que llegara a un grupo amplio de personas. Queríamos llegar al diálogo con sindicatos y pobladores” agrega Helga Krebs”²⁰⁵

Bajo los objetivos planteados por los propios artistas, expuesto en esta breve cita, vemos que el trabajo artístico se vuelve más abierto al público, éste participa en él, pues lo nutre de nuevas perspectivas, de nuevas experiencias. Dicho así, es bastante consecuente que la muestra haya ampliado su espesor de participación hacia los espectadores, cuando fue exhibida en La Serena, pues es de suponer que en un tema como el de *Las cuarenta*, no solo la percepción del artista fuese la única válida, sino también la del ciudadano común que vio las cosas desde su vereda, desde su trabajo, o las aspiraciones personales que tenía con respecto al nuevo gobierno y el desarrollo del programa. En breves palabras, el trabajo colectivo de la obra llegó a producirse hasta en los mismos espectadores.

²⁰⁵ *La Nación*, (1971, 8 de agosto), p. 13.

2.6 Reflexiones en torno a la muestra

Para procurar un amplio espesor de investigación de las reflexiones que se produjeron en torno a la exhibición, se indagó, además de la búsqueda en prensa, -que en su mayoría obedece más a una lógica informativa-descriptiva que a un comentario crítico- en el trabajo realizado por aquellos principales teóricos (periodo 1960-1973) del listado aportado por Gaspar Galaz donde los caracteriza de la siguiente manera: *“Alumbraron caminos y dieron orientaciones, pero sin llegar a estrechar la relación entre teoría y praxis, como ocurrió en el decenio del setenta”*²⁰⁶

Al revisar textos de su autoría, solo en un par de ellos, como máximo, aparece algún tipo de reflexión o comentario acerca de la exposición. Los demás textos sirven principalmente como contexto de la muestra, pues ayudan a develar el pensamiento de la época con respecto a ciertos productos culturales.

Con respecto a la reflexión que surgió de la muestra en prensa, ya se ha señalado que radica en mayor medida en comentarios descriptivos sobre la exposición. Sin embargo, dentro de la búsqueda se encontró la crítica de Nena Ossa, quien fue periodista en la revista PEC (revista con tendencia opositora al gobierno de Allende) donde realizó crítica de arte. La crítica de Ossa es la más dura que hemos podido recopilar a lo largo de la investigación:

*“El otro punto censurable surge patente –demasiado patente- en la exposición de las 40 medidas del gobierno popular. Exposición tragicómica. Da pena y da risa. Nadie con el más mínimo sentido estético, o que conozca la capacidad de los artistas que están presentando la increíble serie de mamarrachos, puede dejar de caer en cuenta que la muestra es una triste comedia.”*²⁰⁷

Dura crítica, bastante irónica y taxativa, y aunque reconoce el trabajo de Balmes y su grupo, lo demás le parece una suerte de “mamarrachos” lo cual le cuesta creer pues hay en esta exposición artistas de gran renombre nacional. Por otro lado, en el Diario *La Nación* –medio de prensa acorde al pensamiento del gobierno de Salvador Allende- surge una crítica positiva en torno a la exposición y resalta el tema de la realidad social, como uno de los estandartes de la muestra:

²⁰⁶ Galaz e Ivelic, (2004), p. 19. Los nombrados son: Luis Oyarzun, Jorge Elliot, Antonio Romera, Alberto Pérez, Enrique Lihn, Francisco Brugnoli, Miguel Rojas Mix y Mario Pedrosa.

²⁰⁷ Ossa, Revista *PEC*, (1971, 9 de julio), p. 14.

“Es que es la realidad social en plena ebullición la que ha entrado al Museo, esa “aglomeración de antiguallas”, como lo llama una pintora que quiere que el Museo viva y vaya a las poblaciones a plantear directamente su mensaje. Y en realidad entrar al museo no es mirar el habitual paisaje vertical de paredes, con cuadros colgados, uno tras otro. Más bien nos vemos envueltos en una estructura, atrapados en una serie de microcosmos que nos hacen evidentes, en forma sensible (con colores, formas, materiales, letras), el sentido de cada una de las medidas del Programa de Gobierno de la Unidad Popular.”²⁰⁸

Pero si de medios escritos hablamos, la Revista *Ahora* fue la que más cubrió la exposición dedicándole unas cuantas notas de prensa bajo enfoques distintos: informativos, descriptivos y de crítica. Ernesto Saúl, fue el encargado de llevar a cabo tal tarea, él ha sido uno de los intelectuales que más ha hablado de *Las cuarentas*, también vio cierto desnivel en las obras –tal como lo planteó Nena Ossa en su crítica- y aunque es mucho más prudente a la hora de decirlo, también propuso de manera constructiva los pasos a seguir para revertir los aspectos negativos con los que contó la muestra:

“La buena fe con que muchos artistas participaron en la exposición denominada “Las cuarenta medidas” (Museo de Arte Contemporáneo) no fue suficiente para salvar el equívoco. Muchos de ellos –haciendo una autocrítica- se preguntaron después por qué la exposición no llegó al pueblo. La explicación es sencilla: el arte del pueblo no tiene nada que ver con una simplificación de los productos de una cultura de elite.”²⁰⁹

Dando a entender que los esfuerzos por entregar una cultura popular, que fuera comprendida cabalmente por este sector, no fueron fructíferos, pues el arte que se creó solo se asemejó a los productos culturales de siempre. Más tarde, en el mismo texto recalca la importancia de generar una cultura popular desde el pueblo, para que éste realice sus propios productos culturales, donde la tarea del artista debe enfocarse a encausar dichas elaboraciones dentro del mismo modo en el cual lo realizan los mismos artistas: a través de nuevas concepciones de creación que se enfrenten a la cultura de mercado, que por esos años se pretendió abolir:

“Muchas de las tendencias actuales del arte contienen elementos propios de una cultura popular campesina o de las ciudades preindustriales. Entre ellos: elaboración colectiva, el carácter

²⁰⁸ *La Nación*, (1971, 8 de agosto), p. 13.

²⁰⁹ Saúl, “Hacia una cultura activa”, en: *Ahora*, (1971, 14 de septiembre), p. 43

lúdico, la modificabilidad, el desprecio por lo permanente. Elementos todos en abierta contradicción con una cultura de mercado.”²¹⁰

Dichas reflexiones no son las mismas elaboradas en un momento cercano a la inauguración, las cuales manifestó a través del mismo medio²¹¹. Este cambio hacia una crítica más depurada puede tener que ver con una mesa de discusión –a la cual ya nos hemos referido dentro del texto- que se realizó en las dependencias del IAL y que trató sobre Arte y sociedad. Gracias a la transcripción de unas grabaciones en poder de Gaspar Galaz vemos al menos, dentro del debate, dos situaciones en que implícitamente se refieren a la muestra. Ambas son críticas negativas que apunta a que la forma en la que se estructuró la exposición, y el modo de participación de algunos artistas, no necesariamente refleja lo que debió ser un arte para el pueblo. En palabras de Carlos Peters –artista que participó en la *Imagen del Hombre*- indaga sobre el planteamiento que tienen las obras de *Las cuarenta* y como éstas buscan configurar erróneamente un arte popular:

“(...) hay que entender tres puntos: un populismo, un arte para las masas, un arte del pueblo. Además pienso, ¿Cuál es la utilidad de todo este arte que él habla? Se habla de un arte que a mí no me convence mucho. Parece que habría que inspirarse en las formas tradicionales, o de arte popular, y luego hacer exposiciones como modelo para los 40 puntos y enviar a la gente a pintar. A mí esto me parece una cosa absolutamente antigua como está planteada. Me parece de mucha más utilidad organizar a la gente en la comunidad para que realice otras cosas que no tengan que ver con este arte, sino que pinten casas, que hagan plantas, que pavimente... esa es otra manera de realizar cosas que me parecen absolutamente más artísticas.”²¹²

Apunta, en este caso, a un arte más bien utilitario, pero que tenga como eje central el trabajo colectivo y un entronque artístico que permita, a través de actividades más cotidianas, comenzar a educar conscientemente a las masas con elaboraciones propias y que le signifiquen también un aporte a la comunidad en cuanto a sus necesidades básicas –que en el periodo estudiado eran muchas dentro de la población más vulnerable-.

²¹⁰ *op.cit...*

²¹¹ “El tema escogido por el museo para plantear la muestra tiene un evidente entronque popular. Es un intento, casual o deliberado, de relacionar el arte con las necesidades básicas del individuo. Una experiencia para sacarlo del encierro en que el artista se satisface a sí mismo, a los críticos, a algunos selectos entendidos y a unos pocos –no tan selectos– compradores.” Saúl, *Ahora*, (1971, 20 de julio), p. 48.

²¹² Galaz (ed.), (1997), p. 27.

Otra opinión, que emana desde el público del conversatorio, apunta a una concepción similar a la del artista e incluso pone de ejemplo a este último de cómo hacer un verdadero arte en miras al *verdadero hombre chileno*:

*“La cosa es que en estos momentos hay un grupo de gente aquí en Chile que **no está haciendo ilustración de un programa de gobierno**, sino que está viendo las fuentes mismas de lo que es el hombre chileno. En la obra de Carlos Peters se ve algo claro; eso es ver lo que es la gente, lo que entiende la gente. Y hasta allí estamos y no se puede hablar mucho más de eso, yo no soy crítico(...)”*²¹³

En estas dos críticas se revelan pensamientos disidentes acerca de uno de los productos culturales emanados desde la institucionalidad universitaria, si bien solo en dos ocasiones se habla directamente de la muestra en un espacio abierto al público en general, aun así es escasa la reflexión que se realiza concretamente de la muestra (a pesar de que en la fecha en que ocurrió, aún se encontraba en exhibición), sin embargo, la transcripción de la grabación fue bastante pertinente en la investigación a la hora de poner en contexto la exposición y entender de una u otra forma la discusión de la época y los principales enfoques en la reflexiones de artistas e intelectuales.

Por parte de la institucionalidad, cabe decir, concretamente desde el mismo IAL hay una mirada más positiva respecto a *Las cuarenta*, en una entrevista en prensa realizada por Ernesto Saúl -en la ya muy citada Revista *Ahora*-, es posible enterarse de la opinión de Aldo Pellegrini, investigador del IAL, que sostuvo sobre la exhibición :

“El arte del renacimiento (sic) se relaciona con la ciencia. El arte de hoy se compromete con el hombre. De allí la importancia de exposiciones como “Las cuarenta medidas del Gobierno Popular”, que organizó el instituto.

*-Me interesó esa exposición. Especialmente por la posibilidad que representa el hecho de que una gran cantidad de artistas, de distintas tendencias, trabajen en equipo. Además la organización de la muestra es muy eficaz. El montaje y la distribución constituyen en sí mismos una obra de arte. Hay un fluir de cosas distintas, pero coherentes.”*²¹⁴

²¹³ *op.cit*, p.47

²¹⁴ Saúl, *Ahora*, (1971, 27 de julio), p. 48.

Es interesante la crítica de Pellegrini en el sentido de que enaltece el trabajo colectivo que propone la muestra, e instala como se vino asegurando, el fluir de diversas tendencias en una sola exposición. No es difícil que Pellegrini se familiarizará con los productos culturales, como investigador de estos temas, por ende, pudo entender la muestra en sus diversos aspectos, pero para el público común ¿Cuán difícil puede ser entender las obras? ¿El grafismo presente es un paliativo para que la obra se haga entender por una gran mayoría? Según Rodolfo Opazo, no lo fue, pues en su opinión “*Fue un fracaso. El pueblo no la entendió. Al pueblo debe acercársele a los museos, hacerles entender que no es solo para los elegidos.*”²¹⁵

Aunque breve y sin argumentos que profundicen el porqué de tal fracaso, denota la percepción del artista hacia la muestra. Aún así, tiene cabida en la investigación, pues al ser escasas las reflexiones contabilizadas, cualquiera de ella, por mínima que sea, nos entrega algún dato que es útil al postular una posible respuesta a la poca visibilidad que posee esta muestra en las investigaciones del periodo.

Tampoco podemos encontrar muchas reseñas o información que asevere algún tipo de reflexión por parte de artistas e intelectuales sobre el desarrollo y recepción de la muestra, solo en la misma nota de prensa, previamente citada, se señala que los artistas tuvieron discusiones luego de la muestra, reuniones sobre la exposición (además nos aporta algunas frases del público en el muro apostado en *Las cuarenta*)²¹⁶. También se cuenta con la versión del artista Ortizpozo, que en la entrevista ante la pregunta *¿Hubo algún tipo de reflexión por parte de los artistas o instituciones a cargo con respecto al trabajo artístico, los planteamientos teóricos o recepción del público? ¿En qué desembocaron dichas reflexiones?* señala:

“Solo pequeñas evaluaciones a nivel académico en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Chile, de las cuales creo que no hay registro de ello. Tampoco ha sido fácil encontrar crítica o reseñas de prensa. La excepción a la regla fue el evento “América no invoco

²¹⁵ Alfaro, et al... (1972), p. 10.

²¹⁶ “*En una pared del museo los visitantes han estampado protestas irónicas. “Me parece una excelente muestra de arte subdesarrollado” frases “idealistas” como esta: “el arte debe ser libre”, juicios de franca crítica: “Esto es darle al pueblo y no desarrollar el arte del pueblo”. En suma, si los artistas quisieron mostrar su compromiso y despertar el compromiso o el rechazo de los otros, lo han conseguido. Esta exposición ha sido la más visitada del Museo de Arte Contemporáneo en los últimos tiempos. Y la más comentada. El viernes pasado en el Museo debió realizarse un foro para ventilar la cuestión o las cuestiones qué, quiénes, por qué, para qué y, sobre todo, con qué resultados.*” Vera, *La Nación*, (1971, 8 de agosto), p. 13.

tu nombre en vano” al que considero como el más criticado, comentado y reseñado en la prensa.”²¹⁷

En cuanto a los documentos encontrados en el Archivo MAC, hay dos que llaman poderosamente la atención, porque reflejan que la muestra sí tuvo impacto más allá del público asistente, e incluso perduró en la memoria colectiva, al menos hasta el año 1973. El primero de ellos es una carta de felicitaciones por la exposición realizada, cuya data es del mismo año del evento y proviene de la Universidad de Concepción de manos del Jefe del departamento de Educación de la época, quien además obtuvo un folleto complementario de la exposición:

*“Traje un folleto sobre el problema de la enajenación cultural, que he pegado en un fichero en esta escuela que ha tenido pleno éxito, por el impacto que ha causado. Mis compañeros me solicitan les consulte la posibilidad de disponer de otros ejemplares de él (me refiero al folleto en papel café “sí” ... “no” ... ”*²¹⁸

De lo expresado se deduce una buena recepción del público con respecto a los planteamientos políticos al menos de la muestra en diversas consignas, además logramos saber que hubo material complementario a la muestra que pudo circular por diversos canales de difusión y llegar a las casas de quienes visitaron la exposición.

Otra carta de importancia, pues proviene del extranjero luego de dos años aproximadamente realizada *Las cuarentas*, es de parte del embajador de la época Álvaro Bunster en Londres, quien solicita fotografías de la muestra a partir de los diversos reportajes que realiza la editora de la revista *Architectural Design* Mónica Pidgeon sobre Chile para ilustrar de mejor manera el carácter de la exposición:

*“La señora Pidgeon ha manifestado un especial interés por disponer de las fotografías de las 40 medidas del gobierno popular, pues estima que dicho material es esencial para ilustrar al público inglés al que va dirigido su artículo sobre la plástica en Chile.”*²¹⁹

²¹⁷ Entrevista vía e mail a Aníbal Ortizpozo, 30 de noviembre del 2016.

²¹⁸ Archivo institucional MAC: Carta de Guillermo Guerrero al Museo de arte contemporáneo, (1971, 3 de septiembre). C.f.: En este mismo texto, p. 168.

²¹⁹ Archivo institucional MAC: Carta de la embajada de Chile en Londres al ministro, (1973, 20 de febrero). C.f.: En este mismo texto, p. 175.

Instalando la muestra como ejemplo de cómo se realizó el trabajo plástico de la época en Chile, cuyo trabajo fue representativo –en opinión del embajador- a lo que se realizó en el país, y esto bajo una mirada extranjera y con un tanto de distancia a la realización misma, que puede resultar más objetiva que las opiniones de los artistas locales o el público.

Por ende, en las pocas reflexiones o discusiones en torno a la muestra de las cuales se tiene conocimiento, se puede desprender que no hay un consenso con respecto a si la muestra tuvo o no éxito, pues si por un lado obtenemos críticas negativas, tanto de gente de oposición al gobierno como gente que participa en las mismas muestras o que las visita, también podemos ver una contraparte que aplaude la iniciativa y busca valorizarla dentro de las demás exposiciones de la época, por lo que podemos señalar que la muestra, en sí, causa bastante polémica e impacto, quizás por el tema inédito de dar forma plástica a un programa de gobierno, como no se había hecho dentro de la historia del arte chileno, lo que incita a una visión subjetivada, dependiendo de la visión política del espectador o cómo éste entiende la relación entre arte y política, que parece ser el mayor eje de discusión con respecto a la muestra.

También tiene que ver al hecho de que estamos ante obras de arte contemporáneo que en sus lecturas requieren de un público entendido en el tema para su cabal comprensión, algo que por el contexto de la época fue difícil entre la población externa a los círculos artísticos y cómo éstos se configuraron en sus diversas tendencias y experimentaciones, causando en el espectador común, no experto en el tema, cierta extrañeza ante las nuevas propuestas artísticas. Luis Oyarzún lo define como una *extrañeza con identificación*:

*“Paradojalmente se trata de una extrañeza con identificación, de una extrañeza con esbozo de identificación por lo menos, cómo sentimos a este arte de algún modo significativo. Ninguna de las obras auténticamente modernas deja de tener para nosotros tal doble sello de extrañeza y familiaridad preestablecida.”*²²⁰

Cabe aclarar que si bien las obras de la muestra y de la época en general se suelen denominar dentro de la historia del arte nacional como contemporáneas, en el texto que citamos de Luis Oyarzún y que pertenece a 1966 –cercana a la muestra- se refiere a arte moderno, pues aún está vigente dicho concepto denominando más bien al arte de su tiempo, o sea, *contemporáneo* a él. Aún así, se incluyen citas del texto, pues representa muy bien la sensación que pudo originarse

²²⁰ Oyarzún, L., “Ideas sobre el arte contemporáneo”, en: *Revista de filosofía Vol. XIII*, (1966, 1 de diciembre).

en los espectadores al contemplar las obras de la muestra y de otras exposiciones de la misma época que *Las cuarenta*.

Ahora bien, volviendo a la cita previamente expuesta: no es una total extrañeza, pues hay algo en el arte de la época que nos evoca e incita a identificarnos con él, pero a la vez no logramos entender todos los componentes que lo configuran, hay algo que se queda solo en la obra y donde como espectadores nos es difícil indagar lo que realmente es, son ambos sentimientos *complementarios*, lo que nos provoca el arte “moderno”, y puede ser una causa de que algunas obras de *Las cuarenta* no hayan sido entendidas debidamente por el público, como lo ocurrido con la obra de Juan Downey, que fue sacada de la muestra.

Más tarde, en el mismo texto de L. Oyarzún, que fue publicado años antes de la llegada de la UP al gobierno, habla de los valores estéticos y su imposibilidad a que se complementen con los valores sociales, independiente de la sociedad en la que se habite²²¹. Si se atiende a esta reflexión, es posible conjeturar que todos los esfuerzos por parte de artistas e intelectuales de configurar un arte arraigado en un sistema socialista, que por ende procurará la identificación del pueblo con los productos culturales creados por y para ellos, estuvieron siempre destinados al fracaso, pues, por las características del arte “moderno” y sus valores estéticos, estos no pudieron configurarse en una identificación total con la realidad social, como tanto se le criticó a la muestra en algunas de las citas que mencionamos.

Aun así, es difícil del todo aventurar una única respuesta, sobre todo porque la muestra fue parte de un proceso interrumpido drásticamente, del cual no hay registro de lo que artistas y organizadores analizaron una vez finalizada la exposición, por lo cual nunca como sociedad se ha podido establecer la culminación de ese proceso que de haberse concretado, por las características que poseía y lo ambicioso de sus objetivos, hubiese sido un proceso largo y de amplia participación.

Aun así, también se debe tener en cuenta como una de las razones principales ante la falta de visibilidad de la muestra, el tema del Golpe Militar de 1973. Luego del derrocamiento de

²²¹ “ Los valores estéticos son hoy, por eso, unos valores raros. No se podría asegurar que formen parte intrínseca de los valores sociales –cualquiera que sea la sociedad en que germinan- en el mundo contemporáneo, no hay valores estéticos tan integrados en una realidad social como para ser en ellos indiscutidos y tener allí su sitio. No somos impersonales en nuestra visión estética del mundo, no nos sentimos, desde el arte, perfectamente correspondidos por ningún mundo.” *op.cit...*

Allende, cualquier vestigio que recordara alguna obra de la UP fue arrasado por los organismos militares, y de ello el arte no pudo excluirse. Si bien hubo muchas obras y muestras de la época de las cuales aún hay vestigios, esto se debe a iniciativas personales de gente que atesoró dichos objetos, o también se dio el caso de que las obras no representaron un peligro para los militares. Pero ya al haber analizado las obras de *Las cuarenta*, es muy probable que al ver consignas explícitamente en apoyo a la UP éstas tuvieran un fin trágico.

*“Entre las muchas consecuencias del brutal golpe de Estado del once de septiembre de 1973, una no menor fue la ocupación y confiscación de la Quinta Normal por los cuerpos represivos de la dictadura, así como el asalto y destrucción de muchas de las obras que bien o amueblaban el edificio de la UNCTAD o formaban parte de la colección de carteles populares allí expuestos. Las que no fueron expoliadas pasaron a desaparecidas, conservadas en pésimas condiciones en los sótanos de la Escuela de Bellas Artes, actual Museo de Arte Contemporáneo.”*²²²

El Museo no se salvó de aquellas medidas, por lo que si alguna obra, registro, foto, o cualquier otro documento de la exposición llegó a caer en manos de estos nefastos organismos, es bastante probable y razonable pensar que hayan sido quemados y echados al olvido.

Sin embargo, eso no quita que ante las reflexiones escasas de las muestras que aquí expusimos, quede la sensación de que la exposición, a pesar de la colaboración de destacados artistas agrupados en un mismo objetivo, no haya tenido el efecto esperado en el público, lo que suscitó que muchos personajes del rubro la criticaran. Pero además, si hubo una autocrítica que se esbozó en la nota de prensa sobre la exposición en La Serena, donde hubo cambios sustanciales, no en las obras, pero sí en el emplazamiento de la exhibición y en aumentar la participación activa de los espectadores, que fueron los puntos más criticados.

Lamentablemente hay aún mayor escasez de información sobre este segundo evento. Según Ortizpozo, se debe a la acción de la dictadura militar y posteriormente a la nula revisión por parte de la democracia acerca de iniciativas como éstas, lo que devela la omisión que sufrió la muestra por razones netamente políticas. Esto nos hace recordar el concepto de *Violencia Simbólica* acuñado por Pierre Bourdieu, que supone cómo los organismos de poder ocultan y omiten ciertos modos de vida que atentan ideológicamente con sus intereses hegemónicos. En el siguiente capítulo se abordará desde esta perspectiva la exposición, como una posible respuesta a la falta

²²² Navarro, (2008), p. 76.

de visibilidad y memoria de la muestra al ser víctima de este tipo de violencia, que ocurrió fuertemente en dictadura a manos de los organismos policiales y de manera más velada hoy en democracia.

Capítulo III Conclusiones: Recuperar la memoria

3.1 Censura en dictadura: La violencia simbólica ejercida en la invisibilización de la exposición *Las cuarenta medidas*

Al tratar de esbozar una posible respuesta ante la invisibilización de la muestra en el ámbito de la historia del arte chileno, se debe entender que la exposición se originó en un contexto particular dentro de la historia de Chile –y por qué no, dentro de la historia universal- el cual estuvo mucho tiempo oculto de la historia oficial debido al abrupto corte que se produjo en el Gobierno de la UP al acontecer el Golpe militar de 1973. Posterior a esa fecha toda idea, legado, o producto que recordara lo que fue el gobierno de Salvador Allende fue arrancado de todo sitio, tanto material como simbólico, procurando su olvido de parte de la opinión pública, negando su conocimiento a las nuevas generaciones, anidado solo en la memoria de algunos sectores que no podían hacer más que callar lo que habían vivido, o manifestarse y ser víctima de las fuerzas represivas de la dictadura.

Bajo tal panorama se abordará la problemática central de esta investigación siguiendo la noción de *violencia simbólica* explicada por Pierre Bourdieu como una posible respuesta ante lo ocurrido con la muestra y en general con todo lo acontecido en el gobierno de la UP, tanto en la época dictatorial -cuando además fue fuertemente acompañada de una violencia político-policial- como en la época *de transición* hasta nuestros días.

El concepto de *violencia simbólica* es un término acuñado por Bourdieu, quien, en la década del sesenta lo introdujo en el marco de variadas investigaciones y escritos sobre las relaciones de poder implícitas en el lenguaje y cómo éste, a través de ciertas formas sociales arbitrarias, denota la supremacía de un grupo por sobre otro(s), que nos hacen naturalizar o justificar ciertos patrones o conductas dentro de una sociedad. En breves palabras Bourdieu señala:

*“Cualquier intercambio lingüístico conlleva la virtualidad de un acto de poder, tanto más cuando involucra agentes que ocupan posiciones asimétricas en la distribución del capital pertinente.”*²²³

Esto plantea la posibilidad de analizar un cúmulo de situaciones, tanto cotidianas como formales donde podemos vivenciar en rasgos, entonaciones, palabras, discursos, etc., algunas

²²³ Bourdieu, (1995), p. 104.

características de *la violencia simbólica* que se ubica en relaciones sociales *asimétricas* en cuanto a la posición de los hablantes. Bourdieu genera ejemplos empíricos en sus textos de las relaciones de poder,²²⁴ que caracterizan a grupos capaces de decidir lo que el resto de la población debe ver o consumir. Son los portadores de los símbolos que representan a la sociedad, los que en definitiva deciden cómo el ciudadano común deberá pensar y que en lo posible lo poco que piense coincida con la doctrina de la clase dominante.²²⁵

Pero además, otra característica distintiva de este tipo de violencia, y que la hace aún más dañina para las sociedades, es el desconocimiento que poseen las propias víctimas de dicha violencia, lo que permite una especie de *statu quo* entre aquellos que la ejercen y los que la reciben, pues los últimos no advierten el rol que cumplen dentro de la sociedad y asumen como natural y válido las ideas impuestas por los sectores que detentan el poder económico, político y social:

*“Llamo desconocimiento al hecho de reconocer una violencia que se ejerce precisamente en la medida en que se le desconozca como violencia; de aceptar ese conjunto de premisas fundamentales, prerreflexivas, que los agentes sociales confirman al considerar el mundo como autoevidente, es decir, tal como es, y encontrarlo natural, porque le aplican estructuras cognoscitivas surgidas de las estructuras mismas de dicho mundo. En virtud de que nacimos dentro de un mundo social, aceptamos algunos postulados y axiomas, los cuales no se cuestionan y no requieren ser inculcados.”*²²⁶

Este desconocimiento para Bourdieu resulta mucho más efectivo que cualquiera de los métodos de violencia policíaca, pues al pasar inadvertidos para la mayor parte de la población, se evita algún tipo de cuestionamiento de la violencia ejercida y ésta tiende a naturalizarse y justificarse en todas sus acciones, por muy incorrectas que sean. Unos años antes del Gobierno de la UP, Luis Oyarzún daba a entender el cambio que se necesitaba en Chile para formar seres humanos conscientes y proactivos, invitando a develar el *hombre esencial* que habita en las personas:

²²⁴ Algunos de ellos son entre los colonos e indígenas en el contexto tanto colonial como postcolonial, el inglés de los blancos norteamericanos y el inglés vernáculo de la raza negra, entre otros, pues también se debe considerar sexo, posición social dentro de las categorías. *op.cit...*

²²⁵ “Por lo tanto, el poder en este caso se traduce a quienes, con mayor gravitación en la sociedad, logran definir e imponer sus referentes e intereses por sobre una mayoría. Es así como el patrimonio seleccionado o impulsado por un grupo dominante se convierte fácilmente en lo que Bourdieu llama una violencia simbólica, como también en un arbitrariedad cultural.” Marsal, (2011), p. 98.

²²⁶ Bourdieu, (1995), p. 120.

*“Consuela pensar, postulativamente, que el hombre esencial está intacto a pesar de la ruina que lo rodea, y que solo hace falta una reacomodación revolucionaria de la sociedad para poner en movimiento todo lo que en él está dormido. Pero, ciertamente, ni el impulso inicial ni la ejecución pueden darse sin una participación de aquello que es lo más alto del hombre mismo.”*²²⁷

Si bien no señala explícitamente la *violencia simbólica*, sí deja entrever una situación donde se necesita un cambio drástico, más bien revolucionario, para remecer las conciencias de los hombres que yacen dormidas; supone que hay un desconocimiento por parte de la población en su conjunto de la real situación de empobrecimiento en el *capital económico* y el *capital cultural*²²⁸ de la sociedad chilena *ad portas* de los setenta, y que se refleja en pésimas condiciones laborales, de vivienda, salud y educación en el Chile de ese entonces.

La UP, a través de su programa básico de gobierno –y más tarde en su programa definitivo-, además de establecer con vehemencia la ampliación de las facultades del Estado con el fin de garantizar a los ciudadanos el cubrimiento de sus necesidades básicas, se propuso dentro de sus objetivos ampliar las conciencias de los chilenos para que cuestionaran su propia realidad de enajenación y subyugación a la cual estaban sometidos por el sistema capitalista. Buscaron, en definitiva, develar aquella *violencia simbólica* que perpetuaba una sociedad con poca identidad nacional, la cual había sido despojada de una gran parte de su historia, al pertenecer al grupo de países dominados por entes extranjeros que en los albores de sus repúblicas replicaron casi en su totalidad todo el sistema europeo y consigo toda la tradición occidental.

Así, es posible esbozar dicho panorama ante uno de los párrafos del *Manifiesto del Taller de escritores de la UP* -previamente citado- donde se hace un análisis del contexto social y económico de Chile y la postura de los escritores a la hora de develar en sus creaciones la realidad social chilena de la época:

“El empobrecimiento deliberado del horizonte emocional y racional de nuestro pueblo, el ambiguo culto de ciertos mensajes verbales (la eficiencia, la tranquilidad, el orden, el trabajo, la patria, la tecnología, la ciencia pura), la reverencia ante las formas y contenidos importados, el estrangulamiento de la receptividad ante los valores extranjeros y propios, la utilización de una subcultura extraña (comics, cine-novela, seriales de televisión), la falsificación turística de la

²²⁷ Oyarzún L., (1967), p. 116.

²²⁸ Ambos conceptos también fueron elaborados por el mismo autor. Pierre Bourdieu, (1997).

cultura autóctona, la carestía de los productos culturales, la mercantilización del esfuerzo creador, el analfabetismo oficial, real y disfrazado, la carencia de estructuras (educativas, distribuidoras y difusoras, etc.) y la total desorganización y falta de coordinación de las existentes, la centralización y falsa institucionalización, se consagran en organismos obsoletos o en instituciones legítimas que, al sufrir la tergiversación de su sentido, se reducen a aparatosas fachadas que impiden el ejercicio de sus verdaderas funciones sociales.”²²⁹

Este análisis que realiza *El Taller de escritores de la UP*, es bastante acorde a lo planteado en otros textos por artistas visuales y teóricos del arte, que han sido recogidos y traídos a la memoria en esta misma investigación, y que, además, concuerdan con la mayoría de los demás postulados del gobierno²³⁰. Tarea difícil y titánica para un gobierno que solo duró tres años en el poder. En tan corto periodo es casi imposible lograr que todo ese espesor “cultural” que el manifiesto pone en la palestra en su escrito, fuese reemplazado en su totalidad por uno de corte socialista. Pues además dentro del mismo periodo hubo bastante oposición acerca de estos cambios que el gobierno y sus adherentes buscaron concretar.²³¹

Fue así como uno de los métodos más usados por los portadores del poder económico (los cuales apostaban por mantener el mismo panorama que los escritores develaron en el párrafo previamente citado), fue el uso de los medios de comunicación, que al ser de carácter masivo contaron con una enorme visibilidad dentro de la opinión pública y, por ende, permitieron encausar de cierta manera algunas opiniones o discursos más acordes al poder, sin cuestionar sus métodos y formas e imponiendo al público ciertas pautas de comportamiento o formas de pensar sobre determinadas conductas o grupos que estuvieran fuera de la norma del poder económico, buscando que pensamientos foráneos a él se anidaran en las conciencias de quienes consumían los medios de comunicación masivos.

En la época de la UP, como ya mencionábamos en capítulos precedentes, hubo una fuerte campaña de desacreditación en algunos medios de comunicación masiva, tanto en la televisión como en la prensa escrita, donde constantemente se cuestionaba la labor presidencial y se desinformaba sobre las verdaderas razones de algunas huelgas o la falta de comida. Pensamiento que concuerda con lo dicho en entrevista por Ortizpozo ante la pregunta *En su opinión ¿A qué*

²²⁹ *Cormorán*, (1970, 8 de diciembre), p. 8.

²³⁰ C.f.: En este mismo texto, p. 44-45.

²³¹ Ejemplo de ello en el ámbito cultural: Un atentado sufrido por la editorial Quimantú en octubre de 1972 (p. 158) y la oposición del congreso para la realización de una Escuela Nacional Unificada (p. 174) por nombrar algunos. Ambas en: Albornoz, (2005).

atribuye Ud. el poco conocimiento de parte del campo del arte sobre Las 40 medidas?, donde responde:

“También hoy podemos decir que el desconocimiento de estas actividades, incluso en su tiempo de realización, se debe a la llamada “dictadura o tiranía” de los medios de comunicación, donde la mayoría está en manos de corporaciones transnacionales de la derecha, empresas que niegan toda actividad artístico-política que se refiera al socialismo, a la revolución, al cambio, para lograr sociedades más justas e inclusivas.

No olvido aquella frase, creación de los años 70 (sic) del pueblo chileno “el Mercurio miente” tan magistralmente registrada en la película documental “El diario de Agustín”, circunstancias que no han cambiado hasta el día de hoy, por el contrario se han acrecentado y con ello la mentira mediática y la invisibilización de quienes nos oponemos al capitalismo neoliberal.”²³²

Con respecto al documental que menciona Ortizpozo, en él se declara con argumentos de peso a Agustín Edwards Eastmann, dueño de *El Mercurio*, como unos de los gestores intelectuales del Golpe Militar de 1973, pues se le acusa de estar en contacto directo con el gobierno de Estados Unidos para que éste prestara ayuda en el derrocamiento del Gobierno de Salvador Allende²³³

Desde aquella época que hubo la intención de caracterizar de una manera negativa a la UP y sus adherentes, situación que empeoró luego del golpe militar convirtiéndose en total censura por parte del poder hacia lo que fue ese periodo específico de la historia de Chile, la cual se orquestó por medio de la violencia directa, a través de asesinatos, torturas y exilios sobre cualquier colaborador o simpatizante de diversas profesiones u oficios, y también a través de la *violencia simbólica*, en cuanto a poner en práctica una vehemente censura al legado de la UP, además de fomentar la criminalización de este sector, que se basó en muchos casos, en mentiras creadas por los organismos de inteligencia a cargo de resguardar según sus propias palabras “la seguridad nacional” e instaurar la creencia, a través de los medios de comunicación masivos, del supuesto estado de guerra en el que se encontraban contra el marxismo.

²³² Entrevista vía e mail a Aníbal Ortizpozo, 30 de noviembre del 2016. También culpa a organismos internacionales (1950) como la CIA, que impuso su ideología a la fuerza desde su *Congreso Por la Libertad de la Cultura*, no solo en Chile, sino en varios países del cono sur.

²³³ Ver: Ignacio Agüero, (2008), *El Diario de Agustín*.

De ahí que nacen invenciones como las del *Plan zeta* que significó la desacreditación de un determinado sector, en este caso de la izquierda chilena, a través de la falsa historia del enemigo interno:

*“El marco ideológico en las que se sustentaron las dictaduras del Cono Sur fue la Doctrina de Seguridad Nacional, en la que habían sido adiestrados los altos mandos de las Fuerzas Armadas y, a través de ellos, la tropa. Según esta, los detenidos eran enemigos de la patria, un ser no humano, por lo tanto se desdibuja la perversidad. En ese contexto, la invención del Plan Zeta, ideado para hacer creer a la población en general que los partidarios de la Unidad Popular darían un autogolpe para tomarse el poder total y eliminar a todos aquellos que se opusieran, otorga una justificación concreta también a los represores.”*²³⁴

Otro potente método de desacreditación fue el medio televisivo, pues se convirtió en uno de los principales evasores de la verdadera realidad que se vivenciaba en los tiempos de la dictadura, por una parte, con programas de entretenimiento que contaban con invitados de fama mundial y por otra, con noticieros de prensa que ocultaban y difamaban la información real; esto causó la instalación de estereotipos contra ciertos sectores o productos que fueron implantados a la sociedad en su conjunto:

*“Por otra parte, los medios de comunicación visual priorizan la memoria episódica a corto plazo sobre la memoria semántica a largo plazo y, por tanto, los códigos icónicos sobre los conceptuales. El resultado final de este proceso es la internalización de conductas estandarizadas y de arquetipos que generan una experiencia de realidad estereotipada que se relacionan con el consumo y no con las idiosincrasias.”*²³⁵

Estas estrategias, que en su conjunto se podrían denominar como ejemplos empíricos de *violencia simbólica*, no son de uso exclusivo chileno. Son estrategias que por décadas han usado diversos organismos detentores del poder, que buscan precisamente, de una manera más velada y sin violencia directa, mantenerse en él. E incluso en perfectas democracias son ampliamente utilizadas, y se insertan de manera bastante acabada, pues en dicho sistema se maneja un doble discurso en el cual por un lado se condena cualquier tipo de violencia y se vela constantemente por la libre expresión y el desarrollo de las conciencias del individuo, pero por otro lado se hace todo lo contrario, a través de mecanismos que propician la imposibilidad de todos aquellos

²³⁴ Peñaloza Palma, (2015), p. 130.

²³⁵ Sanfuentes, (2012), pp. 69-70.

valores que la sociedad democrática instaure en su discurso, y los rehúsa en la práctica. Es por ejemplo el caso de Estados Unidos y su democracia que aboga por la libertad de las personas, pero en otra arista, es un claro ente potenciador de guerras y conflictos en diversas partes del mundo, como en los tiempos de la exposición fue el caso de la guerra de Vietnam y más tarde el mismo golpe militar chileno:

“Es evidente que esta acción manipuladora suprime totalmente la cacareada y exaltada <<libertad de información>> democrática (en USA como en cualquier otra parte). Basta con callar, modificar, informar con retraso, poner en segunda página en lugar de en la última, insinuar: los grandes órganos de información –emanación del sistema- pueden inyectar la verdad oficial en el cerebro del público sin preocuparse excesivamente de las versiones opuestas que jamás podrán tener una difusión tan eficaz y capilar. De vez en cuando, el sistema interviene, amparándose generalmente en la pantalla de la <<salvaguarda de la moralidad pública>>, golpeando aquí y allá a los órganos de prensa alternativa cuando se manifiestan demasiado <<vivaces>>”²³⁶

Estas estrategias usadas en los medios de comunicación, pertenecen a lo que Bourdieu llama *estrategias de reproducción social*²³⁷, y que son primordiales para entender la configuración del mundo en sus aspectos sociales con el objetivo de entender que éstos se deben a construcciones arbitrarias, las cuales bajo cualquier cambio radical o revolucionario pueden ser modificadas o eliminadas por la ideología de turno.

Así ocurrió con la llegada al poder de la UP, que propuso en poco tiempo cambiar precisamente el marco de las *estrategias de reproducción social*, para la instauración de otras que estuvieran acorde a la nueva escala de valores que buscaron instalar una vez en el gobierno. Estas apuntaron indirectamente a la desestabilización del poder establecido, donde el *poder popular* se alzó como una consigna que permitiría la redistribución del poder a una mayoría trabajadora, la cual en el fondo son los agentes principales en la producción de un país.

Dicha consigna fue acompañada de un cúmulo de representaciones en diversos formatos en los cuales encarnaron a distintos sectores de la población: obreros, dueñas de casa, profesionales,

²³⁶ Maffi, (1975), p. 32.

²³⁷ “En efecto, para abordar las maneras en que se reproduce la vida social y, con ella, los diferentes mecanismos de dominación-dependencia -es decir, para dar cuenta de las dinámicas de las clases sociales y de la reproducción del espacio social- es central considerar el concepto de estrategias de la reproducción social según la perspectiva de Bourdieu.”. Bourdieu, (2011), p. 23.

estudiantes; ejemplo de ello fueron las obras de la Exposición *Las cuarenta* –además de otras del periodo- donde fue posible ver cómo el poder político, a través de su programa de gobierno, tomaba en consideración a diversos sectores de la población históricamente desplazados en las decisiones importantes del país como agentes de cambio válidos²³⁸.

Estas operaciones, Bourdieu también las aborda en el mismo texto y son piezas clave para entender la *violencia simbólica* ejercida, pues éstas se basan en *construcciones sociales de la realidad* que instalan a un grupo por sobre otro o generan una mayor polarización cuando ambas formas de realidad buscan a través de los medios que ambos sectores poseen hacerse valer, como es el caso del periodo 1970-1973:

*“En otras palabras, la construcción social de la realidad es el resultado de innumerables actos de construcción antagonistas que llevan a cabo los agentes de manera individual o colectiva para imponer una visión del mundo social más acorde a sus intereses, según la posición que ocupan en la estructura social y apelando a los poderes diferenciales que poseen. Ello implica que en la consideración de la reproducción de las clases deben tenerse en cuenta tanto las condiciones materiales como las simbólicas; por ello, se impone la configuración de una historia social de los esquemas de pensamiento y de percepción del mundo social como punto de partida de la crítica social.”*²³⁹

Y el mundo del arte para estos casos, actúa como el ente simbólico por antonomasia, pues es el que de manera única y original, es capaz de develar la sociedad en la cual se inserta la obra, ya sea que ésta, se autodenomine o no política, nos da un pequeño esbozo de la realidad a la cual perteneció, y en el caso de la exposición estudiada, este objetivo es explícito pues nos entrega la visión de cierto grupo, el cual una vez disuelto por razones políticas pasa a ser censurado, torturado y echado al olvido, por ende es absolutamente factible que una creación de este tipo haya tenido una suerte similar²⁴⁰.

²³⁸ c.f: En este mismo trabajo, p. 49.

²³⁹ Bourdieu, (2011), p. 26-26.*ibid*

²⁴⁰ *“De las violaciones de los derechos humanos, durante la dictadura, nace el miedo, el olvido voluntario y los disfraces para poder trabajar y sobrevivir. Y es que entre ese olvido y la impunidad, reinante hasta el día de hoy, se ha hecho casi imposible la investigación y reconstrucción de eventos como éste, la Exposición de las 40 Medidas de la Unidad Popular. Se suma a ello, que los participantes de entonces, han fallecido o estamos demasiado viejos, además que se requiere tiempo y recursos económicos para las investigaciones”* Entrevista vía e mail a Aníbal Ortízpozo, 30 de noviembre del 2016.

Pero ¿Qué ocurre una vez retornada la democracia con aquél sector? ¿Cómo se rearticula la historia olvidada de dicho grupo? Si bien la democracia volvió como sistema para quedarse hasta nuestros días, el modelo económico que la dictadura impuso siguió vigente, lo que permite que muchas de las medidas del programa de gobierno de Salvador Allende –que son tema central de la exposición, sobre todo las de corte social- hayan sido totalmente desplazadas por el sistema económico que se instauró en dictadura.

En más de veinte años de democracia en Chile, algunas de estas medidas son parte de las muchas deudas sociales que sostiene el Estado con los ciudadanos, las cuales en varias ocasiones han sido calladas por los medios de comunicación masiva que sutilmente desinforman sobre las diversas organizaciones sociales que apuestan por exigir un cambio antes ciertas injusticias del sistema neoliberal que se ejerce en la nación. Y a pesar de que el discurso oficial señala a un país con plena libertad de derecho para expresarse libremente y sin temor, vemos que en la práctica muchas veces estos derechos han sido vulnerados, a través, del recurso de la criminalización de ciertos sectores que buscan en la protesta u otros métodos afines hacerse escuchar por los demás ciudadanos del país, para así instalar conciencia en ellos y espacios de discusión en torno a temas de interés nacional.

E incluso algunos conflictos no aparecen en las portadas de los diarios o en los principales noticieros de la televisión, tal como si no existiesen, dándole prioridad a otro tipo de noticias. Muchas veces, a través de nuevas tecnologías, con las cuales no se contaba en la época de la exposición -como internet y diversas redes sociales que contiene este medio- son las plataformas actuales donde las personas se enteran de ciertas situaciones que buscan visibilizar reivindicaciones sociales o hechos de violencia policial injustificada. Esto responde a una característica distintiva del sistema neoliberal, que en la década de los sesenta y setenta se empezaba a esbozar dentro de la sociología, y que es el estudio del poder y como éste, en el siglo XX, había ideado nuevas estrategias, de menor violencia y costo humano, para callar las conciencias de los ciudadanos y que éstos acepten el modelo tal cual lo plantea la elite:

“Sin embargo aún en estos casos, la negativa a ejercer la dominación puede ser una dimensión de una estrategia de condescendencia o una manera de llevar la violencia a un grado más elevado de denegación o disimulo, una manera de reforzar el efecto de desconocimiento y, por tanto, de violencia simbólica”²⁴¹

²⁴¹ Bourdieu, (1995), p. 104.

Esto es un claro ejemplo de la manera en que hoy en día se ejerce el poder en Chile, donde principalmente se tiene a un pueblo desinformado, con niveles educativos paupérrimos debido a un modelo educativo que permite el lucro en la educación y la necesidad de tener que pagar un alto costo para que las familias puedan acceder a un buen colegio, lo que permite la perpetuación y el aumento de las desigualdades sociales, económicas y culturales entre los que pueden pagar por una educación de calidad y los que deben conformarse con la educación otorgada por el Estado —que salvo unas contadas excepciones, es de mala calidad—. No por algo, según estadísticas, Chile está entre los catorce países con mayor desigualdad económica en el mundo y el número uno dentro del grupo de la OCDE²⁴², síntoma que nos señala el nivel de empobrecimiento cultural y educativo que impide a muchos chilenos ver los reales alcances de la dominación que sufren a diario, pues en el sistema chileno con menor poder adquisitivo se posee una menor calidad en el terreno educativo, lo que impide también el florecimiento en el aspecto cultural de estos sectores:

“(…)¿cómo pueden hombres que han sido objetos de una dominación efectiva y productiva crear por sí mismos las condiciones de la libertad? Cuanto más racional, productiva, técnica, y total deviene la administración represiva de la sociedad, más inimaginables resultan los medios y modos mediante lo que los individuos administrados pueden romper su servidumbre y alcanzar su propia liberación.”²⁴³

Precisamente ese estado de *dominación* fue la que el gobierno de la UP buscó subsanar, pues “el despertar de la conciencia” es una frase bastante citada en el programa de gobierno, los manifiestos de diversos artistas, libros y revistas de la época que abogaron por lograr que la cultura y la educación llegara a las masas con el objetivo de formar seres humanos conscientes de sus propios problemas y empoderados a la hora de solucionarlos. Un ejemplo de ello es lo que relata el artista Gustavo Poblete en una entrevista medianamente reciente:

“Es necesario recordar que con el golpe militar se liquidó toda una serie de proyectos culturales, y eso nosotros lo vivimos muy en carne propia porque teníamos una muy buena línea de docencia, cosa que constaté cuando fui a Francia, porque los programas eran muy importantes. Como por ejemplo, en los talleres que se impartían en la Universidad. Se llevaba a

²⁴² OECD, (2015), en: <https://www.oecd.org/chile/OECD2015-In-It-Together-Highlights-Chile.pdf>

²⁴³ Marcuse, (1971), pp. 36-37.

los jóvenes a las poblaciones, comunidades, a trabajar, a apoyar, a enseñar a las demás personas. Lo que hacíamos era integrar a la sociedad.”²⁴⁴

Pero dicho proceso fue brutalmente truncado, provocando consecuencias nefastas a nivel social y cultural que aún en nuestros días perduran.

La democracia chilena se basa en un sistema económico neoliberal que privilegia a los grandes grupos económicos en detrimento del resto de la población. El conocimiento de un pasado que buscó acortar dichas brechas se hace desde una historia oficial que se enfoca en demostrar lo mal económicamente que se encontraba Chile previo al golpe militar, pero sin profundizar en las reales causas que lo provocaron.

Además, no se instala del todo el enorme legado cultural que se construyó en apoyo al gobierno de la UP y el real alcance que tuvo la cultura y las artes dentro del gobierno. Un ejemplo de ello es lo que nos relata en la entrevista Ortizpozo con respecto a otra entrevista que le realizaron en el 2012, a propósito de la *Casa de la Cultura de La Granja* que tuvo al mando durante casi todo el periodo de la UP:

“Cuando fui a Chile por primera vez, en el 2012 después de 35 años, el alcalde de ese tiempo, Claudio Eugenio Arriagada Macaya, reconoció públicamente y en ceremonia interna que yo había sido el fundador de ese Centro. El encargado de cultura, Stanley Dennis Freeman, ordenó que se me hiciera una larga entrevista, la que se filmó teniendo como fondo el mural restaurado de Matta con la Brigada Ramona Parra del PC.

Con la elección de Piñera, salió el alcalde y cambiaron al encargado de Cultura, NUNCA me enviaron la entrevista, donde hablo en extenso sobre mi experiencia cultural en La Granja, también cuestiono el emplazamiento del mural de Matta, obra pública, que hoy no lo es. Para evitar confusiones aclaro que yo no participé ni en la elaboración del mural, ni en su restauración. La entrevista filmada se terminó el viernes 16 de marzo del 2012 y en mi segundo viaje a Chile, el 2015, traté de recuperarla pero no ha sido posible.”²⁴⁵

El caso de Ortizpozo es un claro ejemplo de cómo todavía en el presente se rechaza sistemáticamente hacer memoria de ciertos sucesos que para la historia de Chile son relevantes a la hora de comprender un periodo bajo todas sus aristas, no solo las negativas.

²⁴⁴ “Gustavo Poblete en: “El mejor arte es el que integra a todas las artes”, *El Siglo*, (2005, 8 de abril), p. 15

²⁴⁵ Entrevista vía e mail a Aníbal Ortizpozo, 30 de noviembre del 2016.

En el área artística, aquellos que apoyaron dicha causa trabajaron inagotablemente en variados proyectos paralelamente para otorgar a la población un verdadero espesor potente de cultura y arte en todos los sectores, tanto en museos y casas de la cultura, como en las poblaciones. Los únicos productos culturales que se instalaron masivamente en el imaginario colectivo los encontramos en el terreno de la música, a través de la *Nueva canción Chilena*²⁴⁶, así como también algunos largometrajes que hasta el día de hoy son íconos del cine chileno (el ya nombrado *Chacal de Nahueltoro*), que con la llegada de la democracia fueron nuevamente puestos en circulación de manera masiva, por el mismo público y también por parte del Estado chileno, a través de las instituciones encargadas de la cultura y las artes.

Pero referente a las artes visuales el conocimiento que se tiene de diversas muestras se sigue dando dentro del mismo contexto del arte; en el área académica dentro de sus diversos escritos que circulan en reducidos círculos y son escasamente conocidos por un público masivo, lo que dificulta un diálogo fructífero entre las artes visuales y la población. Sin embargo, la muestra que se ha investigado, dentro de este terreno específico sigue siendo bastante desconocida, solo recordada por algunos participantes y coordinadores, así como también por algunos periodistas que en aquella época cubrieron la exposición, como por ejemplo, el caso de Ernesto Saúl.

Aun así, que *Las Cuarenta* sea una de las exposiciones que menos cabida tiene dentro de la escena nacional de la época en la historia del arte, hace que la verifiquemos como una de las mayores “víctimas” de la *violencia simbólica*, en comparación con otras muestras de la misma época²⁴⁷, pues aborda el programa de gobierno con políticas revolucionarias en cuanto a su fuerte compromiso social y que van en contra de la actual configuración del sistema neoliberal, donde es el individuo y no el Estado el responsable del bienestar de cada uno de los ciudadanos. Donde a pesar de que se esgrime frecuentemente la libertad de elección que se posee, pues podemos decidir entre un sinfín de bienes y servicios, esto realmente solo queda en el papel, pues únicamente aquellos que poseen los recursos económicos y culturales —que son prácticamente un grupo muy reducido dentro de la población- son los que realmente poseen las herramientas para elegir entre todas las opciones que el sistema neoliberal tiene a su disposición, el resto solo debe conformarse con lo que el mismo sistema le confiere en su grado más mínimo; ya lo hacía ver en los setenta Herbert Marcuse en un párrafo de su libro *El Hombre Unidimensional*:

²⁴⁶ “El ajusticiamiento de Víctor Jara fue simbólico de lo peligrosa que era la música para la dictadura. Tanto que no pudo ser eliminada. Tanto en Chile como en el extranjero, se transformó en el principal testimonio de un gobierno socialista y en la principal muestra cultural opositora.” Albornoz, (2005), p. 176.

²⁴⁷ c.f.: En este mismo trabajo, p. 56.

“La libre elección de amos no suprime ni a los amos ni a los esclavos. Escoger libremente entre una amplia variedad de bienes y servicios no significa libertad si estos bienes y servicios sostienen controles sociales sobre una vida de esfuerzo y de temor, esto es, si sostienen la alienación. Y la reproducción espontánea, por los individuos, de necesidades superimpuestas no establece la autonomía; solo prueba la eficacia de los controles”²⁴⁸

Es así como se debe hacer uso de aquello que la democracia dictamina en el papel, pero que en algunos de sus actos rehúsa, y es el espacio de la libertad de expresión y hacer memoria y patrimonio de aquello que sentimos es parte de los procesos históricos que hemos vivido y que por diversas razones han sido mermadas en la memoria colectiva de los chilenos. Hacer puentes entre una exposición que contó con la colaboración de decenas de artistas nacionales renombrados en conjunto con gente común que dentro de las poblaciones trabajó y vivenció una manera distinta de hacer arte (evidenciando los cruces entre arte burgués y arte popular que se mencionó en uno de los apartados del capítulo precedente), y más aún, cuando a través de ese trabajo colectivo se tocan temas de importancia nacional como lo son las medidas de un programa de gobierno en curso.

Dentro del contexto de un país cada vez más apolítico, no podríamos imaginar que sucediese en la actualidad una exposición con tan fuerte apoyo hacia un determinado gobierno, lo cual también es síntoma del inmenso respaldo que recibió el gobierno de Salvador Allende por parte del mundo artístico, siendo inédita en su estilo dentro de la historia del arte chileno, por lo tanto, un suceso digno de traer a la memoria para así otorgar una visión diferente a la que recurrentemente la historia oficial hace referencia acerca del periodo respecto a los aspectos económicos que llevaron al fracaso de la UP, y otorgar también a esta historia el relato desde una de sus veredas más exitosas y a la vez poco mencionadas: desde las artes visuales y el legado que dejan, sobre todo en lo que respecta al trabajo grupal y la realidad social que, como tema central propone en la realización de esta exposición y en general en muchas otras que ocurrieron en el mismo periodo.

²⁴⁸ Marcuse, (1971), p. 38.

3.2 Memoria colectiva e identidad

Una vez acontecido el Golpe militar de septiembre de 1973, los productos de la UP, tanto materiales como simbólicos fueron destruidos por orden de la Junta militar que tomó el poder. Todo aquello que hiciera alguna alusión a lo que fue el gobierno de la UP, debía ser destruido inmediatamente con el objetivo de eliminar cualquier vestigio de la época.

Este tipo de prácticas son comunes en épocas de dictadura o de dominación de un grupo hacia otro, y se realizan con el fin de eliminar de raíz la memoria e historia de un determinado sector que supone algún peligro para aquel grupo que ha tomado el poder de manera violenta. Actualmente es sabido que tales prácticas se realizaron con bastante vehemencia durante la primera época del golpe militar, lo lamentable de aquello es que quizás haya muchas obras, productos, documentos, etc., de los cuales nunca podremos tener conocimiento alguno, por ello se hace vital que al instalar nuevamente en el espacio de la historia del arte chileno exposiciones de este carácter, esté presente el testimonio de los participantes que permiten hacer memoria ante tales acontecimientos, siendo una fuente fructífera de información para cualquier investigación del periodo, pues los agentes de la dictadura militar no pudieron borrar aquello tan preciado para un hombre: su memoria.

Testimonios que a la hora de hablar de la exposición *Las cuarenta*, nos ayudan a comprobar que la muestra fue una víctima más de la dictadura militar, pues muchas de sus obras fueron destruidas, como lo relata Ortizpozo, a través de una entrevista, donde señala que *el borrón de la dictadura* afectó con mayor fuerza a la exposición emplazada en La Serena, en comparación con la primera que se hizo en Santiago; como informa su asistente:

“Sobre la exposición en La Serena, me explica el Prof. Ortizpozo, es un desastre, se realizó el mismo año (finales de 1971), fue un drama el traslado de las obras porque la mayoría (desde el punto de vista tecnológico) eran ensamblajes e instalaciones y él mismo no tiene claro qué pasó con las obras, ni siquiera si volvieron a Santiago). La obra que él hizo nunca supo dónde fue guardada o si se abandonaron en La Serena. Ha transcurrido casi medio siglo de ello. Es una exposición al decir del maestro, "perdida en el espacio y en el tiempo", posiblemente quemada y destruida en 1973. Y paradójicamente lo que más tenemos nosotros son fotografías en diapositivas a color que habría que digitalizar, donde se demuestra que la exposición en La

Serena al aire libre fue "participativa" pues se crearon paneles donde tanto adultos como niños, dibujaron y escribieron frases” ²⁴⁹

Si bien también jugó un papel importante cierto descuido que hubo con respecto al embalaje y tratamiento de las obras, y que se esboza tanto en este testimonio, como en un documento del MAC. Esto puede entenderse además por el testimonio otorgado por el entonces director del museo Guillermo Núñez²⁵⁰, quien nos señaló que no había profesionales del área de embalaje o curatorial trabajando en el museo, sino que fueron, en muchos casos, los mismos artistas, pobladores participantes o trabajadores encargados del aseo del recinto, quienes realizaron ese trabajo, lo que podría responder a ciertos descuidos, pues no contaban con las herramientas profesionales que permiten el resguardo óptimo de obras, sobre todo si éstas se tratan de instalaciones.

Pero el descuido de las obras que pudo suceder en el ámbito del museo y sus trabajadores -sobre todo por el traslado de las instalaciones hacia La Serena- no es la única causa de la desaparición de las obras, también lo fue, como ya señalábamos en los párrafos precedentes, la acción militar que muy posiblemente confiscó y destruyó muchas de las obras de la muestra, que explícitamente trataban sobre el gobierno de la UP, y que por ende, fueron objetivos claros de destrucción para la dictadura militar²⁵¹

Guillermo Núñez también señala la falta de un sistemático registro de las obras por parte del museo, a condición del contexto mismo en que se desarrolló la muestra, dejando en manos de la iniciativa personal o periodística, que gracias a su labor nos permite hoy en día conocer, por medio de las imágenes, algunas de las obras y el montaje que hubo en *Las cuarenta*, pero sin desconocer por ello, el posible rol que jugó la dictadura, en la desaparición física de las obras:

“No era común el registro de todos los trabajos que se realizaban en el museo, pues eran tiempos muy distintos a los actuales donde no todos portaban una cámara fotográfica para tales propósitos. Además tampoco había alguien a cargo exclusivamente de esa tarea, sino que fue la iniciativa personal que en este caso permitió que en la actualidad aún quede algún registro fotográfico de la muestra. Pero ninguna de las instituciones a cargo hizo algún catálogo sobre la

²⁴⁹ Entrevista vía e mail a Aníbal Ortizpozo, enero 2016.

²⁵⁰ Entrevista vía telefónica a Guillermo Núñez, 19 de noviembre, 2016.

²⁵¹ c.f.: Cita textual, en este mismo trabajo, p. 115.

exposición o dejó algún registro institucional formal. Además, si hubiera quedado alguno, lo más probable es que su destino haya sido la destrucción por parte de la dictadura militar y sus órganos a cargo”²⁵²

Sea como fuera las razones ante este desconocimiento de la muestra y las diversas causas que parecen confluir para que en el campo de la historia del arte nacional circule muy superficialmente *Las cuarenta*, podemos confirmar a través de una exposición reciente en conmemoración al aniversario 40 desde el golpe militar, acontecida en el 2013, que precisamente trató sobre el programa de gobierno, el desconocimiento que hay de la muestra, pues en esta última nunca se mencionó el evento que hubo en el MAC, no se instaló ningún puente que enlazará ambas exposiciones, lo que hubiera sido bastante interesante –aunque la exposición del 2013 tuvo un carácter más expositivo que artístico- pero aún así tratando ambas exposiciones del mismo tema, el programa de gobierno de la UP, la última no tiene en su imaginario la primera, lo que hace advertir la invisibilidad de la muestra en las instituciones artísticas:

“Una exposición que enseña a las nuevas generaciones las primeras 40 medidas del gobierno de Salvador Allende fue inaugurada hoy en Santiago, en el marco del cuadragésimo aniversario del golpe militar que derrocó al presidente socialista el 11 de septiembre de 1973.

La exposición, que responde a una iniciativa de la Fundación Salvador Allende y la Central Unitaria de Trabajadores (CUT), está instalada en una carpa levantada junto a la Alameda, principal avenida de Santiago, a una manzana del palacio presidencial.”²⁵³

Al acudir a uno de los organizadores de la exposición, la Fundación Salvador Allende, y preguntar acerca de la exposición realizada en el 2013, la encargada de biblioteca y archivo, señaló que ésta tampoco circuló mucho en los medios de comunicación, y que ellos no cuentan con algún afiche o “catálogo” de la muestra. Al consultarle sobre la exposición de 1971, dice no saber acerca de ella, y nombra otras exposiciones del periodo, como *El pueblo tiene arte con Allende* o *El tren de la Cultura*, de las cuales incluso hay afiches y fotografías, lo que viene a confirmar lo que ampliamente hemos dicho del desconocimiento de la muestra con respecto a otras del mismo periodo²⁵⁴.

²⁵² Entrevista vía e mail a Aníbal Ortizpozo, 30 de noviembre del 2016.

²⁵³ Inauguran exposición que muestra las primeras 40 medidas del gobierno de Allende, (2013), en: www.eldinamo.cl/cultpop/2013/08/27/inauguran-exposicion-que-muestra-las-primeras-40-medidas-del-gobierno-de-allende/ f. 31p

²⁵⁴ c.f.: En este mismo trabajo, p. 57.

Desconocimiento que también se revela a la hora de realizar una breve descripción de lo que fue *Las cuarenta*, pues en un texto sobre la época se hace una errónea descripción de la muestra mezclándola con otra exposición del mismo periodo ubicada en el Museo Nacional de Bellas Artes hecha por alumnos y profesores de la Escuela Experimental Artística del Ministerio de Educación, de la cual hablamos en este mismo texto²⁵⁵. El autor de dicho escrito dice lo siguiente de la exposición:

*“Una de las primeras y más controvertidas muestras de arte comprometido, proletario y antiburgués, fue la exposición de “Las 40 medidas”. La representación de ellas a través de la plástica fue una notable y ejemplar experiencia. La muestra se realizó en el Museo Nacional de Bellas Artes en Julio de 1971. Las obras fueron realizadas, en su parte más consistente, por estudiantes de la Escuela Experimental de Educación Artística del Ministerio de Educación y pobladores de distintos sectores de Santiago, siempre con el apoyo y orientación de artistas de trayectoria. Se trabajó en pintura, escultura materiales mixtos y otros formatos, participaron más de cien artistas divididos en 16 grupos, los que refundían varias medidas afines, las analizaban, las discutían en términos políticos y luego las plasmaban en su obra.”*²⁵⁶

Junta datos de ambas exposiciones como si se tratara de una sola, desconociendo que se trata de dos exposiciones que si bien abordan la misma temática (el programa de gobierno de la UP) son hechos por distintos actores y expuesto en distintos museos. Además, el párrafo toma como referencia un extracto de un reportaje de Ernesto Saúl, en el cual se habla de la exposición *Las Cuarenta medidas* del MAC, donde nada se menciona sobre la exposición de los alumnos de la Escuela Experimental Artística.²⁵⁷

Ante tal panorama, los testimonios cobran fuerza, como señalábamos al comienzo de este apartado, pero también otro coadyuvante de ellos que se instala como una prueba irrefutable de la existencia de algún acontecimiento o persona, son las fotografías que se ha recabado a lo largo de la investigación, que han sido proporcionadas por el archivo del MAC y el artista Ortizpozo. Estas fotografías son registro de algunas de las obras de la exposición y cumplen la función de evitar el total olvido del trabajo realizado por los artistas, siendo una prueba irrefutable de la existencia de una exposición en apoyo al programa de gobierno de la UP y la amplia participación de artistas –y en el caso de La Serena- de los espectadores:

²⁵⁵ c.f.: En este mismo trabajo, p. 99-101.

²⁵⁶ Albornoz, (2005), p. 169.

²⁵⁷ c.f.: En este mismo trabajo, p 148.

*“La relación entre fotografía y memoria resulta relevante, son los individuos los que deciden que se registra; aquello que ha sido fotografiado es imposible de olvidar. Quién sabe (sic) del impacto de la Guerra Civil española hubiese sido el mismo sin las fotografías de Robert Capa. La fotografía hace que todo hecho, independiente de su importancia, sea memorable.”*²⁵⁸

Y a pesar que no hubo una política de registro de la exposición, pues así lo señala el propio Guillermo Núñez, hubo gente que de manera particular hasta intuitiva, fotografió algunas obras de la muestra, lo que posibilitó que en la actualidad podamos contemplar, de manera más limitada, como fueron algunas instalaciones, su tamaño y los materiales usados, en una lucha por reestablecer una *memoria colectiva* que se buscó eliminar, y que en muchos casos lo logró, para no permitir el cuestionamiento acerca de cómo la sociedad hoy en día se configura, las diferencias que existen con respecto a aquellos tiempos, y encausar un análisis de cuánto de eso se ha perdido en el transcurso de los años y cuánto de eso ha quedado, además de qué cosas o situaciones valdría la pena traer de vuelta a nuestra actualidad.

La *memoria colectiva*, donde queremos insertar nuevamente la exposición salvaguardando la memoria que se tiene de ésta, es un término acuñado por Maurice Halbwachs, que dentro de la década de los cuarenta (post segunda guerra mundial) desarrolla este concepto dando a entender que la memoria individual de cada ser humano no está aislada con la memoria de otro, y que si ambos pertenecen a cierto grupo de alguna determinada época y lugar, estos compartirán recuerdos de acontecimientos similares que, incluso al comunicarlos, retroalimentarán la visión individual de cada uno. Carla Peñaloza explica así el concepto:

*“Para Halbwachs, la memoria colectiva es el grupo visto desde adentro por un período que no supera la trayectoria de una vida, al mismo tiempo que es un cuadro de semejanzas. La memoria es parte de la identidad grupal, en consecuencia, la memoria individual se moldea por el grupo y su vinculación con este permite a los individuos recordar y reconstruir sus propias vivencias. Entonces es posible señalar que existen varias memorias colectivas. No existe una memoria universal, ya que toda memoria colectiva tiene por soporte un grupo limitado en el espacio y en el tiempo.”*²⁵⁹

²⁵⁸ Peñaloza Palma, (2015), p. 38.

²⁵⁹ *op.cit.*, p. 21

Memoria colectiva de un grupo, censurada y negada por otro grupo, y que en el caso de *Las cuarenta* surtió bastante efecto entre aquellos a lo que les fue contemporánea la muestra, pues no está inscrita en la mayor parte del imaginario colectivo: dentro del grupo de las exposiciones artísticas durante la época de la UP, y, aunque el tema central de la muestra es bastante contingente y de relevancia nacional, no se le recuerda como a otras del periodo.

Por ende, son los testimonios o los textos que hablan de la muestra, sobre todo en la prensa escrita, los que proporcionan la base adecuada para encausar la *memoria individual* a una *memoria colectiva* a la hora de recordar la muestra en sus principales aspectos. Con cada testimonio se tiene algún panorama de lo que fue la exposición, además de develar la percepción que cada individuo tuvo de ésta. El muro de las opiniones que hubo dentro de la exposición, la crítica de Ernesto Saúl y Nena Ossa, las entrevistas de algunos artistas participantes y al director del MAC de la época, son claves a la hora de reconstruir lo que fue la exposición, lo que además acompañado de fotografías nos da algún panorama de cómo fue la muestra²⁶⁰.

El hecho de que por ejemplo el artista Aníbal Ortizpozo haya solicitado conocer el testimonio que dio el artista Guillermo Núñez sobre la muestra, nos habla cómo realmente opera la memoria colectiva, pues recurrimos a la memoria de otros seres que han vivenciado las mismas experiencias para completar nuestros recuerdos con los de ellos y así hacer más fidedigno los relatos de unos y otros, sin que una contradicción evidente resalte para que no pierda sentido lo dicho:

*“Por lo demás, si la memoria colectiva obtiene su fuerza y duración al apoyarse en un conjunto de hombres, son los individuos los que las recuerdan, como miembros del grupo. De este amasijo de recuerdos comunes, que se basan unos en otros, no todos tendrán la misma intensidad en cada uno de ellos. Cabe decir que cada memoria individual es un punto de vista sobre la memoria colectiva, que este punto de vista cambia según el lugar que ocupa en ella y que este mismo lugar cambia según las relaciones que mantengo en otros entornos.”*²⁶¹

Puntos de vistas que difieren unos de otros, pues Guillermo Núñez recuerda bastante bien algunos sucesos principales de la muestra, más no acerca de la exposición de La Serena, que es mayormente recordada por Aníbal Ortizpozo, pues él fue uno de los organizadores que la llevó

²⁶⁰ “Recurrimos a los testimonios, para fortalecer o invalidar, pero también para completar lo que sabemos acerca de un acontecimiento del que estamos informados de algún modo, cuando, sin embargo, no conocemos bien muchas de las circunstancias que lo rodean” Halbwachs, (2004), p. 25.

²⁶¹ *op.cit.*, p. 50.

hacia esta ciudad, y por otro lado cualquiera de estos dos testimonios es mucho más completo que el aportado por Francisco Brugnoli, que nos mencionó la obra que realizó y los nombres de los artistas que conformaron su grupo de trabajo, pero que debido a los muchos años transcurridos, le fue imposible recordar algún dato externo a su obra, como por ejemplo las obras de otros artistas, o algún detalle del montaje, etc.

Todo estos aportes realizados desde distintas veredas, unos contemporáneos a la época y otros de la actualidad, no solo promueven un vínculo a través de la *memoria colectiva* entre sujetos que vivenciaron la muestra, sino también propicia la construcción de una identidad grupal que incide en las formas valorativas que este grupo tendrá sobre la de base a otros productos de la época y la actual con respecto a ciertas opiniones o puntos de vista.

Estas construcciones se realizan sobre todo en el ámbito de la historia, que a medida que se va elaborando y reescribiendo en algunos casos –sobre todo con respecto al golpe militar y la época de su dictadura- se van añadiendo nuevas perspectivas que en su momento quedaron fuera por diversas razones:

“La historia no es todo el pasado, pero tampoco es todo lo que queda del pasado. O, dicho de otro modo, junto a la historia escrita hay una historia viva que se perpetúa y renueva, a través del tiempo y en la que se pueden encontrar muchas corrientes antiguas que aparentemente habían desaparecido. Si no fuera así, ¿podríamos hablar de memoria colectiva?”²⁶²

La *memoria colectiva* retroalimenta a la historia, la cual debe esperar cierto periodo para escribirse y poder mirar y englobar las visiones de una época en particular, por ende, no es de extrañar que a más de cuarenta años del golpe militar y del fin del gobierno de la UP, aún haya historias no contadas sobre acontecimientos ocultos que le otorgan a la historia oficial miradas nuevas desde donde construirse, y por qué no, reconstruirse.²⁶³

Pero esta reconstrucción de la historia, por una que incluya memorias colectivas marginadas por la dictadura, no aleja los conflictos de intereses y antagonismos entre grupos de diversas ideologías que luchan en el espacio simbólico para hacer validar sus posturas en detrimento de otras. La dictadura militar, como ya hemos señalado, trajo consigo prácticas violentas que

²⁶² *op.cit.*, p. 66.

²⁶³ “Es posible que tras un acontecimiento que trastocó, destruyó parcialmente y renovó la estructura de la sociedad, empiece otro periodo. Pero no nos daremos cuenta hasta más tarde, cuando una nueva sociedad haya sacado de sí misma nuevos recursos y se haya fijado otras metas” *op.cit.*, p. 83.

buscaron eliminar cualquier *memoria colectiva* de un grupo determinado, afectando el conocimiento de productos de importancia nacional de diversas disciplinas –como fue el caso de la exposición *Las cuarenta-*, situación que hasta hoy en día ha afectado en la búsqueda de la verdad, pues se solventan en mitos que son creídos por algunos hasta la fecha, y los sostienen como verdades absolutas algunos sectores, a pesar de investigaciones fidedignas, con documentos en mano, que prueban lo contrario.²⁶⁴

Ahora bien, la dictadura militar con 17 años al mando del país tuvo tiempo suficiente para lograr instaurar un legado potente, a través de una nueva constitución en el año 1981, y en el plano económico con la llegada de los llamados “*Chicago Boys*” que instalaron un sistema neoliberal importado directamente desde Estados Unidos, lugar donde este grupo se educó.

Con el retorno a la democracia, si bien volvió un sistema de elección de las máximas autoridades del poder ejecutivo y legislativo, el sistema impuesto sigue presente y no ha habido cambios estructurales que modifiquen profundamente el legado de la dictadura militar; es más, luego casi de tres décadas desde el retorno a la democracia no ha habido voluntad política alguna de cambiar la constitución de 1981, solo en el gobierno de Ricardo Lagos se hicieron algunas someras modificaciones, pero en lo que respecta a lo más esencial de la constitución ésta no se ha modificado en absoluto.

Esto provoca que a pesar de estar en un Estado democrático estemos legalmente bajo la ideología impuesta por una dictadura, lo que resulta violento y atentatorio para la misma democracia, y además, impide una real y acuciosa revisión del pasado que anteriormente ha sido censurado, pues solo se revaloriza aquello que no vaya en contra de la ideología imperante o que no suponga algún peligro para los grupos de poder, los cuales tiene la decisión sobre qué es lo que debemos conocer del periodo UP, y qué es preferible no indagar:

*“Por consiguiente, la selección de este patrimonio construido desde la elite o grupo hegemónico, es arbitrario al no ser algo propio, ni un principio universal, sino una manifestación evidente de su poder, su habitus y sus propósitos, determinando el universo simbólico de los demás.”*²⁶⁵

²⁶⁴ “Ha habido en la historia intentos realmente violentos de establecer amnesias colectivas para borrar ciertos recuerdos y elementos constituyentes e imponer otros nuevos en concordancia con las ideas totalitarias y excluyentes. La quema de libros, la prohibición de ciertas manifestaciones artísticas, la destrucción de reliquias y estatuas, no son otra cosa que una prohibición para que una cierta memoria compartida por grupos que podían atentar contra el poder establecido, no se materialice o se exprese” Sanfuentes, (2012), p. 62.

²⁶⁵ *op.cit.*, p. 99.

La elección de visibilizar ciertas muestras por sobre otras también puede deberse a mantener oculto un programa de gobierno que posee una ideología opuesta y que va en contra de los intereses de los grupos económicos y la elite política, así como también ocurrió con la muestra coordinada por la CUT y la Fundación Salvador Allende, donde la encargada de archivo de esta última institución nos señaló que tuvo escasa visibilización en los medios de comunicación, tanto televisivos como en prensa escrita, lo que nos da indicios de cierto ocultamiento del tema.

Así y todo, aquellas personas que se sienten parte de una *memoria colectiva* históricamente censurada, luchan día a día por hacer que ésta no desaparezca y promueven desde la vereda que el poder les permite ocupar, hacer visible una situación que el poder solo ignora y no indaga, como es el caso del artista Aníbal Ortizpozo, quien a través de las nuevas tecnologías, con su *blog* llamado justamente *La porfiada memoria*, nombra algunos de los sucesos más relevantes de la época UP en el terreno del arte, y busca mantener y retroalimentar la memoria colectiva de un periodo en el que hubo un fuerte y sistemático trabajo artístico desde las distintas veredas del quehacer.

Dichas acciones buscan ser un contrapunto de lo que la historia oficial señala, y que es voz de lo que los grupos hegemónicos buscan imponer dentro de una sociedad. En un párrafo del libro ya citado de Carla Peñaloza, la historiadora reflexiona sobre el tema:

*“Las memorias no solo son plurales sino que muchas veces son antagónicas, por lo que cada grupo demanda su lugar en el espacio público, sin embargo no todos lo logran. En general, los Estados totalitarios han intentado manipular la memoria o, más aún, han conminado a sus ciudadanos al olvido. Así también los marginados de ayer pueden ocupar un espacio importante en la historia de mañana.”*²⁶⁶

Y claro es, a pesar de los intentos de algunos sectores por traer a la memoria sucesos que fueron importantes, dignos de imitar y analizar, sí son posibles en el Chile actual. La fuerte manipulación de la dictadura en los medios de comunicación y el olvido obligado de cualquier legado de la UP, hace que la tarea de investigar se haga difícil por la escasez de documentos o fuentes. Por ende, es en esos casos donde la memoria, sobre todo la individual, es clave para volver a configurar la memoria colectiva del grupo, ya que el conjunto de testimonios nos da un

²⁶⁶ Peñaloza Palma, (2015), p. 22.

panorama más amplio de lo que fue la muestra, la que, a pesar de no configurarse dentro de los recuerdos de las nuevas generaciones, sus padres o abuelos de aquellas, forman igualmente un vínculo identitario dentro de un grupo que en su momento fue censurado totalmente.

Y a pesar de la fuerte censura a la que fue sometida, que provocó el asentamiento de datos erróneos, que hacen difícil sustentar las reales características de la muestra, podemos establecer que versó en su contenido y objetivos sobre el tema más polémico dentro de las demás exposiciones aquí nombradas, porque si bien las otras muestras se abocaron a un propósito o meta del programa en cuanto al área cultural (llevar el arte hacia todo el país, integrar arte a bajo costo, utilizar espacios nuevos para la difusión del arte) se declara que *Las cuarenta* fue una de las que abarcó todos esos aspectos y más al proponerse llevar a cabo la representación de un programa de gobierno de forma plástica.

Además, al hacerlo contempló la modalidad de producción colectiva, siendo la única muestra, como ya mencionábamos, en ser colectiva en cuanto a la realización de obras en grupos de trabajo²⁶⁷, lo que atenta a la concepción de la obra individual impuesta por un mercado e incita a construir una obra para una comunidad que se haga partícipe activamente de ella y la complete, como finalmente ocurrió al ser llevada la exposición a La Serena, donde la contemplación pasiva quedó fuera en la búsqueda de hacer participar al pueblo –el actor principal de la UP- en esta nueva cultura y nueva escala de valores que gobierno y simpatizantes buscaron concretar en el breve plazo de los cien días.

La creación artística colectiva, si analizamos someramente el arte previo a la UP, no estuvo presente en el arte chileno, si bien hubo la formación de grupos artísticos –Grupo Montparnasse, Grupo de estudiantes plásticos, Forma y espacio, Signo-, estos se unían sobre la base de la similitud en el estilo artístico o con la finalidad de generar cambios en el arte de su tiempo o en la educación artística, pero en los cuales se mantuvo la elaboración de obras personales trabajadas en taller²⁶⁸.

Durante el gobierno de Salvador Allende, se exploró en dicha vertiente, siendo el MAC uno de los propulsores del trabajo colectivo artístico, a través de esta muestra y la mencionada exposición de las Brigadas muralistas, que se realizaron bajo la dirección de Guillermo Núñez.

²⁶⁷ c.f.: Cita de Gracia Barrios, en este mismo trabajo, p. 104.

²⁶⁸ Esta arista puede ser interesante de investigar a la hora de revalorizar las creaciones artísticas visuales de la UP al proponerlas como inéditas dentro de la historia del arte chileno, pues es posible adjudicarles el encausamiento de la creación artística colectiva dentro del país.

Las exposiciones de la época de la UP -de las cuales se hizo un breve repaso- son colectivas en el sentido que convocaron a muchos artistas en torno a un mismo tema, pero cada uno llevando a cabo su propia obra. En cambio, en la exposición *Las cuarenta*, lo colectivo además de suceder por la gran cantidad de artistas que convoca, tiene que ver además, con el modo de elaborar la obra: a partir de un grupo de trabajo que de manera plástica aborda alguna de las medidas de un programa de gobierno.

Esta modalidad de trabajo -que además comparte con la llevada a cabo por las Brigadas Muralistas- se replicó en la década posterior. Un ejemplo de ello fue el Colectivo de Acciones de Arte (CADA), donde las obras, al igual que la muestra, fueron elaboradas de manera colectiva y con un velado entronque político y nos hace recordar la forma de trabajo que hubo en algunas creaciones artísticas de la UP en el terreno de las artes visuales.

No se puede aseverar que producto de la exposición hayan surgido iniciativas como éstas, pues se ha visto a lo largo de la investigación lo poco conocida que es la muestra, pero sí sería interesante investigar si el trabajo colectivo propuesto en varias instancias por artistas e intelectuales de la UP tuvo frutos en el arte posterior y cuáles fueron los medios de transmisión hacia las generaciones nuevas. En el caso del CADA es muy probable que sus miembros hayan sido testigos de algunos acontecimientos artísticos de la UP. Aun así, no es válido pensar que ésta haya sido la única manera, por ende sería valioso rastrear otros métodos de transmisión del trabajo colectivo artístico que aporte a la historia del arte nacional, nuevos puentes, cruces entre el arte de una década censurada y otras creaciones artísticas posteriores a ella.

Anexos

Presentación

En este apartado se verá las notas de prensa y documentos que actuaron dentro de la investigación como fuentes primarias de información acerca de la muestra y que son constatemente citadas dentro del texto. Algunas de ellas pertenecen a las exposiciones más afines: *Las cuarenta medidas* en La Serena (1971) y la otra muestra de la misma temática llevada a cabo por alumnos de la Escuela Experimental de Educación Artística en el Museo Nacional de Bellas artes (1971).

En la mayoría de ellas aparece al menos el nombre de la exposición y algún otro dato que va aportando distintas aristas a la investigación para configurar la descripción de la muestra lo más completa posible. Además, se presentan algunas notas de prensa, donde sí bien la noticia central no es la exposición misma, es nombrada y aporta a la investigación un contexto social y político que permitió comprender desde otros puntos de vista, las obras de la exposición.

A las notas de prensa expuestas, les siguen documentos de diversas características pero que tienen la misma procedencia: todos pertenecen al Archivo del MAC. En él hay cartas provenientes de diversas instituciones, notas de artistas e informes de gastos, etc., los que proporcionaron datos duros sobre ciertos aspectos de la muestra considerada.

A continuación, contamos con la realización de dos entrevistas, a dos artistas de la exposición. Uno de ello fue Guillermo Núñez, quien fue director del MAC en el periodo que se hizo la exposición, por lo que hubo muchos datos entregados por él, con respecto al montaje y la forma de trabajo. Dicha entrevista fue por vía telefónica, por lo que se configura como un relato hecho por la autora en base a todos los apuntes que obtuvo de la conversación. La segunda entrevista fue al artista Aníbal Ortizpozo, participante de la muestra y coordinador de la itinerancia que *Las cuarenta* realizó en La Serena. Esta entrevista fue, por medio de varios correos electrónicos, de los cuales en uno de ellos el artista, a través de su asistente, responde a preguntas textuales enviadas por la autora e incluye junto a la entrevista un anexo con información que complementa la entrevista, la cual será incorporada de manera textual, tal como ha sido recepcionado. En él no solo aparecen datos de la exposición en sí, además hay información de otras exposiciones del

periodo, recortes de prensa y fotografías de la exposición en La Serena, lo que la convierte en una buena fuente de información, pues viene de primera fuente.

Índice de prensa y documentos

Nota: las referencias completas de los documentos están en la bibliografía

- “Regreso a la tierra”, en <i>Ahora</i> , 29 de junio de 1971.	144
- “Se inauguró exposición “Las Cuarentas Medidas””, en <i>La Nación</i> , 02 julio de 1971.	146
- “Las medidas en color”, en <i>Ahora</i> , 06 de julio de 1971.	148
- “Las cuarenta razones”, en <i>Ahora</i> , 13 de julio de 1971.	149
- “Crítica incendiaria”, en <i>Ahora</i> , 20 de julio de 1971.	151
- “Testigo y actor”, en <i>Ahora</i> , 27 de julio de 1971.	152
- “Socialismo y arte” en <i>Ahora</i> , 31 de agosto de 1971.	154
- “Hacia una cultura activa”, en <i>Ahora</i> , 14 de septiembre de 1971.	156
- “En busca de una política”, en <i>Ahora</i> , 31 de septiembre de 1971.	157
- LA NACIÓN, 19 de diciembre de 1971.	158
- “ <i>Amplio acceso del pueblo a la cultura</i> ”, en <i>Ahora</i> , 4 de noviembre de 1971.	160
- Carta de Gregorio Berehenko a Hernán Rojas, 15 de junio de 1971.	163
- Informe de gastos emitido por el IAL, 28 de julio de 1971.	164
- Carta de María E. Zamudio a Rosendo Rojas, 27 de agosto de 1971.	165
- Recibo de dinero de la Intendencia de Coquimbo, septiembre de 1971.	167
- Carta de Guillermo Guerrero al MAC, 3 de septiembre de 1971.	168
- Carta de María E. Zamudio a Rosendo Rojas, 09 de septiembre de 1971.	170
- Carta de María E. Zamudio a Rosendo Rojas, 27 de septiembre de 1971.	171
- Nota de Iván Vial. Retiro de placas, 24 de septiembre de 1971.	172
- Nota de Aníbal Ortizpozo. 1971.	173
- Carta del IAL a Guillermo Núñez, 2 de febrero de 1972.	174
- Carta de la embajada de Chile en Londres al ministro, 20 de febrero de 1973.	175

e Di-
e cine
el cir-
Los
e ma-
sindi-
úblico
la ne-
es ca-
nota-
artis-
ínculo

cia un
amen-
orada,
culto.
a San-
s diez
idada.
a y la



conoce. Eso demuestra que ha llega-
do. En cuanto a la música juvenil,
era importante darle un contenido
más realista. El amor está muy bien,
pero no los esquemas de príncipes
azules, palacios de mármol y autos
de diez metros.

Después del 4 de septiembre, el
objetivo es integrarse a una política
cultural general, amén de decidir lo
que se debe acentuar en determinado
momento: "Por ejemplo, si una de
las metas del Gobierno es aumentar
la producción, nosotros debemos
apoyarla con música, para ayudar a
crear conciencia. Pero eso no englo-
ba toda nuestra música, es una parte
solamente. Paralelamente, creemos
que la música juvenil puede ayudar
a la juventud a integrarse a la comu-
nidad y en el campo de la Nueva
Canción debe seguirse adelante. Hay
mucho que desarrollar aún. Nosotros
no "fabricamos" hits efímeros. Pero
si alguno de nuestros discos alcanza
ese nivel de popularidad, pesa mu-
cho más. En este momento, por
ejemplo, "Derecho de vivir en paz"
compite en los rankings. Dentro de
la nueva canción, nos estamos diver-
sificando. Pronto editaremos las
canciones de Eisler con letra de
Brecht, interpretadas por Hans Stein,
y también tendremos un disco del cu-
bano Carlos Puebla dedicado a Chi-
le, que se llama "Ojo con la CIA".
Su letra: "Chileno, dentro de tu ale-
gría, ten cuidado con la CIA".

Mientras tanto, se está perfeccio-
nando el mecanismo de recitales de
los artistas de Dicap, elaborándolos
con el mismo cuidado que un disco,
y pronto comenzará a funcionar un
taller para ayudar a la formación de
nuevos artistas, que estará a cargo
de algunos de los mejores exponentes
de la Nueva Canción. Por otro lado,
se mantiene el concepto del disco

como unidad poético-musical-plástica
a que tan eficazmente contribuyen
las portadas de Vicente y Antonio
Larrea.

Dicap sabe hacia dónde quiere ir,
pero sus dirigentes —a pesar de los
resultados alcanzados en tan poco
tiempo— no se sienten poseedores de
la verdad:

—Nosotros presentamos una línea,
un camino. Todos pueden tener el
suyo, con tal que sea serio.

PLASTICA Regreso a la tierra

¿QUE TIENEN de común una es-
cultura electrónica y un saco de sa-
litre? La pregunta sugiere un acertijo
y la respuesta lógica parece ser: nada.
Sin embargo, entre ambos hay un ar-
tista inquieto, y una nueva visión del
hombre y del arte.

Juan Downey, grabador y escultor
chileno, radicado en Estados Unidos,
pero con alma de vagabundo (llegó
a Chile en junio por unos pocos
días), es el nexo entre la electrónica
y el salitre. Downey viajó a Europa
en 1961 y recorrió varios países. Fi-
nalmente llegó a Nueva York, donde
alterna las exposiciones con clases de
escultura en el Hunter College y de
arquitectura en el Pratt Institute.

Downey no pudo escapar a la atrac-
ción de un mundo en que la tecno-
logía domina la existencia del ciuda-
dano común. La transición entre el
grabado y la escultura electrónica fue
rápida. La presencia del hombre fue

I
r
F
c
ll

g
e
P
a
n
ci

sc
ol
na
so

de
ca
sin
Fr
Ar
(I



Juan Downey: Electrónica y arte salitrero



José Corvalán

transformada en energía, aprovechando el sonido de su voz, el calor del cuerpo o la sombra que proyecta. El espectador accionaba luces, cintas grabadas y pizarras luminosas, sin que nadie se atreviera a discutir que participaba en la obra de arte. Sin embargo, Downey se planteó la duda.

La participación del espectador se limita a la sala de exposiciones. Hay una acción y reacción que son siempre las mismas. Todo ello destinado

a la gente que se encuentra en el interior de la galería. ¿Cómo usar la gente que está afuera?

La respuesta fue un sistema de captación de ondas de radio que permitía sintonizar las comunicaciones de la policía, de los bomberos, o el ruido de los aviones, y transformarlos en música. Es decir, una forma de integrar el mundo exterior a la cultura electrónica.

—Mi preocupación por el ser hu-

mano me llevó, sin embargo, mucho más allá de la experiencia electrónica. Sin dejarla de lado, empecé a vislumbrar lo que he llamado "Una nueva raza limpia". La idea es crear un ciclo vital que permita al hombre comer alimentos limpios. Para ello preparé un huerto interior, con cajones adecuados, a fin de hacer crecer plantas que me dieran alimento, criar gallinas con el producto de esos huertos, alimentarme de ellas. De todas estas experiencias hice dibujos que se han expuesto en galerías de Nueva York.

Downey confiesa que este arte agrícola es más difícil de lo que imaginaba. Pero piensa insistir. A sus alumnos de arquitectura les predica la necesidad de dejar de lado el concepto tradicional de universidad. Y para no quedarse en palabras, los saca a recorrer la ciudad, visitar los barrios pobres y conversar con los obreros en las cantinas. El resultado es sorprendente: una serie de soluciones urbanísticas de gran contenido estético y humano. Todo ello, sin abandonar las experiencias agrarias.

—Tengo proyectado empezar un curso que he llamado "La cacucla de la supervivencia". Lo realizaré con alumnos de arquitectura en una propiedad facilitada por una comunidad negra. Nosotros repararemos la casa, haremos el jardín y plantaremos la huerta.

Trabajando estas nuevas ideas, Downey dio con el salitre chileno. La información que tenía sobre el grave daño que ocasionan los fertilizantes artificiales fue el punto de partida para la campaña del abono natural. Hizo un dibujo con un texto explicando las ventajas del salitre y una escultura con un pequeño saco conteniendo el abono y organizó una exposición. La muestra se abrió en mayo de 1970, pero como promoción del salitre fue un fracaso.

—Invité al embajador de Chile y ofrecí regalar el dibujo y la escultura, pero no hubo respuesta. El embajador, gran admirador de mis trabajos electrónicos, ni siquiera fue a la exposición.

De esas experiencias Downey concluyó que todo sistema ecológico (relación entre los organismos y el medio en que viven) tiene un sentido estético. Una demostración de ello es la escultura que trabajó para la exposición sobre las 40 medidas del Gobierno Popular y que se exhibirá en el Museo de Arte Contemporáneo de la Quinta Normal.

El arte ecológico que postula Downey exige abandonar el concepto de obra de arte como objeto único y sacar al artista de su aislamiento. Es urgente crear una relación amable entre el hombre y el medio en que vive. Y ésa es una tarca para artistas.

ERNSTO SAUL

MOSAICO

Cecilia Vicuña (pinturas). Estrecha unión entre la poesía y la pintura. Toda la exposición parece determinada por el cuadro "Consecuencia de la lectura", que, a su vez, tuvo origen en el poema "Cambio de domicilio", que, por su parte, se inspiró en el cuadro "Interior metafísico", de Giorgio de Chirico. Los poemas son obra de la artista y de Claudio Bertoni. Cecilia Vicuña parece encontrarse en una relación armoniosa con el mundo. En sus telas, confunde la realidad con los sueños. (Sala Forestal - Museo Nacional de Bellas Artes.)

Claudio Rivera (óleos y esculturas). Autodidacta, maestro muchista, vigilante del Museo de Bellas Artes, Rivera realiza su primera exposición bajo el patrocinio de la Vicerrectoría de Comunicaciones de la UC. Pintura espontánea y simple. En el catálogo el artista se define como "primitivo", y agrega: "Hay que trabajar el arte desde adentro, tratar de impresionar menos y decir más". En las esculturas, Rivera logra obras de gran fuerza, especialmente en los tallados en madera. (Casa Central de la U. Católica.)

Juana Lecaros (pinturas y dibujos). Un mundo diferente, infantil, con soluciones pictóricas que esconden el oficio bajo una apariencia ingenua. Las obras al pastel superan a los óleos en cuanto al tratamiento del material. Juana Lecaros incluye esta vez una serie de temas religiosos realizados en tonos sombríos. (Galería Central de Arte - Moneda 920, subterráneo.)

Retratos. Extensa muestra del retrato en la pintura chilena, que comprende obras del siglo pasado y de las tres primeras décadas del presente. Destacan obras del mulato Gil, Rugendas, un curioso retrato firmado por Monvoisin y que se sale de todo lo conocido del pintor francés. Pedro Lira y Juan Francisco González están ampliamente representados. Hay además obras de Arturo Gordon, Pedro Luma, Bertrix, y un notable óleo de Herrera Guevara. (Instituto Cultural de Las Condes - Apoquindo 6570.)

TARIFA DE SUSCRIPCIONES

Anual N° 400.
Semestral N° 200.
Trimestral N° 133.

LA NACION

SANTIAGO, VIERNES 2 DE JULIO DE 1971

**Se inauguró
exposición
"Las Cuarenta
Medidas"**

Ayer a las 19 horas, se inauguró en el Museo de Arte Contemporáneo (Quinta Normal), una exposición con el título de "LAS CUARENTA MEDIDAS DE LA UNIDAD POPULAR", organizada por el Instituto de Arte Latinoamericano.

Exponen, entre otros, con el tema "La Reforma Agraria", el Grupo de Arte de la Universidad Católica, donde han trabajado Mario Carreño, Rober Bru, Eduardo Vilech y otros.

Con el tema "Justicia", expuso Alfonso Puente; con el tema "Contra la violencia", Gracia Barros, José Balme y Ricardo Mesa.

ARTE POPULAR CHILENO

También, continúa presentándose en el Museo de Arte Popular Americano (Cerro Santa Lucía, terraza Hidalgo) una exposición de Arte Popular Chileno, que incluye cerámicas de Quinchamal y Pomaire; alfarcas de Taraganta, cestería de Rañ, y muchas otras técnicas.



BALLET AFRICANO. "Paseen poseídas por un espíritu", comienza la danza mundial. En plano dorsal, dote negro cubren la cabeza de los

**Hoy debuta
Ballet de Guinea**

Hoy debuta en Chile el famoso BALLET AFRICANO, en el Teatro Municipal. Este fabuloso conjunto realizará siete presentaciones en Santiago. Luego de su

pasión cotidiana por la danza, arrancó de la vida diaria la búsqueda sencilla del tam-tam y la revivió sobre los tableros musicales del mundo.

**SEPTIMA
DE LA**

La Orquesta Sinfónica de Chile séptimo concierto de abono a las 19 Años. La orquesta actuará esta vez con el maestro chileno Juan Pablo, los obtuvieron rotundos éxitos en Europa y Alemania.

La Sinfónica interpretará esta vez en Ra. de César Franck: "Concierto compositor nacional Orrego Sabat, y Mary Ann Forbes: el "Pájaro de Fuego". La repetición de este concierto será en la Universidad Técnica Federico S.

DIRECTOR NACIONAL:

El prestigioso director chileno, es uno de los más destacados directores jóvenes de América Latina. Egredió en 1957 de la Cátedra de Composición del Conservatorio Nacional de Música.

Entre los años 59 y 60 realizó expedición orquestal con el maestro Hermann Scherchen en Suiza. Luego fue nombrado director adjunto de la Orquesta Filarmónica de Chile y Director del Departamento de Música de la Universidad Católica de Chile. En 1962 recibió el premio de la crítica por su labor como director. De ahí para adelante participa en las temporadas oficiales de la Orquesta Sinfónica.

También comenzó su carrera de éxitos internacionales. Ha sido director de la Sinfónica de Nueva York. Ha actuado en casi todos los países del

Sudamérica. Desde sus primeros conciertos concurrió al primer concurso internacional de música pública.

Mary Ann Forbes ingresó a la Escuela Nacional de Música actual de los del Con. Esta nutrida actuación incluye los de na en las de Serpina Padrona Concepción

Presidente del Consejo y Director: Oscar Walter Bond
Director responsable: Ramón Arce de Martínez.
Representante Legal: Jorge Arce de Moya.
Propietaria: EMPRESA "LA NACIÓN" S.A.
Totales domiciliadas en Argentina 1966, Santiago.

Las "Cuarenta Medidas" en el Museo de Bellas Artes

¿Cómo van las muchachos con ojos de artista, las medidas del Gobierno de la Unidad Popular?

La respuesta se encuentra afuera en las obras del segundo piso del Museo Nacional de Bellas Artes, en el Parque Forestal.

22 Alumnas de la Escuela Experimental Artística realizaron libremente sobre las Cuarenta Medidas del Gobierno de la Unidad Popular. Con su honesta tentada se pusieron a elaborar bocetos los cuales fueron luego realizados como proyectos de murales por los alumnos de plástica de esa escuela de La Reina.

Para su trabajo usaron madera prensada y primarias plásticas. Cada mural de dos metros por uno y medio fue trabajado por un equipo de cuatro alumnas.

La muestra que ahora se presenta en el Museo de Bellas

Artes ha merecido elogios conmovedores de artistas e intelectuales. "Votaría de color constructivo y voto: socialista" declaró Mario Canales. "Muestra digna de cualquier salón de parícuti" expresó el escultor Humberto Ruiz. Está en ejecución la obra de artistas adultos dirigida por María Canales.

"Han gustado mucho los excepcionales cuadros agrarios" realizado por Pedro Escobar, Rodolfo Jiménez y Luis Gutiérrez.

"Control del Alcoholicismo" realizado por Jorge Chevesich, Ricardo Alcarras, Robinson Reyes, Gaosín Viduarriaga y Hernán Narbona. "No más impuestos a los alimentos" de Beatriz Castro, Ezequiel Figueroa, Fernando Polvani y Juan Campos. "nos obró el muralista Fernando Marín, Director de la Escuela Experimental Artística.

En esta escuela focal estudian 370 alumnas, internas y muchos pupulos provenientes de Coelemu y Puerto Natales. Cuenta con talleres de cerámica, forja artística, orfebrería, escultura, dibujo, pintura, diseño, grabado, talleres de música: violín, piano, guitarra, instrumentos de viento y folklore. Hay alumnos de Cuerno Blanco hasta Cuerno Verde.

CON MUSICA DE PASCUA

Para los
tercero
carabi-

todo lo nuevo que allí
vista?



Manuel Rubio



Manuel Rubio

Los artistas y un mural en que todos pueden meter mano

Casa, luz y agua potable para todos

Su hijo mayor tiene 26 años, hizo el servicio militar en Vietnam y no es cuestión que a los otros les pase lo mismo. Si Jerry elige finalmente el exilio, será —claro— un exilio dorado. Su productor fue el eucargado de buscarle en el sur de Francia un terreno a orillas del mar, con abundantes hectáreas. En el centro del terreno, Jerry proyecta construir una mansión revolucionaria, "Calandra 2000". Una enorme estructura en cuyo interior se levantarán una serie de volúmenes que reemplazarán las puertas y las escaleras. Las 14 habitaciones principales carecerán de muebles. Las camas y demás objetos indispensables estarán empotrados. Los cuartos de baño tendrán piscinas cilíndricas.

Mientras tanto, Jerry está encantado con el recibimiento que ha tenido en París:

—Los franceses siempre hablaron mejor de mí que nadie. Los críticos descubrieron en mis films detalles y pensamientos que jamás tuve, lo que fue muy amable de su parte.

Acto seguido hizo un minishow para los periodistas: los cigarrillos los fumió por la nariz, las orejas, los ojos y —de vez en cuando— también por la boca. Saltó de su sillón como un resorte y dirigió ante los

azorados periodistas una versión delirante de la Novena Sinfonía de Beethoven. Y luego prometió aprender el francés.

PAG 48 / Nueva Actual / Antes 6 julio 1971

PLASTICA Las medidas EN COLOR

LAS CUARENTA primeras medidas del Gobierno de la Unidad Popular son cuarenta y dos. Así lo comprobaron los jóvenes muralistas que exhiben sus trabajos en el Museo Nacional de Bellas Artes, al hacer el recuento de los murales. En su entusiasmo, habían agregado dos medidas que estaban fuera del programa.

Los muchachos pertenecen a la Escuela Experimental de Educación Artística del Ministerio de Educación. La muestra que hoy exhiben nació como una forma de dar a conocer la escuela que durante sus 24

años de vida permaneció en el anonimato. En su larga trayectoria el establecimiento vagó entre viejas casonas de las calles Agustinas, Amunátegui y Manuel Rodríguez. Hoy ocupa un conjunto de edificaciones en la calle Larrain en la comuna de Ñuñoa.

Jorge Leal, 17 años, alumno del segundo año medio y del curso de dibujo, y secretario del Centro de Alumnos, es uno de los organizadores de la exposición.

—Elegimos el tema por su contenido social y la posibilidad de realizarlo a través de murales al alcance de la comprensión de la clase obrera. Toda la exposición fue proyectada para llevarla a las poblaciones y sindicatos.

Los murales fueron pintados por doce alumnos divididos en cuatro grupos. A cada uno de los participantes le correspondió proyectar y realizar tres murales. Uno de los temas que desarrolló Leal es el que se titula: "No más asesores".

—Lo discutí con los compañeros de mi grupo. No me tocó conocer a ningún asesor, pero podía imaginármelos: tipos gordos, bien vestidos, echados para atrás en sus asientos, tomando whisky y ganado dinero sin trabajar.

Acusaciones, refuciones

El solo anuncio de la exposición desató la polémica. Improvisados críticos se armaron de expresiones como "guardias rojos" y "maestra pictórica-concientizadora" para referirse a los murales y a sus autores. Incluso se acusó a la escuela de concientizar a sus alumnos. Rodolfo Jiménez, 15 años (segundo año medio, curso de forja), refuta esa afirmación.

—La ubicación del colegio en un sector de poblaciones y la extracción social de los alumnos nos han definido. Hay compañeros de la pequeña burguesía y proletarios. Sin embargo hay una gran unidad entre el alumnado e incluso con los profesores.

Y la definición los ha llevado a realizar murales en su comuna y en diversas ciudades del país. Ahora tienen un ofrecimiento de la Municipalidad de La Reina para pintar una serie sobre el tema de la forestación.

La experiencia ha sido valiosa. El trabajo en equipo fue para muchos una novedad. Los obligó a dejar de lado la concepción individualista que suele definir a la obra de arte. Vislumbran nuevas posibilidades. Cuando trabajen en murales callejeros invitarán a los transeúntes a tomar las brochas y pintar con ellos. Son algunas de las cosas que no dijeron los críticos improvisados y los detractores.

ERNESTO SAUL.

eso es lo
bien.

Intentaron
nuevos de
Armstrong
iones con
e ángeles.
Indestruc-
ción del
zo por la
gigantesco.
enzos del
invención:
a hombre
ria dicho-
ros. Des-
ciones de
de trom-
trapuntos
improvi-
n su fra-
trumento
sa a eje-
voz hu-
a trompe-
n carne.
a historia
El pianis-
piano los
armstrong
efinitiva-
spechado

ra quien
Cronopio,
del jazz,
los hom-
esperanto,
jazz pue-
ñor. Pí-

danle que Armstrong sea el gordo y sudoroso negro que los convoque con su trompeta a rendir cuentas en el Juicio Final.



Las cuarenta RAZONES

UN MUSEO está vivo cuando permite a los visitantes escribir en las murallas. Pero corre el riesgo de permanecer muerto si no atiende a lo que los visitantes escribieron. El Museo de Arte Contemporáneo de la Quinta Normal ofrece un muro para opinar, como parte de la muestra que ha denominado "Las Cuarenta Medidas del Gobierno Popular". El primero en aceptar la invitación fue el Presidente de la República, Salvador Allende, durante el acto inaugural (ver recuadro).

La naturaleza de la exposición justifica no sólo recoger la opinión espontánea de los visitantes, sino que también un estudio más profundo de sus reacciones. Sería útil indagar hasta qué punto el significado político y didáctico aparece claro en las realizaciones de los artistas. Especialmente si se aspira a repetir la experiencia en apoyo de futuras campañas de interés nacional.

Los artistas respondieron con entu-



Presidente Allende: en el Gobierno Popular los niños están primero



Prohibido dar la espalda a la realidad

siasmo al llamado del museo. Pintores, escultores, fotógrafos, profesores y alumnos de artes plásticas, músicos y aun pobladores integraron los decisivos grupos que dieron forma plástica a las cuarenta medidas.

Miguel Rojas Mix, director del Instituto de Arte Latinoamericano, del cual depende el museo, plantea claramente el objetivo de la exposición.

—Procura, a través de un trabajo colectivo de los artistas, apoyar la labor del Gobierno Popular. Más que una exposición política es un respaldo a una acción política.

Pero no se agota allí. La experiencia implica un enriquecimiento para el artista, tanto en lo plástico como en lo humano. Para muchos de los participantes el trabajo en común constituyó una experiencia novedosa. Lo mismo el plantearse primero el problema político y derivar de allí la expresión plástica adecuada al mensaje que se quería entregar.

El director del Museo de Arte Contemporáneo, Guillermo Núñez, es un crítico severo con sus propias iniciativas. Estima que la exposición, gestada en el museo y aprobada por la Comisión de Extensión del Instituto, logró sólo en parte sus objetivos.

—No se trataba de hacer una exposición en que cada artista trajera un cuadro o una escultura y la colocara en el museo. Lo que se buscaba era plantear a los artistas la posibilidad de lograr un objetivo didáctico a través de una expresión plástica. Algunos se limitaron a pintar un cuadro; no era eso lo que pedíamos...

Núñez conoció de cerca el trabajo de los equipos. Fue testigo de las largas sesiones en que los artistas analizaron los aspectos políticos, sociales y económicos de cada medida.

—La gente se entusiasmó en el camino. Algunos grupos se hicieron asesorar por economistas o analistas políticos. Se trataba de fijar con cla-

ridad la idea y después buscar la forma plástica de expresarla.

El resultado es positivo y merece ser difundido. Sin olvidar de habilitar, en cada exhibición que se organice, un muro para que los visitantes escriban sus opiniones.

E. F.

TV La cebolla de los pobres

DONA CELIA Alcántara debería ser tanto o casi más importante que Erich Segal en nuestro medio. Sin embargo, para muchos no pasa de ser una ilustre desconocida. Al igual que el autor norteamericano, ella es candidata a convertirse en una de las cultivadoras por excelencia del melodrama del siglo veinte y su historia "Simplemente María" bate records de permanencia en radio, TV y cine de América latina.

Doña Celia (argentina) puede sentirse tranquilamente la creadora del "Love Story" de los pobres. Y todo por haber dado en el clavo de los corazones de las empleadas domésticas de nuestro continente con esta historia tan cebolla, tan noble y sufrida que es "Simplemente María" (Radio Corporación, Canal 9 y cines de Santiago).

Aplaudida por sectores populares pero alimentada por una enorme industria productora que la instaló en los mercados desde México a Chile, pasando por Puerto Rico, Venezuela, Colombia, Perú y Argentina,

El muro del público

El Museo de Arte Contemporáneo habilitó un espacio en la muestra "Las Cuarenta Medidas del Gobierno Popular" para que los visitantes escribieran sus opiniones. Estas son algunas de ellas:

- Al fin el pueblo participa y crea sobre la base de su propia realidad de dolor y esperanza. Rechaza lo que quieren entregarle dosificados para dar paso a lo que anhela y necesita. El compañero Presidente. Salvador Allende.
- Muchachos, siempre a la izquierda. Pero no más a la izquierda de tu corazón.
- Paternalismo cultural es depender y plagiar el arte yanqui como se ha hecho en esta casa.
- Mucho esfuerzo para dejarlo encerrado.
- La real participación del pueblo está reflejada en esta obra. Por lo tanto, esta exposición no debe ser vista solamente por un desfile de modas y debe salir del museo para que los proletarios puedan verla y sepan la realidad cultural y política.
- Ahora hagan una exposición en que verdaderamente participe el pueblo.
- Por fin se ve algo espiritual en la revolución del hombre. Felicitaciones.
- No... al Instituto de Arte Latinoamericano en el barrio de los ricos.

PLÁSTICA

Crítica incendiaria

Siniestro fuera de libreto en
exposición de las 40 medi-
das

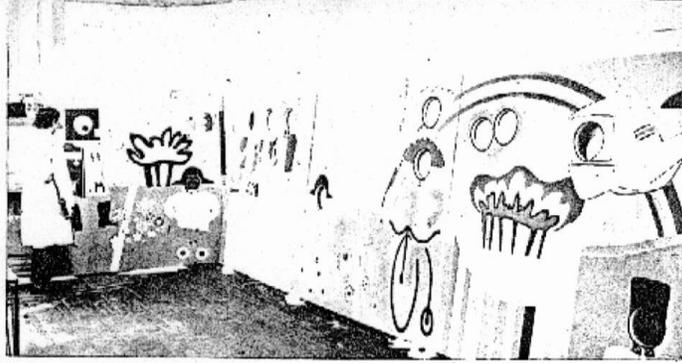
UN PRINCIPIO de incendio en una exposición es una forma de crítica. No es la más indicada para expresar el desagrado del espectador con los aspectos plásticos o ideológicos de una obra, pero, por sí misma, da validez al esfuerzo del artista por vencer la pasividad ambiente. Es lo que ocurrió en el Museo de Arte Contemporáneo de la Quinta Normal al quemarse el trabajo titulado "Contra la violencia reaccionaria y la sedición", que formaba parte de la exposición de las cuarenta medidas del Gobierno Popular.

El extraño siniestro, que estuvo a punto de destruir el edificio del museo, comenzó en el interior de una gran carpa de papel embreado. El ambiente, obra de un equipo que integraban entre otros José Balmes, Gracia Barrios y Carlos Vásquez, intentaba recrear los oscuros y tortuosos caminos de la sedición. José Balmes reconoce que el grupo tuvo problemas para encontrar el enfoque justo:

—Llegamos a la conclusión que a nuestra debía ser la única obra negativa de la exposición. Así creábamos un contrapunto con lo positivo de las medidas del Gobierno. Imaginamos la violencia reaccionaria y la sedición como un ámbito cerrado, oscuro, en el que pudieran suceder muchas cosas no muy claras.

En la muestra participaron dieciséis equipos con casi un centenar de artistas. La calidad de los trabajos no es pareja. En muchos de ellos no se logró un justo equilibrio entre lo plástico y lo didáctico. Sin embargo, lo más importante ocurrió antes de que se realizaran los trabajos, en las discusiones previas.

Los pobladores de La Granja que participaron en la obra denominada "La nueva cultura", vivieron esa experiencia. A las reuniones de discusión asistieron obreros, dueñas de casa, integrantes de las juntas de vecinos y estudiantes de artes plásticas. En ellas se analizó largamente el problema de la cultura. Rolando Viera, obrero, alumno de la Casa de la Cultura de La Granja, participó en las discusiones.



Relaciones diplomáticas con todos los países. Los cuerninos disparan flores

—Comenzamos con una definición de la cultura a la cual cada uno aportó algo. Una de las conclusiones es que la cultura no está enfocada debidamente. La prensa y la televisión nos meten cosas que no deben ser. No tenemos una cultura propia.

Viera trabajó con nueve compañeros en la parte plástica. Las dos columnas realizadas por ellos, que contienen algunos de los enunciados sobre una política cultural, son apenas un esbozo de las discusiones sostenidas. Sin embargo, la importancia de esta etapa previa no fue avaluada oportunamente. De lo que se discutió durante ella en los distintos grupos no quedó constancia, perdiéndose un esfuerzo casi tan importante como la obra material.

En éste como en otros aspectos, la exposición parece estar superando al museo y a los artistas. Es una iniciativa demasiado valiosa para que

finalice tranquilamente. Hay en ella algo explosivo. Cabría formular algunas preguntas: ¿se han reunido nuevamente los artistas para analizar estos primeros resultados? ¿han concurrido al museo —especialmente el día domingo— para discutir las obras con el público? ¿se ha preocupado el museo de hacer una investigación encaminada a avaluatar el grado de comprensión de las obras por parte del público?

El tema escogido por el museo para plantear la muestra tiene un evidente entronque popular. Es un intento, casual o deliberado, de relacionar el arte con las necesidades básicas del individuo. Una experiencia para sacarlo del encierro en que el artista se satisface a sí mismo, a los críticos, a algunos selectos entendidos y a unos pocos —no tan selectos— compradores.

ERNESTO SAUL

MOSAICO

Las 40 medidas del Gobierno Popular.— (Pinturas, esculturas, materiales mixtos, proyecciones). Exposición colectiva con la participación de más de cien artistas que trabajaron divididos en 16 grupos. Cada grupo refundió varias medidas afines, las analizó y discutió desde un punto de vista político, y luego las volcó en expresiones plásticas. El sistema obligó a los artistas a abandonar su natural tendencia a la individualidad para integrarse en equipos y aportar soluciones. La experiencia, mirada en su totalidad, es positiva. (Museo de Arte Contemporáneo - Quinta Normal).

Jaime Garretón.— (Oleos y dibujos a tinta). Garretón exhibe obras clasificadas en series. Cada una de ellas contiene variantes de elementos similares. Sus trabajos giran en torno a elementos geométricos: formas, líneas y puntos, ordenados de acuerdo a cierto código interno. Eso da a las obras limpieza en la ejecución y gran equilibrio. Falta, sin embargo, la nota discordante, que revele la presencia humana. Eso lo consiguen en la serie de los anticuerpos. Es de esperar que en el futuro éstos ganen la batalla. (Sala Forestal - Museo Nacional de Bellas Artes.)

Vivian Scheihing.— (Oleos). Grandes telas en las que la artista reproduce secciones de cuerpos o de rostros a la manera de los *close-up* del cine. La técnica, utilizada por los artistas pop, es atractiva pero limitada. Vivian intenta salvar ese obstáculo acentuando una línea erótica (Sala de Exposiciones Arturo-Edwards - Miraflores 123.)

Ary Brizzi.— (Oleos y objetos acrílicos). Brizzi, reputado artista argentino, trabaja en el campo de lo geométrico. En el catálogo, Basilio Uribe presenta su obra distinguiendo entre los oleos, a los que califica de artísticos, y los objetos acrílicos, a los que otorga la calidad de objetos estéticos no artísticos. Estos últimos están muy próximos a los productos industriales, susceptibles de repetirse en serie. (Museo Nacional de Bellas Artes - Parque Forestal.)

Barbra Streisand, quien no mezquina su gracia y convierte cada escena en un pequeño laboratorio humorístico. Por ahí aparece Jack Nicholson ("Busco mi destino"), que para variar hace de un tipo que se anda buscando a sí mismo.

La ola amorosa tiene su punto menos espiritual en una película cuya propaganda tira el anzuelo a los aficionados al voyeurismo. La otrora dulce Catherine Spaak cambia a oficio menos alibarado en LA MATRIARCA. A los que se animen a formar cola frente a la boletería les espera lo siguiente: Ella descubre que su marido recién muerto tenía un bulín segundo piso ascensor, equipado como para una sostenida guerra sexual, espejos, grabadoras, filmadoras, música calugona y *tutti quanti*.

Los documentales filmados que descubre su mujer (la Spaak) prueban que el deporte predilecto del finado en sus prácticas amorosas era zurrar al *partenaire*. Finalmente un libro de vida donde se califica sexualmente a las víctimas voluntarias incita a la viuda a probar su capacidad sexual con distintos sujetos a ver si le encuentra el cuscú a la breva.

El cuscú aparece cuando el mismo chiste —de cama en cama— se ha contado una espeluznante cantidad de veces y tiene la cara de Jean-Louis Trintignant, que hace de médico. La Spaak finge que se ha torcido un tobillo. Ese viene a ser el momento cúlmine del film porque la viuda descubre que su plena satisfacción sexual la consigue andando al apa en la espalda de cualquier bipedo. El resto del film es puro galope de cabro chico.

Lo mejor que tiene "La Matriarca" es la foto de propaganda de los diarios y el departamento suspensión, que puede inspirar a algún *playboy* criollo a fomentar la construcción. El film mismo se debate entre la venta de sexualidad para consumo de voyeuristas y comedia picantona. En el primer rubro se muestra muy poco, en el segundo el humor se hace reiterativo e infantil.

ANTONIO SKARMETA

PLASTICA

47-481 Revista
Alonso / Maciel
27 de Julio

Testigo y actor

EN LA PRIMERA línea de batalla sucede lo más importante. Se cuestionan los museos, se provoca la sensibilidad burguesa del espectador, se le invita a protestar. Una mano desconocida prende fuego a una obra

que denuncia la sedición. Pero en la retaguardia también hay actividad. Aldo Pellegrini, argentino, 67 años, crítico de arte ("si tuviera que definirme soy poeta; sin embargo, se me conoce más a través de la crítica de arte"), es un observador apasionado de lo que ocurre en la plástica chilena.

Y no sólo de lo que concierne a la teoría, a pesar de su condición de académico. También le interesa recoger la expresión vital del pueblo en sus investigaciones:

—Chile está en una avanzada en el terreno plástico popular. En Argentina hay cierta conciencia de la importancia del trabajador —dada por Perón, quien la utilizó en beneficio propio—, pero no hay conciencia política.

Pellegrini se encuentra en nuestro país contratado por el Instituto de Arte Latinoamericano. Llegó a comienzos de junio pasado, y casi desde el primer día comenzó a trabajar para el Instituto y a hacer clases de introducción a la Historia del Arte en la Escuela de Bellas Artes. La tesis que sirve de base al curso ("El arte está comprometido con la vida") es aplicable tanto a las pinturas paleolíticas como a la reciente muestra sobre las medidas del Gobierno Popular.



Juan Silva

Aldo Pellegrini: El arte está comprometido con la vida

—En primer año los chicos llegan muy crudos. Tuve que convencerlos de que el arte está relacionado con su contorno. Les mostré las pinturas rupestres de Altamira y las de Tasili. Son distintas, porque cada una refle-



Brigada Ramona Parra en EE. UU.— Galería de la Raza Unida, Mission Street, San Francisco: en pleno barrio latinoamericano, el joven fotógrafo chileno, Alejandro Stuart, dio a conocer sus fotografías de las favlas de Río y de los murales de la Brigada Ramona Parra. Poco antes, la revista Ramparts ilustró con sus trabajos un largo reportaje sobre el Presidente Allende y la Unidad Popular.

Lo único que desatinó en la exposición fue una crítica bastante elogiosa del San Francisco Chronicle. Partió describiendo a Stuart como fotógrafo brasileño. Luego, este párrafo: "Stuart también exhibe una serie de fotografías de los murales revolucionarios que aparecieron en los edificios públicos a través de todo Chile en la estela de la crisis en las relaciones entre ese país y los Estados Unidos".

La exposición de Stuart se clausuró con una lectura de poemas en que tomaron parte Fernando Alegria (Consejero Cultural de la Embajada chilena) y el poeta chicano Roberto Vargas. Los actores chilenos Pablo de la Barra y Carlos Barón leyeron poemas de Neruda, mientras el cantante Edgardo Bruña interpretó canciones de protesta latinoamericanas.

ja la vida de sus autores. Me interesa el arte de los primitivos, de los pintores salvajes, de los locos no cultos y de los niños menores de ocho años. Es un arte muy semejante.

Y la similitud radica en que detrás de cada expresión artística hay una necesidad constante de expresarse y comunicarse, que está en relación directa con el mundo que rodea al hombre. Como ese mundo cambia, el arte es cambiante. El arte del renacimiento se relaciona con la ciencia. El arte de hoy se compromete con el hombre. De allí la importancia de exposiciones como "Las cuarenta medidas del Gobierno Popular", que organizó el Instituto.

—Me interesó esa exposición. Especialmente por la posibilidad que representa el hecho de que una gran cantidad de artistas, de distintas tendencias, trabajen en equipo. Además la organización de la muestra es muy eficaz. El montaje y la distribución constituyen en sí mismos una obra de arte. Hay un fluir de cosas distintas, pero coherentes.

Poesía y pueblo

Pero Pellegrini va más allá aún en

FOLK

Qué hasta cómo Plaza

PO
diant
corrio
a los
tarles
"Don
obrer
dith
un 2
ciona
la re
es mi
vor d
las b
"Esa
do d

PLASTICA

SOCIALISMO Y ARTE



Mario San Martín Mujica

Participantes. Desde la izquierda: Balnes, Rojas-Mix, Pedrosa, Pellegrini, Carraño

El Instituto de Arte Latinoamericano, IAL, organizó hace unos días una mesa redonda para analizar el tema: "El modelo de socialismo chileno y el frente del arte". Participaron en ella Mario Pedrosa (crítico brasileño exiliado en Chile), Aldo Pellegrini (escritor y crítico argentino que colabora con el IAL), Mario Carraño (pintor y director de la Escuela de Arte de la UC), José Balnes (pintor y director del Departamento de Plástica de la "U"), Miguel Rojas-Mix (director del IAL) y Ernesto Saúl, crítico de arte de este semanario quien, además, preparó la versión extractada del foro que se incluye a continuación. En cada caso se intentó reproducir textualmente lo expresado por los participantes, intercalando sólo lo necesario para dar fluidez al texto. En la versión se respeta el orden de las intervenciones.

Mario Pedrosa: El mensaje del Presidente Allende del 21 de mayo define un modelo de socialismo nuevo en relación al histórico modelo ruso de 1917. ¿Cuáles son los rasgos definitivos de este segundo modelo en el orden político y económico, como en el orden cultural y artístico? En el primer modelo (rso) primó la improvisación general, política, económica, cultural y artística, proveniente del hecho de ser la primera experiencia del socialismo que se hacía en la historia moderna. El modelo chileno, al contrario, quiere definirse tomando en cuenta la experiencia pasada, de 1917 hasta hoy, con sus éxitos y errores. El desafío para el frente cultural es intentar fundar su desarrollo en el llamado pluralismo democrático de nuestro sistema vigente.

Pedrosa plantea las contradicciones derivadas de ese pluralismo. Entre la construcción de un sistema en que no haya más explotación del hombre por

el hombre, en una sociedad sin clases, y un pluralismo que se ejerce en defensa de los meros intereses clasistas de los privilegiados, de las clases propietarias. Pedrosa se pregunta si esta contradicción es también inherente al orden cultural y creativo chileno.

El arte no es más hoy meramente un medio privilegiado de expresión plástica, es también un formidable medio de comunicación con el pueblo, de información insustituible. La conquista de las masas no se hace más hoy día por el verbo, sino sobre todo por la imagen. La imagen es el dominio privilegiado del artista. De allí que Pedrosa proponga la participación de los artistas en todos los medios de comunicación de masas, los que, por su alcance, deben pertenecer a la esfera pública.

La lucha por el socialismo es la lucha por la cultura. El desarrollo cultural y artístico debe ser confiado a los artistas actuales y a los nuevos que se están o estarán por formarse en el seno del pueblo. La revolución cultural comienza aquí, por ejemplo, en el nivel de las poblaciones y de los rincones más desolados, de los campesinos, donde todo se pasa en un nivel de mero consumo, de subsistencia.

Ernesto Saúl: Planteó tres caminos hacia una cultura popular. El primero, populismo, es ir a las raíces del pueblo y extraer de ellas elementos para realizar un arte. Como lo propuso el compañero Guillermo Núñez (director del Museo de Arte Contemporáneo): "En Chile más que conservar un arte hay la gran tarea de hacer un arte, un arte auténticamente nuestro, con el sello distintivo de nuestra propia cultura, hurgando en la entraña de lo popular".

El segundo camino, arte para el pueblo, se ha dado en las realizaciones del Instituto de Arte Latinoamericano,

en exposiciones tales como "las cuarenta medidas", concebidas con un criterio plástico, con un sentido colectivo y con un sentido didáctico y concientizador.

El tercer camino, el arte del pueblo, se encuentra definido en una frase de Fidel Castro (Reunión de artistas y escritores, junio de 1961): "...comenzar a descubrir en el pueblo los talentos y convertir al pueblo-actor en creador, porque en definitiva el pueblo es el gran creador". Para avanzar en este camino hay que convencer al pueblo, vivir con él, estar con él, conocerlo a fondo. Y esto no es una tarea de un día, de un mes, de un año, es una tarea de años. Pero es una tarea que debemos comenzar ahora, es una tarea urgente.

La elaboración de esta cultura popular, de una cultura que nazca del pueblo, tiene que hacerse simultáneamente con la modificación de las condiciones económicas y sociales.

¿Ruptura necesaria?

Mario Carraño: Carraño considera que el camino al socialismo que vive Chile es un estado de emergencia y propone para los artistas una frase: póngale el hombro, compañero. En un foro realizado a raíz de la Operación Verdad, le preguntaron al crítico español Moreno Galvan, ¿qué debía ser el arte en una sociedad socialista: figurativo, abstracto, un arte? Galvan respondió que el arte debería ser lo mejor que pudiera dar el artista. Y no siempre lo bueno, como calidad, ha sido bueno para la revolución.

Carraño recuerda el arte frío y neoclásico de un David, heredero de la Revolución Francesa; la pintura estilo renacentista italiana de Siquieros como expresión de la revolución mexicana; y en el caso de la revolución



El público, la cosa es más compleja de lo que parece



Aldo Pellegrini incorporar el pueblo a la cultura



Mario Pedrosa: La revolución cultural comienza en las poblaciones.

nusa, el arte oficial, que era lo más malo que había en pintura.

En la revolución cubana el planteamiento ha sido diferente. Los pintores han continuado haciendo la misma pintura que hacían antes de la revolución. Pero se dieron cuenta que lo más adecuado para ese momento eran las artes gráficas. Entonces, aparte de que hacían su pintura en su taller, ponían el hombro y hacían esta clase de cosas (afiches y vallas), que son las que llegan al pueblo.

Aldo Pellegrini: Hay una cantidad de malentendidos que han surgido entre la gente que ha hablado. Uno de los malentendidos es considerar que una sociedad de cambio tiene que romper radicalmente con el arte que se ha creado hasta ahora para crear un arte nuevo, totalmente distinto. El arte, como la ciencia, como el conocimiento general, constituye una constante del hombre. Y para los que han estudiado la evolución de la sociedad, Marx por ejemplo, han existido en todas las sociedades y se produce una verdadera transición de una sociedad a la otra, a otra sociedad que significa un cambio, de los elementos culturales de la sociedad primitiva.

El artista, en este momento de cambio, toma aparentemente dos actitudes contradictorias. En una de ellas sigue incorporado a la tradición cultural, que es una constante del hombre; en la otra, como revolucionario, se pone al servicio de la revolución.

La sociedad socialista tiene que incorporar el pueblo a la cultura. No imaginar la cultura para estar al nivel del pueblo. El pueblo en este momento está sumergido y no es el modo de solucionar los problemas del pueblo sumergiendo la cultura.

Doble vertiente

José Balmes: Su intervención consistió en la lectura de la Declaración de La Habana, fechada el 26 de julio de 1971, y estos son algunos párrafos del documento:

"...nos proponemos un arte que sea expresión de las necesidades de un pueblo de definirse como cultura y que signifique un reencuentro del artista con el pueblo. No creemos que exista, como lo plantea la sociedad capitalista, un arte sin contenido político. Por otra parte, en la medida en que el artista, aun cuando se plante en su obra como revolucionario, esté adscrito a una sociedad de consumo, su obra, por ser un valor de cambio, afirma el status capitalista del poseedor. Es necesario que el artista asuma su responsabilidad y vuelva a ocupar su posición en el pueblo. Sólo así se puede ser creador".

Miguel Rojas-Mix: "Frente a lo planteado por el compañero Saúl, que ve tres caminos para una cultura popular: populismo, arte para el pueblo y arte del pueblo, tengo algunas observaciones que hacer. Proponerse vías de antemano me parece peligroso, porque el populismo, que es la búsqueda en lo popular, fue uno de los predicamentos que utilizó el nazismo".

Ahora, arte para el pueblo y arte del pueblo me parecen conceptos que llevan una connotación paternalista. Hacer arte para el pueblo es, de alguna manera, pretender darle algo al pueblo que el pueblo tiene que digerir.

Debemos plantearnos la acción del artista en una doble vertiente. Yo no le tengo miedo a la dicotomía. Por una parte una labor creadora, por otra parte una labor educativa. Para mí no son irreconciliables. Yo creo que existe entre ambas una relación dialéctica.

Y en este momento nos interesa luchar sobre todo contra la dependencia cultural, de suerte que para luchar contra ella no basta tan sólo con entregar un mensaje al pueblo, sino también imponer nuevas formas.

Debemos luchar por crear una cultura que se identifique, yo no pienso en Chile, que se identifique con Latinoamérica.

pularidad del lenguaje, fue que Decoa programó para este año la exhibición de "La Pendiente", teleserie versión criolla apadrinada por un equipo de sociólogos, semiólogos y sicólogos de la UC que evaluarán su impacto. Los libretos son de Mario Araucibia (que se firma Horacio Sotomayor) y la dirección de Hugo Miller.

Miller:

—"La Pendiente" aborda un conflicto de trabajo, emparentado lógicamente con anécdotas livianas. En cuanto a solución televisiva, no queremos hacer ninguna "choreza". Ni tomamos por encima del hombro del protagonista; nada espectacular. Lo fundamental es contar la historia con la cámara. Ahí radica el mérito o no del director y el equipo. En nuestro caso se ha actuado concienzudamente, porque esto nos gusta. El público descubrió un lenguaje popular, y hay que darle lo mejor posible a través de éste. Siempre, en toda teleserie existe la intención de transmitir valores; "La Pendiente" pretende que el público descubra nuevos valores, muy distintos a los que rigen en la sociedad capitalista.

Desenterrando la historia

En esta invasión de teleseries, en la actual programación de TV, quizás el dividendo más acertado lo da la vuelta de la novela histórica a la pantalla. Y la irrupción de un nuevo tipo de programas, que no es teleteatro híbrido, sino reportaje histórico, como es el caso de "Balmaceda" y ahora "O'Higgins", que comenzó a exhibirse en Canal 7. A partir de este año, los nuevos planes de la programación televisiva decidieron incorporar la historia a sus pantallas, y así fue como surgieron estas biografías-reportajes en Televisión Nacional; Canal 13, por su parte, adquirió los capítulos de



Hacia una cultura activa



ERNESTO SAUL

EL TÍTULO encierra ya una redundancia. Una de las acepciones del término cultura es, precisamente, acción de cultivar las artes y las ciencias. Desde que los productos culturales, especialmente aquellos derivados de la pintura y la escultura asumieron, además de su valor estético, el carácter de mercancía, la cultura se definió más por los productos derivados de ella que por la cuota de acción que encierra.

La distinción es importante porque muchos de los obstáculos con que se ha enfrentado la definición de una política cultural provienen de confundir la acción con el producto. Quienes tienen la responsabilidad de bosquejar la línea de acción, participan, de un modo u otro, del esquema en que se desenvuelven las actividades culturales en nuestro país. Y para evitar equívocos, describamos ese esquema: mercado en que operan las leyes de la oferta y la demanda, centros de comercialización (galería, salas de espectáculos), publicidad (diarios, revistas, radio y televisión), incentivos a la producción (concursos y premios).

En los foros realizados últimamente ha quedado en evidencia la alarma de críticos y artistas ante la posibilidad de que un arte del pueblo signifique un total rompimiento con el pasado, una necesidad de destruir lo que se hacía antes (en este caso antes del 4 de septiembre de 1970) o la urgencia de sumergir la cultura para ponerla al alcance de las masas. La alarma se justifica en la medida en que los artistas desean seguir participando del juego: mercado, compraventa, incentivos, publicidad, y, al mismo tiempo, cumplir con un compromiso revolucionario.

Esta dicotomía —que no es peligrosa según se sostuvo en uno de esos foros— induce a engaño. La buena fe con que muchos artistas participaron en la exposición denominada "Las cuarenta medidas" (Museo de Arte Contemporáneo) no fue suficiente para salvar el equívoco. Muchos de ellos —haciendo una autocrítica— se preguntaron después por qué la exposición no llegó al pueblo. La explicación es sencilla: el arte del pueblo no tiene nada que ver con una simplificación de los productos de una cultura de élite.

El pluralismo democrático que postula el Gobierno Popular comprende también la cultura. Postular la destrucción de todo el acervo cultural del país para comenzar de cero es una insensatez. Nadie puede predecir si un arte del pueblo terminará por destruir la cultura burguesa o si el ascenso cultural de las masas terminará por integrarlas a ella. Lo que sí debe quedar claro es que en este momento es urgente que el pueblo haga su propia cultura, y en esa tarea los artistas tienen un lugar de privilegio.

Muchas de las tendencias actuales del arte contienen elementos propios de una cultura popular campesina o de las ciudades preindustriales. Entre ellos: elaboración colectiva, el carácter lúdico, la modificabilidad, el desprecio por lo permanente. Elementos todos en abierta contradicción con una cultura de mercado.

La confusión radica en estimar que una cultura popular consiste en entregar a las masas el producto de la cultura burguesa. El mercado cultural —obras de arte convertidas en mercadería y luego en valores (hay telas que son inversiones más seguras que bonos y acciones)— implica una serie de riesgos. No es un misterio que en Estados Unidos los dueños de galerías fijan la línea de producción de los artistas que les trabajan en exclusividad. Tampoco lo es que las Bienales son agencias publicitarias que influyen en el mercado. Y en forma parecida opera la ley de la oferta y la demanda en el teatro, en el cine y en la música popular.

El resultado de todo esto es un espectador pasivo, supuestamente culto, hábilmente manejado por la publicidad, que consume productos culturales que le son ajenos y que, muchas veces, encierran mensajes que sólo persiguen aumentar su pasividad. ¿Puede ser ésa una política cultural para el pueblo?

Parece llegado el momento de una definición. El lugar del artista está junto al pueblo. Pero en una proximidad física además de espiritual. El artista puede continuar laborando en su taller y asumir al mismo tiempo un compromiso revolucionario. La dicotomía no es peligrosa siempre que se entienda que ese compromiso obliga a trabajar junto al pueblo, con paciencia, con entusiasmo, con fe. Y siempre que se entienda que lo importante es que el pueblo haga cultura y no los productos de ella.



No hay que esperar lo todo, de las decisiones de arriba

50/Revista Anaya/Madrid 31 Sep 1971

CULTURA

En busca de una política

INSISTIR a estas alturas en la falta de política cultural del Gobierno de la UP tendría mucho de majadero. Pero también, y no está de más reconocerlo, existe en más de alguno la cómoda tendencia de esperar que las soluciones caigan, hechas y derechos, del cielo o de La Moneda. Es fundamental que las agrupaciones políticas de la UP se ocupen del problema, con el fin de alcanzar un criterio común y en este plano el primer paso lo dio la Asamblea Cultural del Partido Comunista.

El objetivo de la reunión ya se concretó en el informe central entregado por Carlos Maldonado en nombre de la Comisión de Cultura del PC: "Los acuerdos y conclusiones a que podamos arribar aspiramos a que se conviertan en un aporte a la discusión que todos los trabajadores de la cultura a lo largo de nuestro país debemos realizar a corto plazo". Insistió Maldonado posteriormente: "La conferencia es un comienzo. Se trata de fijar nuestra posición frente a la cultura para discutir estos problemas en el seno de la UP".

Hubo 28 informes específicos, elaborados por diferentes equipos y asistió un total de 240 delegados. No sólo intelectuales y artistas, sino también obreros y campesinos que trabajan en el frente cultural de sindicatos, juntas de vecinos, etc.

Quedó perfectamente en claro que por cultura no se podía considerar exclusivamente la creación artístico-intelectual; que igual importancia tiene la educación y que hay una es-

trechísima relación entre el proceso de cambios en general y el campo de la cultura:

—Los cambios infraestructurales incorporan a las grandes masas a los problemas nacionales, creándose así nuevas necesidades culturales, tanto de calidad como de cantidad, y la satisfacción de estas nuevas necesidades contribuirá al éxito en la batalla de la producción, y en aquellas metas que la vida nos vaya planteando en el camino hacia el socialismo.

Paralelamente hubo autocriticas. Maldonado:

—Debemos estar en guardia frente a diferentes desviaciones. De derecha, el paternalismo que debe desaparecer definitivamente; de izquierda, el ultrismo, que pretende que existe una cultura proletaria a la que sólo falta ponerle ruedas para hacerla caminar.

Un tercer punto fue señalado por Waldo Atlas, Director de Cultura de la Presidencia, en la intervención que resumió los acuerdos de la Asamblea: "Tampoco deben dejarse de mencionar algunas vergonzantes tendencias al nihilismo que se traducen en negar y atacar la herencia cultural nacional y universal, pretendiendo partir de cero en la construcción de una nueva cultura".

Otros puntos de las conclusiones planteados por Atlas:

1.— Ir a la creación o transformación de las actuales organizaciones de los trabajadores de la cultura. Organizaciones de nuevo tipo que sean capaces de enfrentar las nuevas exigencias, que constituyan adecuados centros de planificación y análisis de crítica y autocritica.

2.— Consideramos como una tendencia negativa esperar lo todo de las decisiones de arriba, descuidando la lucha de los trabajadores de la cultura que, generándose en la base, alcance a todos los niveles del movimiento popular. La pasividad y las

actitudes quejumbrosas significan no sentirse partícipes del Gobierno Popular y significan también segregarse a sí mismos de la masa y del poder de decisión.

3.— El desarrollo revolucionario hacia el socialismo eleva las exigencias cuantitativas —además de las cualitativas— de las manifestaciones culturales de todo género. Esto supone acelerar la creación de nuevas fuentes de trabajo y la necesidad de reubicar y utilizar al máximo a los cuadros culturales en funciones culturales.

4.— Para dar cumplimiento a las exigencias del crecimiento cultural es indispensable conformar e impulsar una política cultural unitaria y homogénea de parte de la UP y también buscar los recursos y financiamientos de parte de las organizaciones estatales y sociales.

5.— Está claro que debe ser combatida la inadmisibles tendencia a pensar que el trabajo creativo y artístico no necesita ser remunerado. Lo cual tampoco exime a los trabajadores de la cultura, al igual que al resto de la masa trabajadora, de los trabajos voluntarios para acelerar las transformaciones revolucionarias.

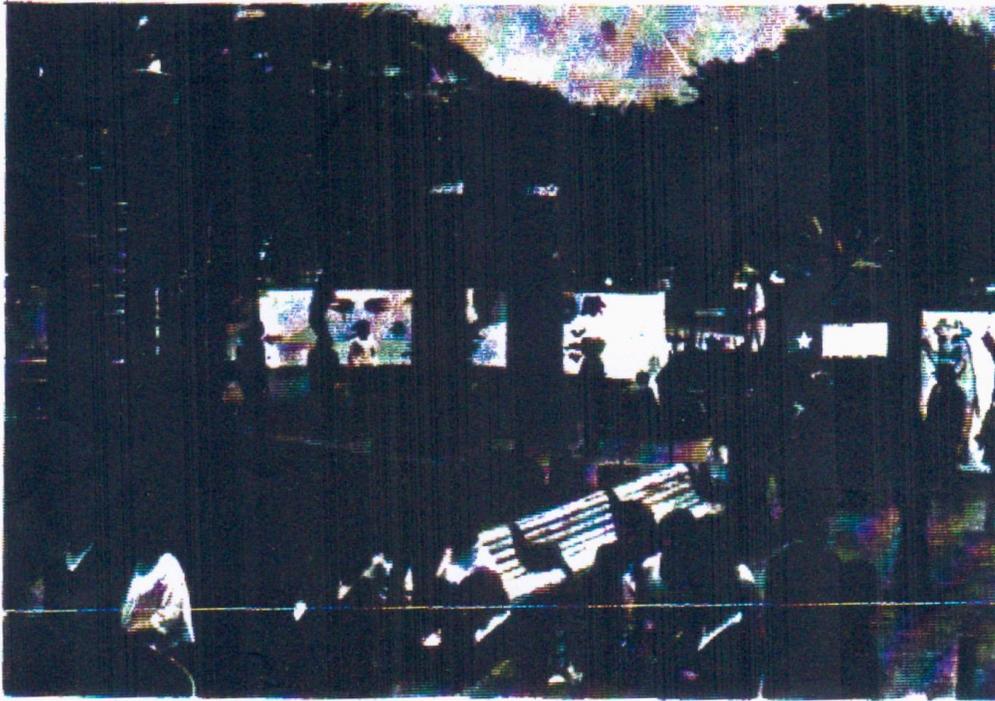
6.— Queda eliminado todo tipo de recetario rígido. En el contexto del pluralismo se descarta todo dirigismo, pero también las posiciones caóticas o nihilistas deben ser combatidas. Cada área debe ser planteada en dos sentidos integrados dialécticamente:

a) Como actividad expresiva con características específicas y leyes propias; b) Como un medio para desarrollar la Revolución Cultural y Educativa a través de la entrega crítica del acervo cultural del pasado, impulsando el desarrollo de los elementos presocialistas vigentes y, también, con la apertura audaz hacia nuevos derroteros estéticos. Es indispensable el ensayo de nuevas formas de creación, para lo cual existen todas las posibilidades y junto con esto el análisis crítico de la experiencia dada.

En este aspecto, en último trance, lo más importante es definirse a favor o en contra de la Revolución.

7.— Es muy importante mejorar las formas de contacto tradicional que cada área cultural mantiene con el pueblo. Pero por las exigencias del desarrollo revolucionario, por la dramática urgencia en acelerar y ampliar la movilización popular, es indispensable un vuelco decisivo y rápido hacia los medios de comunicación masivos, como la radio, la televisión, el cine, prensa, gráficos, vía pública y las múltiples formas de contacto masivo directo con el pueblo.

El próximo paso deberá ser una asamblea nacional, dedicada a la política cultural. Debe realizarse este año aun posiblemente el 4 de noviembre.



Las vistas pertenecen a una de las últimas actividades que auspiciaron los artistas de la Unidad Popular. Es una impresión plástica sobre las 40 medidas del Gobierno de la UP en La Serena. Es importante recordar que todas estas iniciativas han nacido por el deseo de los artistas plásticos de aportar con "sus obras" a una toma de conciencia en la construcción del socialismo.

Este tipo de experiencias con exposiciones en lugares públicos y al aire libre resultan altamente positivas en relación con aquellas exposiciones en locales cerrados y exclusivos.

Gracias a la autocrítica que algunos plásticos nos hemos hecho ha sido posible sobre la marcha tomar iniciativas como la de mayor participación de adultos y niños dentro de la muestra, mediante discusión y pintura durante la exhibición como podemos observar en el grabado.

La imaginación creadora y el compromiso con la revolución deben estar por encima del individualismo e interés comercial de los artistas. OP

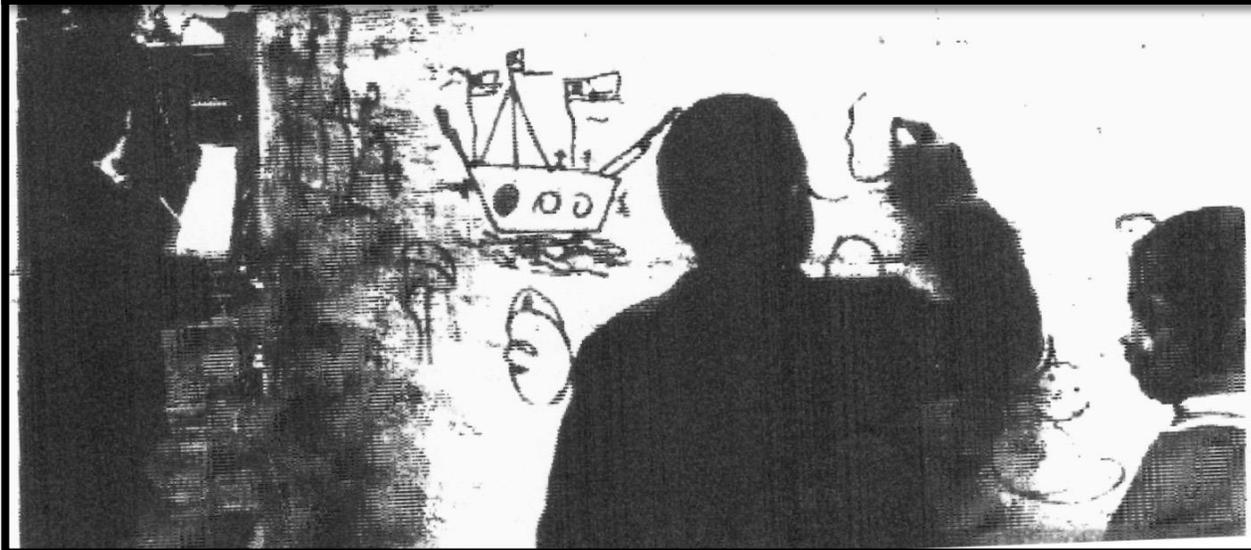


Las vistas pertenecen a una de las últimas actividades que auspiciaron los artistas de la Unidad Popular. Expresión plástica sobre las 40 medidas del Gobierno de la UP en La Serena. Es importante recordar que todas estas iniciativas han nacido por el deseo de los artistas plásticos de aportar con "sus obras" a una toma de conciencia en la construcción del socialismo.

Este tipo de experiencias con exposiciones en lugares públicos y al aire libre resultan altamente positivas en relación con aquellas exposiciones en locales cerrados y exclusivos.

Gracias a la auto-critica que algunos plásticos nos hemos hecho ha sido posible sobre la marcha tomar iniciativas como la de mayor participación de adultos y niños dentro de la muestra mediante discusión y pintura durante la exhibición como podemos observar en el grabado.

La imaginación creadora y el compromiso con la revolución deben estar por encima del individualismo e interés comercial de los artistas
OP



AMPLIO ACCESO DEL PUEBLO A LA CULTURA

DE manera tradicional la cultura en Chile fue sólo de gestación y de consumo elitario. Los regímenes sociales imperantes poco o nada se preocuparon por llevar las llamadas manifestaciones del espíritu a las grandes masas.

Sin embargo, y es justo reconocerlo, hubo organismos, especialmente los universitarios, que se preocuparon por orquestar una extensión cultural hacia el pueblo, sobre todo después del año 1938, cuando por iniciativa del Frente Popular, que encabezaba el Presidente Pedro Aguirre Cerda, se crearon —o al menos se pusieron los cimientos— diversas instituciones para una presunta reorientación cultural. Ya en el año 1941 nació el Teatro Experimental de la Universidad de Chile; también por esa fecha fue instituido el Ballet Nacional y se dio vida, en forma más coherente y en mayor profundidad, a la Orquesta Sinfónica Nacional.

Pero esa obra, que dio muy buenos resultados en un plano inmediato, no tuvo continuidad ni desarrollo. Por el contrario, los organismos culturales vivieron en permanente asfixia económica y fue un drama gigantesco que contaran con los fondos necesarios para llevar adelante la labor de extensión que se proponían.

En cierto modo, lo mismo pasaba con la literatura, el cine, la pintura. La generación de escritores de 1938 (Nicomedes Guzmán, Reinaldo Lomboy, Volodia Teitelboim, Guillermo Atlas, entre otros) logró crear una literatura de vasto aliento social que se comprometía de manera definida con los problemas que acuciaban a las grandes mayorías nacionales. Pero fue una tarea que se hizo al margen de cualquier apoyo oficial y sin contar con los medios editoriales y promocionales adecuados.

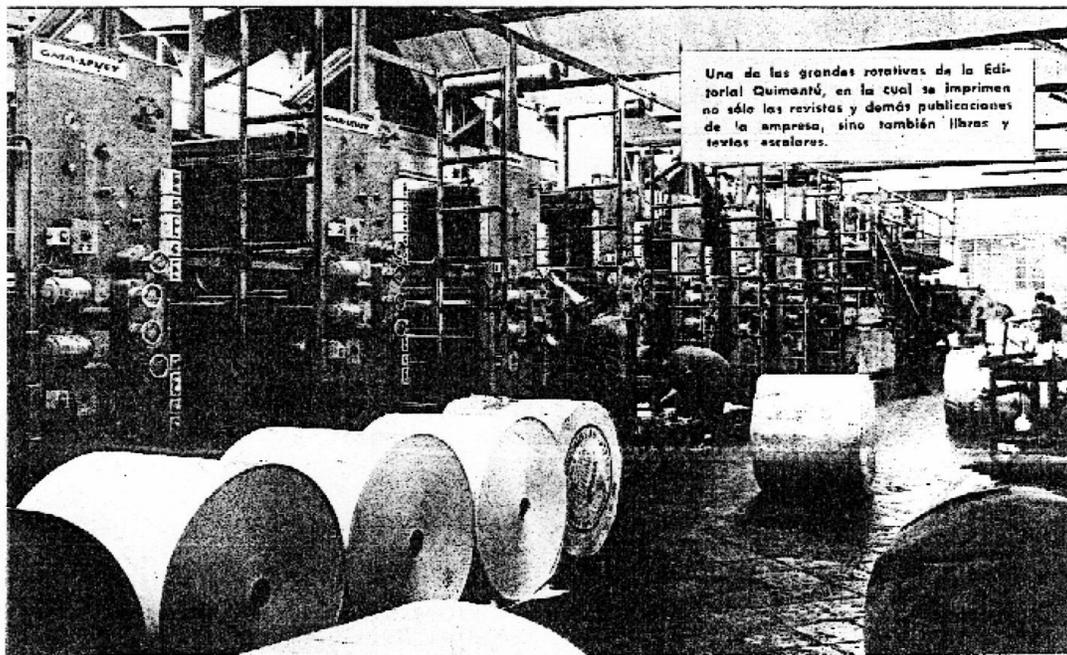
Todo el complejo cultural chileno, de esa manera, descansaba general-

mente en la iniciativa privada, en lo que pudieran hacer personas de buena voluntad interesadas en estimular el desarrollo del arte y la cultura en el país. Faltaba, por lo tanto, una coordinación de esas labores, un organismo que centralizara y, a la vez, financiara a quienes luchaban por acrecentar el patrimonio cultural de Chile.

Esto, desde luego, no fue nunca entrevistado por las autoridades que, rutinariamente, se sucedieron en el Gobierno del país. El triunfo de la Unidad Popular —coalición que contó con el apoyo de la inmensa mayoría de los artistas, escritores e intelectuales chilenos— ha abierto enormes perspectivas para el acrecentamiento de las artes y la cultura. Y esto no es una simple presunción.

✱ EL TREN DE LA CULTURA (Expo A)

Gracias a una iniciativa de la Ofi.



Una de las grandes rotativas de la Editorial Quimantú, en la cual se imprimen no sólo las revistas y demás publicaciones de la empresa, sino también libros y textos escolares.

que merezcan —por sus intrínsecos valores literarios— ser promocionados.

Igual resolución ha adoptado la Editorial Universitaria, que entre sus planes —fuera de la ya calificada colección Cormorán— figura una selección de narradores jóvenes chilenos y latinoamericanos.

Y como si lo anterior fuera poco, la Editorial Nascimento lanzó a circulación los primeros volúmenes de su colección popular, que ha puesto al alcance de los más modestos a grandes autores de la literatura universal.

Se advierte, en ese sentido, una renovación total, no sólo en el plano de la creación literaria, sino en la manera de llegar cada vez a más vastos sectores del público. Estas iniciativas, desde luego, marcan un nuevo rumbo en la tradicional característica en que se había mantenido la cultura literaria en el país y abre, a la vez, una gran brecha para que la literatura sea puesta al alcance del pueblo, con lo cual se producirá un real consumo masivo.

IMPULSO AL CINE

Chile Films —organismo que fue creado en 1941— ha sido ampliamente vigorizado, sobre todo después de sufrir grandes descalabros, que determinaron su cierre en 1949, sólo cinco años después de su funcionamiento efectivo, sin que se lograra recuperar de su colapso en los años posteriores, a pesar de los esfuerzos que se hicieron en ese sentido durante la administración pasada.

El organismo, dependiente de la CORFO (Corporación de Fomento de la Producción), está empeñado en darle un impulso decisivo a la industria cinematográfica, incorporando elementos técnicos acordes con las necesidades de este momento. Además, ya se empiezan a ver los frutos que está entregando Chile Films a través de noticieros, cortometrajes y films de divulgación. Además, el documentalista Santiago Alvarez, uno de los cineastas cubanos de mayor celebridad, realizó con personal de Chile Films la película *Como, cuándo y por qué se mata a un general*, que conmemoraba los hechos que culminaron con el deleznable asesinato en la persona del Comandante en Jefe del Ejército, René Schneider Chereau.

FUTURO Y PERSPECTIVAS

Se hace difícil sintetizar todos los proyectos e iniciativas que se están aplicando en el vasto mundo de la cultura. Sin embargo, se advierte en todos los ámbitos de la creación un nuevo sentido, una apertura real hacia las necesidades de comunicación con amplias masas nacionales.

Se puede decir que las perspectivas

que se abren hacia el futuro son inconmensurables. En un año de labor, el Gobierno ha tenido que resolver cientos y cientos de problemas, encarar difíciles situaciones políticas. Eso, no obstante, no ha impedido que

haya tenido una preocupación muy especial por las situaciones culturales, y en menos de un año las concreciones en este campo han sido muy significativas, como ya quedó someramente demostrado.

QUIMANTU: UNA REVOLUCION EDITORIAL

LUEGO de lanzar el semanario de informaciones *Ahora* y la revista humorística *La Firme*, la editorial Quimantú ha ido ampliando el espectro de publicaciones, hasta cubrir las necesidades de todos los sectores de la población. La revista *Cabrochico* —que tuvo una general aceptación— y el quincenario *Onda*, destinado a la juventud, son dos ejemplos concretos de lo anterior. A esas publicaciones hay que agregar otras que se encuentran en proceso de elaboración, como es el caso de *Mayoría* —un semanario gráfico— y una revista destinada a los jóvenes trabajadores.

A esta seguidilla de títulos hay que consignar el lanzamiento de dos colecciones de libros: *Nosotros los chilenos* y *Quimantú para todos*. En el primer rubro se editarán volúmenes que darán a conocer variados aspectos de Chile y sus habitantes. Los primeros tomos de la colección incluyen libros sobre los oficios, la historia de la tierra y del cine chileno, además de un trabajo introductorio titulado *Quién es Chile*, en donde se reúnen estudios sobre política, economía, cultura y otros aspectos de la realidad nacional.

La segunda colección, es decir, *Quimantú para todos*, presenta variadas obras: *La sangre y la esperanza*, de Nicomedes Guzmán, *Todas íbamos a ser reinas*, de Gabriela Mistral, *El chilote Otey y otros cuentos*, de Francisco Coloane, *La viuda del conventillo*, de Alberto Romero, y *La metamorfosis*, de Franz Kafka, libro este último que figura en los planes de estudio del Ministerio de Educación.

Todos estos libros tendrán un precio de F° 12 y un tiraje de 50 mil ejemplares. Se venderán en quioscos de diarios y revistas.

SOLO EL COMIENZO

Lo que aquí se ha detallado en

forma somera es sólo el comienzo de una labor editorial que en los próximos meses alcanzará una notoria densidad. La colección *Carrino abierto*, destinada a las obras de ensayo social, tratará de suplir la enorme demanda que existe en la actualidad para libros que inciden en la temática de las ciencias sociales.

Por otra parte, se piensa ampliar el rubro de las publicaciones periódicas para de esa manera llegar a los más amplios y dispares sectores de la población. Quimantú, de esa manera, se colocará en la primera línea editorial chilena.

Pero lo más importante dentro de esta notable iniciativa es que sus libros y publicaciones estarán al alcance de todos, ya que no sólo se ha buscado un costo accesible, sino también la circulación adecuada por los canales de distribución que frecuenta mayoritariamente el público lector.

UN NUEVO PERIODISMO

A lo que se ha propendido en las nuevas publicaciones que han salido de los talleres de Quimantú es renovar las habituales normas periodísticas, entregando en cada publicación un material novedoso, acorde con los actuales momentos que vive el país. Para ello se ha estudiado en forma concienzuda el sentido y la necesidad que debe suplir cada publicación.

Esto ha sido posible apreciarlo en las diversas revistas y especialmente en las orientadas hacia los niños y los jóvenes, a los que se le entregan materiales novedosos, de acuerdo con sus reales inquietudes y con el nuevo panorama que empieza a vivir el país.

En ese sentido las publicaciones de Quimantú están destinadas a revolucionar el mercado habitual de libros y revistas. Y eso ya se está cumpliendo.

gina de Cultura de la Presidencia, que dirige Waldo Atias, en el verano de 1971 fue organizada una gira de artistas, poetas y folkloristas al sur del país. La caravana, que visitó innumerales pueblos y ciudades, hasta cubrir más de 1.500 kilómetros, fue bautizada como *El Tren de la Cultura*. Se trataba de un *convoy artístico* que llevó a prominentes folkloristas, bailarines, humoristas, recitadores, poetas y músicos hasta los rincones más apartados del país. La periodista Virginia Vidal —que fue la única reportera que cubrió noticiosamente el hecho— resumió así sus impresiones: “Los integrantes del *Tren de la Cultura* no sólo se limitaron a “entretener” a miles de chilenos que poco o nada habían visto en sus esforzadas existencias; también tomaron contacto con los habitantes de cada pueblo o villorrio que visitaron, como una manera de interesarlos realmente en las materias de su competencia. Se puede decir, sin ninguna clase de hesitación, que fue todo un éxito en los planes de divulgación cultural”.

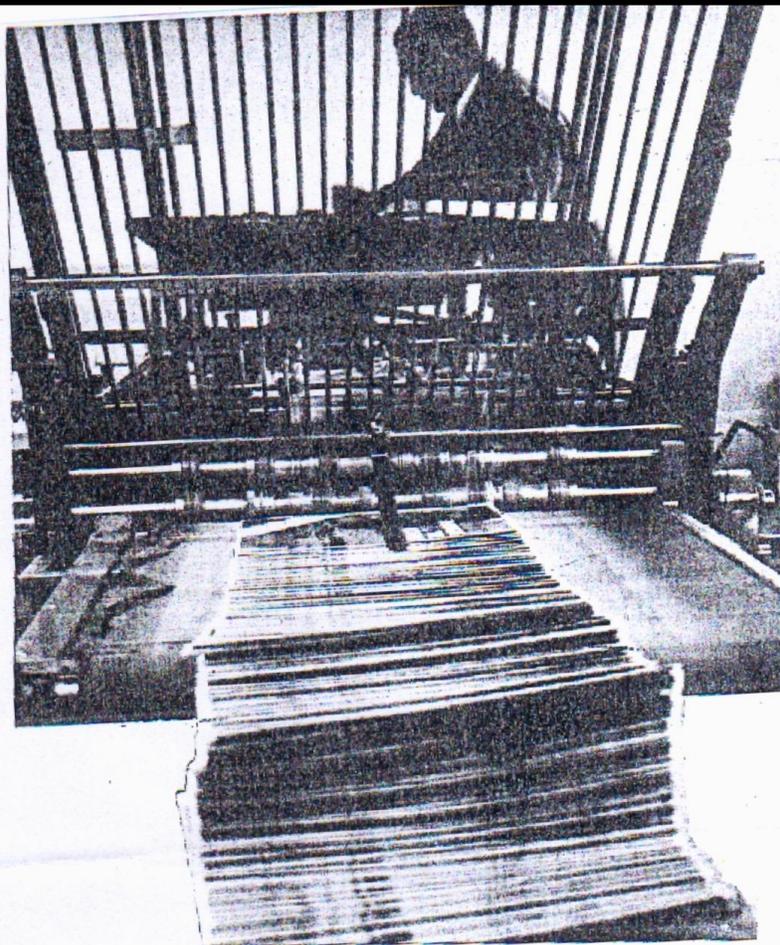
POLITICA EDITORIAL

En el plano de las concreciones, se puede decir que una de las iniciativas más importantes en el terreno cultural lo constituyó el paso de la Editora Zig-Zag a manos del Estado, pasando a constituir lo que ahora se conoce como Empresa Editora Nacional Quimantú.

Los nuevos directivos se dieron a la inmediata tarea de reorientar totalmente toda la línea de publicaciones de la empresa, a la vez que estudiaron la manera de abaratar el costo de los libros, para que éstos llegaran de manera efectiva a amplios conglomerados sociales, que habían vivido en permanente desafección cultural. Para esto se idearon diferentes colecciones de libros, que consultan no sólo ediciones literarias, sino además libros de divulgación sobre aspectos esenciales de Chile. Por otro lado, se están elaborando textos periodísticos sobre los diversos oficios de los chilenos, como una manera de que se conozcan por el mayor número de lectores los avatares de miles de compatriotas, integrados de muy diversas maneras a la producción nacional.

Tampoco en ese sentido han sido descuidados los sectores infantiles y juveniles, los que contarán no sólo con publicaciones acordes con sus inquietudes, sino además con revistas y libros orientadores y clarificadores de su posición en la sociedad y de sus tareas específicas.

La preparación de todo este extenso programa —que ha exigido a decenas de personas una agobiadora labor— ya ha entrado a su fase de culminación, por lo cual los primeros frutos ya se empiezan a ver.



Una máquina dobladora del inmenso taller de la Editora Nacional Quimantú, en donde ahora se trabaja con un nuevo sentido de equipo y con otras normas de responsabilidad, pues se están produciendo publicaciones para la culturización y concientización del pueblo.

UN LUGAR PARA EL FOLKLORE

Las manifestaciones folklóricas musicales no contaron con el estímulo y el desarrollo que merecían. Conjuntos y cantantes debían luchar denodadamente contra la apatía y la indiferencia de las casas grabadoras, de los *discjockeys* y de los promotores de espectáculos. Sólo en el mes de septiembre lograban encontrar trabajo más o menos estable y apenas bien remunerado.

El Gobierno Popular, consciente de esta paradójica situación, a muy pocos días de su mandato dictó un decreto por el cual se establecía que las emisoras del país debían incluir un 15 por ciento de música chilena en sus programaciones diarias. Esto representó una casi inmediata inversión de los papeles y los folkloristas empezaron a ser escuchados y a ganar la audiencia que siempre debieron haber tenido.

Por otra parte, el sello DICAP —Discoteca del Cantar Popular— lanzó una firme ofensiva para la divulgación de los cultores de nuestra música, especialmente de lo que se conoce como la Nueva Canción Chilena. Esta tarea —que la había iniciado ya antes del triunfo popular de septiembre de 1970— se vio acrecentada por la participación de muy diversos conjuntos e intérpretes, algunos de los cuales —a pesar de su evidente calidad— no eran lo suficientemente conocidos por el público.

DESARROLLO LITERARIO

Entre los planes literarios, es decir, de divulgación, se cuentan variadas iniciativas. Entre ellas hay que destacar lo que está haciendo la Editorial Quimantú para dar a conocer no sólo obras de los clásicos chilenos, sino para publicar a los escritores jóvenes

UNIVERSIDAD DE CHILE

SEDE ANTOFAGASTA

Antofagasta, 15 de junio de 1971.

Compañero
Hernán Rojas
Presente



Estimado compañero:

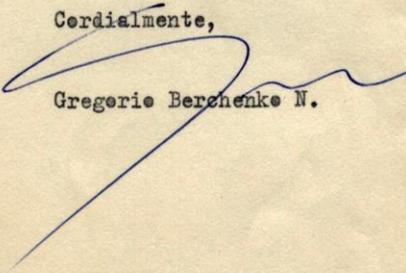
Me dirijo a Ud. para informarle que nos encontramos en plena preparación de los trabajos para la exposición de las "40 Medidas" y consideramos que en la próxima semana enviaremos los proyectos para que ustedes los consideren en el montaje total.

En cuanto a la exposición y venta de Serigrafía, le comunico que se envió \$ 1.125,00 (mil ciento veinticinco Escudos) por medio del Banco del Trabajo en la cuenta N° 590.797-7, del compañero Nuñez el 14 de mayo.

Es cuanto puedo informar a ustedes y pido me disculpen por el atraso para enviar noticias.

Adjunto recibo.

Cordialmente,


Gregorio Berchenko N.

INFORME DE GASTOS REALIZADOS POR EL INSTITUTO DE LAS SIGUIENTES
EXPOSICIONES:

1.- " BRIGADA RAMONA PARRA "

O/Compra N° s.:

9910 Gomez-Lay (Dino Di Rosa) X 295.-

2.- " IMAGEN DEL HOMBRE "

O/Compras N° s.:

9931	Vid. y Aluminios (Víctor H. Nuñez)	900.-	
9932	Mauricio Elberg " "	720.-	
9937	Casa Loben (Luis Arandá)	405.-	
9940	Vid. Dell'Orto (Ricardo Mesa)	993.-	
9942	B.Ambos Mundos (C. Peters)	396,40	
9943	Sipa (Brugnoli)	189,20	
9945	Pinturas Andina (Brugnoli)	255.-	
9947	Imp. Gomez-Lay	295.-	
9948	Dynamic Ltda. (Hernán Rojas)	550.-	
9949	Pinturas Andina (Brugnoli)	76,30	
9950	A.Brain F. (Hernán Rojas)	1.360.-	
9951	Luer y Paye (Víctor Hugo)	31,85	
9954	A.Brain F. (Hernán Rojas)	390,65	
9955	El Siglo X	40.-	
9956	F. Santo Domingo	840,60	7.443.-

3.- " 40 MEDIDAS "

O/Compras N° s.:

15497	Lab. Central (Brugnoli)	484.-	
15500	Pinturas Andina (Brugnoli)	340.-	
27326	Aguirre Enos. (Brugnoli)	1.038,66	
27327	Gomez-Lay X	700.-	
27330	A.Brain F.	1.360.-	
27332	La Nación X	280.-	
27333	El Siglo X	80.-	
27334	Puro Chile X	100.-	
27343	Puro Chile X	150.-	
27344	La Nación X	336.-	
27345	El Siglo X	216.-	
27349	Emp. Editora Nacional Quimantu	1.600.-	6.684,66

Menos Invitaciones y Avisos

14.422,66

Total

2.452.-

11.970,66

=====

Santiago, 28 de Julio de 1971



Santiago, 27 de Agosto de 1971.

Compañero
Rosendo Rojas
Intendencia de Coquimbo
La Serena

Estimado compañero:

Acompaño a la presente alguna documentación sobre la Exposición "Las 40 Medidas" pienso será útil para la prensa de allá.

La exposición aunque se titula "Las 40 Medidas" agrupa sólo 16 medidas por temas, de las cuales irán a Coquimbo 13 como podrá ver en la lista que acompaño.

La idea de realizar esta muestra surgió en el Comité de Artistas Plásticos de la Unidad Popular quienes lo propusieron para su realización al Instituto de Arte Latinoamericano. Nosotros lo incluimos como parte de la programación del Instituto para este año y se presentó durante 2 meses en el Museo de Arte Contemporáneo.

Como verás las diapositivas (que te ruego me devuelvas con el compañero Cartes) la exposición es muy grande y por lo tanto necesita un equipo de gente de por lo menos 6 personas que la monten, fuera de los ayudantes que tu puedes proporcionarles- vale decir 1 electricista, 1 carpintero y otras 2 personas.

Los compañeros que viajarían, y que deberán partir a más tardar el Miércoles 1° si tu quieres inaugurar el 4 son:

HELGA NREBS

pintora, pertenece al Comité de Artistas de la Unidad Popular. Ella iría a cargo del grupo y es una persona que vivió mucho tiempo en La Serena

FRANCISCO GACITUA

cucho. Lavami X

escultor y profesor ayudante de la Escuela de Bellas Artes de la Universidad de Chile.

Ximena Rodríguez escultora y profesora ayudante de la
Escuela de Bellas Artes de la Univer-
sidad de Chile.

~~ANIBAL ORTIZ POZO~~ Grabador y Director de la Casa Cultura
de La Granja. Ha realizado una buena
labor.

ROLANDO VIERA Poblador de La Granja.

RENE CARTES Carpintero y embalador funcionario del
Instituto de Arte Latinoamericano.

Necesitamos tu confirmación respecto al
viaje y estadía de estos compañeros.

Respecto a los costos.

Embalaje de la Exposición
Trabajo vendido E° 4.000.

Estos fondos deben ser reintegrados
al compañero Cartes ya que el Director del Museo de Arte
Contemporáneo puso de su bolsillo la mitad del dinero para
materiales.

Flete ida y vuelta
Camión de 20 Toneladas
Traslados de la Empresa Progreso E20.000.-

Diremos que facturen a la Intendencia
de Coquimbo.

Respecto al retorno de estas cosas pen-
samos que talvez algunos trabajos podrán quedar en la zona
en algunos sindicatos o escuelas ya que de regresar acá
tendrán que ser desarmados.

Te ruego me confirmes a la brevedad esto
ya que el flete deberá efectuarse el Martes 31 para salir
a tiempo.

Te saluda afectuosamente

María Eugenia Zamudio
Coordinadora

MEZ/esv



INSTITUTO DE ARTE LATINOAMERICANO

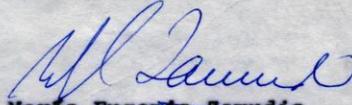
FACULTAD DE BELLAS ARTES - UNIVERSIDAD DE CHILE

COYANCURA N° 2241 - TELEFONOS 460207 - 745603 - 745044.

SANTIAGO - CHILE

RECIBO DE DINERO

Recibí de la Intendencia de Coquimbo
la suma de E°4.250 por concepto de trabajo vendido de
Embalaje de la Exposición "Las 40 Medidas del Programa
de la Unidad Popular" que fuera trasladada y exhibida en
La Serena a solicitud de la Intendencia.


María Eugenia Zamudio
Coordinadora

Santiago, Septiembre de 1971.



UNIVERSIDAD DE CONCEPCION
ESCUELA DE EDUCACION



Concepción, 3 de septiembre de 1971.

Señores
Exposición de las 40 medidas del Gobierno Popular
Museo de Arte Contemporáneo,
Quinta Normal, Santiago.-

Estimados señores:

Hago llegar a ustedes, en primer lugar, mis felicitaciones por la interesante exposición sobre las 40 medidas del Gobierno Popular en el Museo de Arte Contemporáneo de Quinta Normal. Ello, junto con significar un enorme esfuerzo por parte de los artistas que en ella participaron, representa además, un valioso aporte al conocimiento de las tareas concretas de orden social, económico y cultural que está llevando a cabo actualmente el gobierno del Presidente Allende.

Reciban pues mis sinceras felicitaciones quienes aportaron sus ideas o su expresión artística en esta exposición y les ruego -si ello fuera posible- me hicieran llegar algunos folletos ilustrativos sobre el particular. Traje un folleto sobre el problema de la enajenación cultural, que he pegado en un fichero en esta Es-



UNIVERSIDAD DE CONCEPCION
ESCUELA DE EDUCACION

//

cuela que ha tenido pleno éxito, por el impacto que ha causado. Mis compañeros me solicitan les consulte la posibilidad de disponer de otros ejemplares de él (me refiero al folleto en papel café "SI"... "NO"...

Reiterando mis felicitaciones a los participantes y organizadores, les ruego acepten las expresiones de nuestra consideración más distinguida.

Atentamente,



Guillermo Guerrero S.

Jefe del Departamento
Problemas de la Educación
Escuela de Educación
Casilla 2 8 7
Concepción.-



INSTITUTO DE ARTE LATINOAMERICANO

FACULTAD DE BELLAS ARTES - UNIVERSIDAD DE CHILE
COYANCURA N° 2241 - TELEFONOS 460207 - 745803 - 745044.
SANTIAGO - CHILE

Santiago, 9 de Septiembre de 1971.

Compañero
Rosendo Rojas G.
Intendente
Provincia de Coquimbop
La Serena

Estimado Rosendo:

Acompaño a la presente un recibo de dinero a fin de que la Intendencia nos reintegre esta suma ya que debemos devolver parte de ella a Guillermo Nuñez el Director del Museo de Arte Contemporáneo y el resto se le adeuda al compañero René Cartes por el trabajo de embalaje Son: 1.250.- proporcionados por Nuñez para pasajes y materiales y el resto es la obra de mano. Pienso que al hacer un recibo total te será más fácil el reintegro.

Mañana tendremos una reunión con los compañeros que fueron con la Exposición a fin que nos informen. Allí resolveremos si la exposición sigue viable a Valparaíso o no y te avisaré por telegrama cualquier noticia. En todo caso pienso que tendrá que ir un embalador y otro compañero para acondicionarlo al traslado.

En todo caso; la Medida "Los Niños Nacen para ser Feliz" (un grupo de cuadros de C. Silva, Toral, etc. que son colgantes) deberá proseguir a Antofagasta, por lo tanto te ruego la guarden en la Intendencia hasta recibir instrucciones.

Ojalá me envíes de vuelta las diapositivas que te presté, igualmente recortes de prensa que hayan salido.

Te saluda mientras afectuosamente,

María Eugenia Zamudio
Coordinadora

MEZ/esv



INSTITUTO DE ARTE LATINOAMERICANO

FACULTAD DE BELLAS ARTES - UNIVERSIDAD DE CHILE
COYANCURA N° 2241 - TELEFONOS 460207 - 745603 - 745044.
SANTIAGO - CHILE

Santiago, 27 de Septiembre 1971.

**Compañero:
Rosendo Rojas
Intendente de Coquimbo
La Serena.**

Estimado Rosendo:

Recibimos la Exposición de las 40 Medidas, pero desgraciadamente nos falta la parte más importante que son seis de los diez paneles que son de propiedad del Museo de Arte Contemporáneo y que por lo tanto están inventariados. Te ruego hagas averiguar qué sucedió con eso.

Me parece haberte entendido que el cheque que se nos adendaba por concepto de embalaje venía con la exposición, pero te comunico que no ha llegado y por lo tanto estamos en espera de éste.

Saludos afectuosos míos y de Ricardo

**María Eugenia Zamudio
Coordinadora**

MEZ/ams

MUSEO DE ARTE CONTEMPORANEO
UNIVERSIDAD DE CHILE

Teléfono 91878 - Casilla 5627 - Quinta Normal - Santiago de Chile

Retiré del Museo de Arte Contemporáneo las placas ^{multilógicas} del tema "Relaciones políticas económicas y culturales en todos los países del Mundo", correspondiente a la Exposición "Las 40 Medidas del Programa de la C.P.", realizada entre los meses de Julio - Agosto 1971.

Recibi conforme,

~~Fran. Diál.~~
Edo. Bratti

Stgo, 24 - IX - 1971

Moisés Bona

Tengo en calidad
de prestamo 4
dispositivos de "les
40 medidas" - Salud -
Justicia - Cultura -
nueve economas

Amazal Oly Pozo
otizayo

deques



INSTITUTO DE ARTE LATINOAMERICANO

FACULTAD DE BELLAS ARTES - UNIVERSIDAD DE CHILE
COYANCURA N° 2241 - TELEFONOS 460207 - 745603 - 745044.
SANTIAGO - CHILE

Santiago, 2 de Febrero, 1972.

Compañero"
Guillermo Nuñez
Director Museo de Arte Contemporáneo
Presente

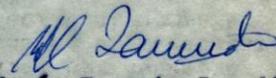
Estimado compañero:

Acompaño a la presente la cantidad de E\$ 1.000 en efectivo que se te adeudaba por concepto de un adelanto facilitado por la Caja Chica del Museo para el embalaje -trabajo vendido- que efectuó el compañero Cartes a la exposición Las 40 Medidas.

La Intendencia de Coquimbo, donde se exhibió esta exposición canceló la suma de E\$ 4.000 de los cuales E\$ 3.000 correspondían al mencionado trabajo.

Te ruego firmes copia de esta carta dándote por recibido los E\$ 1.000, y también firma la carta que acompaño que deberás enviar al Habilitado de la Intendencia de Coquimbo.

Te saluda


María Eugenia Zamudio
Coordinadora

Guillermo Nuñez
Director Museo de Arte Contemporáneo



MEZ/ams

SC/rc

DIRECCION DE DIFUSION CULTURAL E
INFORMACION EXTERIOR

Solicita envío fotografías Exposición "40 medidas del Gobierno Popular."

8379

OFICIO Nº 78/64

LONDRES, 20 de febrero de 1973

SEÑOR MINISTRO:

Como US. sabe, la señora Monica Pidgeon, editora de la revista "A.D.", ha escrito diversos reportajes sobre Chile en esa publicación, de cuyo contenido esta Embajada ha informado oportunamente a ese Ministerio.

En fecha reciente, la señora Pidgeon visitó esta Misión para obtener antecedentes sobre la actividad plástica en Chile, pues desea incluir una extensa información sobre la materia en un próximo número de la revista mencionada.

Se le informó sobre el hecho de que, con posterioridad al triunfo del Presidente Allende, los artistas chilenos se han agrupado en torno a la Unidad Popular y que ha nacido un interesante movimiento de trabajo en conjunto, con una orientación didáctico-política.

El primer resultado de esta nueva actitud fue la exhibición efectuada en el Museo de la Quinta Normal de la Universidad de Chile, sobre las "40 medidas del Gobierno Popular", que consistió en 40 cuadros de grandes dimensiones alusivas a cada una de ellas.

También se le hizo ver a Monica Pidgeon otro significativo aspecto de la actividad plástica de nuestro país, constituido por las pinturas en las calles, los grandes murales en fábricas y poblaciones y los frescos en los Tajamares del Mapocho, que constituyen una expresión espontánea, vigorosa y rica de la posición del artista ante la sociedad.

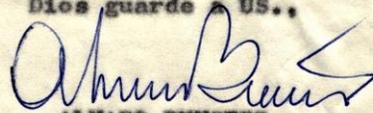
La señora Pidgeon ha manifestado un especial interés por disponer de las fotografías de las 40 medidas del Gobierno Popular, pues estima que dicho material es



esencial para ilustrar al público inglés al que va dirigido su artículo sobre la plástica en Chile.

A fin de poder atender a su solicitud y dada la trascendencia política que puede tener este material en dicho artículo, esta Embajada se permite solicitar a US. se sirva obtener, siempre que ello sea posible, del Museo de Arte Contemporáneo, las fotografías correspondientes y disponer su despacho a esta Misión.

Dios guarde a US.,



ALVARO BUNSTER
Embajador

Entrevistas

Guillermo Núñez

Nota: La entrevista realizada el 10 de noviembre del 2016 no es textual. Se realizó por vía telefónica donde se recopiló diversa información dada aleatoriamente, la cual fue ordenada posteriormente en base a las preguntas que estas respondían. Estas preguntas fueron elaboradas con anterioridad de acuerdo a los requerimientos de la investigación y preguntadas al artista sin orden cronológico, según el curso espontáneo de la conversación.

- Como director del MAC (1971-1972) periodo en el que funcionaba el IAL ¿Cómo describiría la relación que se dió entre ambas instituciones en la organización de la exposición *Las Cuarenta medidas*? ¿Fue el único trabajo en conjunto que se produjo?

Fue una de las primeras exposiciones que organizó –sino el segundo- dentro de su periodo. Dió a entender que el trabajo con el IAL fue en general -y no solo con esta exposición- más bien descoordinado, hubo variadas rivalidades que se hacían notar como por ejemplo la reticencia puesta en relación a algunas propuestas de Núñez como la exposición de la Brigadas Muralistas, por considerar que era un contenido de la calle, por tanto pertenecía a ella y no se debía traer al Museo. A pesar de ello se realizó, pues señala Nuñez, vieron que la iniciativa tuvo éxito.

-¿Cómo nació la idea de realizar una exposición sobre el Programa de gobierno de la Unidad Popular?

Fue idea de Guillermo Núñez, así lo declara el mismo, con el objetivo de apoyar al gobierno de la Unidad Popular. Las instituciones artísticas contaban con poco dinero para organizar las diversas muestras que hacían, y el MAC no fue la excepción a ello. En ocasiones para generar más recursos, se obtenía dinero con la venta de serigrafías, que el mismo Núñez u otros artistas confeccionaban. El gobierno no contó con los medios suficientes para financiar al museo y sus realizaciones. Nuñez cuenta que solamente recibió aproximadamente unos 10. 000 escudos por parte de Salvador Allende –a título personal- como una ayuda al financiamiento del museo luego de la visita del presidente a la inauguración de la muestra.

Pero además, señala que más que exigir algún tipo de financiamiento o apoyo de parte del gobierno con los artistas y las instituciones culturales, se sintieron ellos con el deber de apoyar al Gobierno en los cambios que vendrían. Todas las obras de la exposición *Las cuarenta medidas*

fueron autofinanciadas, los mismos artistas conseguían sus materiales. Además la muestra por su carácter buscó incentivar el trabajo colectivo, con obras de autoría grupal, propiciando la unión de la visión de varios artistas en una sola obra.

-¿Se dieron ciertos planteamientos o directrices de cómo se debía trabajar en torno a las medidas? De ser así ¿Cuáles fueron y que recepción tuvo por parte de los artistas?

A través del Comité de Artistas Plásticos los artistas pertenecientes a dicho comité se enteraron en una de sus reuniones de la iniciativa, donde los que quisieron se adscribieron a ella. Hubo diversas reuniones para determinar en que consistía la muestra a realizar, en un principio se juntaron la mayoría de los artistas participantes, luego debido a la cantidad de artistas Núñez se juntaban con algunos para realizar algunas coordinaciones con respecto a sus obras.

Los artistas al agruparse lo hicieron más bien por afinidad, cada cual decidió con quien trabajar, hubo absoluta libertad y no hubo un jurado determinado que dictaminara que obras se presentarían en la exposición, por ejemplo para la obra de Victor Hugo Núñez, relata que el mismo artista previamente señaló el espacio que ocuparía en la muestra en las conversaciones con el director del museo, sin que nadie se opusiera a ello, a pesar de que fue una de las obras de mayor dimensión dentro de *Las cuarenta* (de unos 20 mts por 10 mts aproximadamente).

Pero además Núñez rescata como una buena experiencia para los pintores el trabajo colectivo que allí se dió, pues no es común este tipo de trabajo en las artes visuales.

-¿Quiénes estuvieron a cargo de la curatoría de la exposición, fue también parte de un proceso colectivo?

No hubo gente especializada a cargo de la curatoría, como en la actualidad se suele hacer, pues no se contaba con un personal especializado en dicho conocimiento, sino que fueron los mismos artistas y el director quienes estaban a cargo de ello, con la ayuda de gente que trabaja allí, como limpiadores o cuidadores del recinto.

-¿Qué sabe de los pobladores de La Granja que participaron en la exposición y llevaron al plano plástico la medida "*La nueva cultura*"? ¿Tuvo interacción directa con ellos?

Hubo un contacto directo con los pobladores, pues el mismo Guillermo Núñez los visitó en un humilde centro cultural que tuvieron en su población. Aníbal Ortizpozo fue el artista a cargo del

trabajo artístico realizado por esos pobladores, quienes a falta de recursos hicieron grabados y serigrafías en cartones duros. Allí fue donde decidió invitarlos a trabajar en la muestra, incluso, para el afiche que Núñez realizó para la exposición ocupó un pájaro que había sido creado por uno de los pobladores de oficio panadero.

-¿Qué paso con las obras de la exposición una vez finalizada la exposición tanto en Santiago como en La Serena?

No recuerda dicho traslado, pero asegura debió de ser en extremo difícil por la dimensión de algunas obras de la muestra y por su carácter de instalaciones. Además es muy probable que haya sido por iniciativa propia, o sea la de Anibal Ortizpozo, pues en esos años, se hacían muchas cosas a la vez y primaba la iniciativa personal por parte de los artistas que organizaban cosas de manera bastante espontánea y con celeridad.

-En su opinión ¿A que atribuye usted el poco conocimiento de parte del campo del arte sobre *Las cuarenta medidas*?

No era común el registro de todos los trabajos que se realizaban en el museo, pues eran tiempos muy distintos a los actuales donde no todos portaban una cámara fotográfica para tales propósitos. Además tampoco había alguien a cargo exclusivamente de esa tarea, sino que fue la iniciativa personal que en este caso permitió que en la actualidad aún quede algún registro fotográfico de la muestra. Pero ninguna de las instituciones a cargo hizo algún catálogo sobre la exposición o dejó algún registro institucional formal. Además si hubiera quedado alguno, lo más probable es que su destino haya sido la destrucción por parte de la dictadura militar y sus órganos a cargo.

-Otros

-Con respecto a la obra de Juan Downey en la exposición:

Fue una obra individual que trató de una semilla que brotaba. No obtuvo muy buena recepción por parte del público, la gente se consternó y no querían que perteneciera a la muestra, tal fueron las críticas, que se tuvo que realizar una votación y como resultado se voto a favor de que la obra

fuera sacada de la exposición, algo que para el mismo Núñez se trató más bien de un error, pero que también da cuenta de un síntoma del periodo de lo apasionado y a veces un tanto exagerado, que resultaron los debates de la época con respecto al arte y su papel dentro de la sociedad a construir.

-Con respecto al texto que estuvo detrás de la obra de la figura blanca cabizbaja, que aparece reiteradamente como la imagen icónica de la muestra en los textos sobre la exposición:

Al leer el texto completo señala no reconocer certeramente a quien pertenece, aunque cree que posiblemente se trate de un texto de Adolfo Couve, pintor y escritor que participó activamente con ellos durante la muestra. Además también colaboró en *El pueblo tiene arte con Allende*.

-Con respecto al principio de incendio en la exposición:

Hubo un principio de incendio en la obra "*Contra la violencia reaccionaria y la sedición*", pero no fue grave. Ocurrió cuando montaban la exposición y no destruyó ninguna de las obras de la muestra, tampoco se le pudo atribuir a alguien, Núñez da a entender que fue más bien un accidente. Donde si hubo un atentado de obra en la época fue con su obra "*El Grito*" que estuvo expuesta dentro de la exposición "*Vietman Agresión*" (ubicada en Gran Avenida), muestra en contra a la guerra de Vietnam. Sufrió un corte profundo que luego favorablemente fue restaurado.

-Algunas obras:

La de Bonati con Ortuzar se trató de un triángulo con unos bastidores que permitían la mirada a través de ellos. La obra sobre los deportes fue una de la más importantes y de muy grandes dimensiones.

Entrevista a Aníbal Ortizpozo sobre Exposición “LAS 40 MEDIDAS de la UP”

Realizada en el Museo de Arte Contemporáneo, Santiago de Chile, el 18 de junio 1971 y en la Plaza de Armas de La Serena 12 de septiembre 1971.

1. Consideraciones Previas.
2. Entrevista de Daniela Opazo.
3. Anexos. Documentos y fotos relacionadas

1 CONSIDERACIONES PREVIAS

Son demasiados años transcurridos, 45 para ser exacto, como para reconstruir eventos como éstos, que se realizaron en un tiempo que siempre fue insuficiente, debido a que los creadores realizábamos además, tareas políticas simultáneas entre sí: talleres de educación política en fábricas y poblaciones; el desarrollo de la obra personal; trabajos alternativos para el sustento (profesores, diseñadores, etc.). Nos definíamos como trabajadores del arte y la cultura (no como artistas) y afirmábamos, con sentido de humor, “somos los más y los mejores” porque difícilmente en el campo del arte, música, teatro, danza, literatura, artes visuales, intelectuales en general, podíamos encontrar creadores que no estuvieran apoyando, al gobierno de la Unidad Popular.

Después de ese hermoso sueño de construcción del Socialismo, que duró tres años, vino la traición, el bombardeo a La Moneda, la muerte, encarcelamientos, torturas, el humo, el dolor, el exilio, la quema de talleres, documentos, libros y obras de arte que habíamos realizado los artistas de la Unidad Popular.

De las violaciones de los derechos humanos, durante la dictadura, nace el miedo, el olvido voluntario y los disfraces para poder trabajar y sobrevivir. Y es que entre ese olvido y la impunidad, reinante hasta el día de hoy, se ha hecho casi imposible la investigación y reconstrucción de eventos como éste, la Exposición de las 40 Medidas de la Unidad Popular. Se suma a ello, que los participantes de entonces, han fallecido o estamos demasiado viejos, además que se requiere tiempo y recursos económicos para las investigaciones.

Si algo se puede recuperar es por la perseverancia de algunos pocos que nos aferramos a una “porfiada memoria” que permita hacer justicia a la historia del Chile de los años setenta. También estas acciones las dificulta la instauración írrita e ilegal de la Constitución Pinochetista vigente hasta nuestros días. Dura tarea para los que se atreven a investigar y tratar de rescatar eventos importantes y únicos en el arte y la cultura chilena, realizados durante el gobierno de construcción del socialismo del Compañero Presidente Salvador Allende.

Finalmente, todo ello hace que el material que se obtenga, pueda ser considerado aleatorio, remoto, inconsistente y sea necesario desambiguarlo con otras entrevistas a los que participaron en el Evento las Cuarenta Medidas de la Unidad Popular.

2 ENTREVISTA EN SÍ

- ¿Cómo se enteró de la exposición y quién lo invito a participar de la muestra?

Al respecto, sí creo que hubo artistas que se les invitó a participar a las muchas actividades expositivas que se realizaron. Personalmente, no necesité de una invitación porque los que invitábamos éramos nosotros, el Comité de Artistas de la Unidad Popular, con sede en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Chile. Es muy importante saber que los miembros de éste Comité, militantes o no, de los partidos de la U.P, fueron el núcleo ideológico fundador y creadores de un programa artístico-cultural para la construcción del socialismo. Grupo humano que permaneció activo, sus nombres se repiten en casi todos los eventos a los cuales se suman otros artistas plásticos invitados. La primera actividad nuestra fue “El pueblo tiene Arte con Allende”, 30 participantes y 80 exposiciones simultáneas en todo el país, para hacer consciencia y obtener recursos económicos para la campaña presidencial de Allende. (Anexo 1)

-¿Participó en otras exposiciones organizadas por el IAL o el MAC? De ser así ¿Hubo un método de trabajo similar entre las 40 medidas y otras exposiciones del IAL o el MAC

Efectivamente, creo que si la memoria no me traiciona, casi en todas, no solo del IAL y MAC, también desde el Departamento de Teoría y Enseñanza del Arte, el Centro de Alumnos de Pedagogía en Artes Plásticas, el Departamento de Cultura del Ministerio de Educación, el BAFONA (Ballet Folklórico Nacional), la Casa de la Otra Cultura de la Municipalidad de La

Granja, y en infinitas actividades culturales propuestas por obreros y pobladores que solicitaban nuestra presencia. (Anexo 2)

-¿Cuál(es) fue(ron) la(s) medida(s) que abordó en dicha muestra?

Puedo decir que no abordé ninguna de las 40 medidas tal como aparecen redactadas en los decretos presidenciales, no obstante, el tema se refería a la “nueva cultura”, educación, y medios de comunicación. El arte y la cultura aparece en las 40 Medidas, solo como la medida cuarenta: “Creación del Instituto Nacional del Arte y la Cultura y Escuelas de Formación Artística en todas las Comunas”.

(Anexo 3)

- ¿Hubo en la(s) medida(s) que participó un trabajo grupal? De ser así ¿Quiénes conformaban su grupo y qué métodos de trabajo usaron?

Por supuesto, todos los trabajos de este evento incluían un artista responsable coordinador para la realización de la obra y grupos de personas afines con formación política-artística. En la obra nuestra, los participantes provenían del taller de grabado de la Casa de La Otra Cultura de La Granja, el Centro de Alumnos de Pedagogía en Artes Plásticas del Departamento de Teoría y Enseñanza del Arte. Entre ellos, los más activos Luis Moya Gorigoitia, Rolando Viera P. y seis más que me reclamarán por no recordar exactamente sus nombres, aunque sus rostros y apoyo solidario están vivos en mí.

Para la parte conceptual de la obra, usamos técnicas de dinámica de grupos, para establecer los textos que aparecen en las dos columnas rojas “Sí y adelante” y “No y basta”.

Las imágenes que están rodeando las columnas fueron dibujadas por mí, sobre cartulinas de colores y recortadas a mano por los integrantes del equipo que además colaboraron en el pegado sobre los paneles de madera. Incluso, personas que pasaban casualmente por donde se estaba trabajando la obra, colaboraban en ella, recuerdo que un pintor de letras que tenía su taller en Matucana, cerca del Museo, se ofreció y realizó los textos en las columnas, nunca supe su nombre.

Tanto el panel, como las columnas las construimos con el apoyo de los trabajadores del MAC de Universidad de Chile, Quinta Normal.

-¿Conoce, recuerda, el trabajo de algún otro grupo de la muestra? ¿Eran todas las obras grupales?

Sí, aunque hoy se diluyen en mi memoria, eran tiempos del corre-corre, entrábamos al Museo trabajábamos un poco, en ocasiones después de la jornada laboral de cada uno, y salíamos corriendo. No coincidíamos con el horario de los demás grupos de trabajo. Recuerdo la obra realizada, creo que por Irene Domínguez para el tema de la Agricultura y la producción de leche, esas vaquitas bailando le sacaban una sonrisa a la gente; las maderas policromadas de la Instalación de Francisco Brugnoli; y el caballo de “La Hormiguita”, Delia del Carril que no es una obra grupal. En otras palabras, no todos los artistas tuvieron la posibilidad de crear un grupo de trabajo y realizaron una individual.

- ¿Cuáles fueron los objetivos que se plantearon para la exposición?

Difundir las 40 medidas de la Unidad Popular desde la visión personal y creativa de sus artistas plásticos. En otras palabras, una poética del compromiso de los trabajadores del arte y la cultura, en la construcción del socialismo, por una sociedad más justa e incluyente.

-¿Qué recepción tuvo el público con la exposición en el momento de la inauguración?

Desde luego, solo puedo hablar de la asistencia de un público cautivo entusiasta que felicitaba a los creadores por su esfuerzo en una actividad que no estaba mediada por ganancias económicas, sino por esfuerzo y convicciones personales. Desde luego, era un público militante y simpatizantes del gobierno de la Unidad Popular. Me estoy refiriendo a la inauguración en el MAC de Santiago.

-Hubo un principio de incendio en la muestra, en la obra “Contra la violencia reaccionaria y la sedición” ¿Recibieron algún tipo de amenaza previa a este hecho? ¿Se encontraron a los culpables del incendio?

Por una razón que no me explico, y que tiene que ver con mi agitada agenda laboral de esos tiempos, no recuerdo absolutamente nada de éstas interrogantes. Pero leyendo la entrevista a mi querido compañero Guillermo Núñez, no solo me entero, sino que creo que si sucedió, es como él lo relata, porque siendo Director del MAC, le toca actuar e investigar cuando se suceden hechos como éstos.

-Las 40 medidas viajó a La Serena, sabemos que Ud. fue el gestor de aquella idea. ¿Cómo fue recibida allí la exposición?

Al tratarse de una exposición al aire libre, en la Plaza de Armas de La Serena, la asistencia fue mucho mayor, dado que nunca se había hecho en esa ciudad una actividad de este tipo. La mirada del público fue sin prejuicios, artísticos, ni políticos.

Para ellos, fue un evento cultural-artístico único, pude apreciar el entusiasmo colectivo, tanto de autoridades como del público, que hasta se ofreció para cuidar las obras, además personalmente decidí incluir paneles blancos planos y circulares para que tanto niños como adultos, dibujaran sobre ellos, participación que los hacía sentir orgullosos e invitaban a sus círculos de amigos y familiares, no solo a ver la muestra sino también su trabajo.

También con la muestra de La Serena al aire libre, confirmó mi hipótesis que tiene que ver con el Museo como un cementerio donde las obras se “sacralizan” y “cosifican” colgadas de un clavo en los muros, con pólizas de seguros de alto costo y sistemas de protección. Nosotros ya teníamos experiencias de exposiciones al aire libre en poblaciones de La Granja y en la Plaza de Armas de Santiago, proyectos que son basados en la democratización del arte, mediante la participación de los pobladores de las comunas donde las hacíamos. La razón de éstas acciones era fortalecer o crear una democracia participativa cultural y artística para el pueblo de a pie, que en la mayoría de los países se auto-excluye en un 70% no entrando a los museos, les asusta los vigilantes, el lujo, el pago de entradas, y el trato en general que encuentran. (Anexo 4)

-Por el carácter de la muestra y al público que buscaba llegar ¿Considera Ud. como mejor emplazamiento el museo (MAC) o la Plaza de armas de La Serena?

Sin duda, la Plaza de Armas de La Serena. Sigo creyendo en las exposiciones gratuitas al aire libre para incorporar a los ciudadanos que, como expresé con anterioridad, la mayoría del pueblo está fuera del circuito del arte. Pregúntele usted sobre arte a un albañil, a un taxista, a una vendedora de una tienda, incluso a funcionarios de los ministerios y va encontrar respuestas como “No...yo no sé nada de arte.!”

-¿Qué paso con las obras de la exposición una vez finalizada la muestra tanto en Santiago como en La Serena?

No me consta, pero hasta que se pueda demostrar lo contrario, creo que es como dice Guillermo Núñez. Fueron destruidas o quemadas durante la dictadura cívico-militar chilena.

-Finalizada la muestra. ¿Hubo algún tipo de reflexión por parte de los artistas o instituciones a cargo con respecto al trabajo artístico, los planteamientos teóricos o recepción del público? ¿En qué desembocaron dichas reflexiones?

Solo pequeñas evaluaciones a nivel académico en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Chile, de las cuales creo que no hay registro de ello. Tampoco ha sido fácil encontrar crítica o reseñas de prensa. La excepción a la regla fue el evento “América no invoco tu nombre en vano” al que considero como el más criticado, comentado y reseñado en la prensa. (Anexo 5)

-¿Qué sabe de los pobladores de La Granja que participaron en la exposición y llevaron al plano plástico la medida “La nueva cultura”? ¿Tuvo interacción directa con ellos?

Los pobladores de La Granja, que participaron en el equipo que me tocó dirigir, quedaron súper motivados. De allí nace el deseo de ellos de hacer una exposición en el MAC con sus grabados, aquí vale la pena decir que así como la memoria me traiciona a mí, también lo hizo con otras personas, cuando afirman, por su cercanía en el tiempo de inauguración que la exposición de Grabados de Pobladores de la Granja, fue parte de la exposición de las 40 Medidas, lo cual no fue así.

La exposición de las 40 Medidas en el MAC fue el 18 de junio de 1971, mientras de la de los Grabados de los pobladores de La Granja fue, también en el MAC, del 8 al 30 de mayo de 1971, la cual la llevé a La Serena con patrocinio del Departamento de Arte de la Universidad de Chile, sede La Serena que dirigía el Profesor Jorge Iribarren. Dicha muestra fue inaugurada en el mes de mayo de 1972, hay una reseña de prensa con las palabras del Profesor Iribarren. (Anexo 6)

-¿Cómo fue su experiencia como director de la Casa de Cultura de La Granja?

Para ser justo con esa experiencia, extraordinaria, única, tendría que escribir un libro. No obstante, resumiré en pocas líneas parte de ella:

Lo de la Granja es una historia muy larga, efectivamente soy el creador (fundador) de la que llamamos CASA DE LA OTRA CULTURA de La Municipalidad de la Granja, hoy gran Centro

Cultural, de cuyos orígenes fundacionales quiso apropiarse la Dictadura y después lo desarrolló la Concertación.

La sede fue la casa patronal del Fundo la Bandera, experiencia romántica, altamente exitosa para su tiempo, espacios que se me entregaron vacíos. Fue el compañero Pascual Barraza, para ese entonces Ministro de Obras Públicas de Allende, que me contactó, a fin que desarrollara un proyecto cultural para el cambio y por el socialismo.

En lo fundacional, lo primero que hice, fue convocar a una consulta de pobladores en una asamblea de dirigentes de las organizaciones de base, para que me dijeran, mediante una encuesta, cuáles eran sus necesidades culturales y artísticas, eran cerca de 300 poblaciones a las cuales se accedía principalmente por la Avenida Santa Rosa. Yo vivía en una parcela alquilada en las Rosas, a la altura del paradero 37 de La Granja.

Convocamos a los pobladores perifoneando desde un viejo Volkswagen que recorrió todos los barrios. La asamblea tuvo una asistencia masiva, aplicamos la encuesta y... ¡oh sorpresa!, las necesidades no eran las que todos los intelectuales y artistas creíamos... Las necesidades más relevantes fueron: 1. La falta de información y comunicación entre las comunidades; 2. La inseguridad ciudadana; 3. La aridez y falta de arborización de las calles, parques, áreas verdes, etc.; además de otras donde los talleres artísticos no aparecieron y sobre dichos requerimientos, planificamos y programamos el trabajo.

La “Casa de la Otra Cultura” nació sin presupuesto, solo donaciones ocasionales de mobiliario y materiales. Los primeros talleres apuntaron a la enseñanza y construcción de diarios murales, creación e impresión de folletos; una sala de lectura; educación política y música. Con el tiempo, se fueron incorporando otras especialidades. Los facilitadores fueron voluntarios o profesores destinados provenientes de instituciones del Estado.

Una de las donaciones más preciadas fue que el IDIM (Instituto de Investigaciones Marxistas) donó una valiosa prensa para grabado artístico que había pertenecido al reconocido artista Pedro Lobos, que da origen al taller de grabado de los pobladores de La Granja, donde fui su facilitador y que posteriormente realiza la exposición en Museo de Arte Contemporáneo de la Universidad de Chile.

Para ese tiempo, existían casas de la Cultura, como la de San Miguel, pero yo pensaba, y pienso, que esas casas de la cultura fomentan el individualismo desclasando a los participantes que al ingresar a sus talleres lo hacían solo para beneficio y lucro personal.

En nuestra “Casa de la Otra Cultura”, lo más definitorio, fue que los que asistían, eran designados por las organizaciones comunitarias de Base, tenían el deber de enseñar en su comunidad lo que habían aprendido con nosotros. Fuimos unos adelantados de la autogestión y la práctica multiplicadora de la enseñanza en los talleres y cursos. No pretendíamos tener la verdad, era una experiencia más, pero con imaginación política.

¡Sorpresa!, por las sinrazones de la burocracia y lucha por el poder político, dentro de la UP, tomé la decisión de renunciar, facilitando así su continuación. Dejé la Casa de la Otra Cultura de La Granja contra mi voluntad en pleno funcionamiento, con un equipo de profesores voluntarios y cerca de 300 alumnos en su mayoría adultos. Han pasado más de 40 años, y si en la recuperación de la memoria histórica verdadera, es necesario decirlo, ya no hay ninguna razón para callar el porqué de mi alejamiento.

Cuando fui a Chile por primera vez, en el 2012 después de 35 años, el alcalde de ese tiempo, Claudio Eugenio Arriagada Macaya, reconoció públicamente y en ceremonia interna que yo había sido el fundador de ese Centro. El encargado de cultura, Stanley Dennis Freeman, ordenó que se me hiciera una larga entrevista, la que se filmó teniendo como fondo el mural restaurado de Matta con la Brigada Ramona Parra del PC.

Con la elección de Piñera, salió el alcalde y cambiaron al encargado de Cultura, NUNCA me enviaron la entrevista, donde hablo en extenso sobre mi experiencia cultural en La Granja, también cuestiono el emplazamiento del mural de Matta, obra pública, que hoy no lo es.

Para evitar confusiones aclaro que yo no participé ni en la elaboración del mural, ni en su restauración.

La entrevista filmada se terminó el viernes 16 de marzo del 2012 y en mi segundo viaje a Chile, el 2015, traté de recuperarla pero no ha sido posible.

-En su opinión ¿A qué atribuye Ud. el poco conocimiento de parte del campo del arte sobre Las 40 medidas?

Es el triunfo de las enseñanzas y alienación que estableció la CIA desde su Congreso Por la Libertad de la Cultura, el macartismo, la guerra fría desde EEUU, que difundió la idea asumida por muchos artistas “del arte por el arte” donde se establecía que no era sano ni recomendable que el arte se mezclara con la política. Según James Petras “la victoria política perdurable de la CIA, fue que convenció a los intelectuales y artistas de que el compromiso político serio y duradero era incompatible con la seriedad del arte y la erudición. En la actualidad los valores de la guerra fría de la CIA son visibles y dominantes, en la ópera, el teatro, y las galerías de arte, así como en las reuniones de profesionales y académicos.”

El evento en cuestión “Las 40 Medidas de la UP” fue un evento político militante realizado con un lenguaje artístico.

También hoy podemos decir que el desconocimiento de éstas actividades, incluso en su tiempo de realización, se debe a la llamada “dictadura o tiranía” de los medios de comunicación, donde la mayoría está en manos de corporaciones transnacionales de la derecha, empresas que niegan toda actividad artístico-política que se refiera al socialismo, a la revolución, al cambio, para lograr sociedades más justas e inclusivas.

No olvido aquella frase, creación de los años 70 del pueblo chileno “el Mercurio miente” tan magistralmente registrada en la película documental “El diario de Agustín”, circunstancias que no han cambiado hasta el día de hoy, por el contrario se han acrecentado y con ello la mentira mediática y la invisibilización de quienes nos oponemos al capitalismo neoliberal. (Anexo 7)

Anexos

Anexo 1 – Cartel con los artistas integrantes del Comité de la Unidad Popular con sede en la Facultad de Bellas Artes, participantes del primer evento “El pueblo tiene arte con Allende”. Ellos planifican, crean, y participan en todas los eventos posteriores. Ejemplos del número de participantes, donde se podrá ver que se repiten sus nombres.

Anexo 2 – Listado de eventos, exposiciones que participé en ese tiempo. Presentes en el Blog en pleno desarrollo “LAPORFIADA MEMORIA” <http://laporfiadamemoria.blogspot.com/>

Anexo 3– Listado oficial de las 40 Medidas; se señala la medida 40 única que se refiere al arte y la cultura; textos en las columnas “Sí y adelante” y “No y Basta”, que reflejan los aspectos que debatimos e incluimos; Fotos de la instalación, que contiene un panel “panorámico” y dos columnas.

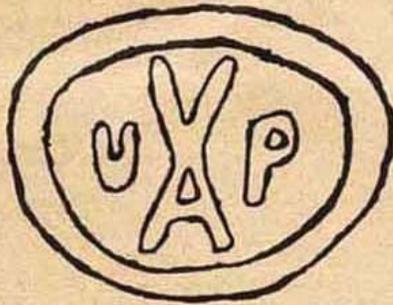
Anexo 4– Fotos del público asistente. Estudiantes niños y adultos participan dibujando y pintando en la exposición al aire libre en la Plaza de Armas de La Serena.

Anexo 5– PARA SEGUIR INVESTIGANDO: Entrevista publicada en el diario La Nación del domingo 8 de agosto 1971. Evento dedicado a visualizar las 40 Medidas de la UP: Nueva economía, Salud y Medicina. Entrevistas a Gracia Barrios, Ortizpozo, Alfonso Puente y Helga Krebs. Se encuentra en los archivos de la Hemeroteca de la Biblioteca Nacional.

También “Las 40 Medidas en La Serena” diario La Nación 12 septiembre 1971. Hemeroteca de la Biblioteca Nacional Santiago.

Anexo 6 – Digitalización de nota sobre exposición de Grabados de Pobladores de La Granja en La Serena, publicado en el Diario La Nación el 07 mayo 1972.

Anexo 7 – Ejemplo de informaciones minúsculas que aparecieron en alguna prensa.



el pueblo tiene arte con allende

80 exposiciones simultáneas en todo Chile de 30 artistas de la UP
inauguración 12 de agosto, 18 hrs.

Los artistas plásticos de la Unidad Popular inauguramos esta exposición de serigrafías a través de todo Chile, en un mismo día y hora, para retener este instante histórico ante nuestro pueblo, como el más claro ejemplo de la función que han de cumplir el arte y la cultura en el futuro gobierno de Salvador Allende.

Esta muestra que será vista por miles y miles de chilenos de todas las condiciones sociales y culturales expresa nuestro ferviente anhelo de que el arte deje de ser la obra única que adquieren sólo los adinerados, y con ello el privilegio de unos pocos. Rechazamos enfáticamente este arte de compraventa. La inicua condición a que hemos estado sometidos por el régimen capitalista denigra nuestra condición de artistas a la par que divide a los hombres en ciudadanos de primera y segunda categoría.

Creemos que por su carácter social el arte y la cultura han de estar al servicio y al alcance de todos. En el futuro Gobierno Popular, por la voluntad mayoritaria del pueblo, las artes plásticas, la música, el teatro, la literatura, el ballet, el cine no serán más un privilegio sino un derecho inalienable lo mismo que el pan, la vivienda, el trabajo, la seguridad social.

Queremos hacer un arte que sea testimonio de las luchas y realidades de nuestro pueblo, un arte libre que no se deje colonizar; que sea rebelde y nuevo. Un arte valiente e insobornable

En las nuevas condiciones económicas, políticas y sociales que crearemos proliferarán los artistas y creadores populares. La miseria, la falta de educación y las nulas posibilidades asesinan hoy increíble cantidad de talentos cuando recién brotan. La juventud necesita un hoy y no un mañana difuso de promesas. Para ella, más que para nadie, crearemos una nueva sociedad que permita hacer florecer las potencialidades íntegras del ser humano; donde exista la fraternidad, el compañerismo, la cooperación, el respeto mutuo, donde en fin el hombre sea digno de llamarse hombre.

Esta exposición marca una línea hacia nuevas formas de trabajo y compromiso a las que han de adherir con seguridad muchos artistas más y contrasta abiertamente con la monstruosa campaña de mentiras, tórridos e infamias que desata en estos momentos la reacción y el imperialismo.

Por eso queremos que este acto al mismo tiempo que una indeclinable decisión de lucha por la conquista de una cultura libre, nacional, democrática y popular, sea también un mensaje fraternal al corazón ardiente de nuestro pueblo.

JOSE BALMES

Director de la Escuela de Bellas Artes, Universidad de Chile. Profesor de Pintura en la misma. Participa Biental de París 1959 y 1961 donde obtiene Premio Biental París. Premio Pintura CRAV, 1965. Exposiciones en América y Europa. Obras en Museos.

JORGE BARBA

Profesor Ayudante de Escultura de la Escuela de Bellas Artes de la Universidad de Chile.

Expone en diversas muestras colectivas y obtiene en escultura 1er. Premio Salón Alumnos y Mención Honrosa Municipalidad de Santiago.

GRACIA BARRIOS

Profesora de Croquis, Escuela de Bellas Artes, Universidad de Chile. Exposiciones en Madrid, Barcelona, Alemania, París y Río de Janeiro. Obras en Museo de Arte Contemporáneo de Madrid y Santiago.

FRANCISCO BRUGNOLI

Profesor de Forma y Color en la Escuela de Bellas Artes, Universidad de Chile. Estudios en la Escuela de Arte, Universidad Católica y Escuela de Bellas Artes, Universidad de Chile.

ALFREDO CANETE

Profesor Ayudante de Pintura, Escuela de Bellas Artes, Universidad de Chile. Profesor secundario de Artes Plásticas. Exposiciones en Ecuador, 1968; Casa de las Américas, La Habana, 1969.

ADOLFO COUVE

Profesor de Pintura, Escuela de Bellas Artes, Universidad de Chile. Estudios en París y Nueva York. Obtiene Segundo Premio Salón Oficial 1966; Premio CAP 1967.

PATRICIO DE LA O

Profesor Ayudante Dibujo y Pintura en la Escuela de Bellas Artes, Universidad de Chile.

GONZALO DIAZ

Profesor Auxiliar de Pintura, Escuela de Bellas Artes, Universidad de Chile. Participa en Exposición de Dibujo del Museo de Arte Contemporáneo.

DINORA

Profesora de Grabado, Escuela de Arte de la Universidad Católica. Participa en Bienales de Grabado de varios países. Obras en museos extranjeros.

DINO DI ROSA

Profesor Auxiliar de Forma y Color Escuela de Bellas Artes, Universidad de Chile. Estudios en Alemania.

LUZ DONOSO

Grabadora, Taller 99, Universidad Católica. Obtiene Mención Honrosa en Exposición Internacional de La Habana, Cuba.

DELIA DEL GARRIL

Grabadora, Taller 99, Universidad Católica. Exposiciones en: Chile, Moscú, Argentina, París, USA, Canadá.

JOSE GARCIA

Profesor ayudante de Forma y Color, Escuela de Bellas Artes, Universidad de Chile. Expone en Sala 666 y "América no invoco tu nombre en vano".

EDUARDO GARREAU

Profesor de Expresión Gráfica, Escuela de Bellas Artes, Universidad de Chile. Participa en exposiciones colectivas en Chile, Cuba, Alemania, Polonia y México.

PATRICIA ISRAEL

Pintora, grabadora. Participa en exposiciones en Chile, Cuba, USA, Biental de Córdoba, etc. Premio Burchard 1966.

GARMEN JOHNSON

Estudios en París, con F. Leger. Profesora de Pintura, Municipalidad de San Mi-

guel y Municipalidad de Santiago. Premio de Pintura Salón Oficial 1953.

SERGIO MAILLOL

Profesor de Escultura, Escuela de Bellas Artes, Universidad de Chile. Estudios Royal Academy of Arts, Londres y en Florencia. Primer Premio Salón Oficial, Primer Premio Concurso Ajedrez.

ALBERTO PEREZ

Profesor de Historia del Arte y Catedrático de Historia de la Cultura en la Universidad de Chile. Ensayos publicados: Anales U. de Chile 1964-65, "Visión del Arte y del artista en Albert Camus". Expone en España, París.

GUSTAVO POBLETE

Profesor de Dibujo y Color, Escuela de Bellas Artes, Universidad de Chile. Muestra internacional "Forma y Espacio", obras en el Museo de Arte Contemporáneo, Santiago.

ALFONSO PUENTE

Profesor de Artes Plásticas, Universidad de Chile. Exposición Sala Universitaria y Palacio Colonial de Quito.

ISRAEL ROA

Profesor de Acuarela, Escuela de Bellas Artes, Universidad de Chile. Exposiciones en Berlín, París, Madrid. Obras en Museo de Arte Moderno de Río de Janeiro, Nueva York y Santiago.

ELSA URZUA

Estudios Escuela de Artes Aplicadas Universidad de Chile, fue ayudante del Profesor Pedro Lobos. Exposición de Escultura 1960 y Pintura 1969.

FERNANDO UNDURRAGA

Alumno de Escultura, Escuela de Bellas Artes, Universidad de Chile. Participa en Exposición "América no invoco tu nombre en vano". Obtiene Primer Premio Salón de Alumnos.

EDUARDO MARTINEZ BONATI

Profesor de Grabado, Escuela de Bellas Artes, Universidad de Chile. Ha participado en Bienales de París, Córdoba, Sao Paulo. Premio CAP 1962, CRAV 1967. Premio Casa de las Américas, La Habana, Cuba.

RICARDO MESA

Profesor de Escultura, Escuela de Bellas Artes, Universidad de Chile. Estudios en Florencia y Munich. Exposiciones colectivas en Alemania, USA, y Sao Paulo. Primer Premio Salón Oficial 1960.

JOSE MORENO

Profesor ayudante de Forma y Color, Universidad de Chile. Expone en Sala 666, y "América no invoco tu nombre en vano" y Vietnam Agresión.

GUILLERMO NUÑEZ

Ha participado, entre otras, en las Bienales de París, Córdoba, Medellín. Exposiciones en Chile, Europa y USA. Premio CAP 1963, Crítica 1965, CRAV 1969. Obras en museos chilenos, Arte Moderno de Nueva York, Pushkin, de Moscú, Museo de Arte de Oakland.

AGUSTIN OLAVARRIA

Actual realizador del programa Forma y Espacio, del Canal 9 de TV. Exposición Instituto Chileno-Británico en 1970, publicación en los Anales de Universidad de Chile.

ANIBAL ORTIZPOZO

Pedagogo en Artes Plásticas, expone en "América no invoco tu nombre en vano", donde obtiene Premio de Estimulo.

JULIO PALAZUELOS

Profesor de Grabado, Escuela de Bellas Artes, Universidad de Chile. Ilustración de Don Quijote de la Mancha, Editorial Vallechi, Florencia. Estudios en Italia, París, Inglaterra.

ALGUNOS EJEMPLOS DE CANTIDAD DE PARTICIPANTES POR EVENTO

- 1.- EL PUEBLO TIENE ARTE CON ALLENDE. 18 DE Agosto de 1970 30 participantes
Inaugurada Carpa del Tony Caluga, Parque Forestal Santiago.
Y simultáneamente en 80 ciudades en todo Chile.
Organiza el Comité de Artistas de la Unidad Popular de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Chile. (Ver en blog La Porfiada Memoria)
- 2.- HOMENAJE AL TRIUNFO DEL PUEBLO. 4 DE Noviembre de 1970 203 participantes
Inaugurada simultáneamente en 5 espacios: Salas MAC, Sala Universitaria, Sala 666, Sala del M. Educación y Palacio de La Alhambra.
Organiza: Instituto de Extensión de Artes Plásticas de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Chile. (Ver en blog La Porfiada Memoria)
- 3.-Concurso Nacional de Serigrafía, Tren de la Cultura y MAC 30 participantes
Organiza la Secretaria de la Presidencia de la Republica.
(Ver en blog La Porfiada Memoria)
- 4.-Cancionero Popular Tercer Festival de la Nueva Canción Chilena 16 participantes
Selección de 16 grabados de 16 artistas, uno para cada canción
Organiza Departamento de Cultura de la Presidencia de la República. 1 de Septiembre de 1971 (Ver en blog La Porfiada Memoria)
- 5.- POETAS Y PINTORES SE REUNEN 80 participantes
En el CENTRO A, dirigió Tatiana Álamos. 50 artistas chilenos y 30 Extranjeros. Inaugurada el 9 de Mayo de 1973
- Dirección/ enlace del Blog La Porfiada Memoria: <http://laporfiadamemoria.blogspot.com/>

Anexo 2

Entradas del Blog “LA PORFIADA MEMORIA” creado por Aníbal Ortizpozo y en construcción.

Los temas 1, 3, 4, 15, 16, 22, 25 y 26 son los que hasta el momento están desarrollados en el Blog

1. Exposición Internacional de SOLIDARIDAD CON EL PUEBLO DE CHILE, Santiago, julio/agosto de 1964. Organizado por Comando Nacional de Escritores y Artistas de Izquierda. – Publicado
2. Certamen: AMÉRICA NO INVOCO TU NOMBRE EN VANO. Museo de Arte Contemporáneo, Instituto de Arte Latinoamericano, Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Chile, Santiago de Chile, 9 de mayo de 1970 – En construcción.
3. EL PUEBLO TIENE ARTE CON ALLENDE. 80 exposiciones simultáneas en todo Chile. Comité de Artistas Plásticos de la Unidad Popular, 18 agosto 1970. - Publicado
4. Exposiciones: HOMENAJE AL TRIUNFO DEL PUEBLO. Comité de Artistas Plásticos de la Unidad Popular, Santiago de Chile, 04 de noviembre, 1970 - Publicado
5. Las páginas de arte y cultura en el diario La Nación de Santiago 1971 a 1973. Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Chile, coordinador y responsable Aníbal Ortizpozo – En construcción.
6. BRIGADAS DE RAYADO MURAL: Ramona Parra, Inti Peredo y Elmo Catalán. Exposición en el MAC, Comité de Artistas Plásticos de la Unidad Popular, 20 de abril 1971. – En construcción.
7. GRABADOS DE POBLADORES DE LA GRANJA. MAC, Quinta Normal, Santiago de Chile, 8 de mayo 1971. Y en la plaza de Armas de La Serena mayo de 1972, Casa de La otra Cultura de La Granja – En construcción.
8. IMAGEN DEL HOMBRE. Exposición de la nueva escultura chilena. MAC Quinta Normal, Santiago de Chile, Instituto de Arte Latinoamericano de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Chile, mayo 1971. – En construcción.
9. Evento multidisciplinario sobre LAS 40 MEDIDAS DEL PROGRAMA DE LA UNIDAD POPULAR. Museo de Arte Contemporáneo, Santiago de Chile, 18 de junio, 1971. Y en La Serena 12 de septiembre 1971 – En construcción.
10. Exposición 18 Pintores Chilenos, Teatro Municipal, 19 de julio 1971. – En construcción.

11. TREN DE LA CULTURA Y MUESTRAS SERIGRÁFICAS - El Tren Popular de la Cultura, cargado de exposiciones: serigrafías, libros, música, teatro, cine foros, conferencias, llevado a lo largo de todo Chile. Secretaría de la Presidencia de la República y otros, Noviembre 1971. – En construcción.
 12. Exposiciones de Solidaridad con Vietnam al aire libre, Plaza de Armas, Santiago de Chile, coordinador Ortizpozo y Centro de Alumnos de Pedagogía en Artes Plásticas de la U de Chile, Junio 1972 – En construcción.
 13. Exposición de HOMENAJE A HO CHI MIN; Museo de Arte Contemporáneo Santiago de Chile, agosto 1969 – En construcción.
 14. La expresión plástica mural en los Balnearios Populares (BALPOS.) 1972– En construcción.
- Concurso Nacional de Serigrafías, patrocinada por Secretaría de Cultura de la Presidencia. (concurso/tren de la cultura/expo en el MAC) - Publicado Cancionero del TERCER FESTIVAL DE LA NUEVA CANCIÓN CHILENA, ilustrado con grabados de 16 artistas; 1971. -Publicado

Anexo 3



SÍ Y ADELANTE

- A los intelectuales y artistas revolucionarios
- A los artesanos chilenos
- A la cultura como todo el hacer humano
- A una política cultural de masas
- A una universidad comprometida con la clase trabajadora
- Al cine educativo
- A una T.V. chilena
- A los cantores populares

- Al desarrollo de la creatividad del niño
- A una investigación que preserve valores populares
- A la operación verdad
- A la Firme, Punto Final, prensa de izquierda
- A los museos que visiten al público

NO Y BASTA

- A los pseudo-intelectuales de izquierda
- A los comerciantes y empresarios de la cultura
- A la cultura entendida solo como lo artístico
- A la cultura como mercancía de lujo
- A los científicos que no se proyectan socialmente
- A una censura de cine mojigata
- A las seriales de T.V. que envenenan al pueblo
- A las peñas folklóricas para ricos
- A la penetración ideológica yanqui
- A los shows que explotan a niños como artistas
- A la enseñanza académica del arte
- A la información falsa: Tribuna, Sepa, Pec, La Prensa
- A Ritmo, Paula, Cine Amor, revista del domingo de El Mercurio
- A la boîte-restaurant del Museo de Bellas Artes

Panel completo que rodea las dos columnas “Sí y Adelante” y “No y Basta” de la obra Nueva Cultura, Educación y Medios de comunicación



LISTADO OFICIAL DE LAS PRIMERAS CUARENTA MEDIDAS DEL
GOBIERNO DE LA UNIDAD POPULAR

1. **SUPRESIÓN DE LOS SUELDOS FABULOSOS** Limitaremos los altos sueldos de los funcionarios de confianza. Terminaremos con la acumulación de cargos y sueldos. (Consejerías, Directorios, Representaciones). Terminaremos con los gestores administrativos y traficantes políticos.
2. **¿MÁS ASESORES? ¡NO!**
Todo funcionario pertenecerá al escalafón común y ninguno estará al margen de las obligaciones del Estatuto Administrativo. En Chile no habrá más asesores.
3. **HONESTIDAD ADMINISTRATIVA** Terminaremos con los favoritismos y los saltos de grados en la Administración Pública. Habrá inamovilidad funcionaria. Nadie será perseguido por sus ideas políticas o religiosas; se atenderá a la eficiencia, la honradez y el buen trato con el público de los funcionarios de Gobierno.
4. **NO MÁS VIAJES FASTUOSOS AL EXTRANJERO**
Suprimiremos los viajes al extranjero de los funcionarios del régimen: salvo aquellos indispensables para los intereses del Estado.
5. **NO MÁS AUTOS FISCALES EN DIVERSIONES**
Los automóviles fiscales no podrán usarse bajo ningún pretexto con fines particulares. Los vehículos que queden disponibles se utilizarán para fines de servicio público, como transporte de escolares, traslados de enfermos de las poblaciones o vigilancia policial.
6. **EL FISCO NO FABRICARÁ NUEVOS RICOS** Estableceremos un control riguroso de las rentas y patrimonios de los altos funcionarios públicos. El gobierno dejará de ser una fábrica de nuevos ricos.

7. **JUBILACIONES JUSTAS, NO MILLONARIAS** Terminaremos con las jubilaciones millonarias, sean parlamentarias o de cualquier sector público o privado, y utilizaremos esos recursos en mejorar las pensiones más bajas.
8. **DESCANSO JUSTO Y OPORTUNO** Daremos derecho a jubilación a todas las personas mayores de 60 años, que no han podido jubilar debido a que no se les han hecho imposiciones.
9. **PREVISIÓN PARA TODOS**
Incorporaremos al sistema previsional a los pequeños y medianos comerciantes, industriales y agricultores, trabajadores independientes, artesanos, pescadores, pequeños mineros, pirquineros y dueñas de casa.
10. **PAGO INMEDIATO Y TOTAL A LOS JUBILADOS Y PENSIONADOS**
Pagaremos de una sola vez los reajustes del personal en retiro de las Fuerzas Armadas, y haremos justicia en el pago de pensionados y montepiadas del Servicio de Seguro Social.
11. **PROTECCIÓN A LA FAMILIA**
Crearemos el Ministerio de Protección a la Familia.
12. **IGUALDAD EN LAS ASIGNACIONES FAMILIARES**
Nivelaremos en forma igualitaria todas las asignaciones familiares.
13. **EL NIÑO NACE PARA SER FELIZ**
Daremos matrícula completamente gratuita, libros, cuadernos y útiles escolares sin costo, para todos los niños de la enseñanza básica.
14. **MEJOR ALIMENTACIÓN PARA EL NIÑO** Daremos desayuno a todos los alumnos

de la enseñanza básica y almuerzo a aquéllos cuyos padres no se lo puedan proporcionar.

15. **LECHE PARA TODOS LOS NIÑOS DE CHILE** Aseguraremos medio litro de leche diaria, como ración a todos los niños de Chile.
16. **CONSULTORIO MATERNO-INFANTIL EN SU POBLACIÓN**
Instalaremos consultorios materno-infantiles en todas las poblaciones.
17. **VERDADERAS VACACIONES PARA TODOS LOSESTUDIANTES**
Se invitará al Palacio Presidencial de Viña del Mar a los mejores alumnos de la enseñanza básica, seleccionados de todo el país.
18. **CONTROL DEL ALCOHOLISMO** Combatiremos el alcoholismo no por los medios represivos, sino por una vida mejory erradicaremos el clandestinaje.
19. **CASA, LUZ, AGUA POTABLE PARA TODOS** Realizaremos un plan de emergencia para la construcción rápida de vivienda y garantizaremos el suministro de agua por manzana y luz eléctrica.
20. **NO MÁS CUOTAS REAJUSTABLES CORVI** Suprimiremos los reajustes de los dividendos y las deudas a la CORVI.
21. **ARRIENDOS A PRECIOSFIJOS**
Fijaremos el 10 por ciento de la renta familiar como máximo para el pago del arriendo y dividendos. Supresión inmediata de los derechos de llave.
22. **SITIOS ERIAZOS ¡NO! POBLACIONES ¡SÍ!** Destinaremos todos los sitios eriazos fiscales, semifiscales o municipales a la construcción.
23. **CONTRIBUCIONES SOLO A LAS MANSIONES** Liberaremos del pago de contribuciones a la casa habitación hasta un máximo de 80 metros cuadrados donde vive permanentemente el propietario y no sea de lujo o de balneario.

24. **UNA REFORMA AGRARIA DE VERDAD** Profundizaremos la Reforma Agraria, que beneficiará también a medianos y pequeños agricultores, minifundistas, medieros, empleados y afuerinos.
Extenderemos el crédito agrario. Aseguraremos mercado para la totalidad de los productos agropecuarios.
25. **ASISTENCIA MÉDICA Y SIN BUROCRACIA** Eliminaremos todas las trabas burocráticas y administrativas que impiden o dificultan la atención médica de imponentes y cesantes.
26. **MEDICINA GRATUITA EN LOS HOSPITALES** Suprimiremos el pago de todos los medicamentos y exámenes en los hospitales.
27. **NO MÁS ESTAFA EN LOS PRECIOS DE LOS REMEDIOS**
Rebajaremos drásticamente los precios de los medicamentos, reduciendo los derechos e impuestos de internación de las materias primas.
28. **BECAS PARA ESTUDIANTES** Estableceremos el derecho a becas en la enseñanza básica, media y universitaria de todos los buenos alumnos, en consideración al rendimiento y a los recursos económicos de sus familias.
29. **EDUCACIÓN FÍSICA**
Fomentaremos la educación física y crearemos campos deportivos en las escuelas y todas las poblaciones.
Toda escuela y toda población tendrá su cancha. Organizaremos y fomentaremos el turismo popular.
30. **UNA NUEVA ECONOMÍA PARA PONER FIN A LA INFLACIÓN**
Aumentaremos la producción de artículos de consumo popular, controlaremos los precios y detendremos la inflación a través de la aplicación inmediata de la nueva economía.

31. NO MÁS AMARRAS CON EL FONDO MONETARIO INTERNACIONAL Desahuciaremos los compromisos con el Fondo Monetario Internacional y terminaremos con las escandalosas devaluaciones del escudo.
32. NO MÁS IMPUESTOS A LOS ALIMENTOS Terminaremos con las alzas de los impuestos que afectan a los artículos de primera necesidad.
33. FIN AL IMPUESTO DE LA COMPRA-VENTA Suprimiremos el impuesto a la compraventa y lo reemplazaremos por otro sistema más justo y expedito.
34. FIN A LA ESPECULACIÓN Sancionaremos drásticamente el delito económico.
35. FIN A LA CARESTÍA Aseguraremos el derecho de trabajo a todos los chilenos e impediremos los despidos.
36. TRABAJO PARA TODOS Crearemos de inmediato nuevas fuentes de trabajo con los planes de obras públicas y viviendas, con la creación de nuevas industrias y con la puesta en marcha de los proyectos de desarrollo.
37. DISOLUCIÓN DEL GRUPO MÓVIL Garantizaremos el orden en los barrios y poblaciones y la seguridad de las personas. Carabineros e investigadores serán destinados a cumplir una función esencialmente policial contra la delincuencia común. Eliminaremos el Grupo Móvil y sus miembros reforzarán la vigilancia policial.
38. FIN A LA JUSTICIA DE CLASE Crearemos un procedimiento legal rápido y gratuito con la cooperación de las Juntas de Vecinos, para conocer y resolver casos especiales, como peticiones, actos de matonaje, abandono del hogar y atentado contra la tranquilidad de la comunidad.
39. CONSULTORIOS JUDICIALES EN SU POBLACIÓN Estableceremos consultorios judiciales en todas las poblaciones.
40. CREACIÓN DEL INSTITUTO NACIONAL DEL ARTE Y LA CULTURA Crearemos el Instituto Nacional del Arte y la Cultura y escuelas de formación artística en todas las comunas.

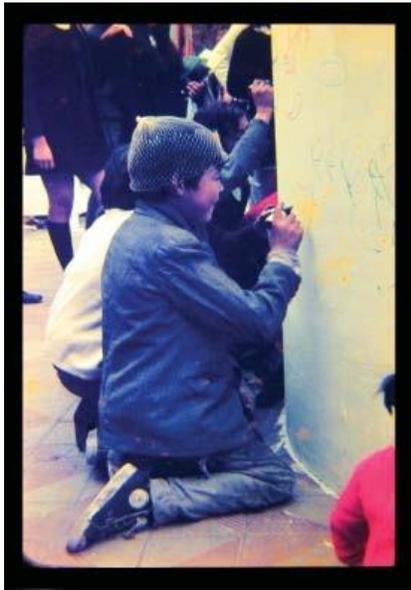
Anexo 4

Fotos del público asistente a la exposición al aire libre en la Plaza de Armas de LaSerena.



Estudiantes, niños y adultos participan dibujando y pintando en la exposición al aire libre en la Plaza de Armas de LaSerena.





Anexo 5

PARASEGUIR INVESTIGANDO

Entrevista publicada en el diario La Nación del domingo, 8 de agosto 1971. Evento dedicado a visualizar las 40 Medidas de la UP: Nueva economía, Salud y Medicina. Entrevistas a Gracia Barrios, Ortizpozo, Alfonso Puente y Helga Krebs. Se encuentra en los archivos de la Hemeroteca de la Biblioteca Nacional.

También “Las 40 Medidas en La Serena” diario La Nación 12 septiembre 1971. Hemeroteca de la Biblioteca Nacional Santiago.

GRABADOS DE LOS POBLADORES DE LA GRANJA, EN LA SERENA

"Las decisiones en los trabajos a realizar en nuestro taller de grabado las tomábamos alumnos y profesores de común acuerdo existiendo entre nosotros una cordial amistad y camaradería en la cual los profesores estaban en un solo nivel aprendiendo junto a nosotros los problemas que nos afectan. . . ."

Quien así habla es Rolando Viera, obrero mueblista del Campamento Libertad de la Granja. El integró el Taller de Grabadores de la Granja, formado por pobladores, entre los que se encontraban estudiantes, dueñas de casas, religiosas, obreros, durante el año 1971.

Ahora las obras del taller pueden verla los habitantes de la Serena, gracias al esfuerzo del Departamento de Artes Plásticas de la Universidad de Chile, Sede la Serena, que dirige el profesor Jorge Iribarren.

El profesor Iribarren dice en la presentación de esta valiosa muestra:

"El convencimiento de que "la cultura no es un privilegio" — o no debería serlo —, lleva al entonces alcalde Pascual Barraza y al pintor Ortiz Pozo, a crear la Casa de la Cultura de La Granja. Bajo este alero proliferan desde 1970, iniciativas variadas, desde cursos de educación sexual, hasta otros de carácter artístico sin soslayar los de análisis de problemas políticos y sociales. Los alumnos, todos trabajadores o estudiantes, gente que había sido "marginal" desde el punto de vista de la cultura. Los profesores trabajan sin cobrar remuneraciones. Entre estas manifestaciones, cobra forma el Taller de Grabado, cuyos trabajos se presentan ahora en La Serena, después de asomarse al público en Ferias de Arte y en exposición celebrada en el Museo de Arte Contemporáneo (Santiago).

Estampamos aquí dos párrafos que sustentan agresivamente la filosofía del taller:

"Sabemos que para la burguesía "cultura" significa exclusivamente cultura artística, con sus tesoros musicales o pintóricos europeos; si tratamos de elevar el nivel cultural de los pobladores en este sentido, sólo equivaldría a seguirlos colonizando culturalmente".

"Entendemos por cultura todo lo que el hombre construye y crea. Hacer más creador a un poblador es hacerlo más revolucionario y es rechazar toda política cultural paternalista, que entrega obras "hechas" fuera de la realidad de la población".

He aquí un par de frases cargadas de polémico interés, apropiadas para iniciar discusiones y estimular acciones concretas.

Compartimos la idea de que deben favorecerse las condiciones como para QUE EL PUEBLO PASE A ASUMIR EL PAPEL DE PROTAGONISTA. Es una empresa ardua, que en lo artístico ha comenzado a germinar aquí y allá, todavía débil y espaciadamente en nuestro territorio, lejos aún de transformarse en la voz ronca y potente de los pueblos que encuentran los cauces en que vaciar el torrente profundo de su capacidad creadora, de su entrañable esencia.

Una cultura auténtica de nuestros pueblos, se dará sólo en la medida en que consigamos que estos pueblos se expresen multitudinariamente. Se trata de un paciente trabajo de desentumecer una potencia imaginativa largamente avasallada. Una tarea cuya trascendencia excede de lo estrictamente artístico.

Cuando cada mujer y cada hombre nuestro entreguen de sí lo que son capaces de crear, será el momento de la liberación definitiva.



"Mi niño", Xilografía del obrero mueblista Rolando Viera P.

Anexo 7



LAS CUARENTA MEDIDAS

En el Museo de Arte Contemporáneo están presentando las obras de artistas que desarrollaron 15 temas de las Medidas del Programa de Gobierno de la Unidad Popular.

La exposición tiene un claro sentido de renovación, dentro de los nuevos cánones del arte actual. Participan artistas como Balmes, Martínez Bonati, Mesa, Araneda, Ortúzar, Vial, Ortizpozo Krebs, Barba, Rodríguez, Berchenko, Brugnoli, Errázuriz, Poblete, Carreño, Dinora, Vilches, Toral, Bru, Puente, Johnson, Sepúlveda.

Bibliografía

- ALFARO, Mercedes, CASTILLO, María Angélica, RIVERA, Sonia (1972). *Arte y compromiso social en el proceso de cambios de Chile*, Seminario (profesor de artes plásticas). Santiago:Universidad de Chile.
- BAYÓN, Damián (relator) (2000). *América latina en sus artes*. México: Unesco, Siglo veintiuno, 9ed.
 - * MANRIQUE, Jorge Alberto, *II ¿Identidad o modernidad?*.
 - * DE JUAN, Adelaida, *III Actitudes y reacciones*.
 - * FEVRE, Fermín, *IV Las formas de la crítica y las respuesta del público*.
- BOURDIEU, Pierre (1995). *La violencia simbólica: (apuntes de Teoría Sociológica III), Por una antropología reflexiva*. Madrid: Grijalbo (101-127).
- BOURDIEU, Pierre (2011). *Las estrategias de la reproducción social*. Buenos Aires: Ed. Siglo veintiuno.
- CALQUIN GUERRA, Javiera (2011). *El Instituto de Arte Latinoamericano. Ejemplo de políticas culturales durante el Gobierno de la Unidad Popular*, Tesis (magíster en arte, mención teoría del arte). Santiago: Facultad de Artes, Universidad de Chile.
- CANTO NOVOA, Nadinne (2010). *Cultura y hegemonía. Notas sobre la construcción del “Hombre Nuevo” en la Unidad Popular*, Tesis para optar al grado de Licenciado en Artes con mención en Teoría e Historia del Arte. Santiago: Depto. Teoría de las artes, Facultad de Artes, Universidad de Chile.
- CASTILLO ESPINOZA, Eduardo (2010). *Puño y letra*. Santiago: Ocho libros.
- ESCOBAR, Ticio (2014). *El mito del arte y el mito del pueblo*. Buenos Aires: Ariel.
- GALAZ, Gaspar (ed.) (1997). *Cuadernos de la Escuela de Arte, N°4*. Santiago: Universidad Católica de Chile.

- GALENDE, Federico (2007). *Filtraciones I conversaciones sobre arte en Chile (de los 60`a los 80`)*. Santiago: Editorial ARCIS y Editorial Cuarto propio.
- GARRIDO, Luis (2015). *La “vía chilena” al socialismo (1970-1973). Un itinerario geohistórico de la Unidad Popular en el sistema-mundo*. Santiago: Ed. Universidad Alberto Hurtado.
- HALBWACHS, Maurice (2004). *La memoria colectiva*. Zaragoza: traducción Inés Sancho-Aroyo, Prensa Universitarias de Zaragoza.
- IVELIC, Milan, GALAZ, Gaspar (2004). *Chile Arte actual*. Valparaíso: Ediciones Universitarias Valparaiso.
- IVELIC, Milan, GALAZ, Gaspar (1981). *La pintura en Chile desde la colonia hasta 1981*. Santiago: Universidad Católica de Valparaíso.
- LIHN, Enrique (2008). *Textos sobre arte*. Santiago: Ediciones Universidad Diego Portales.
- LIHN, Enrique (1971). *Política y cultura en una etapa de transición al socialismo*, En: *La cultura en La vía chilena al socialismo*. Santiago: Ed. Universitaria.
- LUCAKS, George (1972). *Polémica sobre realismo*. Buenos aires: Ed. Tiempo Contemporaneo.
- MAFFI, Mario (1975). *La cultura Underground Vol.I*. Barcelona: Ed. Anagrama.
- MARSAL, Daniela (ed.) (2012). *Hecho en Chile*. Santiago: Concurso Fondart 2011, 1 ed.
 - * SANFUENTES, Olaya. *¿Por qué recordar? Algunas reflexiones acerca de la relación entre memoria y patrimonio*.
 - * MARSAL, Daniela. *Aproximaciones críticas al poder y el patrimonio*.
- MARCUSE, Herbert (1971). *El hombre unidimensional*. Barcelona: Editorial Seix Barral.

-MUSEO DE ARTE CONTEMPORÁNEO (1993), Catálogo: *Guillermo Núñez. Retrato hablado. Una retrospectiva*. Octubre a diciembre de 1993.

-MUSEO NACIONAL DE BELLAS ARTES (2007), *Sin Miedo. Félix Maruenda*, Santiago: Fundación Pablo Neruda.

* NAVARRETE, Carlos. *Una Mirada a la trayectoria escultórica de Félix Maruenda*.

* CASTELL REY, Antonio. *La marcha más memorable de mi vida*.

- MUSEO DE LA MEMORIA Y LOS DERECHOS HUMANOS (2015). Catálogo Exposición *Destierra Balmes-Barrios*. 10 de enero al 29 de marzo del 2015.

- NAVARRO, Mariano (2008). *Homenaje y memoria. Centenario Salvador Allende. Obras del Museo de la solidaridad*. Santiago: Centro cultural Palacio La Moneda.

- ORTIZPOZO, Aníbal (ed.) (2008). *Salvador Allende. Cien años; Todos los sueños 1908-2008*. Caracas, Venezuela: Ministerio del poder popular para la comunicación y la información.

- OYARZÚN, Pablo (1988). *Arte en Chile de veinte, treinta años EN: Chile: 1968-1988. Georgia: University of Georgia, Center for Latin American Studie*.

- OYARZÚN, Luis (1967). *Temas de la cultura chilena*. Chile: Editorial Universitaria.

- PEÑALOZA PALMA, Carolina (2015). *El camino de la memoria. De la represión a la justicia en Chile, 1973-2013*. Santiago: Editorial Cuarto propio.

- PINTOS VALLEJOS, Julio (ed.) (2005) *Cuando hicimos historia. La experiencia de la Unidad Popular*. Santiago: Ediciones LOM.

* ALBORNOZ, César. *La cultura en la Unidad Popular: Porque esta vez no se trata de cambiar a un presidente*.

- ROJAS MIX, Miguel (1970a). *La Imagen Artística de Chile*. Santiago: Editorial Universitaria.

- ROJAS MIX, Miguel (1970b). *La Imagen del hombre: muestra neofigurativa chilena*. Santiago: Universidad de Chile, Facultad de Bellas Artes, Instituto de Arte Latinoamericano.
- ROMERO BREST, Jorge (1979). *La pintura del siglo XX (1900-1974)*. México: Fondo de cultura económica, 2da edición.
- SAÚL, Ernesto (1991). *Artes Visuales 20 años 1970-1990*. Chile: Ministerio de Educación Departamento Planes y Programas Culturales División de Cultura.
- SAÚL, Ernesto (1972). *Pintura Social en Chile*. Santiago: Quimantú.
- TRABA, Marta (1994). *Arte de América Latina 1900–1980*. Nueva York: Banco Interamericano de Desarrollo.
- Universidad de Chile, Facultad de Bellas Artes (1970). *Instituto de Arte Latinoamericano/ Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Chile*. Santiago: Universidad de Chile.
- Universidad Diego Portales Escuela de Arte (2014). *Operación verdad o la verdad de la operación*. Santiago: Ediciones Universidad Diego Portales.
 - * MACHUCA, Guillermo. *Radiografía de una intervención*.
 - * PÉREZ VILLALOBOS, Carlos. *La verdad de la operación*.
- VICO, Mauricio, OSSES, Mario (2009). *Un grito en la pared*. Santiago: Ocho libros

Hemerografía

- EL CLARÍN, 06 de agosto de 1971, sin sistematizar, Sub fondo prensa, fondo MAC coleccionista, Archivo institucional
- EL SIGLO, 25 de abril de 1971, “*Instituto Latinoamericano. Facultad de Bellas Artes*”, sin sistematizar, Sub fondo prensa, fondo MAC coleccionista, Archivo institucional

- EL SIGLO, 19 de junio de 1971, *Un serio intento de trabajo colectivo, Creación en libertad*, Sub fondo prensa, fondo MAC coleccionista, Archivo institucional
- EL SIGLO, 12 de julio de 1971, sin sistematizar, Sub fondo prensa, fondo MAC coleccionista, Archivo institucional
- EL SIGLO, 30 de julio de 1971, sin sistematizar, Sub fondo prensa, fondo MAC coleccionista, Archivo institucional
- EL SIGLO, 06 de agosto de 1971, sin sistematizar, Sub fondo prensa, fondo MAC coleccionista, Archivo institucional
- EL SIGLO, 08 de agosto de 1971, sin sistematizar, Sub fondo prensa, fondo MAC coleccionista, Archivo institucional
- EL SIGLO, 10 de agosto de 1971, sin sistematizar, Sub fondo prensa, fondo MAC coleccionista, Archivo institucional
- EL SIGLO, 12 de agosto de 1971, sin sistematizar, Sub fondo prensa, fondo MAC coleccionista, Archivo institucional
- EL SIGLO, 14 de agosto de 1971, sin sistematizar, Sub fondo prensa, fondo MAC coleccionista, Archivo institucional
- EL SIGLO, 18 de agosto de 1971, sin sistematizar, Sub fondo prensa, fondo MAC coleccionista, Archivo institucional
- EL SIGLO, 21 de agosto de 1971, Sub fondo prensa, fondo MAC coleccionista, Archivo institucional
- LA NACIÓN, 25 de agosto de 1971, sin sistematizar, Sub fondo prensa, fondo MAC coleccionista, Archivo institucional
- DIARIO LA NACIÓN, *“Nueva experiencia para los artistas plásticos”*, 12 de septiembre de 1971, Santiago, Biblioteca nacional, microfilms, pag. 13
- LA NACIÓN, 19 de diciembre de 1971, Santiago, Biblioteca nacional, microfilms, pag. 9

- LA ÚLTIMA HORA, 13 de agosto, sin sistematizar, Sub fondo prensa, fondo MAC coleccionista, Archivo institucional
 - PURO CHILE, 30 de junio de 1971, “*Las cuarentas*”, sin sistematizar, Sub fondo prensa, fondo MAC coleccionista, Archivo institucional
 - PURO CHILE, 04 de agosto de 1971, sin sistematizar, Sub fondo prensa, fondo MAC coleccionista, Archivo institucional
 - PURO CHILE, 08 de agosto de 1971, sin sistematizar, Sub fondo prensa, fondo MAC coleccionista, Archivo institucional
 - OSSA, Nena, “¡Abajo el arte! Grita el museo de la Quinta Normal”, en *Revista PEC*, nº 409, Santiago, 09 de julio de 1971, p.14
 - OYARZÚN, Luis, “Ideas sobre el arte contemporáneo”, en *Revista de Filosofía vol XIII*, nº 1, Santiago, diciembre de 1971.
 - PÉREZ, Alberto. “Bellas artes”, en *Cormorán*, Santiago, noviembre de 1969, p. 7
 - PIMENTEL, Carlos, “Dos exposiciones: Dos concepciones”, en *El Siglo*, Santiago, 18 de agosto de 1970.
 - ROJAS MIX, Miguel, “La Imagen del hombre”, en *El Siglo (revista semanal)*, Santiago, 6 de junio de 1971, p. 14.
 - ROJAS MIX, Miguel, “Neofigurativismo”, en *El Siglo (revista semanal)*, Santiago, 6 de junio de 1971, p. 15.
 - SAÚL, Ernesto, “Regreso a la tierra”, en *Ahora*, nº 11, Santiago, martes 29 de junio de 1971, p.45.
 - SAÚL, Ernesto, “Las medidas en color”, en *Ahora*, nº 12, Santiago, martes 06 de julio de 1971, p.48.
 - SAÚL, Ernesto, “Las cuarenta razones”, en *Ahora*, nº 13, Santiago, martes 13 de julio de 1971, p.44. y
- 45

- SAÚL, Ernesto, “Crítica incendiaria”, en *Ahora*, nº 14, Santiago, martes 20 de julio de 1971, p. 48.
- SAÚL, Ernesto, “Testigo y actor”, en *Ahora*, nº 15, Santiago, martes 27 de julio de 1971, p.47.
- SAÚL, Ernesto, “Socialismo y arte” en *Ahora*, nº 20, Santiago, martes 31 de agosto de 1971, p.44.
- SAÚL, Ernesto, “Hacia una cultura activa”, en *Ahora*, nº 22, Santiago, martes 14 de septiembre de 1971, p.43.
- SAÚL, Ernesto, “En busca de una política”, en *Ahora*, Santiago, martes 31 de septiembre de 1971, p.50.
- TALLER DE ESCRITORES DE LA UNIDAD POPULAR, “Política cultural y Gobierno Popular”, en *Cormorán*, nº8, Santiago, diciembre de 1970, p.
- VERA, Jorge Enrique, “*Cuando la revolución irrumpe en el museo*”, en *La Nación*, Santiago, Domingo 8 de agosto de 1971, p. 13
- VIDAL, Virginia, “No solo de pan... manifiesto político de los cineastas chilenos”, en *El Siglo*, Santiago, 7 de diciembre de 1970
- “Allende visita exposición de artistas de la UP”, en *La Nación*, Santiago, 02 de julio de 1971.
- “*Amplio acceso de pueblo a la cultura*”, en *Ahora*, Santiago, 4 de noviembre de 1971. p .
- “El arte y su compromiso con la realidad”, en *Revista Aisthesis*, Nº6, Santiago, 1971, p.
- * “¿Un arte para “agradar” al público?”.
- * “El arte, hoy y aquí en Latinoamérica”.
- * “El Museo”.
- * GALAZ, Gaspar, “La Fuerza social del arte”.
- “El mejor arte es el que integra a todas las artes” Gustavo Poblete, en *El Siglo*, Santiago, 8 de abril del 2005, p 15.

-“Instituto latinoamericano. Facultad de Bellas Artes. Universidad de Chile”, en *El Mercurio*, Santiago 25 de abril de 1971.

- “Se inauguró exposición <<Las Cuarentas Medidas>>”, en *La Nación*, Santiago, 02 de julio de 1971.

Sitios web

- GONZÁLEZ, Alejandro. (2000). El arte brigadista. Obtenido noviembre 10 de 2016, de www.imageneriapolitica.com

- Colección de arte experimental. Chile años 60`y 70`. Memoria y experimentalidad. (2015). Obtenido julio 17 de 2016. Museo de Arte Contemporáneo, Universidad de Chile, de http://www.mac.uchile.cl/content/documento/2015/septiembre/guillermo_nunez.pdf

- Editora Nacional Quimantú. (2016). Obtenido enero 15 de 2017, Memoria chilena de la Biblioteca Nacional, de <http://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-3362.html#presentacion>

- Inauguran exposición que muestra las primeras 40 medidas del gobierno de Allende. (2013). Obtenido julio 12 de 2015, de <http://www.eldinamo.cl/cultpop/2013/08/27/inauguran-exposicion-que-muestra-las-primeras-40-medidas-del-gobierno-de-allende/> f. 31p

- INSTITUTO NACIONAL DE ESTADÍSTICA. (2006). Enfoque estadístico. Día Internacional de la alfabetización. Boletín informativo del Instituto Nacional de Estadísticas. Obtenido marzo 6 de 2017, de <http://www.ine.cl/filenews/files/2006/septiembre/pdf/alfabetizacion.pdf>

- OECD, (2015), *¿Por que reducir la desigualdad nos beneficia en Chile?*. Obtenido marzo 10 de 2017, de <https://www.oecd.org/chile/OECD2015-In-It-Together-Highlights-Chile.pdf>

- ORTIZPOZO, Aníbal. (2012). *Desplazamiento incierto*. Obtenido noviembre 10 de 2016, de <http://laporfiadamemoria.blogspot.cl/search?updated-max=2012-09-02T17:20:00-07:00&max-results=1>

- Programa Básico de Gobierno de la Unidad Popular. Candidatura presidencial Salvador Allende. (1969). Obtenido julio, 16 de 2016, Memoria chilena de la Biblioteca Nacional, de <http://www.memoriachilena.cl/archivos2/pdfs/MC0000544.pdf>

- RICHARDS, Nelly. Lo político en el arte: Arte, política e instituciones. Julio 20 de 2015, de <http://hemisphericinstitute.org/hemi/es/e-misferica-62/richard>

- Taller de artes visuales (TAV). (2016). Obtenido diciembre 12 de 2016, Museo Nacional de Bellas Artes, de <http://www.artistasvisualeschilenos.cl/658/w3-article-45600.html>

Filmografía

- GUZMÁN, Patricio. (1975). Documental: *La batalla de Chile: la lucha de un pueblo sin armas*. Chile.

- RAMÍREZ, Álvaro. (1970). Documental: *Brigada Ramona Parra*, Chile.

- AGÜERO, Ignacio. (2008). Documental: *El diario de Agustín*, Chile.

Archivo

- BUNSTER, Álvaro (1973). Carta de la embajada de Chile en Londres al ministro, 20 de febrero de 1973. caja 21, Carpeta COR.1973.1. Serie correspondencias, FAIMAC, Archivo institucional

- BEREHENKO, Gregorio (1971). Carta de Gregorio Berehenko a Hernán Rojas, 15 de junio de 1971. Caja 20, Carpeta COR.1971.9. Serie Correspondencias, FAIMAC, Archivo institucional MAC

- IAL (1971). Informe de gastos emitido por el IAL, 28 de julio de 1971. Caja 20, carpeta COR.1971.7. Serie correspondencia, FAIMAC, Archivo Institucional MAC

- GUERRERO, Guillermo (1971). Carta de Guillermo Guerrero al Museo de arte contemporáneo, 3 de septiembre de 1971. Caja 20, Carpeta COR.1971.9. Serie Correspondencias, FAIMAC, Archivo institucional MAC
- ORTIZPOZO, Aníbal (1971) Nota del artista. 71-09-24-01, carpeta 2. Serie colecciones, FAIMAC, Archivo institucional MAC
- VIAL, Iván (1971). Retiro de placas, 24 de septiembre de 1971, 71-09-24-01, carpeta 2. Serie colecciones, FAIMAC, Archivo institucional MAC
- ZAMUDIO, María E. (1971). Carta de María E. Zamudio a Rosendo Rojas, 27 de agosto de 1971, 71-08-27-01, carpeta 2. Serie colecciones, FAIMAC, Archivo institucional MAC
- ZAMUDIO, María E. (1971). Recibo de dinero de la Intendencia de Coquimbo, septiembre de 1971, 71-09-09-01, carpeta 2. Serie colecciones, FAIMAC, Archivo institucional MAC
- ZAMUDIO, María E. (1971). Carta de María E. Zamudio a Rosendo Rojas, 09 de septiembre de 1971, 71-09-09-01, carpeta 2. Serie colecciones, FAIMAC, Archivo institucional MAC
- ZAMUDIO, María E. (1971). Carta de María E. Zamudio a Rosendo Rojas, 27 de septiembre de 1971, 71-09-27-01, carpeta 2. Serie colecciones, FAIMAC, Archivo institucional MAC
- ZAMUDIO, María E. (1972). Carta de LIAL a Guillermo Núñez, 2 de febrero de 1972. Caja 21, Carpeta COR.1972.1. Serie correspondencias, FAIMAC, Archivo institucional MAC.

Entrevistas

- Entrevista a Aníbal Ortizpozo, Vía e- mail, entre enero y noviembre del 2016
- Entrevista a Guillermo Núñez, Vía telefónica, 10 de noviembre del 2016.

