

Fig.1. Vista reciente del taller de Gracia Barrios. Fotografía: Carolina Olmedo Carrasco, 2018

político regional, contribuyó a la construcción de este “rol público” del artista, el protagonismo de los programas de la universidad pública en la formación de artistas, así como la diversificación de programas universitarios privados que buscaron acentuar un carácter moderno y cosmopolita en oposición a la formación académica (Berríos y Cancino, 2012, págs. 159,168). El artista permeado por estas realidades asume como una tarea revolucionaria la búsqueda de estrategias creativas para la transformación total de la vida (Camnitzer, 2008, págs. 16-18), asumiendo la creación de un “arte nuevo” a partir de la experiencia propia del socialismo.

Durante el gobierno de la Unidad Popular (UP), la “transparencia” o legibilidad de la obra tuvo su mayor auge desde la polémica visita solidaria del muralista mexicano David Alfaro Siqueiros en 1939 (De la Vega, 2011, págs. 215-216).

En paralelo al ascenso y protagonismo político de los sectores populares y la creciente iniciativa de los sectores medios (Thielemann, 2018, págs. 114-133; Casals, 2018, págs. 91-113), la definición de un “arte nuevo” para el primer régimen socialista alcanzado por las urnas debía responder tanto a las necesidades institucionales del gobierno popular—una cultura surgida “de la lucha por la fraternidad contra el individualismo; por la valoración del trabajo humano contra su desprecio; por los valores nacionales contra la colonización cultural”—, como también asumir su rol en la transformación de los sectores populares en clase revolucionaria. Con todo, era necesario abandonar las antiguas preconcepciones del muralismo mexicano y el indigenismo acerca de “lo propio”, exigencia del breve pero intenso protagonismo cultural cubano que siguió a la temprana creación en La Habana de la Casa de las Américas (1960).



a la vivencia obrera y su precariedad por esos años, buscando en sus prácticas de “resistencia” —como reparar y confeccionar ropa a partir de los desechos de la sociedad industrial— la creación de una lengua en común que a futuro permitiera su expresión propia.

CECILIA VICUÑA: HISTORIAS DE LA PIEL VIVA

Para la poeta chilena Cecilia Vicuña (1948-), la experiencia de la UP estuvo atravesada no sólo por su proveniencia de una familia de artistas y su formación en el Liceo Experimental Artístico Manuel de Salas, dependiente de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile. También, como rasgo evidente al observar su trabajo en la muestra *Pintura instintiva chilena* (1972) y en el libro-objeto *Sabor a mí* (1973), resultó fundamental la vivencia “en primera persona” de la UP como una “revolución de los jóvenes”, en la cual experimentar “en carne propia” la transformación total de la vida. La ejemplaridad de este libro publicado a

dos meses del golpe resulta llamativa, aún a pesar de su escaso abordaje frente a otras producciones de mayor impacto social: la revaloración de obras frágiles, silenciadas por su mínima materialidad confrontada a la brutalidad del hecho dictatorial, nos otorga un nuevo punto de vista respecto de la pintura y la poesía fuera de la institucionalidad universitaria y museal.

En este sentido, la bitácora de trabajo contenida en *Sabor a mí* responde a dos ejes de escritura y momentos distintos de la UP: primero la vivencia cotidiana de los “mil días de Allende”, que diariamente alimenta el imaginario escritural en la recolección de imágenes, frases y objetos al azar—pues “el azar revela el verdadero funcionamiento del socialismo: una combinación para la dicha”, (Vicuña, 1973, pág. 39)—; y luego del 11 de septiembre, un proceso de decadencia y cierre abrupto del proceso. Un trauma realizado en la agresividad y visceralidad del lenguaje, así como también por la exaltación poética e icónica de la muerte de Allende analoga a “la pérdida del

paraíso” (Vicuña, 1973, pág. 100). Al mismo tiempo, se superpone a esta temporalidad política la de la propia vida de la poeta: su traslado en plena UP por una beca del British Council para estudiar pintura en Londres (1972-1974), y la necesidad de participar del proceso revolucionario chileno a la distancia, únicamente a través de los medios que la solidaridad y la imaginación proveen. En este primer momento de entusiasmo, reconocible en los textos explicativos “Sobre los objetos” (Vicuña, 1973, pág. 7) y “Explicación acerca de los cuadros” (Vicuña, 1973, págs. 67-69), la acción poética de Vicuña se centró en la búsqueda de medios “para sustentar la revolución” en diversos planos de incumbencia artística—relativos a la magia, el ritual y la imaginación—, así como también en una función social del arte para realizar la revolución en las mentes (Vicuña, 1973, pág. 68).

Considero a mis cuadros una artesanía ritual, objetos que existen independientemente de la “historia del arte”, como si esa historia se hubiera muerto o nunca hubiera existido.

Necesito que en mis cuadros todo sea irritante, molesto, perturbador porque brotan de un estado de conmoción en que las imágenes se forman constantemente, como hélices que todo lo rasgan para salir [...].

Cuando pinto, la certeza de estar en un centro es tan intensa que la parte inferior del cerebro me duele. Estoy en un corazón, en carne viva, y necesito que mi cuadro provoque y sea¹ la piel viva.

Hay una forma a la que me acerco lentamente, cuadro por cuadro (Vicuña, 1973, pág. 67).

El deseo de Vicuña por definir el proceso creativo como una realidad física, transmutable al resto de la sociedad gracias al trabajo del artista depositado en sus objetos, se explicita en su voluntad de analogar su vida cotidiana a la jornada de trabajo de las mayorías obreras, y de este modo “hacer todos los días un objeto para sustentar la revolución” como el resto de los trabajadores de Chile (Vicuña, 1973, pág. 7). La igualación de la figura del artista y del trabajador reaparece luego: “así como las industrias pasan al área social, yo pasé al área social, de la propiedad individual a la comunal” (Vicuña, 1973, pág. 11). Para la joven de veinticinco años, la relación entre artista y sociedad es un ejercicio corporal, político

y emocional de “transparencia” frente al espectador: un ideal obtenible únicamente a través de una “vivencia revolucionaria” de la experiencia popular, a fin de acortar la distancia entre la vida y el objeto artístico. Un objeto cuya forma es estudiada a fin de lograr a través suyo la comunicación “natural” de ciertos valores, ideas, historias y vivencias con las muchedumbres populares, puramente a través de las palabras y las imágenes.

La búsqueda de esa forma para la sociedad es más fácil, porque obviamente será la desaparición de la propiedad privada, la reaparición de la propiedad común, la creación de comunidades autosuficientes. Pero así como es más fácil buscarla, es más difícil hacerla, al revés en los cuadros: difícil de encontrar, fácil de hacer (Vicuña, 1973, pág. 69).

Dentro de esta “facilidad del hacer”, la forma pictórica perseguida por la poeta es la simplificación de las ideas políticas, conceptos abstractos y otras complejidades alejadas de la vida cotidiana. De este modo, como pintora *naïf* se ocupó del Partido Panteras Negras (*Pantera negra y yo*, 1970), la liberación sexual y feminista (*El ángel de la menstruación*, 1973) y los propios retratos de Karl Marx y Lenin (1972), a quienes propone como héroes revolucionarios a la vez que figuras sencillas, portadoras de un legado político colectivo. Una mirada similar emerge en sus observaciones sobre el lienzo *Fidel y Allende* (1972), que registra la visita del líder cubano:

Cuando Fidel vino a Chile en 1971 la gente estaba tan feliz que en las calles se armó una fiesta. Para celebrar este encuentro que me pareció el más augural de la historia del sur, decidí pintarlo. Hice que una mariposa se parara en la mano de Allende y que ellos formaran con sus cuerpos y el avión un triángulo cabeza abajo que es una figura mágica para que conserven el poder tanto tiempo como sea necesario.

Fidel está vestido con el traje dorado de los héroes y Allende no está completamente vestido porque su ropa la constituye el apoyo de todo el pueblo, y en Chile todavía quedan algunos idiotas que no lo apoyan. A Fidel le pinté una pierna desnuda para señalar que su belleza no es sólo histórica o física, Fidel es bello porque es un “Hombre nuevo” (Vicuña, 1973, pág. 82).

Tanto las intervenciones objetuales como sus pinturas “honestas” proponen al lector una

1. N. de la A. el subrayado corresponde a la edición original del texto.

En el lienzo, Violeta Parra parece atrapada justo en medio del canto, en el “gesto heroico” —a ojos de la poeta— de la creación artística y la conquista de la “nueva cultura”. En la cantora, Vicuña identificaba un antecedente de su propio arte instintivo, y un ejemplo del rol revolucionario de las mujeres en la creación “de una relación distinta entre hombre y mujer; ni poder ni dependencia ni opresión” (Vicuña, 1973, pág. 14). La figura femenina emerge en distintos pasajes convocada a la acción, reconociendo en sus prácticas cotidianas del presente el germen de la vida transformada: para ella, “las trabajadoras son la vanguardia en la defensa del equilibrio ecológico y los recursos naturales” (Vicuña, 1973, pág. 33), “todas estas son joyas apoyadas en las empanadas de violeta parra, que son como sus tapices, poemas y canciones, alimento para los demás” (Vicuña, 1973, pág. 36).

Al pasar de los acontecimientos, el entusiasmo abre paso a la defensa férrea del gobierno popular ante los reaccionarios, y luego frente a la obliteración dictatorial. La narración culmina con la muerte de Allende, que significó para la poeta la pérdida de “nuestra única y gloriosa” conformación colectiva y la muerte de “todo lo que estaba vivo”: “la muerte de Salvador es un crimen en el sentido en que todos los crímenes son el mismo crimen. No era solo a él que estaban matando, era mi vida, la vida de todos los que vivían, de todos los que se alimentaban en el gozo de la construcción del socialismo” (Vicuña, 1973, pág. [100]). Desde la superposición de las imágenes de Allende y Cristo, culminará el relato sin una imagen asignada, a la espera del retorno de la revolución: “La muerte de Salvador es mi propia muerte, y en cuanto resucite la revolución resucitaré yo, de otro modo todo es rasguño, rabia, sombra, dolor, desierto de aquí a la media voz” (Vicuña, 1973, pág. 101).

CONCLUSIÓN

En palabras del historiador norteamericano Peter Winn, a cuarenta años del golpe de Estado en Chile, es necesario imaginar el proceso vivido por los artistas desde sus logros y entusiasmos, sus miradas y compromisos con la construcción de una transformación total de la realidad desde el horizonte socialista, y no exclusivamente a través de las conclusiones realizadas al momento de su derrota política, relato en el que el golpe de Estado constituye la “prueba” de ineficacia y senectud (Richard, 2009, s/pág.) para un arte que entonces permanecía interrumpido por la fuerza. Al ampliar la mirada, cabe concebir como “campo expandido” de la práctica artística comprometida de Vicuña y Barrios la crítica política, el abordaje y registro las costumbres, y la imaginación de la “nueva cultura” socialista. Desde ahí afirmamos la implicación de mujeres artistas en dichos procesos históricos, siendo un motor en la creación de una “lengua propia” para la pintura desde un prisma revolucionario. Como sujetas históricamente invisibilizadas, las artistas encontraron en las trabajadoras una fuente de inspiración y modelo que incorporaron a sus trabajos por medio de las referencias a la modestia, la humildad y la emocionalidad. Un conjunto de valores en exhibición entre los que la transparencia—como nos advierte Benjamin— se transforma en el ariete que reinventa lo público y libera todo saber hasta entonces confinado a la opacidad de lo privado ●

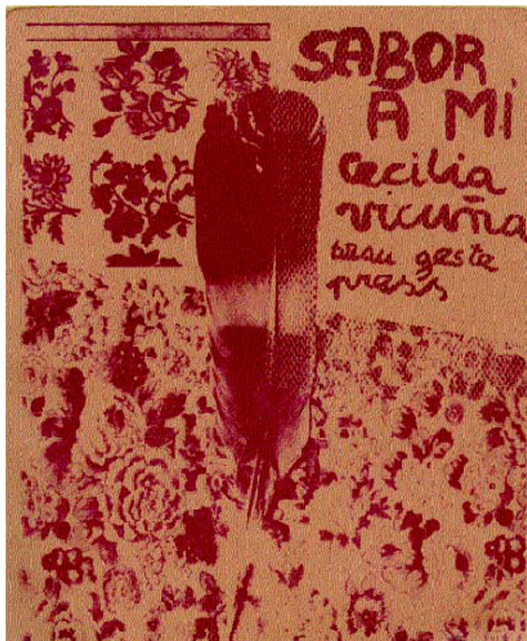


Fig. 6. *Sabor a mí*,
retazos de telas cosidas
300 x 800 cm
Colección Museo de la
Solidaridad Salvador Allende
Archivo MSSA, (1972)

CAROLINA OLMEDO CARRASCO

(Santiago, Chile, 1984), es historiadora e investigadora en arte contemporáneo. Sus estudios, centrados en el desarrollo del arte político latinoamericano, pueden consultarse en diversos ensayos y artículos académicos publicados en Chile y el extranjero. Licenciada en Arte UC y Doctora (c) en Estudios Latinoamericanos por la Universidad de Chile. Desde 2017, es docente del Instituto de Música de la Universidad Alberto Hurtado, y desde 2019 académica invitada del Instituto de Historia de la Pontificia Universidad Católica de Valparaíso e integrante de ICOM Chile. Ha trabajado como investigadora y curadora en diversas instituciones en Chile, España y Cuba.

BIBLIOGRAFÍA

Benjamin, Walter. *Pobreza y Experiencia* (1933). Santiago: Ediciones del Centro de Estudios Miguel Enríquez, 2011.

Balmes, José. "Historia de un museo". En *Homenaje y memoria, Centenario de Salvador Allende*. Santiago: SEASEX/Centro Cultural Palacio La Moneda, 2008.

Camnitzer, Luis. *Didáctica de la liberación. Arte conceptualista latinoamericano*. Montevideo: HUM/Centro Cultural de España, 2007.

Casals, Marcelo. "Estado, contrarrevolución y autoritarismo en la trayectoria política de la clase media profesional chilena. De la oposición a la Unidad Popular al fin de los Colegios Profesionales (1970-1981)". *Revista Izquierdas* número especial junio (44). Santiago: Ariadna Editora, 2018.

De la Vega, Mercedes coord. *México y la invención del arte latinoamericano, 1910-1950*. Ciudad de México: Secretaría de relaciones Exteriores, Dirección General del Acervo histórico Diplomático, 2011.

Galaz, Gaspar y Milan Ivelic. *Chile, arte actual*, Valparaíso. Valparaíso: Ediciones de la ucv, 1988.

García, Soledad y Daniela Berger. *La Emergencia del pop: irreverencia y calle en Chile*. Santiago: MSSA, 2016.

García, Soledad. "Las barricadas de Alberto Pérez. Fuerzas de combate en el arte y la política". *Revista Izquierdas* número especial junio (44). Santiago: Ariadna Editora, 2018.

Mellado, Justo Pastor. "Gracia Barrios". En *Gracia Barrios: Ser-Sur*. Santiago: Conarte Editores/Fundación Chile XXI / MINEDUC, 1995.

Navarro, Mariado ed. *Homenaje y memoria, Centenario de Salvador Allende*. Santiago: SEASEX/Centro Cultural Palacio La Moneda, 2008.

Nochlin, Linda. "Why have there been no great women artist?". *Art News* número 69, enero de 1971.

Richard, Nelly. "Lo político en el arte: arte, política e instituciones".

En *E-misferica* no. 6.2. Nueva York: NYU, 2009.

Thielemann, Luis. "La rudeza pagana: sobre la radicalización del movimiento obrero en los largos sesenta. Chile, 1957-1970". *Revista Izquierdas* número especial junio (44). Santiago: Ariadna Editora, 2018.

Varios autores. *Programa de la Unidad Popular*. Santiago: Prensa Latinoamericana, 1970.

Vicuña, Cecilia. *Sabor a mí* (1973). Santiago: Galería de Arte Patricia Ready (original de Devon: Beau Geste Press), 2015.

Winn, Peter. *La revolución chilena*. Santiago: LOM, 2013.

Zerán, Faride (1995). "Gracia Barrios y la constante humana". En *Gracia Barrios: Ser-Sur*. Santiago: Conarte Editores/Fundación Chile XXI / MINEDUC, 1995.