

Andrés Anguita Díaz*

Universidad Tecnológica Metropolitana,
Santiago, Chile



<https://orcid.org/0000-0003-1543-2044>

Ensayo

ARTE POPULAR Y VANGUARDIA DE RESISTENCIA CULTURAL. LOS MOVIMIENTOS ARTÍSTICOS CHILENOS ENTRE 1960 Y 1980

POPULAR ART AND VANGUARD OF CULTURAL RESISTANCE.

CHILEAN ARTISTIC MOVEMENTS 1960-1980

Recibido: 2 de mayo de 2022 | Aprobado: 22 de junio de 2022 | Versión final: 18 de julio 2022.

Cómo citar este artículo:

Anguita Díaz, A. (2022). Arte Popular y Vanguardia de Resistencia Cultural. Los movimientos artísticos chilenos entre 1960 y 1980. *Trilogía (Santiago)*, 36(47), 24-37. Ediciones UTEM.



*Doctor en Comunicación Visual en Arquitectura y Diseño, Escuela Técnica Superior de Arquitectura Barcelona, Universidad Politécnica de Cataluña, Barcelona, España. Filiación institucional: académico de la Escuela de Arquitectura, Departamento Planificación y Ordenamiento Territorial, Facultad de Ciencias de la Construcción y Ordenamiento Territorial, Universidad Tecnológica Metropolitana, Santiago de Chile. Correo electrónico: andres.anguita@utem.cl.

RESUMEN

En Chile, durante la década de 1960, varios artistas generaron un lenguaje propio que se adecuaba a los cambios sociales manifestados en el país. Su momento más destacado fue durante el gobierno de la Unidad Popular (1970-1973). Sin embargo, estas nuevas formas de expresión se vieron alteradas por el golpe de Estado cívico-militar de 1973, que obligó a los artistas a decidir entre perpetuar la memoria y camuflarse para proclamar su papel en el arte durante la década de 1980.

Palabras clave: arte, Chile, cultura, gobierno de la unidad popular

ABSTRACT

In Chile, in the 1960's several artists generated a language of their own that was adequate to the social changes manifested in the country finding its. Most outstanding moment during the government of the Unidad Popular Party's government. The new forms of expressions were altered with the coup d'état forcing the artists to decide between perpetuating the memory or camouflaging to proclaim their role in art during the 1980's.

Key words: art, Chile, culture, Unidad Popular Government

Desde los años sesenta las comunicaciones internacionales se han extendido con rapidez, en un contexto donde las postrimerías de la Segunda Guerra Mundial y los inicios de la Guerra Fría declaraban la incertidumbre en el panorama global. A esto se sumaron dos hechos relevantes: el despliegue de la revolución Cubana y la Guerra de Vietnam. Ambos conflictos ejercieron una importante influencia en el sentir de los artistas latinoamericanos, que condujeron un período introspectivo, cargado de inquietudes respecto de la importancia de la Región en el contexto mundial. Este enarbolado por nuevos líderes políticos que simbolizaron una alternativa social y promulgaron un sentimiento antimperalista, expresado por el descontento que provocaron las guerras y acciones de intromisión ejecutadas por Estados Unidos.

Frente a estos sucesos, los artistas nacionales ampliaron sus referentes, manteniendo intercambios con sus colegas latinoamericanos y, a la vez, recibieron la influencia de movimientos artísticos norteamericanos y europeos, como el *pop art* o el informalismo español, entre otros. El nuevo panorama mediático promovió una rápida asimilación de los contenidos externos, lo que redujo las brechas comunicacionales en relación con lo que se observaba en otros países.

Los inicios de esta *nueva mirada* se desplazaron hacia el ámbito universitario, donde se promovió una reflexión entre la relación del ser y del arte en el contexto latinoamericano. Estas inquietudes dieron cuenta de un importante cambio de perspectiva en torno a la formación universitaria, donde las aulas ya no eran el epicentro de formación artística, sino más bien la realidad, el contexto como campo de acción. En este sentido, la discusión se enfocó hacia la tradición pictórica de lo vernáculo y criollo, y de cómo desde esta aproximación al territorio y su gente se podía dilucidar un nuevo sentimiento latinoamericanista.

Los cambios se fueron asentando principalmente en el teatro, la pintura y la literatura, los cuales coincidieron en sus objetivos de provocar un quiebre con la academia tradicional y acercarse con mayor rapidez a las expresiones artísticas universales, con el fin de adecuarlas a las tradiciones locales, dentro de la lógica de lo moderno y racional. En el caso del teatro y de la pintura se advirtió una transición desde las motivaciones realistas, criollas y populares¹ hacia escenas más subjetivas y centradas en las problemáticas humanas, en el caso del teatro, o bien motivos geométricos y abstracción plástica en el caso de la pintura. Ambas disciplinas formularon sus inquietudes desde la problemática social y la carga política del momento coyuntural. Uno de los grupos representativos del período se denominaba *Grupo Signo*, conformado por José Balmes, Alberto Pérez, Gracia Barrios y Eduardo Martínez Bonatti entre 1961 y 1963. El colectivo se inspiró en el informalismo como medio para romper con los cánones académicos, que estaban enfocados en la representación del paisaje. A través de su obra se planteó la pregunta sobre el límite del cuadro y se apoyaron técnicamente en el uso del material como cuerpo de representación a través de la fotografía, el collage y la composición. Desde 1964 el grupo relacionó sus contenidos con la política, lo que Gaspar Galaz denominó *posinformalismo*, que se implicaría en el análisis de los hechos que acontecían en el país y en el mundo. Mediante la fotografía, prensa escrita y revistas como medios de trabajo, delimitaron su discurso, perpetuando en el cuadro el carácter temporal de estos acontecimientos. En el caso de la literatura, los temas elaborados surgieron sobre la influencia de la retórica de

posguerra, el carácter filosófico del ser humano y sus manifestaciones subjetivas, todo marcado por un contexto que advertía con pesimismo la superación de la carga emotiva liberada por los conflictos armados.

En el ámbito de las artes gráficas, el *cartelismo de propaganda* tendría una labor fundamental en la expresión de las reivindicaciones populares, en el caso nacional manifestadas principalmente por los partidos de izquierda. Los referentes, provenientes de Norteamérica, Cuba y Europa, fueron asimilados y reinterpretados en cuanto a la contingencia de los temas país. En una primera etapa, el cartel asumió las influencias de los movimientos pacifistas de San Francisco, EE. UU., adaptándose a una imagen local con un discurso altamente político y reivindicativo, abarcando con su mensaje a todos los estratos culturales y sociales del país (figura 1).

1. El arte popular o criollo, se comprende desde el ejercicio plástico de todas las tradiciones, ejecutadas durante los años, en relación al desarrollo material en las etapas de la sociedad. En el caso chileno, las costumbres se mantienen desde los pueblos originarios y el transcurso de la colonización, generando una secularización de las disciplinas artísticas mediante la transferencia cultural y el mestizaje de la población. (Lago, 1971)

Figura 1. Cartel *América Despierta*



Fuente: Vico y Osses, 2009, p. 31.

Sobre cómo se manifestó el arte social y la recurrencia del tema con contenido político, Nelly Richard plantea que el *arte comprometido* adquirió pleno vigor en el mundo ideológico de los años sesenta en América Latina y le solicitaba al artista poner su creatividad al servicio del pueblo y de la revolución. El Pueblo

y la Revolución eran los significados trascendentales a los que adhería la obra como vector artístico de toma de conciencia ideológica, de agitación social y militancia política (Oyarzún et al., 2005).

Esta reflexión, propiciada por los temas coyunturales que afectaban a la sociedad, se incrementó en el gobierno de la Unidad Popular, durante el cual se profundizó en la búsqueda artística de la identidad latinoamericana, motivada por el fervor político, la esperanza social que promovía la *vía socialista al desarrollo* y el marcado sentimiento antimperialista que se manifestaba en el país. Los artistas, en su mayoría, se plegaron a las iniciativas del gobierno (figura 2).

Figura 2. Cartelismo Popular.



Fuente: Vico y Osses, 2009, p. 100.

Entre 1970 y 1973 se observó una profusión de la icónica gráfica, expresada principalmente en el cartelismo y en el mural, señalando la culmine de un movimiento social reivindicativo, sostenido por la sinergia donde convergían

diversos sectores de la población. Se generó una efervescencia social transversal desde la mirada universitaria, secundaria, obrera y campesina, con cruce entre los estratos sociales alineados a los profundos cambios políticos que se efectuaban (Vico y Osses, 2009).

La irrupción militar de 1973, que detendría el clima de fervor artístico y cultural, ejecutará un régimen de censura que afectará a todos los ámbitos de las comunicaciones². Para Richard, el régimen de censura que opera en Chile durante este período se vale de diversas medidas de prohibición que reducen la producción cultural. En primer lugar, se aplica una supresión a todos los referentes culturales y artísticos ligados a la Unidad Popular, y a la vez, el castigo y la censura a las manifestaciones en contra del régimen militar.

Una de las primeras medidas fue la eliminación de todos los vínculos ideológicos arraigados en la imagen de la Unidad Popular. Un claro ejemplo fue el desmantelamiento, allanamiento e

incautación ocurridos en la editorial Quimantú, la cual había sido comprada por el gobierno de Allende en 1971 y se había orientado hacia la difusión cultural mediante publicaciones periódicas, libros, investigaciones entre otros. Fue muy relevante la colección *Nosotros los Chilenos*, donde se destacaban distintos tópicos y problemáticas nacionales (figura 3).

2. Durante el gobierno de Salvador Allende los medios de comunicación poseían autonomía y se encontraban respaldados por el artículo 10 de la Constitución Política del Estado, que garantizaba la libertad de opinión, inclusive su tendencia política. Después del golpe de Estado pinochetista se creó la Dirección Nacional de Comunicación Social (Dinacos), dirigida por la dictadura. Su objetivo era visar los contenidos comunicacionales que se emitían en el país y vigilar las obras culturales que se realizaban. Los principales aspectos censurables se referían a la divulgación de ideas políticas, corrientes de opinión, material partidista, literatura extranjera y circulación de escritos, impresos y noticias. A su vez, toda la información institucional sería canalizada por Dinacos a los medios periodísticos, que no podían realizar investigaciones paralelas. Las medidas trajeron consigo el cierre de diarios, revistas y radios, entre los que se destacaron el diario *El Siglo*, *Última Hora*, *Clarín*; la revista *Punto Final*; las radios *Magallanes* y *Nacional*, entre otros. Los bienes materiales fueron incautados por el gobierno militar y en algunos casos pasaron a formar parte del aparato emisor del gobierno. El período de censura se levantó oficialmente en noviembre de 1974, reemplazado por un estado de autocensura de los medios de comunicación. A mediados de 1975 las publicaciones cuestionarían el modelo económico impulsado, lo que a juicio de la Junta de Gobierno, intimidaba a la inversión extranjera, por lo que se aplicaron nuevas medidas, en las cuales cualquier tipo de discrepancia podría acarrear el cierre de medios y elaboraría una lista de los medios vigilados. Bajo el decreto Ley 1.281 se autorizó la suspensión de publicaciones, prensa, radio y televisión hasta por 6 ediciones o días, hasta inclusive su intervención y clausura, sobre aquellos medios que emitan información que pudiera generar alarma o disgusto en la población (Anónimo, 1976).

Figura 3. Colección Nosotros los Chilenos, 1972.

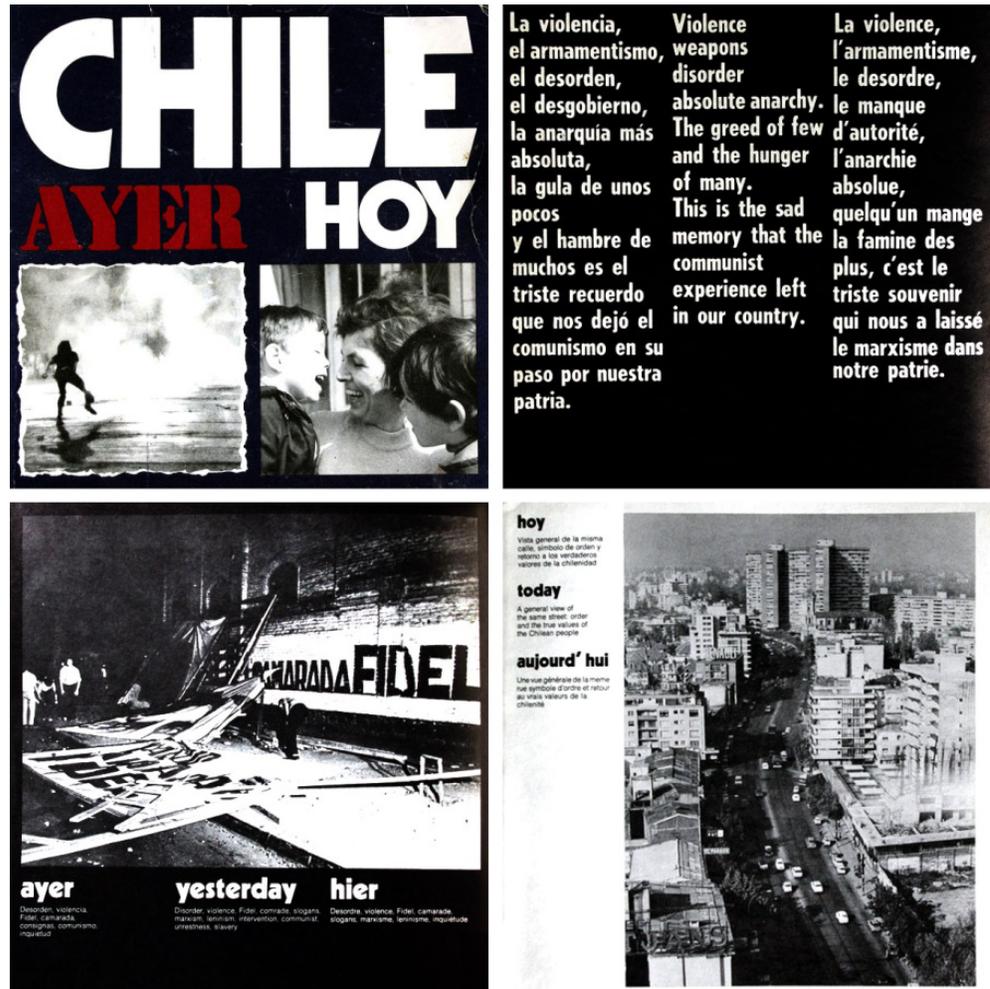


Geografía humana de Chile, 17. . (1972). Editorial Quimantu.

Durante la intervención por parte de la dictadura se quemó la mayor parte de las colecciones y se refundió la editorial con el nombre de Editora Nacional Gabriela Mistral, la cual realizó ediciones impresas de textos permitidos por

la dictadura; e incluso algunas publicaciones como *Chile Ayer-Hoy*, que a través de registros fotográficos, muchas veces de poca veracidad, trataban de establecer una comparativa donde el gobierno militar apelaba a la *estabilidad nacional* que había conseguido instaurar en el país (figura 4).

Figura 4. Chile Ayer-Hoy.



Fuente: Chile ayer hoy, 1975. Editora Nacional Gabriela Mistral.

La “operación de limpieza” perpetrada por la dictadura transcurrió entre los años 1973 y 1977, marcada por la represión a personas e instituciones, el cierre de espacios culturales y la desarticulación de organismos y colectivos. Desde 1977, el gobierno militar intentó establecer una imagen de país uniforme a la ideología en curso y al repunte de la situación económica. Los efectos de la dictadura fueron observados por Nelly Richard, en cuanto a la pérdida de referentes y significaciones que fueron relevantes durante el mandato de Allende, expresando que la toma de poder ocasionaba una fractura insalvable en los códigos sociales y políticos, desintegrando a su vez las pautas del significado y lenguaje (Richard, 2007).

Desde 1977 distintos colectivos comenzaron a retomar posiciones político-artísticas, desde la semiclandestinidad. Fueron grupos instaurados principalmente en las poblaciones del país, con nulas posibilidades de exponer sus obras dentro del ámbito de censura que imperaba en Chile, adscribiendo su difusión a espacios clandestinos de baja afluencia. En el extranjero los artistas exiliados contaron con el apoyo comunicacional de algunos medios internacionales para criticar abiertamente al régimen militar y, a la vez, en el ámbito artístico, mantuvieron una continuidad pictórica y expresiva basada en los contenidos que habían sido derrocados por la dictadura (figura 5).

Figura 5. Cartelismo desde el extranjero.



Fuente: Vico y Osses, 2009, pp. 192-197.

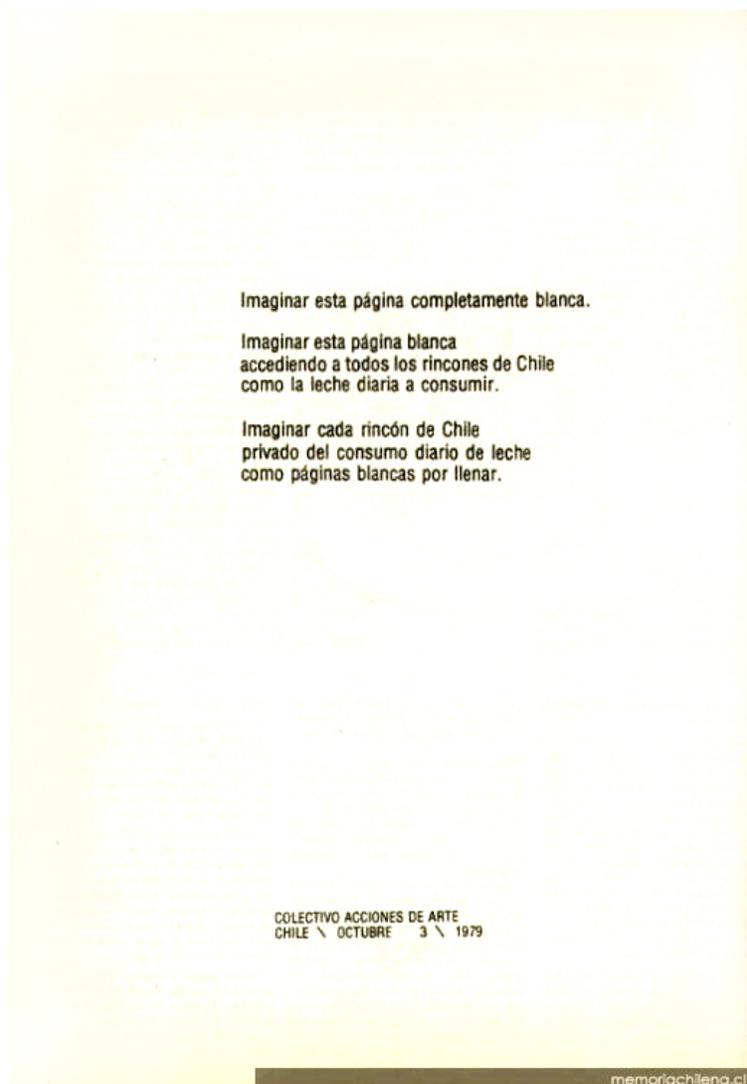
A la vez, de forma paralela a estas intenciones culturales, un grupo de artistas nacionales buscó interferir desde una postura con un lenguaje metafórico, transcribiendo implícitamente las inquietudes políticas, pero a través de un código visual hermético. Este colectivo fue denominado por la teórica Nelly Richard: Escena de Avanzada³.

Sus intenciones se fundamentaban en la fractura insalvable entre el pasado y sus códigos de lenguaje propiciados por la dictadura, por lo que la construcción del relato debía establecerse desde la atemporalidad y la nulidad de referentes. Sus propuestas, al prescindir de un carácter político objetivo, lograron trascender la censura general impuesta en los ámbitos artísticos y ser incluso presentada en espacios culturales permitidos, o también mediante intervenciones radicales sobre el espacio urbano. Para Richard, una de las ventajas con que contó la Escena de Avanzada fue la falta de claridad del gobierno militar en relación con líneas artísticas definidas, lo que permitía, desde una base pulcra y universal, manifestar la insatisfacción camuflada. En este aspecto, el régimen militar fue forzando un consenso oficial en relación con ideales universales y el culto a los próceres e ideales patrióticos, los aspectos familiares y religiosos, y en el ámbito propio del arte, una idea de lo universal que renegaba del material social o político en la obra (Richard, 2007).

3. La Escena de Avanzada surgió a partir de la sinergia entre diversos colectivos artísticos y culturales, a mediados de los años setenta. Fue integrada por Carlos Leppe, Eugenio Dittborn, Catalina Parra, Carlos Altamirano, el poeta Raúl Zurita y por el grupo CADA (Colectivo de Acciones de Arte), que realizó diversas intervenciones comunicacionales en la capital, las cuales contenían implícitamente la oposición al régimen establecido y, a la vez, una crítica hacia los medios tradicionales de representación. Este colectivo estuvo constituido por Juan Castillo, Lotty Rosenfeld, Juan Dávila y la escritora Diamela Eltit, entre otros. Las directrices de la Escena de Avanzada postulaban una mutación transversal de los medios artísticos, literarios y visuales, ampliando los soportes de representación hacia el cuerpo humano y la ciudad, a partir de un lenguaje codificado que esquivaba los efectos de la censura impuesta por la dictadura.

Esta libertad con que la Escena de Avanzada se impuso sobre el espacio cultural permitido, generó una serie de rechazos por parte de los grupos culturales clandestinos, los cuales mantuvieron enquistado el discurso histórico sobre la memoria del gobierno de la Unidad Popular. Estos colectivos objetaron la redefinición impuesta por la Avanzada, cuestionaron su lenguaje y la normalidad con que desarrollaron sus actividades en el ámbito público, clasificándolo como un grupo artístico que representaba a las élites de la sociedad. Por su parte, la Escena de Avanzada consideraba que el resguardo del arte militante no era una estrategia objetiva para enfrentar al régimen, debido a la carga emotiva e ideológica que inhibía la visión representativa del mundo (figura 6).

Figura 6. Para no morir de hambre en el arte. Acción CADA, revista HOY, 1979.



Colectivo Acciones de Arte (Santiago, Chile) Fuente: memoriachilena

Hacia 1983, con el retorno de un grupo de artistas exiliados, se abrió el debate sobre este colectivo, ya que estos vislumbraban en la Avanzada el mismo eje articulador que orien-

taba a la dictadura, en el sentido de articularse frente a la negación del pasado y eliminar los referentes, estableciendo una auto-fundación que marcaba *el origen de lo nuevo* (Richard, 2007).

El encuentro entre esas dos variantes artísticas escenificó el panorama cultural de inicios de los años ochenta. Por un lado, mediante la permanencia del discurso enfocado en perpetuar su continuidad desde la memoria histórica y, por el otro, mediante la reinterpretación de patrones y referentes, con el fin de reinventar el lenguaje conceptual y plástico desde la pérdida y el vacío de códigos.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AA. VV. (1974). Chile: Blood on the peaceful road. *Latin American perspectives*, 1(2).
- Comité de Derechos Humanos y Ciudadanos (2005). *Ocho Arquitectos en la Memoria*. Santiago de Chile: Edición Fundación Espacio y Desarrollo, Colegio de Arquitectos de Chile.
- Chile ayer hoy, (1975). Editora Nacional Gabriela Mistral. Recuperado de: <http://archivodigital.londres38.cl/index.php/chile-ayer-y-hoy>
- Colectivo Acciones de Arte (1979). Para no morir de hambre en el arte, acción del CADA, Revista Hoy. Recuperado de: <https://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-72759.html>
- Godoy, A. (1992). *Historia del Afiche Chileno*. Santiago de Chile: Universidad Arcis..
- Lago, T (1971). *Arte Popular Chileno*. Santiago de Chile: Editorial Universitaria.
- Oyarzún Robles; P. Richard, N.; Zaldivar, C., (2005). *Arte y Política*. Santiago de Chile: Consejo Nacional de la Cultura y las Artes. Universidad ARCIS. Pp. 63- 64.
- Represión y Censura: actual situación de los medios de comunicación social en Chile. (julio-agosto de 1976). [Anónimo] *Revista Nueva Sociedad*, (25), 78-84.
- Richard, N. (2007). *Márgenes e Instituciones, Arte en Chile desde 1973*. P. 25. Santiago de Chile: Ediciones Metales Pesados.
- Salazar, G. y Pinto, J. (1999). *Historia contemporánea de Chile I. Estado, legitimidad, ciudadanía*. Santiago de Chile: LOM Ediciones.
- San Martín, Hernán. (1972). *Geografía humana de Chile*. Colección: Nosotros los chilenos. Editorial Quimantu; Santiago de Chile. Recuperado de: <http://www.soldelsaber.cl/departamento-de-ediciones-especiales/nosotros-los-chilenos/>
- Vico, M. y Osses, M. (2009). *Un grito en la pared. Psicodelia, compromiso político y exilio en el cartel chileno*. Santiago de Chile: Editorial Ocho Libros.



Esta obra está bajo una licencia Creative Commons Atribución-Compartir Igual 4.0 Internacional. Atribución: debe otorgar el crédito apropiado a la Universidad Tecnológica Metropolitana como editora y citar al autor original. Compartir igual: si reorganiza, transforma o desarrolla el material, debe distribuir bajo la misma licencia que el original.