

El problema de la plantear la autonomía del arte latinoamericano, en términos de la definición de su identidad, ha sido durante el siglo veinte un arma de doble filo. Si el término “vanguardia” estuvo hasta pasada la mitad del siglo asociado en muchas ocasiones a un formalismo que se derivaba de una u otra manera de las vanguardias europeas y durante los 60s de las norteamericanas, el compromiso político y social que también existía en ellas y se exagera en las últimas tres décadas estuvo a su vez relacionado íntimamente con modelos externos, pero de manera negativa. A través de la negación rotunda del otro hegemónico y foráneo, se empiezan a formular en distintos países teorías en torno a la independencia artística que sin embargo apelan a historias comunes por medio de un pan-latinoamericanismo político, generando otro tipo de dependencia. Curiosamente, fue Chile, país con complejo de “finis terra”, el que se convertiría a comienzos de los 70s en modelo para el establecimiento de una comunidad utópica de creación artística vanguardista a través de la “vía chilena al socialismo” planteada por el gobierno de Salvador Allende. Sin embargo, la negación de un lado implicaba la dependencia de otro.

El corto gobierno de Salvador Allende que terminó con el golpe militar de 1973 apoyaba la idea de acercar el arte a la gente de una manera concreta. Allende había asumido la presidencia de Chile en noviembre de 1970 y desde un comienzo le otorgó un papel fundamental a la cultura como un agente de cambio social. Para Allende, las artes eran otro “frente” de la práctica revolucionaria y estaba determinado a abrir las artes en Chile a otras experiencias latinoamericanas que reflejaran los ideales socialistas propugnados por su gobierno.

Antes de ser presidente, Allende había señalado la posición que tomaría su gobierno respecto al arte. La exposición de 1969-70 titulada “América no invoco tu nombre en vano” se inauguró en medio de la campaña presidencial¹, presentando instalaciones y objetos

¹ El título está tomado del poema épico de Pablo Neruda (1904-1973), amigo personal de Allende cuya poesía desde 1940 se centró en la identidad americana y la injusticia social. En 1971 Neruda fue nominado por el partido comunista como candidato presidencial, posición que rechaza para apoyar la campaña de Allende.

además de obras de teatro y performances literarias en una carpa tipo circo que había sido ubicada en el parque frente al Museo de Arte Contemporáneo. La reunión de formas artísticas diversas en un solo espacio móvil tenía por objeto acercar el arte al “pueblo” y alterar las dinámicas de producción y distribución cultural imperantes enfocadas en los museos. El argumento era que estas dinámicas se habían caracterizado por estar dominadas por preocupaciones “capitalistas” y burguesas que tendían a excluir a las clases populares del acceso y creación de la alta cultura, enfocándose en la imitación del arte europeo. Sus productos eran además consumidos únicamente por sus patrocinadores burgueses mientras se forzaba a las masas a digerir formas pre-ensadas de la cultura de masas. En cambio, la recuperación del arte para el pueblo prometida por Allende, se unía a la revaloración de los intereses auténticos de la población basados en la conciencia de sus dificultades. Y este proyecto de recuperación de la identidad popular nacional de los intereses capitalistas foráneos, iba de la mano de la búsqueda de una expresión artística y expositiva igualitaria que fundiera distintas categorías y literalmente se extendiera hacia las masas.

Los organizadores no notaron que la carpa ocupaba una posición ambigua entre un espacio de exhibición móvil cuya precariedad contrarrestaba la solidez marmórea de las instituciones culturales frente a las cuales se alzaba, y la pista de un circo popular. Mientras la carpa aludía a formas populares de encuentro en las zonas rurales de Chile, también hacía eco de formas de entretención poco críticas donde la participación de los espectadores era invocada a través de la contemplación pasiva. Si bien el uso de la carpa como un espacio de exhibición esquivaba el problema de recurrir a un ambiente institucional tradicional y permitía al mismo tiempo explorar sistemas de exhibición originales, su propio carácter ‘popular’ tendía a confundir la propaganda populista con una búsqueda de la identidad nacional. Durante el gobierno de Allende, los conceptos de “pueblo”, “popular” y “populismo” muchas veces se confundían, creando una resbalosa zona de trasposos entre el arte del pueblo, hecho por el pueblo y para el pueblo. En contra de formas capitalistas individualistas y de propiedad privada, las formas de arte populares y los esfuerzos culturales populistas llevados a cabo bajo Allende intentaban colectivizar la experiencia, distribución e incluso la creación del arte, lo cual curiosamente hacía referencia a prácticas conceptuales de otros países.

La importancia dada por el gobierno de Allende a la clase trabajadora también se extendía hacia las artes y su organización. Tras la asunción de Allende como presidente, se forma el Comité de Artistas Plásticos de la Unidad Popular, una suerte de sindicato de artistas que organizaba distintos eventos masivos. Uno de los más prominentes fue “El pueblo tiene arte con Allende”, 1970, conformado por una serie de exhibiciones montadas en carpas en 80 ciudades del país. Las exposiciones mostraban serigrafías de treinta artistas chilenos que eran vendidas en carpetas a precios bajos. Las serigrafías ilustraban las “cuarenta medidas” que Allende había propuesto implantar una vez asumiera el poder, las cuales estaban centradas en problemas sociales urgentes, dirigiéndose principalmente a la clase trabajadora de la nación, así como las madres y sus hijos. El hecho de favorecer un medio serial y reproducible contribuía a través de su carácter ilustrativo, formal y mediático a re-educar a las masas y cumplir a la vez con los objetivos políticos de acercamiento al arte. La exposición demostraba que lo formal podía fundirse con la práctica social y que el llevar el arte a las calles y regiones extremas, volver al arte parte de la vida pública cotidiana, no eran tan solo slogans de campaña política sino materializaciones reales de ella. Si la gente no acudía a los mausoleos oligarcas del arte, entonces el arte sería llevado directamente a las calles y, a través de reproducciones serigráficas, incluso llegaría al interior de sus casas. La expansión cultural propuesta por Allende buscaba visibilidad (de sus programas e intenciones populares) y volver visible a quienes habían sido previamente marginalizados por medio de la construcción de edificios públicos de corte modernista², la exhibición de formas tradicionales y populares de arte en espacios institucionales³, y la participación de las masas en el consumo del arte. Así, mientras la definición del pueblo y lo popular se acercaba, y el arte y la vida se interceptaban, la lucha de clases era traducida a una confrontación cultural por el dominio y la visibilidad.

Esta campaña de expansión “popular” encontró su doble invertido en el enfoque internacional y latinoamericano que tomaron las instituciones culturales que se crearon bajo

² Un ejemplo fue el edificio del UNCTAD, construido para el congreso de las Naciones Unidas de 1972 en Chile, el cual albergó exposiciones y obras de artistas en su estructura.

³ El Museo de Arte Contemporáneo se alineó con el gobierno de Allende, convirtiéndose en una de sus plataformas principales como lo indican los títulos de sus exposiciones: “Los grabadores de La Granja”, “Las Brigadas Muralistas”, “Museo de la Solidaridad” y “Apoyo a la lucha del pueblo brasileño. No a la Biental Gorilla”.

el gobierno de Allende, cuyo interés “pan-americanista” se manifestó en sus programas de exhibición y publicación. No se trataba tan solo de redefinir al pueblo chileno, sino unirlo a una comunidad americana que sufría las mismas vicisitudes. Un ejemplo fue el Instituto de Arte Latinoamericano (IAL)⁴ dirigido por Miguel Rojas Mix, el cual tenía como metas específicas la difusión del arte latinoamericano y de la consolidación de su estudio en Chile, estando fuertemente influenciado por la idea de Allende de formar un “pueblo continente”⁵. Esta idea fue desarrollada por Allende en una serie de discursos en países como Argentina, Ecuador, Colombia y Perú, en los cuales “el pueblo” no se refería ya solamente a los habitantes de Chile, sino a una comunidad de identidades similares unidas a través del proyecto revolucionario socialista. La idea no era original: desde el sueño de Simón Bolívar de un continente unido manifestada en el Primer Congreso Pan-Americano en Panamá en 1826 hasta la “raza cósmica” de José Vasconcelos donde Iberoamérica estaría unida por una historia común de violencia colonial e hibridez, se habían propuesto distintas visiones de una América Latina unida por una causa, una historia y en teoría también un destino. Incluso hoy en día, existen una variedad de ejemplos que se pueden nombrar: el viaje en camioneta a través del continente uniendo por medio del video a comunidades diferentes que intentaba hacer el *Video Trans América* del chileno Juan Downey, el cual ha sido curiosamente continuado en la Escuela Panamericana del Desasosiego del mexicano Pablo Helguera, o por dar un ejemplo más obvio y publicitado, el proyecto socialista panamericano de Hugo Chávez.

A través de las publicaciones sobre arte latinoamericano, la exhibición y la producción de catálogos, el Instituto buscaba alcanzar dos metas interrelacionadas: reforzar el papel del arte chileno dentro del continente y mejorar el conocimiento de otros ejemplos americanos, uniendo a la escena chilena con un panorama cultural más amplio caracterizado por su

⁴ El Instituto, fundado en diciembre de 1970, tuvo como su primera exposición a “Homenaje al triunfo del pueblo” que se instaló en una carpa en un barrio popular para celebrar la victoria de Allende. Un esfuerzo similar fue la creación de la Galería CAL (“Coordinación Artística Latinoamericana”) en agosto de 1971.

⁵ Salvador Allende, *América Latina, voz de un pueblo continente: discursos del presidente Allende en sus giras por Argentina, Ecuador, Colombia y Perú* ([Santiago de Chile]: Consejería de Difusión de la Presidencia de la República, [1971]).

modernidad.⁶ Tales deseos fueron validados y concretados en la medida en que el Instituto comenzó a reunir a académicos y críticos reconocidos de países como Argentina y Brasil, tales como Aldo Pellegrini y Mario Pedrosa, cuya presencia contribuyó a crear un espacio de contacto entre Chile y ejemplos latinoamericanos más “avanzados”. La creación del Museo de la Solidaridad en mayo de 1972, bajo los esfuerzos de Pedrosa y el crítico español José María Moreno Galván, por ejemplo, permitieron que se exhibiese por primera vez en Chile una muestra significativa de obras de arte contemporáneas internacionales, ya que su colección estaba formada por obras donadas por artistas extranjeros que apoyaban al proyecto socialista chileno. A pesar de su carácter de receptor de limosnas artísticas, Pedrosa señalaba en la declaración del Comité de Solidaridad Artística de 1972 y en su carta a Allende incluida en el primer catálogo del museo, la institución ponía a Chile como el “representante del todo el mundo subdesarrollado” dada “su revolución sagrada en contra de la sumisión”⁷. El museo presentaba a Chile como un ejemplo representativo del tercer mundo en el que la primera forma verdaderamente democrática del socialismo estaba siendo desarrollada y ejecutada. Según Pedrosa, a pesar de su status “periférico” en el orden mundial, Chile era un ejemplo para otras naciones, ya que estaba tallando su propio lugar en la historia con su batalla anti-imperialista y, por lo tanto, merecía atención internacional y donaciones. Chile estaba listo para ocupar una posición más prominente en la escena internacional y el experimento socialista era su carta de presentación.

La singularidad de “la vía chilena” en su compromiso social y expresión artística fue establecida en el catálogo de la exposición de 1971 organizada por el IAL titulada “La imagen del hombre”, la cual reunía en un único ambiente a una variedad de experimentos escultóricos recientes⁸. Si bien las obras eran consideradas como “esculturas” por sus creadores y críticos, su disposición dentro del espacio de exposición, las cualidades

⁶ Rojas Mix tuvo un rol crucial en el desarrollo de los programas latinoamericanos en la Universidad de Chile, dirigiendo entre 1970 y 1973 el programa de estudio “Arte y cultura latinoamericanas”, y desde 1972 a 1973 las ediciones de “Cuadernos de Arte Latinoamericanos” y “Artistas Latinoamericanos”.

⁷ Mario Pedrosa, “Carta,” *Museo de la Solidaridad Salvador Allende: donación de los artistas del mundo al gobierno popular de Chile/Comité Internacional de Solidaridad Artística con Chile, Instituto de Arte Latinoamericano, Universidad de Chile* ([Santiago]: El Comité: El Instituto, 1972), sin número de página.

⁸ Los artistas participantes fueron Luis Araneda, Francisco Brugnoli, Mónica Bunster, Marta Carrasco, Ricardo Galván, Mario Irarrázabal, Hugo Marín, Ricardo Mesa, Víctor Hugo Núñez y Carlos Peters.

efímeras y transitorias sugeridas por la materialidad de las obras y, en el caso de Víctor Hugo Núñez, la fusión de distintos géneros artísticos (desde el ballet pasando por el teatro para llegar a la escultura), las volvían un experimento local en el campo de la instalación y la interacción con los espectadores. En el catálogo, Rojas Mix argumentaba que la finalidad de los artistas no era solamente producir “una imagen plástica”, sino “establecer una relación entre el arte plástico, la música, danza, teatro e incluso la literatura”⁹. El ‘*gesamtkunstwerk*’ que se proponía de esta forma era definido por Rojas Mix como un “evento” que “intentaba mantener a la imagen como un proceso vivo de participación”¹⁰ incluyendo al espectador en su emergencia.

Sin embargo, la mayor parte de los objetos presentados todavía adherían a convenciones escultóricas siguiendo una tradición humanista¹¹, e incluso cuando las obras tomaban sus materiales de lo cotidiano, como desechos urbanos y chatarra industrial, y presentaban un aspecto informe que tenía la intención de “penetrar en el orden de lo real: en el orden de la existencia cotidiana”¹², los “objetos” todavía mostraban una apariencia de tableaux que estaba basada en la representación tridimensional de la figura humana. La figuración estaba enraizada en cada uno de los trabajos presentados, aún cuando ésta era una figura humana “pobre”, residual y decaída, cómica más que triunfal. En este sentido, la experiencia relacional o intersubjetiva que críticos como Rojas Mix veían en estas obras se conectada más al contenido simbólico, a una asociación con otros cuerpos humanos a través de su representación material, que a cualquier elemento participativo concreto.

El uso de materiales cotidianos no era nada nuevo en el mundo del arte y Rojas Mix estaba consciente de este problema. El autor intentaba distinguir enfáticamente entre lo local y otras formas internacionales del “Pop art” que también buscaban fundir el arte y la vida de una manera escultórica, estableciendo en su discurso la singularidad del

⁹ Miguel Rojas Mix, *La imagen del hombre* (Santiago: Anales de la Universidad de Chile, 1971), 68.

¹⁰ Ibid.

¹¹ En una crítica de 1971, Ana Helfant remarcaba que el “humanismo” era la palabra más usada entonces y que “cada revolución y cada artista revolucionario está ofreciendo humanismo en kilos o toneladas dependiendo de si tienen mejor o peor propaganda o relaciones públicas”. Helfant, “Exposiciones,” *Revista Eva*, noviembre 5, 1971.

¹² Rojas Mix, 69.

movimiento “neo-figurativo” chileno que se mostraba en la exposición. Para Rojas Mix, si el arte chileno se estaba transformando en un ejemplo de los nuevos tiempos y las posibilidades socialistas, sus expresiones artísticas también debían ser claramente distintas de sus precedentes internacionales. Es curioso que Rojas Mix no indagara en la similitud entre estas obras y sus contrapartes argentinas, como en el caso de Berni, a pesar de las intenciones del Instituto de conectar al arte chileno con sus pares latinoamericanos. De una manera similar a como lo haría Marta Traba unos años más tarde, la intención era destacarse de lo que ambos críticos percibían como la excesiva dominancia norteamericana en la cultura del momento.

El argumento de Rojas Mix respecto a la singularidad de la neo-figuración chilena se basaba en el compromiso doble de los artistas a sí mismos y a la sociedad, mientras que su carácter contemporáneo se derivaba de la relación de los artistas con la realidad concreta que los rodeaba. Esta tendencia social iba más allá de la relación “documental” con la realidad que tenían los norteamericanos, la cual estaba caracterizada por una apropiación “fría e impersonal” de las cosas del mundo, el hombre siendo tan solo un objeto más entre otros objetos, como quedaba ejemplificado en las esculturas de yeso de Segal¹³. Al faltarle una “relación dialéctica” entre el hombre y el mundo, las “nuevas imágenes del hombre” norteamericanas eran neutrales y ahondaban en la “banalidad” del mundo sin ser capaces de trascenderla¹⁴. En cambio, el uso de la materialidad de lo real en el caso de los escultores chilenos estaba unido a una intención de acercarse a lo social. Ésta se manifestaba en sus intentos ‘literales’ de llevar al espectador a cuestionar sus propios valores y comprensión del mundo por medio de la inclusión de formas de arte más activas (como en el caso de Núñez) y su contenido antropomorfo, permitiéndoles participar “en el continuo desarrollo de la conciencia”¹⁵ y así transformar la realidad. A diferencia de la versión norteamericana “fría”, la “vanguardia” chilena no estaba meramente presentando la realidad sino

¹³ Rojas Mix, 71. Hay que notar que Rojas Mix no hace referencia a experiencias europeas con la imagen popular y la acción, como el Nouveau Réalisme o Fluxus, aun cuando había pasado tres años en Europa, específicamente Alemania.

¹⁴ Rojas Mix, 70-72. La referencia es a la exposición de 1959 “New Images of Man” la cual señalaba para Rojas Mix el desvío de los norteamericanos del Expresionismo Abstracto a la emergencia de una nueva generación de artistas que se enfrentaban a un paisaje cultural caracterizado por las ‘cosas’.

¹⁵ Rojas Mix, 73.

contribuyendo a cambiarla al estar en consonancia con la transformación general de la sociedad donde la “revolución” desplazaría al “conformismo”¹⁶. En este sentido, la principal diferencia entre estas dos vanguardias era una de contenido en vez de forma, así como una de contexto y la participación de los artistas en el cambio social por medio de su trabajo.

Rojas Mix relacionaba este compromiso social con la situación política chilena del momento y con un esfuerzo más amplio a nivel latinoamericano. En 1970, Rojas Mix había publicado *La imagen artística de Chile*, un libro que reflexionaba sobre las representaciones de Chile, y por extensión de latinoamérica, producidas por viajeros, cartógrafos y artistas europeos entre los siglos quince y diecinueve¹⁷. Según Rojas Mix, las visiones fantásticas y salvajes producidas por los viajeros europeos tempranos, la concepción “exótica” de los habitantes americanos y de su paisaje, y las expediciones científicas con una intención más etnográfica no habían sido superadas en el presente. Por el contrario, América seguía siendo observada y valorada bajo estereotipos “occidentales” cuyas raíces se encontraban en aquellas representaciones previas. No obstante, debido a la ‘conciencia’ contemporánea de un “destino común” marcada por la idea de la “revolución” (que habría comenzado con la Revolución Cubana y que tenía a la imagen del Che Guevara como su guía), las diferentes naciones de latinoamérica estaban unidas bajo una “nueva actitud” que apuntaba a “liberarse de la dependencia”¹⁸. Si bien por siglos la imagen de Chile había estado unida a la de la historia de América sin destacarse en sus representaciones, en el presente su historia se estaba uniendo a la de otras naciones por

¹⁶ Rojas Mix, 74.

¹⁷ Miguel Rojas Mix, *La imagen artística de Chile* (Santiago: Editorial Universitaria, S.A., 1970).

¹⁸ Rojas Mix, *La imagen artística de Chile*, 19. Los ecos de las teorías contemporáneas de la dependencia son obvios. Desde 1950 y durante la década del 60, las teorías de la dependencia se desarrollan en relación con Investigaciones económicas hechas por la CEPAL (Comisión Económica para América Latina y el Caribe) como una forma de explicar las condiciones de subdesarrollo de las naciones latinoamericanas. En ellas se postulaba una relación de subordinación de los países periféricos respecto a centros de poder occidentales desarrollados, una relación desbalanceada que sometía la economía de los primeros al desarrollo de los segundos, restándole valor agregado a la producción de las naciones periféricas. Se proponían distintas soluciones, como la creación de estados más fuertes, la promoción de la demanda interna y la revolución social. Ver Fernando H. Cardoso y Enzo Faletto, *Dependencia y Desarrollo en América Latina* (México: Siglo XXI, 1969) y Teotonio Dos Santos, *Dependencia y Cambio Social* (Santiago, Chile: Cuadernos de Estudios Socio Económicos, Universidad de Chile, 1970).

medio de un vínculo social común asegurado por la idea de la revolución, un destino que esperaba ser realizado lejos de intereses foráneos.

La referencia de Rojas Mix a Cuba como el faro que iluminaría el camino revolucionario y anti-imperialista que Chile comenzaba a recorrer bajo Allende, fue materializado en dos exposiciones y eventos que tuvieron lugar en estas dos naciones entre 1971 y 1972. Éstas comenzaron con el “Encuentro Chile Cuba” en 1971 que tuvo lugar en La Habana, y que fue seguido en 1972 tanto por el “Encuentro de artistas del Cono Sur” en Santiago y por el “Encuentro de plástica latinoamericana” en La Habana. Las exposiciones eran pasos concretos para asegurar relaciones más estrechas entre las naciones latinoamericanas, a la vez que unían al arte chileno con una tradición revolucionaria y fortalecían una actitud militante que encontraba su expresión en “nuevas” formas artísticas.

La primera exposición del encuentro consistió en su mayoría de artes gráficas y pintura. Éstas reflejaban las tradiciones informales y de protesta ejemplificadas en Chile por el Grupo Signo y sus acólitos, y la gráfica y afiches asociados a la propaganda política cubana y el Pop, representadas por Raúl Martínez y Félix Beltrán. El primer encuentro no solo estuvo marcado por trabajos políticos evidentes que se oponían al imperialismo norteamericano, como se pudo ver en algunos de los títulos de las obras¹⁹, sino que sirvió para conectar ideológicamente a dos naciones en una lucha anti-imperialista similar mientras se creaba un intercambio de ideas y exposiciones²⁰. Éstas últimas tuvieron un efecto particular entre algunos pintores chilenos como José Balmes y el desarrollo de la pintura mural, la cual adoptó las áreas de color planas inspiradas por la gráfica cubana y el uso de símbolos simplificados²¹. El éxito de este proyecto colaborativo y el vínculo que

¹⁹ Entre los títulos chilenos estaban: “Vietnam Herido (Momento VIII y IX)” de Balmes, “América, no invoco tu nombre en vano” de Barrios y “Para que la libertad no se transforme en estatua” de Matta. Los cubanos aludían a figuras revolucionarias, como “Che” de Fayad Jamis y “Qué viva Martí!”.

²⁰ Una exposición más extensa de pintura y afiches cubanos fue organizada por el IAL en 1972, mostrando obras de pintores modernistas desde 1920 en adelante. En los textos que acompañaron la exposición, Adelaida de Juan y Rojas Mix argumentaban que los afiches y vallas ocupaban una posición prominente dentro de la tradición pictórica cubana. Ver Adelaida de Juan y Miguel A. Rojas Mix, *Dos Ensayos sobre Plástica Cubana* (Santiago: Cuadernos de Arte Latino Americano, Editorial Andrés Bello, 1972).

²¹ La apropiación hecha por los artistas cubanos de las Estrategias del Pop respecto a la bidimensionalidad y la repetición tomadas a su vez de la sociedad capitalista comercial y su re-uso para producir un mensaje comunista fue manifestada en los murales chilenos inspirados en la gráfica hechos entre 1971-1973, en los cuales había participado Balmes.

forjó entre el arte y la política no solo llevó a los organizadores a expandir esta experiencia a un campo internacional más amplio, sino que llevó a la definición de una nueva forma de oposición visual y de compromiso político que se expresaría en el documento titulado “Declaración de La Habana” producido durante el encuentro.

La “Declaración” llamaba a la reunión de todos los artistas latinoamericanos y a la creación de un nuevo arte que expresara las necesidades del “pueblo”, liberándolo de las garras de la burguesía y de intereses neo-coloniales y capitalistas. Rojas Mix explicaba en el catálogo del primer encuentro que América había abandonado su propia identidad por mucho tiempo, ya que el campo cultural había estado dominado por una burguesía que prefería la imitación del arte europeo y se sentía satisfecha con “buenas reproducciones” en vez de lo que consideraba como “malos originales”²². La liberación de esta situación dependencia cultural propuesta en la “declaración” y por Rojas Mix podía ser realizada a través de investigaciones hechas por los artistas de las realidades que los circundaban y la creación de valores americanos únicos, una acción que inevitablemente los reconectaría con el pueblo y reforzaría su responsabilidad como creadores de una nueva conciencia. Es interesante notar que Marta Traba publicaría dos años después en Colombia *Dos décadas vulnerables en las artes plásticas latinoamericanas 1950-1970*, donde también haría un llamado a la creación de nuevos valores plásticos genuinamente latinoamericanos, arremetiendo en contra del imperialismo cultural norteamericano y en un golpe simultáneo en contra de una revolución de carácter político en las artes del continente. Aunque no reflexionaba sobre su propia dependencia de fuentes extranjeras como la escuela de Frankfurt o Clement Greenberg, Traba postulaba una teoría sobre el aislamiento cultural de ciertas naciones latinoamericanas que quedaba comprobado en ese momento tanto en su propio distanciamiento de este tipo de eventos donde la política se asociaba a la revolución cultural, como en la presencia de solo algunos nombres repetidos de artistas en ellos.

En el “Encuentro de Artistas Plásticos” que tuvo lugar en mayo de 1972 en Chile, el plan de solidaridad y causa común estipulado durante el “Encuentro Chile-Cuba” fue más

²² Miguel Rojas Mix, “Chile,” en Adelaida de Juan y Miguel Rojas Mix, *Encuentro Chile Cuba* (Santiago: Editorial Andrés Bello, 1973), 17.

allá de la mera inclusión de más naciones en la lista de exhibición²³. La muestra estuvo acompañada de la creación de comisiones que discutían distintos temas concernientes a varios países, que iban desde el significado ideológico del arte, la situación actual del arte latinoamericano, la relación entre el arte y los medios de masas, el arte y las formas populares de creación, así como la planificación de una estrategia cultural compartida.

Cada uno de los paneles conformados por artistas de diversas naciones escribió un informe sobre sus temas y las acciones que los seguirían. En ellos, enfatizaban la necesidad de participar en el proceso revolucionario trabajando colectivamente y junto a grupos socialmente oprimidos. Estos esfuerzos deberían unirse a la conquista de áreas culturales olvidadas que habían sido dominadas por el imperialismo, como los medios y los avances tecnológicos. El rol de los artistas como actores sociales fue enfatizado en cada panel, mientras que la “autenticidad” del nuevo arte latinoamericano y su legitimidad eran asociados a la revolución en contra del capitalismo y la dependencia. La novedad vanguardista estaba siendo unida no solo a las cualidades formales (la Declaración de 1971 había señalado explícitamente a lo nuevo como lo “no comprometido” si lo formal era buscado como un fin en sí mismo), sino a la expresión de una identidad que se definía en oposición a las formas extranjeras e imperialistas de representación. La vanguardia artística era definida como anti-imperialista y también como compuesta por aquellos que “desafían los límites conceptuales de la cultura gobernante”²⁴.

Se podría argumentar que la revolución en las artes latinoamericanas promovida en los encuentros no ocurriría a través de las formas sino por medio de su contenido social, y más aún que su “identidad” todavía estaba atada a la oposición de influencias externas. La dependencia estaba siendo invertida, pero no completamente desestabilizada. La violencia contra el arte y sus instituciones vista en las vanguardias históricas y su problematización de los límites artísticos tradicionales, estaba siendo redirigida hacia la politización del arte que se manifestaría en una posición crítica durante el proceso de creación y en la militancia concreta. Así lo señalaba el pintor argentino Luis Felipe Noé en el catálogo que acompañó

²³ Participaron artistas de Argentina, Brasil, Colombia, Cuba, Chile, México, Panamá, Perú, Puerto Rico, Uruguay y Venezuela.

²⁴ “Significación ideológica del Arte,” en *Dos Encuentros: 1. De artistas del Cono Sur, Santiago, Chile, 1972, 2. De plástica Latinoamericana. La Habana, Cuba, 1972* (Santiago: Cuadernos de Arte Latinoamericano, Editorial Andrés Bello, 1973), 8.

una exposición de 1973 en el IAL: “La revolución no ocurre en el arte, el arte no va a hacer la revolución. El arte es la revolución cuando la revolución es arte cuando el arte es revolución”²⁵. Los conceptos de la vanguardia artística y política se unían en el discurso textual y en la práctica, convirtiéndose en espejos mutuos. Insatisfechos con sólo representar en sus obras la injusticia social como lo había hecho la generación anterior, ya fuese en la forma de brutales gestos informalistas como en el caso del Grupo Signo, en la gráfica cubana o incluso en Berni, el “nuevo” espíritu de vanguardia que se estaba gestando en los encuentros estaba tratando de unir literalmente la vida y el arte en una batalla política que se llevaba a cabo en el mundo cotidiano. En el caso chileno, esto significaba ponerse al día en el arte a través de un camino político.

El proyecto pan-americano desarrollado durante el gobierno de Allende fue roto parcialmente con el golpe de estado de 1973 y no sería del todo retomado hasta comienzos de los años 80s en Chile, cuando las auto-proclamadas vanguardias y sus promotores comenzaron a replantear el problema de la identidad latinoamericana a la luz de conceptos como hegemonía, periferia y discursos poscoloniales. El interés de este trabajo ha sido mostrar las contradicciones existentes en ciertos discursos de los 70s en torno a la relación entre el arte, la vanguardia y la política, especialmente en torno a la idea de la dependencia, ya sea de modelos europeos, norteamericanos o exclusivamente latinoamericanos.

²⁵ Luis Felipe Noé, “El arte de América Latina es la Revolución,” en *El arte de América Latina es la Revolución* (Santiago: Cuadernos de Arte Latino Americano, Editorial Andrés Bello, 1973), 32.