



CUADERNOS DE ARTE N.23

ARTÍCULOS: LA AUSENCIA AL INTERIOR DE UN ACUARIO: POSIBILIDADES DE LOS ACUARIOS EN EL ARTE CONTEMPORÁNEO; HISTORIAS DE LA PIEL VIVA: LA TRANSPARENCIA DEL ARTE DURANTE EL GOBIERNO POPULAR (1970-1973); HUELLAS DE LUZ: TEXTURAS DE LA TRANSPARENCIA EN LA DANZA CONTEMPORÁNEA; LIBROS INVISIBLES; TRANSPARENCIA RADICAL. **INTERVENCIÓN ARTÍSTICA** GRACIELA HASPER. **CONVERSACIÓN** CARLA MAQUIAVELLO Y CAROLINA SAQUEL. **RESEÑAS.**

ESCUELA DE ARTE
FACULTAD DE ARTES



ÍNDICE

- 05** EDITORIAL
- 14** LA AUSENCIA AL INTERIOR DE UN ACUARIO:
POSIBILIDADES DE LOS ACUARIOS EN EL
ARTE CONTEMPORÁNEO
POR ANTONIA BAÑADOS
- 20** LIBROS INVISIBLES
POR FELIPE CUSSEN
- 26** HUELLAS DE LUZ: TEXTURAS DE
LA TRANSPARENCIA EN LA DANZA
CONTEMPORÁNEA
POR SOFÍA MUÑOZ CARNEIRO
- 36** *HISTORIAS DE LA PIEL VIVA: LA
TRANSPARENCIA DEL ARTE DURANTE
EL GOBIERNO POPULAR (1970-1973)*
POR CAROLINA OLMEDO CARRASCO
- 48** TRANSPARENCIA RADICAL
POR CRISTOBAL CEA
- 54** CONVERSACIÓN
ENTRE CARLA MACCHIAVELLO Y CAROLINA SAQUEL
- 64** RESEÑAS

*Armar las mentes es la tarea de hoy,
porque la revolución está escondida entre
las orejas de 10 millones de chilenos.
Cecilia Vicuña, Sabor a mí (1973).*

En una metáfora sugerente sobre lo “vítreo” situada en el vanguardismo de los treinta, el filósofo judío-alemán Walter Benjamin advierte sobre la “transparencia” como el valor de mayor alcance dentro de la materialidad moderna, y por tanto un emblema de la cultura burguesa y sus contradicciones.

Scheerbart concede gran importancia a que sus gentes [...] habiten en alojamientos adecuados a su clase: en casas de vidrio, desplazables, móviles, tal y como entretanto las han construido Loos y Le Corbusier. No en vano el vidrio es un material duro y liso en el que nada se mantiene firme. También es frío y sobrio. Las cosas de vidrio no tienen “aura”. El vidrio es el enemigo número uno del misterio. También es enemigo de la posesión (Benjamin, 2011, pág. 3).

Estas observaciones sobre la transparencia resultan significativas a trasluz del arte latinoamericano de los sesenta, concebido como una “expropiación” del mirar: un proceso de apropiación y resignificación de elementos del orden capitalista, y sin embargo rescatados para su uso crítico frente a la irreflexiva expansión de la modernidad como modelo social. La transparencia como acción abierta y descarnada de mostrar la realidad—sin intento alguno por omitir u obliterar nada—obliga inevitablemente al observador a asumir dichas contradicciones como propias. La transparencia como “enemiga de la

posesión privada” remite al cambio de naturaleza de aquello que se torna visible, irrumpiendo en lo público de manera cercana: carente ya de la densidad de lo “tradicional”. La transparencia de la obra concebida como símbolo de su contemporaneidad no se constituyó tampoco en arma para la abolición de la modernidad, sino que en exigencia de su realización total y profunda en la experiencia del hoy. En la legibilidad de las obras y la honestidad de los discursos plásticos de los sesenta es visible un deseo por formar parte del proceso de transformación de la sociedad en su conjunto (Camnitzer, 2008, pág. 85).

Para el ámbito intelectual chileno—en el que ubicamos a los artistas de entonces—esta época de radicalización inició con la fundación de organizaciones políticas de masas que serán protagonistas durante las décadas siguientes—el Frente de Acción Popular en 1956, y el Partido Demócrata Cristiano en 1957—, y terminó con el derrocamiento de Salvador Allende en 1973. Es un período atravesado por la victoria revolucionaria cubana, la presencia norteamericana de la Alianza para el Progreso, y las reformas al régimen de propiedad del campo, la producción industrial y la universidad. La irreverencia y anti-institucionalidad de obras tales como: *Siempre gana público* de Francisco Brugnoli (1965) y *Cuerpos Blandos* de Juan Pablo Langlois (1969) no son aisladas, y reflejan una definición del artista como agente crítico hacia los años del gobierno popular. Junto con el contexto

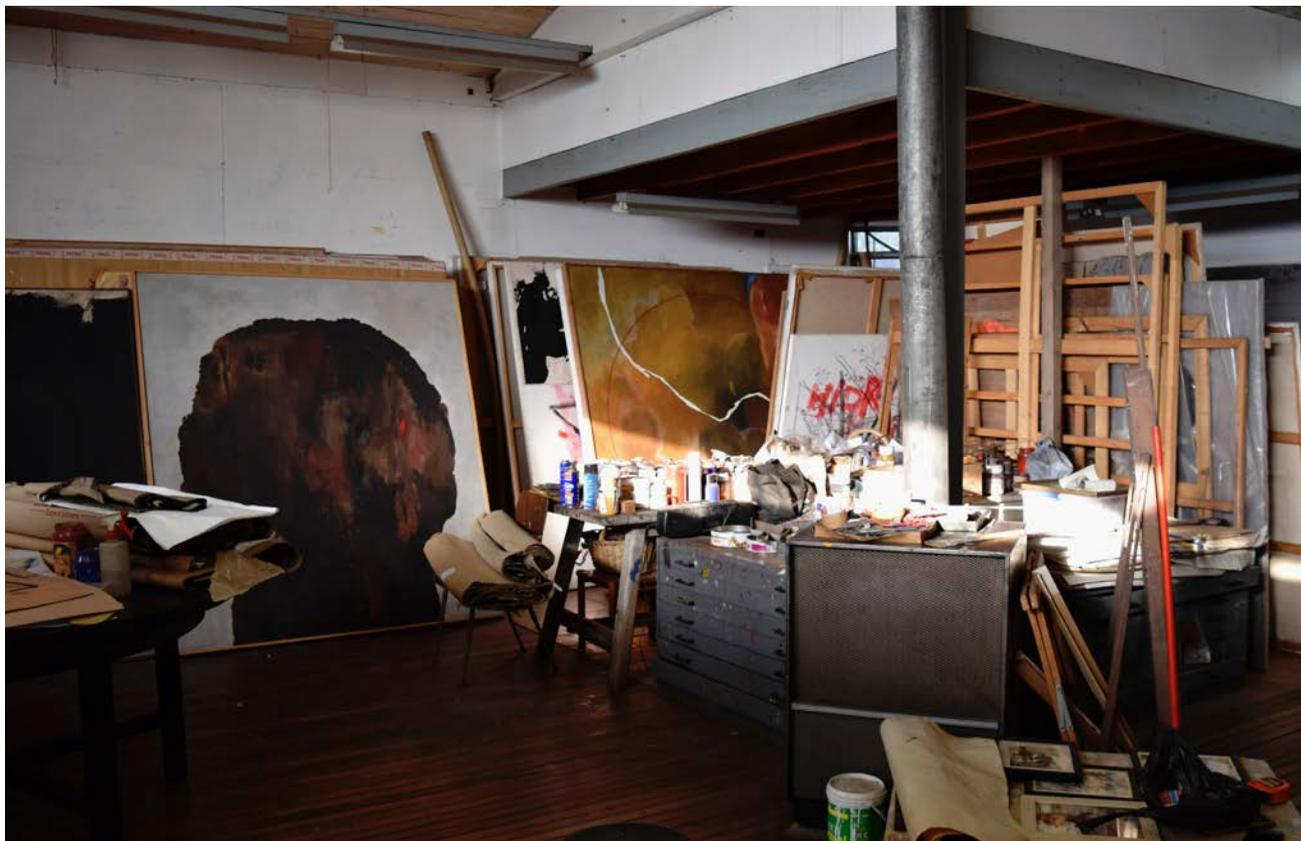


Fig.1. Vista reciente del taller de Gracia Barrios. Fotografía: Carolina Olmedo Carrasco, 2018

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).



Fig.2. *Multitud III*, retazos de telas cosidas, 300 × 800 cm, Colección Museo de la Solidaridad Salvador Allende Archivo MSSA, (1972)

En Chile, la serie de *Santo Domingo* (1965) del pintor chileno de origen catalán José Balmes (1927-2016) —una crítica a la invasión norteamericana a República Dominicana—, así como la serie *Barricadas* (1965) del pintor y docente de la Universidad de Chile Alberto Pérez (1926-1999) —una denuncia sobre la masacre policial de 1962 en la población José María Caro— reflejaron este cambio en las mentalidades artísticas de la izquierda chilena (Galaz e Ivelic, 1988, págs. 153-155).

En la búsqueda de una relación transparente entre arte y vida, relevamos dos ejemplos particularmente ricos y dialogantes con momentos claves de la “Vía chilena al socialismo”: el *partchwork* *Multitud III* de la pintora Gracia Barrios (1972) (figura 2) y el libro de artista *Sabor a mí*, de la poeta Cecilia Vicuña (1973) (figura 6). Dos interpretaciones del proceso socialista, así como

de los límites entre práctica artística, autodeterminación política y creatividad colectiva. El arte de mujeres nos proporciona además nuevos antecedentes sobre este tiempo, pues no es sino hasta mediados del xx que la pregunta por la “naturaleza de lo femenino” se instala en la historia del arte, considerada en los sesenta “la más conservadora de las disciplinas intelectuales” (Nochlin, 1971, pág. 145). Desde este apremio, el rescate de Vicuña y Barrios enriquece la construcción de una “historia material” del arte local que supere los cercos ideológicos y disciplinares del pasado.

GRACIA BARRIOS: VIDA Y AUGE DE LA MULTITUD

Desde temprana edad, la vida de la pintora Gracia Barrios Rivadeneira (1927) estuvo vinculada a la vida pública y la construcción de una cultura local, su vida familiar encarna el ideal del artista

constructor de un “nuevo arte”: en su primera juventud como estudiante, dirigente, profesora por cuenta propia y luego docente de la Facultad de Arte de la Universidad de Chile; y hacia mediados de la década del sesenta, como artista afiliada a las redes internacionalistas y en contacto con el mundo internacionalista del Partido Comunista (PC). Atravesada por el exilio luego de 1973, la pérdida del círculo de cercanos y el apremio del rol propagandístico entre los artistas de la resistencia internacional, la experiencia de Barrios de los efectos de su compromiso político serán los de cualquier militante intelectual. Esto aún cuando no se haga presente en Barrios una afiliación explícita o partidaria de su compromiso: una característica extendida entre los intelectuales de los sesenta, que optaron mayoritariamente por filiaciones efímeras e informales (García, 2018, pág. 79). Nos detendremos, sin embargo, al observar su trabajo en el momento justamente anterior a esa detención forzosa: en su mayor desenvolvimiento y expresión creativa. En este punto, se puede observar la indefinición de los límites entre práctica artística, discurso político, experimentación plástica e integración social del trabajo: un elemento característico del arte de estos años, y que sin embargo suele omitirse en las descripciones de la obra de esta pintora por su marcada cercanía con el PC (Richard, 2009, s/ pág).

Las distintas etapas de la vida de Gracia Barrios, y en particular en su paso de ser colaboradora intelectual del gobierno de Allende a activista de derechos humanos durante la dictadura militar, ejemplifican el desarrollo de una mirada sobre la pintura como herramienta de memoria y construcción histórica de los pueblos. De ahí que su breve incursión textil no resulte, a nuestra mirada, como el abandono de esta disciplina en favor de otras, sino que el desplazamiento de sus principios a una nueva materialidad “más accesible” a quien la mira. Esta “necesidad” de la pintura es definida de su propia voz tras el exilio en Francia: “La pintura es un arte impertinente, sin pudor, queda, está ahí siempre” (Barrios en Zerán, 1995, pág. 13). A pesar de la audacia, su constante filiación al campo pictórico da cuenta de sus orígenes en un entorno, un hogar, con un importante capital cultural y horizonte republicano: su más férreo mecenas fue su padre, el premio nacional de literatura (1946), ex Ministro de Educación, ex director de la Biblioteca Nacional y fundador del grupo *Los Diez*, Eduardo Barrios. El apoyo de Barrios a la

carrera artística de Gracia fue tal que le encargó la portada de la primera edición de *Gran señora y rajadiablos* (Mellado, 1995, pág. 44), y se involucró de lleno a petición suya en los manifiestos del *Grupo de Estudiantes Plásticos*: colectivo estudiantil y docente de la Facultad de Artes encabezado por Gracia Barrios y José Balmes—entre otros—, cuyo objetivo fue reformar la educación académica y proponer un “arte nuevo” acorde a las necesidades del presente (Galaz e Ivelic, 1988, pág. 34). Tras estos inicios como dirigente, Barrios continuó sus ideas como docente de la Facultad (1953-1973), así como en la fundación del fugaz *Grupo Signo* (1962), que planteaba una vía internacionalista de implicación de la pintura en la coyuntura política (1988, págs. 34-35).

El intenso entrelazamiento en su vida y obra de estos elementos—arte, universidad y política— sólo se vio interrumpido por el golpe militar, siendo su vivencia cotidiana durante la UP la de una universidad revolucionada. La Facultad había atravesado la reforma universitaria con el filósofo socialista Pedro Miras (c.1968-1972) a la cabeza, y luego por Balmes (1972-1973), que aceleró su acción pública para convertirla en el centro de la producción cultural del gobierno de Allende. Por medio de la creación y el ejercicio docente, Barrios involucró su trabajo tanto en las llamadas “artes aplicadas” como en la artesanía, que entonces adquiriría particular protagonismo como “trabajo de arte” (Galaz e Ivelic, 1988, págs. 153-154). Su experimentación tentaba un vínculo material entre artista y espectador, a través de la apropiación textil como material perteneciente a la esfera de reproducción de la vida. En *Multitud III* (1972), su obra más significativa del periodo, el rescate de la tela ya no como “fondo” sino como material mismo de la pintura remite a la admiración de la artista por la radicalización obrera, protagonizada entonces por los trabajadores de la industria textil (Thielemann, 2018, págs. 125,128-129). Estas proximidades convirtieron al lienzo en un emblema del compromiso político de los artistas con el “gobierno de los trabajadores de Chile”.

Realizado por Barrios dentro del proyecto de “arte integrado a la arquitectura” del Centro Cultural Metropolitano Gabriela Mistral—destino final del edificio construido en Santiago para la realización de la Tercera Conferencia de las Naciones Unidas sobre Comercio y Desarrollo—, este textil formaría parte de los fondos del mítico Museo de la Solidaridad: la primera colección de arte moderno “de propiedad del pueblo” en

Fig.3. Grupo de pintores de la Escuela de Bellas Artes en el Parque Forestal, sentados de izquierda a derecha: Fortunato San Martín, Gracia Barrios, Jaime González, Aida Poblete, José Balmes, Juana Lecaros, Rodolfo Opazo. (1964). Fotografía. 27 x 38 cm. Colección del Museo Histórico Nacional



Derecha. Fig.4. Planta docente de la Escuela de Arte uc hacia fines de la década del noventa, a la cual Gracia Barrios se integró junto a José Balmes, al retornar de su exilio. Fotografía: Escuela de Arte uc

el mundo, trabajada por esos años por el Comité Internacional de Solidaridad Artística con Chile - CISAC encabezado por el teórico y exiliado brasileño Mário Pedrosa (Balmes, 2008, págs. 53-55). No pudo alcanzar este destino sino hasta los 2000, cuando tras un accidentado paso por la Caja de Crédito Prendario, un mercado de cachureos y la casa de un connotado crítico de arte, *Multitud III* arribó al Museo de la Solidaridad para su incorporación demorada treinta años (Navarro ed., 2008, págs. 69-70).

La desaparición casi inmediata de *Multitud* luego del golpe de 1973 y el acondicionamiento del edificio como sede de la Junta militar, da cuenta de la potencia coyuntural de la representación y su honestidad frente a “lo representado”: en una extensión semejante a la apariencia frontal de una marcha, las enormes masas humanas en manifestación pública y autodeterminación política, en actitud entusiasta o amenazante de acuerdo a cual sea el punto de vista ideológico de quien las enfrente. ¿Formamos *parte* de

la movilización o estamos *confrontados* a ella? Rostros morenos formados de retazos remiten a la “reunión de los cuerpos” obreros y campesinos en la calle: para Barrios la silueta es un testimonio universal de la presencia humana, comprensible para cualquiera, pero al mismo tiempo una cita al cartelismo latinoamericano, al “vallismo” cubano, al “manchismo” de la fotografía periodística, entre muchas otras claves compartidas con las masas (Navarro ed., 2008, pág. 291). En una superficie extensa de la composición, la bandera chilena invertida acelera la respuesta sobre la pertenencia a la marcha: mientras que para un observador implicado con Allende la desacralización de la bandera y su reducción al protagonismo de la estrella es un gesto cotidiano, para un observador “reaccionario” este gesto encarnaría el peor temor del mundo conservador, la desnacionalización de la cultura local frente al “internacionalismo marxista”. La adopción de Barrios del arte textil para la realización de esta pieza refleja la honestidad con que las artistas se aproximaron



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.



Fig. 5. *Multitud III*, retazos de telas cosidas, 300 × 800 cm, Colección Museo de la Solidaridad Salvador Allende Archivo MSSA, (1972)

crítica que propicia la opinión del espectador, incluso a partir de la imaginación juvenil y el lenguaje sencillo: “Para seguir construyendo el socialismo en Chile necesitamos un milagro: que se desintegre la CIA, que los militares no den un golpe de estado, que se pudra la democracia cristiana, que se mueran los momios” (Vicuña, 1973, pág. 11). De la misma forma proponía un plan para los artistas como bloque contra la cultura “reaccionaria e imperialista”, que a semejanza de la organización obrera operara “como un solo animal, un organismo de pensamiento y visión al servicio de la revolución” (Vicuña, 1973, pág. 11).

Parte de la obra pictórica comentada en el libro forma parte de la serie *Héroes de la revolución* (1972-1973), en la cual Vicuña confecciona una historia de la revolución internacionalista a partir de los retratos de dirigentes, pensadores y guerrilleros constructores de la contracultura del

sur de Chile; aquí la poeta destaca a Violeta Parra, a quien selecciona porque “había que poner un héroe del existir, del pintar, del inventar” (Vicuña, 1973, pág. 98). En su explicación del retrato la destaca como referente femenino y trabajadora, abandonando la categoría aséptica de la “folclorista” en que la universidad encasillaba su genio.

La pinté como los estandartes de los sindicatos que son para infundir valor y mística en las compañeras. Además Violeta es una héroe porque siendo mujer se atrevió a existir y crear según su propio pie, está dividida en tres pedazos porque el mundo fue una carnicería que la cortó y ahora la exhibe como un bistec. Yo la partí en 3 sin saber que ella había tratado de suicidarse 3 veces, antes de la última y definitiva vez (Vicuña, 1973, pág. 98).

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 ●

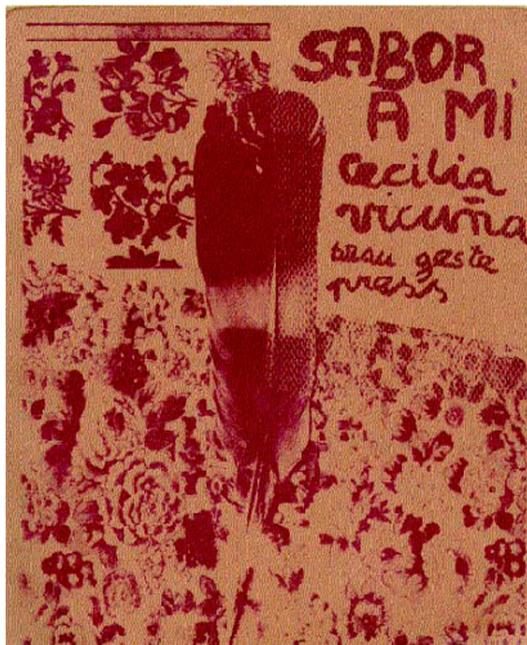


Fig. 6. Sabor a mí, retazos de telas cosidas 300 x 800 cm Colección Museo de la Solidaridad Salvador Allende Archivo MSSA, (1972)

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.