

UNIVERSIDAD IBEROAMERICANA
Estudios con Reconocimiento de Validez Oficial por Decreto Presidencial
Del 3 de abril de 1981



Artillería Visual.

Resistencia cultural contra las dictaduras militares de los años setenta en América Latina.

TESIS

Que para obtener el grado de

MAESTRO EN ESTUDIOS DE ARTE

Presenta

SERGIO TORRES DOMINGUEZ

Director: Dra. Olga María Rodríguez Bolufé

Lectores: Dr. Yolanda Wood

Mtra. Minerva D. Anguiano González

México, D.F. 2015



Universidad Iberoamericana.
Departamento de Arte
Maestría en Estudios de Arte

Artilería Visual

**Resistencia cultural contra las dictaduras militares
de los años setenta en América Latina.**

TESIS

Que para obtener el grado de

MAESTRO EN ESTUDIOS DE ARTE

P r e s e n t a

SERGIO TORRES DOMINGUEZ

Director: Dra. Olga María Rodríguez Bolufé

México D.F. 2015



Artilería Visual

Resistencia cultural contra las dictaduras militares de los años setenta en América Latina.

Sergio Torres Domínguez

Director de Tesis: Dra. Olga María Rodríguez Bolufé
Maestría en Estudios de Arte. Universidad Iberoamericana

ÍNDICE

Introducción.	4
1. Arte y política: un acercamiento hacia su conceptualización en el ámbito latinoamericano de finales de la década del sesenta.	12
1.1. Arte, política y lo político en el arte.....	13
1.2. El arte crítico-político como forma de resistencia	19
1.3. Arte crítico-político y arte revolucionario en el contexto Latinoamericano.....	21
1.4. Antecedentes: acciones crítico-políticas en Argentina y Brasil en la segunda mitad de la década del sesenta	24
2. La resistencia cultural en el cono sur a principios de los setenta.....	54
2.1. Acciones crítico-políticas a principios de los setenta en Argentina.....	54
2.2. El gobierno de la Unidad Popular en Chile y el Instituto de Arte Latinoamericano	66
2.3. Chile 1973: Entre libros, pinturas y metralletas	76
3. Puntos de Encuentro de artistas Latinoamericanos	86
3.1. El Binomio Cuba- Chile	87
3.2. I Encuentro de la Plástica Latinoamericana.....	93
3.3. II Encuentro de Plástica Latinoamericana.....	103
3.4. III Encuentro de Plástica Latinoamericana.....	118

3.5. El retorno a La Habana. IV Encuentro de Plástica Latinoamericana.....	121
4. La resistencia desde el exilio.....	127
4.1. Acciones de resistencia en Europa: de Buenos Aires a Paris.....	128
4.2. Bienal de Venecia 1974. “Per una cultura democratica e antifascista”	141
4.3. El <i>Fronte Antifascista Internazionale dell’Arte</i>	153
4.4. Del activismo al art-ivismo.....	160
Conclusiones.....	162
Índice de imágenes	176
Bibliografía	185
Anexos	

Introducción

El siguiente es un análisis de algunos acontecimientos en la historia latinoamericana que continúan siendo un objeto de polémica por el alcance de su dimensión épica y por el protagonismo que la juventud aportó a la resistencia política. En el contexto de la guerra fría, durante los años posteriores al fin de la segunda guerra mundial, la cooperación militar entre los distintos gobiernos latinoamericanos que llegaron al poder por golpe de estado, permitió la existencia de mecanismos coordinados de represión, que hicieron factible la implementación de las políticas que imperaron en prácticamente todos los países latinoamericanos durante los años 70, como la llamada Operación Cóndor y la Escuela de las Américas¹.

La avanzada gradual y aplastante de los gobiernos militares que no permitían una postura crítica y aspiraban a controlar la ideología de los países en que se instauraron, afectó directamente al campo del arte en la región. Existieron algunos esfuerzos por construir una red internacional de cooperación cultural que se negaba a aceptar

¹ La “Operación Condor”, conocida también como “Plan Condor” fue un plan de cooperación militar entre los gobiernos de la mayoría de los países del cono sur bajo regímenes dictatoriales, que se ejecutó durante las décadas de 1970 y 1980. Ver Stella Calloni. *Los años del lobo: Operación Cóndor*. Continente, Argentina, 2002.

La Escuela de las Américas o SOA por sus siglas en inglés (School of Americas) es una institución implementada por Estados Unidos para la instrucción y adiestramiento de militares y policías latinoamericanos. Operaba en Panamá desde 1946 bajo el nombre de *Latin American Training Center. Ground Division*, cambió su nombre en 1950 a *United States Army Caribbean School*, y en 1963 adquirió el nombre de *United States Army School of the Americas*. La institución continúa operando actualmente desde Estados Unidos bajo el nombre de *Western Hemisphere Institute for Security Cooperation* (Instituto del Hemisferio Occidental para la Cooperación en Seguridad). Ver Lesley Gill. *Escuela de las Américas: entrenamiento militar, violencia política e impunidad en las Américas*. Cuatro Vientos, Chile, 2005.

mansamente las imposiciones ideológicas, una resistencia conformada por grupos de artistas e intelectuales, unidos principalmente por sus convicciones políticas.

Esta construcción de una cultura crítica y subversiva; según sus apologistas, buscaba liberar a la sociedad de los mecanismos de opresión en los que se encontraba inmersa, un proceso que generó diversas acciones colectivas de arte y política, donde participó un gran número de artistas latinoamericanos. Algunos continuaron colaborando en los momentos de mayor opresión durante las dictaduras militares e incluso en la vuelta a la democracia. Resulta de especial pertinencia explorar las acciones colectivas de los artistas e intelectuales que trabajaron en la construcción de una resistencia cultural, para revalorar los hechos ocurridos durante este periodo.

El siguiente trabajo de investigación analiza desde un enfoque histórico y artístico con el apoyo metodológico de la sociología del arte; una selección de obras, exposiciones, debates, encuentros y acciones colectivas de artistas e intelectuales latinoamericanos durante la década de 1970, que fueron realizadas en oposición a las acciones represivas de las dictaduras militares que imperaron en la región durante el mismo periodo. Se pretende reconocer los antecedentes que permitieron su existencia y analizar desde una perspectiva integradora, la historia de estas acciones que en algunos casos se han abordado de forma particular.

Por ello, con el objetivo de revalorizar este periodo trascendente para la historia del arte latinoamericano, se estudiarán una serie de exposiciones y trabajos colectivos que funcionaron como espacios de encuentro para artistas latinoamericanos y europeos, primero para conocerse entre sí, luego para discutir y consolidar su postura frente a los

acontecimientos políticos y el campo artístico de su tiempo, pero principalmente, para pensar la realidad latinoamericana, contribuyendo de esta manera a la configuración de una iconografía de la resistencia en el arte latinoamericano.

El texto inicia con la indagación teórica, a partir del análisis de algunas definiciones de pensadores y expertos en el tema sobre arte y política, arte crítico, y arte revolucionario, con el fin de delimitar los objetos de estudio de esta investigación, y distinguir los ejes conceptuales que la articulan. Una revisión de obras, exposiciones, libros, notas de prensa, fuentes orales, archivos, registros fotográficos, y diversos documentos del periodo en América Latina y Europa, nos permite interactuar con los testimonios de diversos esfuerzos colectivos e individuales por construir una identidad latinoamericana a partir de múltiples tendencias de una cultura de la resistencia ideológica, visible en la iconografía que trascendió el contexto de la región y que posteriormente adquirió repercusión a nivel global.

Se pretende así, integrar las distintas piezas de una historia que se encuentra fragmentada, debido a las circunstancias represivas propias de los gobiernos dictatoriales, que trajeron como consecuencia la destrucción de libros y documentos, la persecución y el exilio; dificultades que los artistas e intelectuales de la época enfrentaron en su momento y que sin duda repercuten en los procesos de investigación generados desde la contemporaneidad.

Existen algunos estudios sobre las acciones colectivas que diversos artistas realizaron durante este periodo, como una forma de resistencia contra la represión dictatorial e incluso como una forma de conciencia política manifestada por medio del arte antes de

que las dictaduras militares tomaran el control de Sudamérica. En ese sentido, se sugiere consultar el trabajo de las investigadoras argentinas Andrea Giunta y Ana Longoni, así como el Nelly Richard en Chile. Sin embargo, estos y otros estudios han estado enfocados al análisis de acciones y artistas concretos en sus respectivos países y en determinado tiempo, mencionando en menor medida la cooperación internacional que resultó de estas acciones y obras, que desde el enfoque que se propone en la presente investigación, forman parte de una misma tendencia, que pretendía consolidar y fomentar lazos de comunidad latinoamericana.

Para profundizar en este interesante fenómeno, es necesario estudiar los múltiples puntos de encuentro en que participaron diversos artistas e intelectuales latinoamericanos durante este periodo, tanto en países de América Latina como Europa. Es un itinerario que inicia con una selección de exposiciones, obras y autores del agitado periodo político de los años sesenta en Argentina, muestras y obras censuradas en Brasil por la dictadura militar, la efusiva producción de arte político pro socialista durante el gobierno de la Unidad Popular en Chile, y la cooperación cultural y artística de Cuba con representantes de diversos países latinoamericanos, en una serie de encuentros, debates y acciones colectivas destinadas, a definir el papel del artista latinoamericano en la políticamente agitada sociedad de los años setentas, y en consecuencia, a condenar la barbarie desatada posteriormente por las dictaduras militares en América Latina. Por último, seguiremos la búsqueda de estos puntos de encuentro en las acciones de los artistas latinoamericanos que continuaron con su lucha cultural partiendo al exilio en Europa, donde se sumó un importante número de intelectuales y artistas, constituyendo una resistencia cultural internacional, que se

manifestaría contra la mayor parte de los conflictos bélicos liderados por Estados Unidos y a favor de las luchas sociales locales en distintos países del mundo.

Se pretende demostrar que, estos encuentros y acciones colectivas, revelan el surgimiento de una cultura de la subversión por medio del arte, cuyo origen es latinoamericano, pero que al volcar su punto de vista crítico hacia el terreno global y dadas las circunstancias que permitieron su traslado a los países europeos, amplió su campo de acción para convertirse en una resistencia cultural internacional, produciendo a la vez un repertorio iconográfico de la resistencia latinoamericana, fundamentada en el arte como su principal vía de consolidación.

De este modo, la presente investigación ofrece una visión sistémica de diferentes acontecimientos en el arte latinoamericano durante los años setenta, integra algunos de los que han sido abordados particularmente por investigadores y académicos de sus respectivos países, y se fundamenta en la consulta de las fuentes primarias que ofrecen información más amplia sobre determinados eventos que aquí se abordan.

Para profundizar en el estudio de los antecedentes del arte argentino, en el periodo de la década del sesenta, resultó muy enriquecedor el trabajo de la Dra. Andrea Giunta: *Vanguardia, internacionalismo y política: arte argentino en los años sesenta*.² Igualmente imprescindibles, son los textos de la investigadora Ana Longoni, que abarcan principalmente el periodo de los años setenta y ofrecen un amplio panorama sobre sus antecedentes inmediatos, sobre todo su publicación en conjunto con el investigador Mariano Mestman: *Del Di Tella a "Tucumán Arde": Vanguardia artística*

² Andrea Giunta. *Vanguardia, internacionalismo y política: arte argentino en los años sesenta*. Siglo XXI, Argentina, 2008.

y política en el '68 argentino³. De igual forma, el estudio de la investigadora argentina Isabel Plante sobre *Amérique Latine Non Officielle*⁴, es una valiosa fuente de información e imágenes que ofrece un amplio panorama sobre las circunstancias que permitieron este movimiento de arte latinoamericano en París.

La investigación de Mariana Marchesi: *Redes de arte revolucionario: el polo cultural chileno - cubano, 1970- 1973*,⁵ es un estudio que ofrece un análisis más detallado sobre la interacción entre artistas latinoamericanos a nivel internacional, respecto a los acontecimientos sociales y políticos del periodo.

En el caso del arte brasileño, se consultó el trabajo de Caroline Schroeder sobre el boicot a la décima bienal de São Paulo en 1969 : *Non à la Biennale: o boicote à X Bienal de São Paulo*,⁶ tema sobre el cual también trata, entre otros asuntos del arte brasileño, la publicación de Aracy Amaral. *Arte e meio artístico (1961-1981): entre a feijoada e o x-burguer*⁷.

Una de las principales fuentes de primera mano, necesarias para la elaboración de esta investigación, han sido, las carpetas con archivos sobre los Encuentros de Artistas Latinoamericanos,⁸ que se encuentran resguardadas en el Departamento de Artes Plásticas de la Casa de las Américas, en La Habana. Estas carpetas ofrecen una nutrida

³ Ana Longoni y Mariano Mestman. *Del Di Tella a " Tucumán Arde": vanguardia artística y política en el'68 argentino*. El Cielo por Asalto, Argentina, 2000.

⁴ Isabel Plante. "Amérique Latine Non Officielle o París como lugar para exhibir contrainformación". publicado en *A Contracorriente*, Vol. 10, No. 2, 2013.

⁵ Mariana Marchesi. "*Redes de arte revolucionario: el polo cultural chileno-cubano, 1970-1973*" en *A Contracorriente*, Vol. 8, No.1, Otoño de 2010.

⁶ Caroline Schroeder. "Non à la Biennale: o boicote à X Bienal de São Paulo". Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista, São Paulo, Octubre de 2012.

⁷ Aracy Amaral. *Arte e meio artístico: entre a feijoada e o x-burguer (1961-1981)*. Nobel, São Paulo, 1982

⁸ Se trata de la carpeta No. 93 "Exposición de la Habana 1971" 28 de julio de 1971, la carpeta No. 98 "Encuentro de plástica Latinoamericana" 30 de mayo de 1972. La carpeta No. 103 "Encuentro de plástica Latinoamericana 1973" 27 de octubre de 1973. La carpeta No. 123 "Encuentro de plástica Latinoamericana 1976" 20 de mayo de 1976 y la carpeta No. 156 "Encuentro de plástica Latinoamericana 1979" 25 de mayo de 1979.

cantidad de datos sobre artistas, obras, declaraciones, manifiestos y llamamientos, notas de prensa de diversos países, entrevistas mecanografiadas y una importante cantidad de imágenes sobre estos encuentros, que están vinculados al resto de los eventos analizados a lo largo del presente trabajo.

De la misma importancia, resulta la consulta de los archivos que se encuentran resguardados en el Archivo Histórico de la Bienal de Venecia, que ofrecen una detallada cantidad de notas de prensa, testimonios, declaraciones y demás información relevante sobre el evento *Libertá al Cili 1974*⁹, realizado como una muestra de solidaridad con el derrocado gobierno de Salvador Allende. También se conserva una gran cantidad de fotografías que registraron cada jornada del evento, así como declaraciones, comunicados de prensa e imágenes sobre el evento fundacional del *Fronte Antifascista Internazionale dell'Arte* realizado también en Venecia, al siguiente año en 1975.

Por último, no podemos dejar de mencionar, la estimable colaboración de la artista cubana Lesbia Vent Dumois, el escritor e investigador chileno; Dr. Miguel Rojas Mix y el pintor brasileño Gontrán Guanaes Netto, quienes colaboraron con esta investigación, ofreciendo por medio de entrevistas, su testimonio como protagonistas de algunos de los acontecimientos más relevantes que son analizados a lo largo del presente estudio.

Este trabajo de investigación no hubiera sido posible sin el apoyo del Departamento de Arte de la Universidad Iberoamericana, el Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología

⁹ “Per una cultura democrática e antifascista. Venezia: 5 ottobre-17 novembre 1974”. *La Biennale di Venezia, catalighi delle manifestazioni*. En el archivo, se conservan los principales folletos de divulgación, programas, invitaciones y documentos relacionados con el evento, los cuales pueden ser consultados físicamente o en el resumen que ofrece el anuario editado sobre las actividades de la bienal.

(CONACyT), la Institución Cultural Casa de las Américas en La Habana, el Centro de Investigación Passages XX-XXI de la Universidad Lyon 2 en Francia y el Archivio Storico delle Arti Contemporanee de la Biennale di Venezia. Mi más sincero agradecimiento a la Dra. Olga María Rodríguez Bolufé, el Dr. Miguel Rojas Mix, el Dr. Phillipe Merlo, la Dra. Yolanda Wood, las Maestras Minerva Anguiano y Nahela Hechavarría, los artistas Lesbia Vent Dumois y Gontrán Guanaes Netto, y mi contacto en La Habana, la Lic. en H.A. Wendy Amigó.

Mi profunda gratitud a todas las personas que han contribuido de alguna manera en la elaboración de este trabajo de investigación. Su apoyo, al formar parte de este estudio, constituye de cierta forma, una necesaria continuación de la resistencia ideológica iniciada en Latinoamérica durante las décadas que aquí se presentan. En ese sentido, esta tesis es un trabajo colectivo más, que se suma a las acciones por la resistencia cultural latinoamericana, de las que seremos testigos durante las páginas siguientes.

Capítulo 1

Arte y política: un acercamiento hacia su conceptualización en el ámbito latinoamericano de finales de la década del sesenta

En el presente capítulo, se desarrolla una aproximación a los conceptos de arte y política y sus interrelaciones con el contexto de las dictaduras militares en los años setenta. Debido a la variedad de artistas, obras, y países a abordar en nuestro análisis, ha surgido la necesidad de acotar y especificar, el tipo de manifestaciones artísticas en que nos enfocaremos y sus cualidades, determinadas no únicamente por su contenido formal, sino por su contexto político e ideológico, para evitar de esta manera, ambigüedades e inconsistencias teóricas en el desarrollo de esta investigación.

Realizaremos un recorrido a través de determinados conceptos, que posteriormente serán contrapuestos y complementados. Ideas de algunos escritores, filósofos, historiadores y teóricos del arte como Nelly Richard (1948), Umberto Eco (1932), Jacques Rancière (1940), y el artista Ricardo Carpani (1930-1997), servirán de apoyo para conceptualizar un apelativo adecuado para el tipo de obras que serán estudiadas. Posteriormente se analizará el contexto y los antecedentes del arte latinoamericano en los años sesenta, que decantaron en una serie de actividades colectivas que trataron de generar una ruptura con los espacios oficiales de exhibición del arte, adquiriendo gradualmente un carácter cada vez más politizado.

1.1 Arte, política y lo político en el arte.

“El problema es el viejo problema de mezclar el arte con la política”.

León Ferrari (1920-2013)

Desde finales de los años sesenta, influenciados por el marxismo que ganaba adhesiones entre la juventud, muchos artistas latinoamericanos consideraban que el ejercicio artístico en Latinoamérica estaba subyugado por mecanismos de poder económico y social, que sometían a los países latinoamericanos a los caprichos de una clase burguesa que mantenía el control de los espacios de exhibición y los medios destinados a promover la creación artística, en función del mercantilismo.

¿Cuál es la relación entre el arte y la política? ¿debe el arte distanciarse de ésta? ¿existe un arte revolucionario? Muchos artistas e intelectuales latinoamericanos, que comenzaron a debatir sobre el papel del arte en la sociedad durante este periodo¹⁰ consideraban al arte como una herramienta de transformación de la realidad, con la potencia para liberar a la sociedad de los mecanismos de poder.

¿Es la política uno de estos mecanismos de poder? Desde la perspectiva del filósofo francés, Jacques Rancière, “La política no es el ejercicio del poder. Debe ser definida por sí misma, como una modalidad específica de la acción, llevada a la práctica por un tipo particular de sujeto, y derivando de una clase de racionalidad específica. Es la relación política la que hace posible concebir al sujeto político, no a la inversa.”¹¹

¹⁰ Por ejemplo se encuentran los debates del *Primer Encuentro Nacional del Arte de Vanguardia* en agosto de 1968 en Rosario, Argentina, el *Primer Encuentro de Buenos Aires Cultura* en diciembre del mismo año, los *Encuentros de Artistas del Cono Sur* en 1972 en Santiago de Chile, y los *Encuentros de Artistas Plásticos Latinoamericanos* de 1972, 1973, 1976 y 1979, en La Habana.

¹¹ Jacques Rancière. "Dix thèses sur la politique." *Aux bords du politique*, Gallimard, Paris, 1998, pp. 223-254.

Entonces, al existir el “sujeto político” como producto de la “relación política”, el ejercicio artístico realizado por un sujeto, es decir el artista, puede ser considerado como “político” si se desplaza dentro de esta “relación política”, ya que según Rancière, el arte y la política “no son dos realidades permanentes y separadas de las que se trataría de preguntarse si deben ser puestas en relación. Son dos formas de división de lo sensible dependientes, tanto una como otra, de un régimen específico de identificación”.¹²

El *locus* de ese “régimen específico de identificación”, está en la temporalidad y espacialidad, en que se desarrolla su contexto histórico y social. Este parece ser un importante eje entre el arte y la política, ambas son definidas en relación a los parámetros establecidos por la ideología predominante en la sociedad en que se desarrollan. Tanto el arte como la política, mantienen una naturaleza variable que muda con la sociedad, es “una carga de historicidad” como la llamaría Umberto Eco en su definición del arte:

Una definición general del arte conoce perfectamente sus límites: y son los límites de una generalización no verificable sino de experimentación; los límites de una definición cargada de historicidad y, por consiguiente, susceptible de modificaciones en otro contexto histórico; los límites de una definición que generaliza por la comodidad de un discurso común una serie de fenómenos concretos que poseen una vivacidad de determinaciones que en la definición se pierden necesariamente.¹³

¹² Jacques Rancière. *Sobre Políticas Estéticas*. Museu d'Art Contemporani de Barcelona. Universidad Autónoma de Barcelona, 2005, p. 16.

¹³ Umberto Eco. *La definición del arte*. Ediciones Martínez Roca, Barcelona. 1970, p. 148.

Ahora bien, si tanto el arte como la política coinciden en la susceptibilidad de ser alteradas conforme se desarrolla el devenir histórico, ¿bajo qué parámetros podemos definir a cierto tipo de arte como arte político? Según nos dice Rancière:

[...] el arte no es político en primer lugar por los mensajes y los sentimientos que se transmiten sobre el orden del mundo. No es político tampoco por la forma en la que representa las estructuras de la sociedad, los conflictos o las identidades de los grupos sociales. Es político por la distancia misma que guarda con relación a estas funciones, por el tipo de tiempo y de espacio que establece, por la manera en que divide ese tiempo y puebla ese espacio¹⁴.

Es decir que, si el artista se abstiene de trastocar la problemática social y política de su entorno, o decide abordar esta realidad con la explícita intención de su transformación, ambas son posturas políticas. “Al arte que hace política suprimiéndose como arte se opone entonces un arte que es político con la condición de preservarse puro de cualquier intervención política”.¹⁵ De tal suerte que, de acuerdo con la aproximación de Rancière, todo arte es *arte político*. Desde esta noción ampliada del término *arte político*, se preserva la autonomía del arte, sin establecer una relación mecánica que identifique el componente político.

Cabe resaltar, la importante diferencia que existe entre la relación arte y política, y *lo político en el arte*; tópico en el cual resulta relevante el aporte de la teórica Nelly Richard, escritora de origen también francés que aborda el problema desde un contexto latinoamericano:

¹⁴ Jacques Rancière. *Sobre Políticas Estéticas*. Op. Cit. p. 13.

¹⁵ *Ibidem*. p. 29.

[...] en el primer caso, (arte y política) se establece una relación de exterioridad entre la serie “arte” (un subconjunto de la esfera cultural) y “la política” como totalidad histórico-social; una totalidad con la que el arte entra en comunicación, diálogo o conflicto. En el segundo caso, “lo político en el arte” nombra una articulación interna a la obra que reflexiona críticamente sobre su entorno desde sus propias organizaciones de significados, desde su propia retórica de los medios.¹⁶

Estas sutiles variaciones en los términos nos demuestran que el concepto de *arte político* resultaría insuficiente o ambiguo para calificar a las obras de los artistas latinoamericanos de nuestro objeto de estudio. Es necesario ampliar el término para diferenciar a las obras intencionalmente cargadas de historicidad y contexto, con la específica intención de contribuir en la transformación de la realidad social y política del entorno en que es elaborada.

Este tipo de obras se acercan más al planteamiento de Rancière sobre el *arte crítico*, una forma específica de hacer arte que “en su fórmula más general, se propone hacer conscientes los mecanismos de la dominación para transformar al espectador en actor consciente de la transformación del mundo”.¹⁷

Si bien, todo arte es un *arte político*, no todas las creaciones artísticas son críticas. El artista que se asume como crítico es consciente de la capacidad transformadora de su obra e intenta por medio de ésta, impulsar una reacción del espectador, mantiene entonces un estatus especulativo que requiere de una posterior acción del espectador concientizado, como explica nuevamente Rancière:

¹⁶ Nelly Richard. “Lo Político en el Arte: Arte, Política e Instituciones”. *Revista Emisférica* No. 6.2 Hemispheric Institute for Performance & Politics, New York, invierno 2009, p. 9. Disponible en <http://hemisphericinstitute.org/hemi/en/e-misferica-62/richard> consultado el 4 de febrero de 2014.

¹⁷ Jacques Rancière. *Sobre Políticas Estéticas*. *Op. Cit.*, p. 34

Por un lado, la comprensión puede por sí misma hacer poco por la transformación de las conciencias y de las situaciones. Los explotados no suelen necesitar que les expliquen las leyes de la explotación. Porque no es la incompreensión del estado de cosas existente lo que alimenta la sumisión, sino la ausencia del sentimiento positivo de una capacidad de transformación.¹⁸

Las obras que se analizarán a lo largo de esta investigación, pertenecen a una serie de acciones colectivas que están enfocadas precisamente a alimentar ese sentimiento positivo de capacidad de transformación en el espectador, aquí señalado por Rancière. Surge entonces la cuestión ¿qué hace que una obra pueda ser considerada crítica o política? La escritora Nelly Richard afirma que:

[...] no es posible creer que una obra pueda ser política o crítica en sí misma (como si se cumpliera en ella alguna programaticidad de método o comportamiento) ya que lo político y lo crítico en el arte se definen siempre en acto y en situación, siguiendo la coyunturalidad táctica de una operación localizada cuya eficacia depende de la particular materialidad de los soportes de inscripción sociales que se propone afectar. Lo político-crítico es asunto de contextualidad y emplazamientos, de marcos y fronteras, de limitaciones y de cruces de los límites. Por lo mismo, lo que es político-crítico en Nueva York o en Kassel puede no serlo en Santiago de Chile y viceversa.¹⁹

Coincidimos con la reflexión de la autora desde la perspectiva de comprender que tanto lo político, como lo crítico en la creación artística, están íntimamente vinculados con el contexto en que la obra fue creada, por los procesos de significación de su contexto temporal y espacial. Para la transformación de este contexto, el artista articula su obra con el planteamiento de su postura ideológica, con la finalidad de estimular un cambio de directriz en la sociedad.

¹⁸ Ídem p. 16.

¹⁹ Nelly Richard. *Op. Cit.*, p. 8.

El artista que se asume como crítico, se convierte de manera consciente en un iconoclasta cuya fuerza radica en la provocación, al poner en evidencia los mecanismos de poder dentro de la sociedad. A la creación artística que transgrede sus límites más allá del campo del arte para integrarse con la política en su afán de convertirse en una herramienta de concientización, podemos denominarla como *arte crítico-político*.²⁰

Una obra *crítico-política* manifiesta abiertamente una aberración, mal funcionamiento, abuso, o incongruencia en la sociedad o en el poder, evidenciando la necesidad de un cambio de directriz, expone principalmente una postura sobre la relación Estado-Individuo en su contexto temporal y espacial. La obra *crítico-política* actúa como medio de concientización y por consecuencia puede contribuir a la transformación de aquello que denuncia.

Para evitar disyuntivas conceptuales sobre los términos que analizamos anteriormente, utilizaremos el término *arte crítico-político*, en base a los conceptos de Jacques Rancière acerca del *arte crítico* y el *arte político*, y como resultado del análisis del tema, que contextualiza espacialmente a lo *político-crítico* mencionado por Nelly Richard.

²⁰ Este término también es referido en Lucía Bodas Fernández. "Posibilidades de arte crítico-político: Rogelio López Cuenca a través de Jacques Rancière." *Res publica: revista de filosofía política*, No. 26, 2011, pp. 151-162.

1.2 El arte crítico-político como forma de resistencia.

Como se plantea en el título del presente trabajo, el conjunto de esfuerzos colectivos e individuales que serán analizados a lo largo de este estudio, constituyen en su totalidad, una resistencia cultural. Resulta pertinente entonces, esclarecer nuestra aproximación a la noción de resistencia.

Para esto, retomaremos el análisis sobre el tema que ha realizado la investigadora estadounidense Judith Butler, quien ha profundizado en el estudio de la noción de resistencia, exponiéndola desde su comparativa con el término de vulnerabilidad. Para Butler, “la vulnerabilidad, entendida como una exposición deliberada ante el poder, es parte del mismo significado de la resistencia política, como acto corporal”²¹. La escritora señala además que, “el poder requiere de la vulnerabilidad como parte de su misma estructura.”²²

De esta forma, la resistencia se desarrolla principalmente en dos sentidos: “resistencia a la vulnerabilidad que pertenece a ciertos proyectos de pensamiento y ciertas formaciones de política organizadas por un dominio soberano, y resistencia a regímenes injustos y violentos que movilizan la vulnerabilidad como parte de su propio ejercicio de poder.”²³

La resistencia se convierte entonces, desde la perspectiva de Butler en una forma de negación a la vulnerabilidad. Tomando como base esta premisa, podemos afirmar, que

²¹ Conferencia de Judith Butler, “Vulnerabilidad y Resistencia Revisitadas”, impartida el 23 de marzo de 2015 en la Universidad Nacional Autónoma de México. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=UE52SC1R-vU> consultado en mayo de 2015.

²² Ídem.

²³ Ídem.

si el trabajo de los artistas e intelectuales latinoamericanos del periodo, sobre los cuales trata esta investigación, enfocó sus esfuerzos en establecer una oposición ante las acciones coercitivas de los gobiernos dictatoriales en América Latina, constituyen entonces un afán por fortalecer una ideología que se contrapone a la asimilación de esta vulnerabilidad. Entiéndase entonces, desde su más básica acepción, a esta forma de resistencia como una rebeldía contra el poder.

En este caso, dados los factores políticos y económicos del contexto latinoamericano del periodo, este tipo de resistencia, que aquí exponemos como resistencia cultural, contrarresta la asimilación ideológica de la vulnerabilidad, al promover por medio del arte un modo específico de pensamiento, muy parecido a lo que el filósofo francés Michel Onfray denomina como *pensamiento libertario* en su *Política del Rebelde*:

Resistir, esto es, nunca colaborar, jamás ceder, ni por un instante perder de vista lo que constituye la fuerza, la energía y el poder del individuo que dice “no” a todo lo que tiende a debilitar su imperio, cuando no la pura y simple desaparición de su identidad. Rechazar las mil y una ligaduras que, aunque ridículas, irrisorias, terminan por producir el sometimiento de los gigantes más vigorosos.²⁴

Entiéndase entonces esta resistencia cultural latinoamericana, como una apología de la no-cooperación con el poder²⁵, que incluso expande el alcance del término no-cooperación hasta convertirlo en una forma de identidad, que demostró su capacidad para unir a diversos grupos de artistas latinoamericanos sin importar su país de origen o residencia. Esto debido a que coincidían en la identificación de un objetivo en común:

²⁴ Michel Onfray. *Política del rebelde: tratado de la resistencia y la insumisión*. Anagrama. España, 2011, p. 207.

²⁵ Esta visión de la resistencia se puede encontrar también en la fundamentación de la política de la no-violencia señalada por Mohandas Karamchand Gandhi. Véase Norman Finkelstein. “Lo que dice Gandhi : sobre la no violencia, la resistencia y el valor” Biblioteca Nueva, Madrid, 2013, p. 119.

impulsar una oposición ideológica en contra del poder dictatorial en el ámbito cultural latinoamericano, y que constituyó además, una oposición no violenta, ya que actuaba en el terreno ideológico, con el objetivo de contrarrestar los avances del poder en este mismo espacio.

Si bien, en ocasiones, el discurso revolucionario del que se valen los artistas y escritores del periodo, contiene una carga explícita de incitación a la lucha armada; esta resulta más bien ser parte de la constante arenga de las izquierdas, que pretendía unificar el rumbo de los diversos grupos opositores a las dictaduras. Sin embargo, a pesar de valerse a momentos de un tono bélico revolucionario, todas las acciones y obras aquí analizadas, continúan desplazándose en el terreno cultural, por lo que podemos definirla como una forma de resistencia no violenta.

1.3 Arte crítico-político y arte revolucionario en el contexto latinoamericano.

Es importante mencionar también, que puede ser un arte *crítico-político*, aquel que durante el periodo de nuestro objeto de estudio ha sido clasificado por los propios artistas como *arte revolucionario*, concepto sobre el cual el artista Ricardo Carpani realizó un esbozo en el que señala que “en términos generales, puede afirmarse que un arte revolucionario es aquel que comunica contenidos emotivos e ideológicos de carácter revolucionario social, es aquel que genera impulsos y genera ideas conducentes a modificar el orden vigente, superando sus contradicciones”.²⁶

El *arte revolucionario* incita abiertamente a la transformación de la sociedad. Los

²⁶ Ricardo Carpani. *La política en el arte*. Ediciones Continente, Buenos Aires, Argentina, 2011, p.73.

artistas que durante este periodo asumieron esta capacidad transformadora convierten sus intereses sociales en la base de su propuesta artística, puesto que, tal como indicó el escritor Adolfo Sánchez, “el artista de un país subdesarrollado ha de comprender también que el débil, poco reconocido y aislado destacamento del que forma parte, sólo comenzará a existir nacionalmente y a cumplir su misión artístico-social cuando encuentre un lenguaje común con la vanguardia política revolucionaria de su pueblo”.²⁷

De esta manera, el autodenominado *arte revolucionario*, es también un arte *crítico-político* en medida que logra exponer los mecanismos de dominación, e incita al cambio mediante la acción del espectador sensibilizado, no obstante, la labor de transformación de la sociedad queda depositada en el mismo.

Es posible encontrar indicios de esta postura en la obra de algunos artistas latinoamericanos desde comienzos del siglo XX, sin embargo, esta tendencia comienza a radicalizarse gradualmente durante la segunda mitad de la década de 1960, puesto que, debido al contexto histórico, comenzaron a surgir intenciones de utilizar la creación artística como medio de apoyo para la instauración del socialismo en Latinoamérica, como una herramienta efectiva de propagación y consolidación de ideales revolucionarios latinoamericanos, que serviría para contrarrestar un arte “al servicio del imperialismo y la burguesía” como señala nuevamente Ricardo Carpani:

El resultado de todo esto es que el artista no tiene otro camino para triunfar que el de la renuncia a la libertad creadora, acomodando su producción a los gustos y exigencias de aquella clase, lo que implica su divorcio de las mayorías populares que constituyen el elemento fundamental de nuestra realidad nacional. Es así como, al dar la espalda a las necesidades y luchas del hombre latinoamericano, vacía de

²⁷ Adolfo Sánchez. *Op. cit.*, p. 15.

contenido su obra, castrándola de toda significación, pues ya no tiene nada trascendente que decir.²⁸

Esta postura, proponía liberar al arte de la “dominación imperialista” mediante su utilización consciente como herramienta política. Cabe señalar que de lograrse el objetivo, esto no hubiese significado, el triunfo del arte sobre los mecanismos de dominación del poder, sino la sustitución de una ideología por otra, entendiendo la ideología bajo la definición postulada por el filósofo Louis Althusser, en su tesis sobre la *Ideología y aparatos ideológicos de Estado*: “La ideología es una representación de la relación imaginaria de los individuos con sus condiciones reales de existencia.”²⁹

De igual forma, la relación entre la ideología y el arte, puede ser abordada desde la perspectiva del político italiano Antonio Gramsci, quien la plantea como un campo de batalla³⁰ que actúa como medio para la adquisición de consciencia de los individuos, “una visión del mundo que se manifiesta implícitamente en el arte, en el derecho, en las actividades económicas, en todas las manifestaciones individuales y colectivas de la vida”³¹. En ese sentido, la ideología es una parte inherente de la cultura, lo cual transfiere el poder de la creación artística como actividad intelectual, a la transformación directa de la cultura y con esta, a direccionar la sociedad que la desarrolla.

²⁸ Ricardo Carpani. *La política en el arte*. Op. cit. p. 39

²⁹ Louis Althusser, José Sazbón, y Alberto J. Pla. *Ideología y aparatos ideológicos de Estado: Freud y Lacan*. Nueva visión, Buenos Aires, 1988.

³⁰ Chantal Mouffe. “Hegemonía e ideología en Gramsci.” en *Antonio Gramsci y la realidad colombiana*. Foro Nacional por Colombia, Bogotá, 1991, pp. 167-227.

³¹ Antonio Gramsci. *El materialismo histórico y la filosofía de Benedetto Croce*. Ediciones Nueva Visión, Buenos Aires, 1971, p. 12.

1.4 Antecedentes: acciones crítico-políticas en Argentina y Brasil en la segunda mitad de la década del sesenta.

En el mes de abril de 1966, poco antes de que Juan Carlos Onganía asumiera la presidencia de la República Argentina, se realizó en una galería ubicada en Buenos Aires, la Galería Van Riel, la primera de un conjunto de exposiciones crítico-políticas en las que participaron varios artistas argentinos. El *Homenaje a Vietnam*³² fue una muestra en la que colaboraron más de doscientos artistas argentinos, entre los que se destacan Marta Minujin, Antonio Seguí, Alfredo Plank, Quino, Juan Pablo Renzi, Daniel Zelaya, Jorge de la Vega, Marcos Venturi, Rómulo Macció, Alejandro Marcos, Lea Lublin, Roberto Jacoby, Helio Casal, Juan Carlos Castagnino, Ignacio Colombres, Oscar Bony, Luis Felipe Noé, Ricardo Carpani y León Ferrari.³³



Fig. 1. Cartel del *Homenaje al Vietnam*. Galería Van Riel. Buenos Aires. 1966. Foto: Archivo Graciela Carnevale

³² Guillermo Fantoni. *Tres visiones sobre el arte crítico de los años 60'. Conversaciones con Pablo Suárez, Roberto Jacoby y Margarita Paska*. Escuela Editora/UNR, Rosario, Argentina, 1994.

³³ Carlos Gorriarena. "Salón homenaje al Vietnam" en *La Rosa Blindada. Una pasión de los 60'*, Buenos Aires, 1999, p. 325.

Una exposición *sui generis* en Sudamérica, puesto que reunió una cantidad considerable de artistas de diferentes corrientes y tendencias, para participar en una exhibición que constituía el pronunciamiento de una postura política por medio del arte. Se puede afirmar que con esta exposición, comenzó el agitado itinerario de estos artistas sudamericanos en los sesentas, la primera de muchas exhibiciones colectivas inspiradas en la política, realizadas en ese país en el contexto de las dictaduras militares.³⁴ Algunos integrantes de esta exposición continuaron colaborando en otras muestras colectivas, mezclando su labor de artistas con su militancia.

La realización de una exposición de pintura y gráfica, como una muestra de solidaridad con el país asiático, que para entonces sumaba ya once años bajo el ataque militar de Estados Unidos, constituyó una manifestación de la ideología de la juventud argentina, no sólo respecto a los acontecimientos de su propio país, sino de eventos mundiales de trascendencia histórica. Tan solo un año antes, se realizó una gran manifestación de estudiantes el 29 de Abril de 1965 para solicitar al presidente Arturo Umberto Illia, que no enviara tropas argentinas para apoyar la ocupación estadounidense de la República Dominicana.

³⁴ Se realizó en Los Ángeles, en febrero del mismo año, una muestra en repudio a la guerra de Vietnam conocida como *The Artist's Tower of Protest*, organizada por el escultor Mark di Suvero; se trataba de una instalación que consistía en un tetraedro de más de 17 metros de altura que sirvió como plataforma para exhibir 418 pinturas de 60x60 cms. que posteriormente fueron subastadas. La muestra incluyó contribuciones de Roy Lichtenstein, James Brooks, Philip Evergood, Leon Golub, Max Kozloff, Jack Levine, Philip Pearlstein, George Sugarman y Tom Wesselmann, entre otros. En la inauguración de la instalación, Susan Sontag pronunció un discurso. Jon Wiener. "When art and politics collided in L.A." publicado en *Los Angeles Times*, Enero 25, 2012. Carlos Gorriarena, afirma en su intervención para "*La Rosa Blindada. Una pasión de los '60'*", *op. cit.* que la muestra de Argentina se organizó antes que la americana. p.322.

Consultar, Frascina Francis. *Art, Politics and Dissent: Aspects of the Art Left In Sixties America*. Manchester University Press, Manchester, 1999.

Therese Schwartz. "The Politicalization of the Avant-Garde". Publicado en *Art in America*, No. 59. Noviembre-diciembre. 1971, pp. 96-105 disponible en http://en.wikipedia.org/wiki/Peace_Tower_%28art%29

Sin embargo, el golpe de estado del 28 de junio de 1966 que colocó en el poder a las cúpulas militares que dirigieron el país hasta 1973 cambió el panorama. A tan solo un mes del cambio de gobierno, el 29 de Julio sucedió el trágico evento conocido en la historia argentina como “La noche de los bastones largos”, donde se desalojó violentamente de varias facultades de la Universidad de Buenos Aires a estudiantes, académicos, funcionarios y egresados que manifestaron su oposición a una reforma en la ley de educación que eliminaba la autonomía universitaria.

El uso indiscriminado y excesivo de la fuerza provocó que una importante cantidad de profesores e investigadores, mayoritariamente científicos, emigraran del país, dejando como consecuencia, un deterioro en la calidad de la educación que se impartía en la Argentina. Esta sería la primera muestra de la forma en que los gobiernos dictatoriales conducirían al país, partir del golpe de estado de 1966, caracterizados por la poca tolerancia a la oposición y por una evidente antipatía contra las ideas marxistas de la juventud.

En este contexto, al *Homenaje a Vietnam* le secundó otra muestra crítico-política, realizada en noviembre de 1967 con motivo del asesinato del guerrillero Ernesto Guevara de la Serna, abatido en Bolivia tan sólo un mes antes, el *Homenaje a Latinoamérica*³⁵, una exposición colectiva de pintura realizada en las instalaciones de la Sociedad Argentina de Artistas Plásticos (SAAP) en Buenos Aires, que congregó a más de 30 artistas, una reducción considerable en el número de participantes respecto al *Homenaje a Vietnam*, donde la nómina de participantes ascendió a más de doscientos.

³⁵ Hugo Acevedo. "Un conjunto de artistas impresionados..." en *Homenaje a Latinoamérica*. Catalogo de la exhibición. Sociedad Argentina de Artistas Plásticos, Buenos Aires, noviembre de 1967.

Una reducción probablemente impulsada por la naturaleza de esta segunda exposición, y su relación con la figura de Ernesto Guevara, inevitablemente vinculada con el pensamiento marxista de la juventud del periodo, que no era visto con buenos ojos por las autoridades militares.

En esta nómina reducida, se encuentran los nombres de varios artistas que continuaron participando en las siguientes muestras colectivas de arte crítico-político,³⁶ es decir, esta segunda exposición puede ser interpretada como una especie de filtro, que además funcionó como ensayo previo al *Homenaje al Che*, una muestra de pinturas y afiches realizada el siguiente año en las mismas instalaciones, que contó con la participación de importantes figuras de la pintura argentina del momento, como León Ferrari, Carlos Alonso, Ricardo Carpani, y Antonio Berni junto con otros que habían participado en las muestras anteriores; no obstante, la exposición fue censurada el mismo día después de fugaces cuatro horas, según el testimonio del artista León Ferrari.³⁷

Las imágenes expuestas consistían principalmente, en la reproducción de un fragmento de una de las fotografías de Ernesto Guevara, tomada en La Habana el 5 de Marzo de 1960, junto con Fidel Castro, Osvaldo Dorticós, William Alexander Morgan³⁸, y otros líderes de la Revolución Cubana, al momento en que caminaban con los brazos

³⁶ Participaron en esta exhibición: Alberto Alonso, Carlos Alonso, Anadon, Eduardo Audivert, Bute, Héctor Capurro, Carreira, Helio Casal, Juan Carlos Castagnino, Carlos Clemen, Enrique Crosatto, René Cuellar, Carlos De La Mota, Jorge De La Vega, Ernesto Deira, Albino Fernandez, León Ferrari, Carlos Gorriarena, Rómulo Macció, Julio Martinez Howard, Bartolome Mirabelli, Mario Mollari, Hugo Monzón, Pablo Obelar, Norberto Onofrio, Marta Peluffo, Alfredo Plank, Juan M. Sanchez, Luis Seoane, Pablo Suarez y Franco Venturi.

³⁷ Demian Paredes, "Carlos Gorriarena, pintor de un mundo desordenado" 16 de agosto de 2009. Disponible en <http://www.pts.org.ar/Carlos-Gorriarena-pintor-de-un-mundo-desordenado> consultado en agosto de 2014.

³⁸ Morgan es uno de los pocos norteamericanos que lucharon al lado de la revolución cubana y que llegó a obtener el grado de Comandante, por lo que fue conocido coloquialmente como el *Comandante Yanqui*. Posteriormente se rumoraba que tenía vínculos con la CIA, y fue acusado de haber orquestado el atentado de La Coubre y fusilado el 12 de marzo de 1961, un mes antes de la invasión de Bahía de Cochinos, sin embargo no existen aún evidencias de estos vínculos. David Grann. "The Yankee Comandante" publicado en *The New Yorker*. 28 de mayo de 2012, disponible en <http://www.newyorker.com/magazine/2012/05/28/the-yankee-comandante> consultado en septiembre de 2014.

Varona Arnoldo, "The American Comandante in the Cuban Revolutionary Forces: William Morgan". *The Cuban History*. Disponible en www.thecubanhistory.com, consultado en septiembre de 2014.

entrelazados rumbo al cementerio, en el sepelio de las víctimas de la explosión del navío francés La Coubre³⁹. (Fig. 3)



Fig. 2. Alfredo Plank, Ignacio Colombrés, Carlos Sessamo, Juan Manuel Sanchez, Nani Capurro.
Che. Serie colectiva. Argentina, 1968. Óleo sobre tela, 195x150 cms c/u.

Del total de las obras del *Homenaje al Che* en Argentina, quince piezas fueron donadas a Cuba y exhibidas posteriormente en la Galería Latinoamericana y desde entonces, permanecen en la colección de la Casa de las Américas.⁴⁰



Fig. 3. Marcha en memoria de las víctimas de los atentados de La Coubre. 5 de marzo de 1960. La Habana.
De izquierda a derecha: Fidel Castro, Osvaldo Dórticos, Ernesto Guevara, Regino Boti, Augusto Martínez
y William Morgan. Foto: AFP/Getty Images

³⁹ Ese mismo día el fotógrafo Alberto Díaz (Korda) capturó la imagen más emblemática del guerrillero que posteriormente se convertiría en un ícono del concepto de revolución.

⁴⁰ Marcia Leiseca, Chiki Salsamendi, Silvia Gil y Jorge Fonet, *Memoria histórica Casa de las Américas 1959-2009*. Editorial Casa de las Américas, La Habana, Cuba, 2011, p. 77.

Tucumán Arde, la campaña de agitación, 1968 en Argentina.

La creciente influencia del marxismo como postura ideológica de las juventudes, es un factor clave para entender la serie de movilizaciones y protestas que se realizaron en varios países de Europa, América, Asia y África cuyo clímax podría encontrarse en los eventos del mayo francés⁴¹. Ante este contexto se debate en Argentina sobre un nuevo “fenómeno cultural”, un “campo que podría llamarse la “cultura de la subversión”, es decir un proceso cultural que acompañe a la clase obrera, y al pueblo en el camino revolucionario”.⁴² Esta nueva “cultura de la subversión” pretendería contrarrestar lo que estos artistas identificaban como un arte completamente ajeno a la realidad social.

Decidieron hacer frente a este problema, y replantear lo que ellos consideraban como el verdadero arte y el deber del artista en la sociedad, por lo que organizaron algunos eventos y reuniones durante la primera mitad del año y en agosto se llevó a cabo el *Primer Encuentro Nacional de Artistas de Vanguardia* en la ciudad de Rosario. En este espacio, como conclusiones de los debates que estas cuestiones generaban, acordaron entre otras muchas mociones, “apoyar a los movimientos de liberación nacional y social, y la renuncia a participar en las instituciones establecidas por la burguesía para la absorción de fenómenos culturales.”⁴³

Es decir, que asumirían las luchas sociales como suyas, utilizando las capacidades que su formación de artistas les confería, para apoyar en lo necesario a estos movimientos.

En un segundo encuentro en Buenos Aires, se aprobó la realización de una primera obra

⁴¹ Michel Bosquet y Jean Moreau. “1968: L’anné de Mai et de la Tchecoslovaquie” en *Le Nouvel Observateur*, 30 de diciembre de 1968, Paris, pp. 14-20.

⁴² “Cronología del itinerario de 1968” Copia mimeografiada. Archivo Graciela Carnevale, Rosario, Argentina, diciembre de 1968.

⁴³ *Ídem.*

colectiva, que funcionara como una “campana de agitaci3n” sobre la situaci3n que afectaba al pueblo de la provincia de Tucum3n y la incorporaci3n del grupo a la *Confederaci3n General del Trabajo (CGT)*.

Durante septiembre y octubre del mismo a3o, se realiz3 en las ciudades de Rosario, Santa Fe y Buenos Aires una campana que consisti3 en la distribuci3n de afiches, avisos, volantes y la pinta de algunos muros con la frase “Tucum3n Arde”⁴⁴. Se realizaron tambi3n, dos homenajes m3s con motivo del primer aniversario de la muerte del guerrillero Ernesto Guevara, y en la ciudad de Rosario “se ti3eron de rojo las fuentes y el agua que corre junto a las aceras, mientras que en Buenos Aires se devel3 un gigantesco afiche en un lugar c3ntrico con su efigie.”⁴⁵



Fig. 4. Grupo de artistas de Vanguardia. Afiche de la Primera Bienal de Arte de Vanguardia, Rosario, Argentina, 1968.

Como parte de la campana, diez artistas realizaron un viaje a la provincia de Tucum3n para contactarse con obreros de los ingenios azucareros, dirigentes sindicales y

⁴⁴ Resulta imprescindible para el estudio de este movimiento, consultar el trabajo de los investigadores Argentinos Ana Longoni y Mariano Mestman, quienes profundizan en las circunstancias pol3ticas e hist3ricas del contexto argentino que dieron pauta a estos eventos. Ana Longoni y Mariano Mestman. *Del Di Tella a "Tucum3n Arde": vanguardia art3stica y pol3tica en el '68 argentino*. El Cielo por Asalto, Argentina, 2000.

⁴⁵ "Tucum3n Arde: Paradigma de acci3n cultural revolucionaria." Publicado en *Ovum 10*, No.9, Montevideo, Uruguay, diciembre de 1971, pp. 1-22.

estudiantiles, maestros y sacerdotes. Realizaron entrevistas y reuniones para discutir la situación económica y social en que se encontraba la provincia como consecuencia del cierre de ingenios azucareros que dejó sin trabajo a miles de obreros.

Además de reunir una importante cantidad de información, crearon un registro fotográfico y filmado; con este material se realizó una exposición el mes de noviembre en las instalaciones de la CGT en la ciudad de Rosario, bajo el nombre de *1ª Bienal de Arte de Vanguardia*. De esta forma se promocionó mediante afiches en las calles, con el propósito de disfrazar la intención política de la muestra y evitar su censura. Las piezas de esta exposición consistían en grandes impresiones murales fotográficas, carteles manuscritos, bandas de tela con consignas, la distribución de informes mimeografiados y la proyección de películas, materiales audiovisuales y grabaciones de sonido.



Fig. 5. 1ª Bienal de Arte de Vanguardia. Rosario, Argentina, 1971.
Foto: Archivo Graciela Carnevale

Tucumán Arde, se convirtió en la más célebre de las acciones de estos artistas en el 68, y se elaboró con la intención de convertirse en un “acto político permanente”.

Estableció una pauta que fue seguida por posteriores acciones de contrainformación: la recopilación de información sobre un fenómeno social generalmente ocultada por los medios de comunicación oficiales, y su divulgación mediante el uso de técnicas y materiales de reproducción masiva de bajo costo; desde fotografías impresas en gran formato, proyecciones fílmicas, afiches, volantes, grafitis, mantas con mensajes políticos realizadas por los propios artistas y otros medios utilizados principalmente como herramienta propagandística.



Fig. 6. Tucumán Arde... Por que? Portada del informe preparado para la exposición.

No obstante, estas técnicas no podrían competir en impacto y alcance con los medios masivos de comunicación que no mostraban este tipo de información, su alcance estaba limitado al público que pudiese acceder al espacio, y además, se enfrentaba con la reticencia del público a temas de política.



Fig. 7. Fotografía de la muestra en la CGT de Rosario. Archivo Graciela Carnevale.

Días después se replicó esta muestra en las instalaciones de la CGT en Buenos Aires, pero en esta ocasión no se anunció como una bienal de arte sino como una exposición informativa, utilizando directamente el nombre de "Tucumán Arde"⁴⁶, pero fue cerrada al día siguiente después de recibir un ultimátum por parte de las autoridades que amenazaron con intervenir en las instalaciones de no ser cerrada al público.

⁴⁶ "Tucumán arde sepa por qué." *CGT*, Vol.1, No. 30, Buenos Aires, 21 de noviembre de 1968.



Fig. 8. Fotografía de la exposición “Tucumán Arde” en el CGT de Rosario. Archivo Graciela Carnevale. La frase “Jardín de la Miseria” es una paráfrasis de “Jardín de la República” apelativo con el que se refiere coloquialmente a la provincia de Tucumán debido a su vasta flora y fértiles tierras. Se le atribuye al argentino Domingo Faustino Sarmiento, sin que su autoría haya sido demostrada hasta el momento.

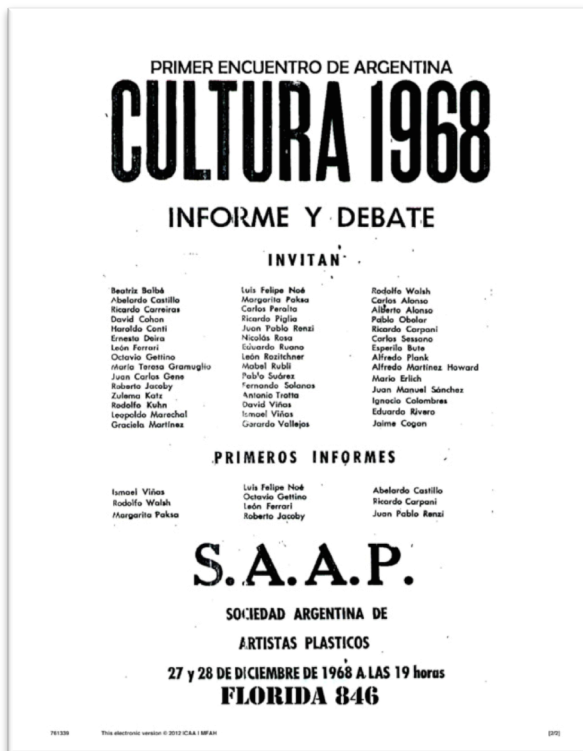


Fig. 9. Afiche del "Primer Encuentro de Argentina Cultura 1968" Diciembre de 1968, Buenos Aires. Archivo Graciela Carnevale

A finales del año tuvo lugar el *Primer encuentro de Argentina Cultura 1968* realizado el 27 y 28 de diciembre, nuevamente en las instalaciones de la S.A.A.P. donde algunos de los participantes presentaron un informe de lo sucedido en la CGT de Rosario y Buenos Aires.

En este encuentro se logró reunir tanto a artistas que mantenían una activa militancia política, junto con aquellos que se consideraban apolíticos. Esto generó un quiebre entre distintos grupos de artistas que habían participado en las exposiciones anteriores, incluso dentro de los artistas auto considerados como “políticamente conscientes”, como consecuencia de la radicalización de algunas posturas respecto al rol del arte en la sociedad, que se promulgaban por la creación de obras colectivas, desplazando con ello la pertinencia de la individualidad del artista.



Fig. 10. "Tucuman Arde" fotografía de la muestra en el CGT de Rosario, 1968.

Foto: Archivo Graciela Carnevale.

Esta fue durante los años siguientes la principal pregunta a responder: ¿cuál era el papel del artista en la sociedad? Al debatir sobre esta cuestión, no sólo se colocaba en duda el papel del artista en la sociedad sino del arte en sí. El debate intentaba más bien, definir los límites entre la práctica artística y la militancia política, establecer hasta qué punto su labor como transformadores de la sociedad, dejaba de ser arte para subyugarse a la política. Este debate continuó durante mucho tiempo, sin llegar a acuerdos tangibles, lo

que no impidió que muchos artistas continuaran trabajando juntos, durante los años posteriores.

Malvenido Rockefeller.

En 1969, la Sociedad Argentina de Artistas Plásticos organizó una exposición con motivo de la visita a la Argentina que realizó Nelson Rockefeller (1908-1973) vicepresidente de los Estados Unidos de 1974 a 1977, que para entonces fungía como gobernador de la ciudad de Nueva York.

Malvenido Mister Rockefeller: exposición de originales para afiches, reunió contribuciones de más de 60 artistas argentinos, y se llevó a cabo el 30 de junio, al día siguiente del arribo de Rockefeller a la Argentina. Su breve estadía en el país sudamericano, generó una gran cantidad de movilizaciones y protestas,⁴⁷ principalmente por movimientos estudiantiles:

Nelson Rockefeller apenas había estado en suelo argentino algo más de 30 horas, pero su visita había movilizó por el espacio de una semana a casi todo el país. En repudio a ella se llevaron adelante múltiples acciones de protesta en al menos 10 ciudades (Capital Federal, La Plata, Córdoba, Tucumán, Corrientes, Rosario, Paraná, Santa Fe, Mendoza y varias zonas del Gran Buenos Aires); estuvieron involucrados en las mismas distintos sectores sociales y políticos: el movimiento estudiantil que quizás fue quien más se movilizó contra el “ilustre” visitante, los sectores más combativos del movimiento obrero, diversos partidos políticos, organizaciones revolucionarias, artistas plásticos e intelectuales.⁴⁸

⁴⁷ Durante su estancia en Buenos Aires, luego de cumplir con el programa diplomático previsto, Nelson Rockefeller se reunió en privado con una comitiva de 6 jóvenes líderes izquierdistas en un apartamento de la ciudad, para intentar un acercamiento que aminorara las tensiones que provocó su visita. Joseph Persico. *The imperial Rockefeller, a biography of Nelson A. Rockefeller*. Washington Square Press, New York, 1983, pp. 96-108.

⁴⁸ Natalia Vega. “Malvenido Mister Rockefeller: Acciones de protesta en 1969” publicado en *Rojo y Negro, Revista del Centro de Documentación y Estudios Sociales*, N° 2, Santa Fe, Argentina, 2011. Disponible en <http://www.narrativas-memoria.com.ar> Consultado el 12 de Marzo de 2014.

En la declaración de los artistas que participaron en esta muestra, se puede percibir la naturaleza política del acto y lo profundamente influenciados que se encontraban por las ideas de la revolución cubana. Se percibe entre líneas la existencia de una fehaciente utopía sobre una América Latina unida, al menos en este caso, unida contra el imperialismo:

El desasosegado y provocador viaje de Nelson Rockefeller por América Latina, la violencia policial, las puertas cerradas que encontró en Perú, Venezuela, y Chile, la impotencia de llegar a La Paz y Montevideo, la erizada camisa de bayonetas que debió protegerlo y los muertos que dejó a su paso, todo esto indica que América Latina dividida por arriba en sus gobiernos se une a través del lenguaje de la resistencia de sus pueblos, se une a Cuba a través de la extendida condena a los Estados Unidos que suscitó el emisario.⁴⁹

Como sucedió con el *Homenaje al Che* y la segunda muestra de *Tucumán Arde*, esta exposición también fue clausurada y muchas obras fueron destruidas. Sin embargo, a pesar de la censura y de su cortísima duración, la exposición no pasó desapercibida y logró además traspasar el ámbito nacional argentino, con la publicación de “Malvenido Rockefeller! A special exhibition from Argentina”⁵⁰ un breve artículo escrito por David Horowitz (1939) para la revista norteamericana *Ramparts*, en febrero del año siguiente. El autor hace alusión al informe final que Nelson Rockefeller entregó al gobierno que representaba como resultado de su gira por Latinoamérica, y realiza una interpretación de este informe, como una defensa de los regímenes autoritarios en la región; una continuación del discurso oficial que justificaba la ya larga guerra contra las revoluciones comunistas.⁵¹

⁴⁹ “Malvenido Mister Rockefeller: exposición de originales para afiches.” 30 de junio de 1969. Manuscrito mimeografiado. Sociedad Argentina de Artistas Plásticos, Buenos Aires.

⁵⁰ David Horowitz. “Malvenido Rockefeller! A special exhibition from Argentina.” *Ramparts Magazine*. Vol. 8, No. 8, San Francisco, California, febrero de 1970, pp. 20-25.

⁵¹ *Idem.*

Ramparts era una revista de la “nueva izquierda” norteamericana publicada de 1962 a 1975 que trataba principalmente sobre temas políticos. Logró una considerable penetración e influencia en la izquierda norteamericana debido a su contenido periodístico radical,⁵² incluso tuvo algunas contribuciones de Jorge Luis Borges y Gabriel García Márquez.

Mediante el uso de los colores y elementos de la bandera norteamericana, la imagen del “Tío Sam”, cráneos, insectos, seres monstruosos y voraces con hambre de petróleo, gorilas con traje militar, referencias al nazismo o retratos del mismo Nelson Rockefeller, se manifiesta la forma de Estados Unidos en el imaginario de estos artistas argentinos. Los afiches son testimonio de un rotundo Anti-Imperialismo, donde la palabra Imperialismo se representa prácticamente como un sinónimo del país norteamericano.



Fig. 11. Judith Sklar. Afiche para “*Malvenido Rockefeller*”, Buenos Aires, 1969. *Ramparts Magazine*, febrero de 1970.

Por ejemplo, Antonio Berni mezcla técnicas como el *collage* y la pintura, utilizando una fotografía de Rockefeller, a quien representa con el cuerpo de un hombre joven y

⁵² En esta revista contribuyeron diversos escritores icónicos de la Izquierda norteamericana como Noam Chomsky, Seymour Hersh, Bobby Seale, Tom Hayden, Angela Davis, Susan Sontag, William Greider, Jonathan Kozol y Christopher Hitchens, entre otros. Ver Peter Richardson. *A Bomb In Every Issue: How the Short, Unruly Life of Ramparts Magazine Changed America*. New Press, New York, 2009, p. 2.

musculoso, que con sus manos fuertes y toscas pareciera aferrarse a una bolsa con la forma del mapa del continente sudamericano con la leyenda América Latina, varias monedas flotan en un fondo rojizo, que puede ser una referencia al color de la sangre, como si la figura del mapa fuese exprimida. La misma fotografía del enviado norteamericano, es utilizada por Jorge Santamaría, quien la coloca en el centro de una mancha roja probablemente como referencia a la sangre, que escurre hacia la parte superior y hacia la parte inferior en una especie de *Aleph*, formado por dos siluetas humanas que yacen heridas.

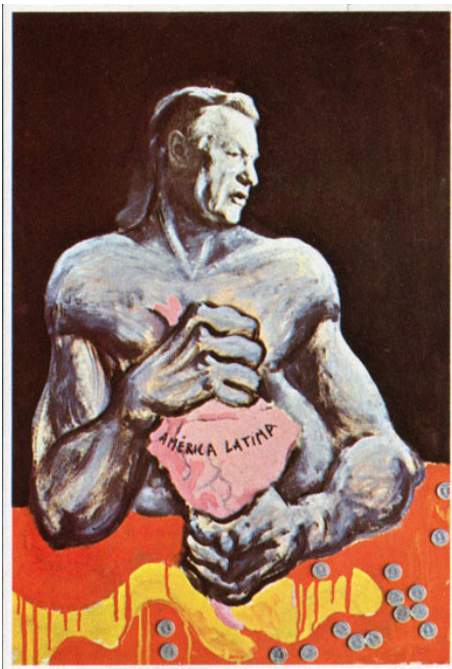


Fig. 12. Antonio Berni. Afiche para la exposición "Malvenido Rockefeller", Buenos Aires, 1969. *Ramparts Magazine*, febrero de 1970.



Fig. 13. Jorge Santamaría. "Malvenido Rockefeller", Buenos Aires, 1969. *Ramparts Magazine*, febrero de 1970.

También aparece retratado en la contribución de Carlos Alonso, donde ubica la cabeza de Nelson Rockefeller, en un cuerpo de insecto hecho con los colores de la bandera norteamericana, un insecto que coloca sus huevecillos bajo la tierra, de donde emergen

más insectos, en una posible metáfora sobre la colonización del imperialismo estadounidense.



Fig. 14. Carlos Alonso. Afiche para la exposición "Malvenido Rockefeller", Buenos Aires, 1969. *Ramparts Magazine*, febrero de 1970.

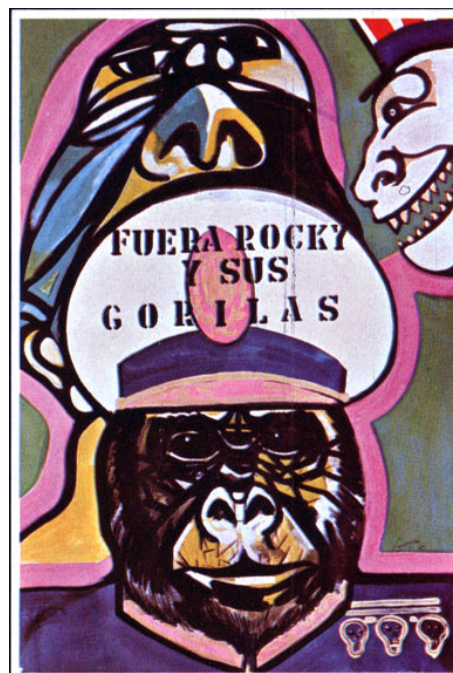


Fig. 15. Hugo Pereyra. "Malvenido Rockefeller", Buenos Aires, 1969. *Ramparts Magazine*, febrero de 1970.

En estos afiches también se vincula la presencia estadounidense con la muerte, la violencia, la represión y la destrucción de Latinoamérica; por ejemplo, el afiche de Hugo Pereyra nos muestra el retrato de un gorila vestido de militar con tres condecoraciones en forma de cráneo; mientras en el extremo superior derecho aparece una figura sonriente de dientes afilados, que porta un sombrero de copa adornado con los colores de la bandera estadounidense. En la boina militar del gorila se lee la frase "Fuera Rocky y sus gorilas", el autor hace alusión al respaldo del gobierno estadounidense a las dictaduras militares que le dan la bienvenida en una actitud entreguista, como queda resumido también en la contribución de Carlos Sessamo, sobre un collage de fotografías de protestas, un retrato estilizado del presidente argentino, el general Juan Carlos Onganía con el cuerpo de una mujer, en referencia a una prostituta,

que viste un bikini hecho con los colores de la bandera estadounidense, mientras sostiene una pequeña pancarta con la leyenda, “Welcome” escrito sobre la imagen de lo que parece ser un misil en una base militar.



Fig. 16. Carlos Sessamo. “Malvenido Rockefeller”, Buenos Aires, 1969. *Ramparts Magazine*, febrero de 1970.



Fig. 17. Daniel Zelaya. "Welcome", Malvenido Rockefeller, Buenos Aires, 1969. *Ramparts Magazine*, febrero de 1970.

Están también las contribuciones de Giudith Sklarw, Daniel Zelaya y José Rueda, que utilizan los colores de la bandera norteamericana y cráneos humanos en diferentes composiciones, como una relación entre el más grande símbolo de Estados Unidos y la muerte. De la misma forma aparece en el cartel de Raúl Lara, que muestra la caricatura de un hombre monstruoso de dientes afilados que viste un sombrero de copa, devorando una figura humana, a la vez que sostiene a su siguiente víctima en otra mano.

El afiche tiene escrita la frase, “Alianza para el progreso” pero sobre esta, tachándola u opacándola violentamente, se encuentran sobrepuestas las palabras “Fuera Mr. Rock”.



Fig. 18. Jose Rueda. "La buena voluntad de Mr. Rockefeller". Malvenido Rockefeller, Buenos Aires, 1969. *Ramparts Magazine*, febrero de 1970.



Fig. 19. Raúl Lara. "Fuera Mr. Rock". Malvenido Rockefeller, Buenos Aires, 1969. *Ramparts Magazine*, febrero de 1970.

Entre la iconografía de estas imágenes, se encuentran elementos que denotan un discurso mucho más politizado, en estos aparecen nuevas relaciones entre los mismos símbolos y otros elementos que nos dan una visión sobre la percepción de estos artistas, respecto a los motivos de la gira por Latinoamérica del enviado de Richard Nixon.

Por ejemplo, en las contribuciones de Alberto Cedrón, Ricardo Carpani y Juan Manuel Sánchez, se vincula la visita de Rockefeller con un interés comercial por petróleo argentino.



Fig. 20. Ricardo Carpani. "Las credenciales de Mr. Rockefeller". Afiche para *Malvenido Rockefeller*, Buenos Aires, 1969.

El afiche de Alberto Cadrón aborda el mismo tema, presentando un personaje vestido de traje y el mismo sombrero de copa con la bandera estadounidense, bebiendo petróleo de un gran platón, mientras excreta un símbolo de dólares sobre una figura redonda en la que se encuentra hincado, que podemos interpretar como la representación de la superficie del planeta.

En la contribución de Ricardo Carpani, *Las credenciales de Mr. Rockefeller*, se muestra una bandera estadounidense como fondo y una torre petrolera hecha con huesos humanos, coronada por un cráneo que porta un casco con la leyenda Standard Oil Co.,⁵³ la conocida multinacional petrolera fundada en 1870 por John Davison Rockefeller, (abuelo de Nelson) y su hermano William Rockefeller, entre otros.

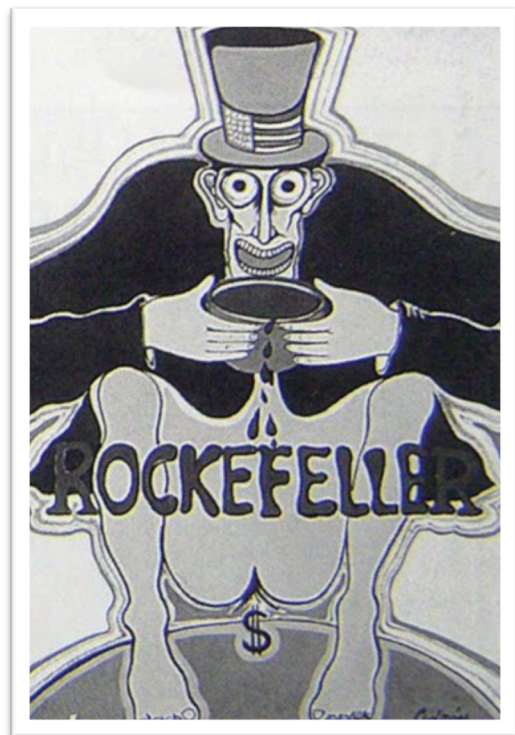


Fig. 21. Alberto Cadrón. "Malvenido Rockefeller", Buenos Aires, 1969.

⁵³ De este gran monopolio petrolero, surgieron a lo largo del siglo XX, diversas compañías como Esso, Exxon, ExxonMobil, Mobil, Chevron, Texaco, Sunoco, Amoco, entre otras, algunas siguen operando en la actualidad.

Otros afiches, hacen una directa alusión a la protesta colectiva, al repudio con el que se recibía al enviado estadounidense, como la ilustración de una manifestación hecha por Ignacio Colombrés, y el afiche de Norberto Onofrio que nos muestra la frase: “Roque... Rajá!!” palabra del lunfardo utilizada como sinónimo de huida, o de escapada repentina,⁵⁴ escrita sobre un mapa de Sudamérica rodeado por diversas figuras humanas enfáticamente deformadas por un dibujo de tendencia expresionista, señalando hacia el este, hacia donde se dirige una pequeña embarcación, como una referencia a la colonización.

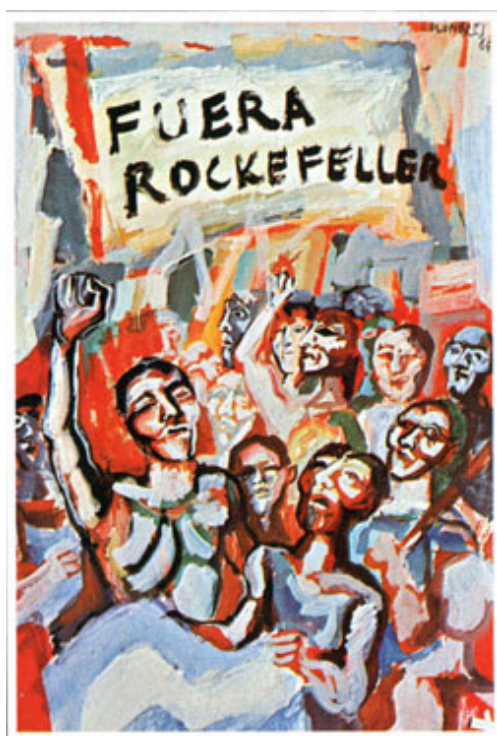


Fig. 22. Ignacio Colombrés. “Malvenido Rockefeller”, Buenos Aires, 1969. *Ramparts Magazine*, febrero de 1970.



Fig. 23. Norberto Onofrio. “Malvenido Rockefeller”, Buenos Aires, 1969. *Ramparts Magazine*, febrero de 1970.

Con un uso hábil de la síntesis encontramos la contribución de Rubén Fontana que consta de un fondo negro sobre el que está escrito “ROCKEFELLER”, en el que la letra “K” ha sido reemplazada por una suástica nazi⁵⁵. A pesar de la simpleza formal de la

⁵⁴ Elena Pitkowski. “Roberto Arlt revolucionario: el lunfardo de Los Siete Locos (Si no te interesa el título" rajá, turrítu, rajá)". *Tinkuy: Boletín de investigación y debate*, No.10, Argentina, 2008, pp. 102-115.

⁵⁵ En algunos diarios de Cuba del momento, se puede ver el mismo uso de la suástica sustituyendo la letra X, cada vez que se escribe el apellido Nixon.

obra, su significado es mucho más profundo, utiliza la suástica como si ésta fuera en sí, otro símbolo estadounidense; evoca al significado que ya recae en la suástica como un conceptualismo de vertiente lingüística, sinónimo de la guerra, el fascismo y la barbarie que se vivió en Europa durante la segunda guerra mundial, y lo deposita en el nombre del enviado norteamericano, para significar lo que su visita representa para América Latina.



Fig. 24. Rubén Fontana. “Malvenido Rockefeller”, Buenos Aires, 1969.
Ramparts Magazine, febrero de 1970.

Quizá, una de las imágenes de mayor impacto, es el afiche de Juan Carlos García, que muestra el dibujo de una rata de color azul con estrellas blancas que tiene barras blancas y rojas en la cola, una mano apuntando con un revolver hacia su cabeza, con el dedo índice en el gatillo y el dedo pulgar en el martillo, como quien se prepara para disparar, acompañadas por la frase “Mate a la rata”. Esta radical postura se encuentra por supuesto influenciada por el momento histórico y la ideología de los artistas que la realizaron, no debemos olvidar que fue organizada por la Sociedad Argentina de

Artistas Plásticos,⁵⁶ una agrupación esencialmente de izquierda, a la que pertenecían algunos artistas también vinculados al Partido Comunista.



Fig. 25. Juan Carlos García. “Mate a la rata”, Buenos Aires, 1969. *Ramparts Magazine*, febrero de 1970.

Empero la interpretación que este grupo de artistas hizo de la visita de Rockefeller, este complejo personaje no solamente era un magnate ligado a las compañías petroleras multinacionales que pertenecían a su familia, y un funcionario público de alto rango en su país; es también un personaje profundamente implicado en el financiamiento y la divulgación del arte latinoamericano y de medios masivos de comunicación durante el periodo de la guerra fría; lo que según algunas

investigaciones, formaba parte de una estrategia que Estados Unidos puso en marcha para librar una guerra cultural, con el objetivo de convencer a intelectuales y artistas del peligro que el comunismo representaba para la libertad de pensamiento, a la vez que exaltaba el estilo de vida estadounidense, como la única opción verdadera de libertad.⁵⁷

⁵⁶ Al momento en que se realizó la exposición, el presidente de la SAAP era el pintor Leopoldo Presas, el vicepresidente Norberto Onofrio, y Ernesto Deira fungía como secretario de la agrupación. Sitio web de la SAAP <http://www.artesaap.com.ar/index.php/la-historia/presidentes-de-la-saap>, consultado el 22 de octubre de 2014.

⁵⁷ Consultar: Frances Stonor. *La CIA y la guerra fría cultural*. Editorial Debate, Madrid, 2013.

El boicot a la Décima Bienal de São Paulo, 1969.

Desde su primera edición en 1951, la bienal de São Paulo constituye un importante referente de la producción de arte contemporáneo internacional, es el más grande evento artístico brasileño y uno de los principales en el circuito internacional del arte. Su décima edición, estuvo marcada por una polémica encrucijada entre arte y política.

Durante los primeros años del gobierno militar en Brasil, existieron diversas muestras de censura que precedieron a la X edición de la bienal. En diciembre de 1967 se canceló el 4º *Salão de Arte Moderna de Brasília* bajo presión de agentes del régimen que amenazaron con clausurarla por el contenido de la obra de Claudio Tozzi titulada *Guevara, Vivo ou Morto*, que contenía imágenes del abatido guerrillero⁵⁸.



Fig. 26. Claudio Tozzi, “Vivo ou Morto”, Brasília, 1967.

⁵⁸ Cláudia Calirman. *Brazilian Art Under Dictatorship: Antonio Manuel, Artur Barrio, and Cildo Meireles*. Duke University Press, Durham, 2012.

Durante 1968 las autoridades brasileñas retiraron obras de exposiciones en Belo Horizonte y Ouro Preto e impidieron que se llevara a cabo la 2ª *Bienal da Bahia*, donde, luego que los organizadores desacataran una orden gubernamental que solicitaba que se retiraran determinadas obras consideradas subversivas o por su contenido erótico. Se clausuró la exposición al día siguiente de su inauguración, y los organizadores y algunos artistas participantes fueron arrestados y llevados a prisión,⁵⁹ tres obras eróticas fueron quemadas y 16 más incautadas. Como una posible medida preventiva, las autoridades de la bienal divulgaron entre los comisionados extranjeros, una carta solicitando “no enviar trabajos con contenido inmoral o subversivo”⁶⁰.

De igual forma, una exposición del *Museo da Arte Moderna de Río* que exhibiría las obras de los artistas brasileños que habían sido seleccionados para participar en la *Biennale des Jeunes* en París, fue suspendida antes de su inauguración en mayo de 1969.⁶¹ Incluso, el Ministerio das Relações Exteriores declaró *persona non grata* al crítico de arte Jacques Lassaigne, presidente de la Biennale de París, por manifestar su repudio contra el arresto de Niomar Muniz Sodré, presidente del *Museo da Arte Moderna de Rio* y directora del periódico *Correio da Manhã*, arrestada y encarcelada junto con otros dos directores del diario. No obstante, como indica una nota publicada en París en enero de 1969: “Es difícil considerar a la propietaria del *Correio da Manhã* como una personalidad subversiva porque pertenece a la aristocracia de Rio de Janeiro”. La misma publicación adjudica su arresto a una medida represiva por hacer públicas algunas acusaciones de corrupción que recaían en altos mandos del régimen.⁶²

⁵⁹ Caroline Schroeder. “Non à la Biennale: o boicote à X Bienal de São Paulo”. Conferencia impartida durante el ciclo “Arte e Pesquisa Inter-relações”, Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista, São Paulo, Brasil, octubre de 2012, p. 161.

⁶⁰ Grace Glueck. “Sao Paulo Show loses U.S. entry”. *New York Times*, 17 de julio de 1969, p. 24.

⁶¹ Aracy Amaral. *Arte e meio artístico: entre a feijoada e o x-burguer (1961-1981)*. Nobel, São Paulo, 1982, p. 155.

⁶² “Les dix commandements de la censure militaire”. *Le monde*, París, 14 de enero de 1969, p. 5. Traducción del autor.

Estas acciones represivas comenzaban a hacer eco fuera de Brasil. Debido a las condiciones de censura que precedieron a la bienal, el crítico de arte Pierre Restany renunció a la organización de la exposición *Arte y Tecnología* que sería mostrada en la bienal y el día 16 de junio se reunieron en el Musée d'Arte Moderne de Paris, 321 artistas e intelectuales, entre los que se encontraban artistas latinoamericanos residentes en esa ciudad. En esta reunión acordaron realizar un boicot y firmaron el manifiesto *Non à la Biennale*, en protesta por la situación política que afectaba al campo del arte en Brasil.



Fig. 27. Portada del dossier "Non à la Biennale", Paris, 1969.

Se sumaron al manifiesto artistas de Francia, Bélgica, Holanda, Suecia, Dinamarca, España, Grecia, Italia, Japón, Estados Unidos, México, Argentina, Venezuela, Chile, República Dominicana, y de la Unión Soviética; delegaciones completas de artistas seleccionados para participar en la bienal declinaron de enviar sus contribuciones, y la representación de los propios artistas brasileños ⁶³ tuvo una ausencia significativa. De este modo se evidenció

⁶³ Aracy Amaral. *Op. cit.* Entre otros artistas brasileños, se rehusaron a participar: Sérgio Camargo, Lygia Clark, Arthur Luis Piza, Rossini Perez, Franz Krajcberg y Flávio Shiró que se encontraban en Paris, y Hélio Oiticica, Rubens Gerchman y Antonio Dias, que se encontraban en Londres, Estados Unidos e Italia respectivamente. El artista mexicano David Alfaro Siqueiros se negó a participar en una sala dedicada sólo a su trabajo y artistas japoneses que ya habían enviado sus obras solicitaron que no fueran exhibidas.

una deserción de aproximadamente el 80 por ciento de los artistas invitados inicialmente a participar, y con ello, la ausencia de las principales tendencias internacionales en esta edición de la bienal⁶⁴.

No obstante, la X bienal de São Paulo, comenzó a tener deserciones desde el año anterior al manifiesto, por diferentes razones políticas e incluso por motivos personales. Por ejemplo, inspirados por las vorágines políticas del mayo francés, el primer grupo de artistas franceses que participaría en la bienal, cuya selección estuvo a cargo del crítico Gérald Gassiot-Talabot, se negó a enviar sus obras, porque no deseaban participar en una bienal “organizada sobre la base caduca de representaciones nacionales, con la distribución de premios que mantienen un espíritu competitivo y fomentan el nacionalismo y el mercantilismo.”⁶⁵



Fig. 28. "No señora, no es una obra de arte, son los clavos de los cuadros que no enviaron".

Mino. "Clavo de ouro" *A Tribuna*. 8 de octubre de 1979.

A esto se sumaron una cantidad de artistas que según la investigadora Aracy Amaral, desistieron por sentimientos personales, o por oposición a la personalidad del presidente de la bienal Matarazzo Sobrino.⁶⁶ Aunado al boicot, importantes críticos de arte y literatura como la estadounidense Dore Ashton, el portugués José

⁶⁴ Claudia Calirman. *Op. cit.*, p. 11.

⁶⁵ "Neuf peintres indociles". *Le nouvel observateur*. Paris, 23 de diciembre de 1968, p. 38. Traducción del autor.

⁶⁶ Aracy Amaral. *Op. cit.* p. 156. Traducción del autor.

Augusto França y el italiano Umberto Eco, se negaron a participar como jurado;⁶⁷ sin embargo, la bienal se inauguró en la fecha marcada, con la evidente ausencia de obras de los artistas más trascendentes, y una consecuente reducción en la calidad que había mantenido como referente de la producción artística mundial.

El boicot a la X bienal de São Paulo, constituye quizá la primera respuesta internacional del campo del arte contra las acciones represivas de un gobierno dictatorial en América Latina, lo que inició una vez más, el viejo debate sobre los límites entre el arte y la política. No obstante, esta iniciativa demostró la sensibilidad y la solidaridad de los artistas e intelectuales del mundo, ante una libertad de expresión coartada y manifestaciones artísticas censuradas por motivos políticos, ya que, como afirmara el artista y crítico Arnaldo Pedroso D’Horta:

(...) no se puede hacer responsables a determinados artistas, alegando que deberían mantenerse ajenos a los embates políticos, pues, en este caso, comenzaron los políticos la iniciativa anterior de discriminación. Y ciertamente sería mucho pedir, que las restricciones impuestas por una censura, de la cual ni siquiera se conoce el criterio, fueran recibidas mansamente por todos y no ocasionaran ninguna respuesta.⁶⁸

Cabe destacar también, que el caso brasileño mantiene una particularidad respecto al fenómeno de la censura durante las dictaduras militares, puesto que, además de censurar obras con una temática política de oposición a la ideología del gobierno dictatorial, se censuraron y destruyeron obras de arte por su contenido erótico. En este caso se hace evidente la intención de controlar todos los campos de la sociedad desde el poder político, incluso aquellos en los que su conocimiento es poco o nulo, pero que desde el punto de vista del poder, pone en crisis el sistema normativo, al confrontarlo.

⁶⁷ *Ídem.*

⁶⁸ Arnaldo D’Horta. “Bienal”. *Jornal da Tarde*, São Paulo, 13 de agosto de 1969. Traducción del autor.

La censura se convierte entonces en la forma más efectiva para la imposición de límites, y se extrapola en todos los ámbitos de la sociedad toda vez que los límites que establece son rebasados. En este caso el poder se encuentra doblemente rebasado, primero, en la libre manifestación de una ideología política antagónica a sus intereses, y segundo, en la ejecución de la libertad artística para tratar temas del ámbito “moral”.

En este caso, la censura tanto de obras eróticas como de obras “subversivas”, nos permiten ver que el trasfondo ideológico con el que se justificaba el gobierno militar estaba basado más bien, en los valores de la moral cristiana occidental, ante cuya lógica de control, si es permitida la libertad sexual, expresada aquí en el arte erótico, se llegaría entonces a otro tipo de subversión. Es decir, que ante los ojos del poder, la libertad sexual del individuo lo llevaría innegablemente a la subversión ideológica y viceversa, algo que nos remite a lo que sugiere Michael Foucault en su *Lógica de la censura*:

Se supone que este tipo de prohibición adopta tres formas: afirmar que eso *no* está permitido, impedir que eso sea dicho, negar que eso exista. Formas aparentemente difíciles de conciliar. Pero es entonces cuando se imagina una especie de lógica en cadena que sería característica de los mecanismos de censura: liga lo inexistente, lo ilícito y lo in formulable de manera que cada uno sea a la vez principio y efecto del otro: de lo que está prohibido no se debe hablar hasta que esté anulado en la realidad; lo inexistente no tiene derecho a ninguna manifestación, ni siquiera en el orden de la palabra que enuncia su inexistencia; y lo que se debe callar se encuentra proscrito de lo real como lo que está prohibido por excelencia.⁶⁹

La inmediata reacción internacional ante el percance de la X Bienal de São Paulo, constituye la primera gran demostración de solidaridad internacional contra la censura en el arte, instaurada por un gobierno militar en América Latina. Si bien Brasil fue el

⁶⁹ Michel Foucault. *Historia de la sexualidad, Vol. I: “La voluntad de saber”*. Siglo XXI, Madrid, 2003.

primer país latinoamericano en tener un golpe de estado que desembocó en un gobierno militar, en el año de 1964, los estragos en términos de represión, fueron relativamente menores en comparación con lo sucedido en países vecinos de América del sur.

La respuesta de los artistas e intelectuales brasileños y de todo el mundo, que organizaron el boicot, contribuyó a limitar el avance de la maquinaria de censura en el campo del arte, puesto que se trataba de uno de los eventos más importantes del ámbito artístico a nivel mundial. Esto es un indicio de que la censura que gradualmente comenzó a afectar a exposiciones y artistas locales, pretendía extenderse no sólo hacia la producción interna de obras de arte, sino también, hacia aquello que provenía del extranjero o que sería enviado a otros países en representación del arte brasileño. La ola de deserciones, y la solidaridad que mostraron aquellos artistas e intelectuales del mundo que se sumaron al boicot a la X bienal de São Paulo, develaron la capacidad de coordinación internacional y la complejidad de las redes de contactos entre intelectuales y artistas del mundo, redes que posteriormente constituirían la base de la resistencia cultural latinoamericana, desde el exilio.



Fig. 29. "De los periódicos: La fundación Bienal de São Paulo, decidió organizar un concurso de caricatura con motivo de la X Bienal. El jurado estará compuesto por 3 miembros: un publicista, un periodista y un artista".

Mino. "Jurado" *A tribuna*, 10 de octubre de 1969.
Traducción del autor. Efectivamente, la organización de la Bienal organizó un concurso de caricatura sobre el evento, el cual fue aprovechado para mencionar el boicot.

Capítulo 2

La resistencia cultural en el cono sur a principios de los setenta

2.1 Acciones crítico-políticas a principios de los setenta en Argentina.

II Certamen Nacional de Investigaciones Visuales de 1971.

Muchas de las exposiciones que hemos analizado hasta el momento, encuentran sus espacios de enunciación en lugares fuera del circuito artístico, o en lugares donde los temas políticos en el arte son aceptados, pero ¿qué es lo que sucede cuando se proponen piezas crítico-políticas desde los espacios oficiales?

En Argentina, en 1971, la Secretaría de Cultura, del Ministerio de Cultura y Educación, organizó un Salón dedicado a obras que se diferenciaban de las expresiones tradicionales como la pintura, el dibujo y la escultura, el *II Certamen Nacional de Investigaciones Visuales de 1971*. La muestra estuvo marcada por la explícita censura de las obras con contenido político a las que incluso el jurado⁷⁰ había otorgado los dos principales premios a contribuciones que denunciaban la represión oficial.

La exposición, que estaba programada para ser inaugurada el 12 de noviembre, abrió sus puertas de manera silenciosa hasta el mes de diciembre, luego de una depuración ideológica,⁷¹ sin que se diera a conocer el fallo del jurado, ni se notificara a los participantes, se seleccionaron obras específicas para ser retiradas de la exposición

⁷⁰ El jurado estaba compuesto por los artistas: Gyula Kosice, Osvaldo Romberg, Eduardo Rodríguez, Luis Felipe Noé y Alejandro Puente.

⁷¹ Monzón, Hugo. "Muestra modificada de un certamen: depuración ideológica en el II Salón de Investigaciones Visuales." *La Opinión*, Buenos Aires, 15 de diciembre de 1971, p. 21.

como *Made in Argentina* de Ignacio Colombres y Hugo Pereyra, *Celda* de Gabriela Bocchi y Jorge de Santa María, *Afiche* de Oscar Smoje, *A desayunar* de Américo Castilla, *Mírese en este espejo* de María Luisa San Martín, y *Toma de conciencia* de Emilio Renart⁷². Además, no se imprimió catálogo alguno, declarando desiertos los dos principales premios por decreto y ocultando las dos obras premiadas, sin que los artistas galardonados, recibieran el estímulo económico establecido en el reglamento del certamen.⁷³

A raíz de este incidente, se desarrolló un decreto que modificaba parcialmente el reglamento de recepción de obras de este salón y además anulaba la decisión de los jueces de premiar obras con contenido político, con este decreto “queda terminantemente prohibida la propaganda de cualquier tipo y toda acción proselitista”.⁷⁴



Es posible afirmar que la censura de estas obras, se debe principalmente a su postura crítica contra acciones violentas del gobierno dictatorial, expuesta desde su trasfondo histórico y no porque cumpliera una función propagandística. Por ejemplo, la obra *Made in Argentina*, era una referencia directa a la tortura, que

Fig. 30. Ignacio Colombrés y Hugo Pereyra. "Made in Argentina", Buenos Aires, 1971.

⁷³ Sociedad Argentina de Artistas Plásticos. "Informe sobre el clausurado Certamen Nacional de Investigaciones Visuales," Manuscrito mecanografiado, Buenos Aires. Archivo Ana Longoni.

⁷⁴ Monzón, Hugo. *Op cit.*, p. 21.

constaba de “una caja de acrílico, una figura quebrada en dos partes rodeada de unos cables que iban a un conector de electricidad, una picana eléctrica y una leyenda que decía: picana eléctrica, instrumento de terror para la explotación y el coloniaje”⁷⁵

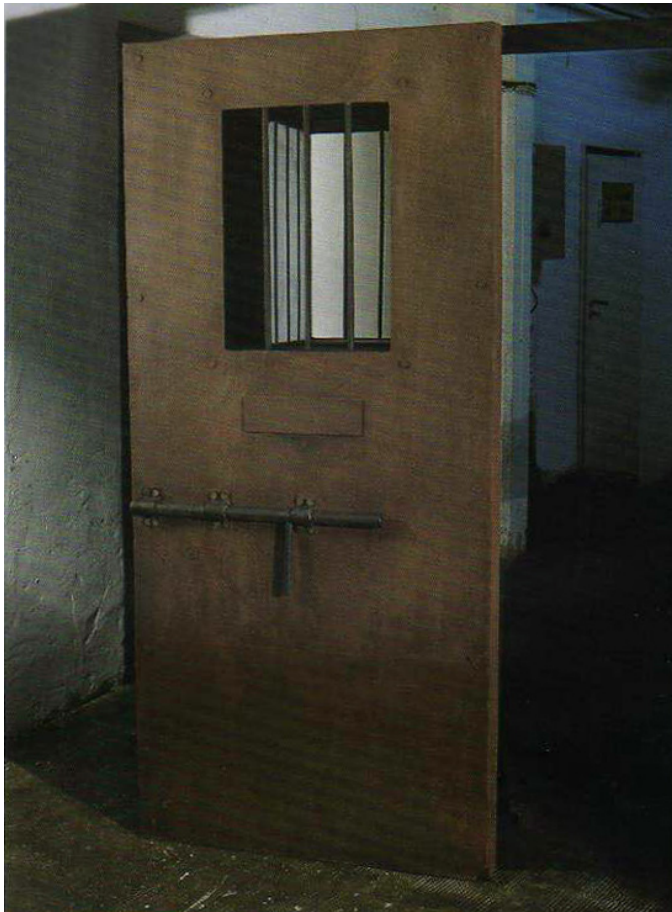
El nombre de la obra: *Made in Argentina*, hace alusión a la historia de la picana eléctrica, un instrumento de tortura frecuentemente utilizado por los agentes de la dictadura durante los interrogatorios de prisioneros, que están aquí representados mediante la silueta humana, hecha también de acrílico pero de un color diferente, con los pies atados y cinta adhesiva a la altura de la boca, ésta era utilizada como mordaza durante los interrogatorios. Las versiones más conocidas de picana estaban conformadas por una especie de dinamo que puede generar una descarga eléctrica suficientemente fuerte para hacer estremecer de dolor a un individuo, al grado tal de llevarlo a la muerte. Su invención se atribuye al argentino Leopoldo Lugones Jr. quién ocupó el puesto de Comisario Inspector de la Policía durante la dictadura de José Félix Uriburu.⁷⁶

Existen algunas afirmaciones de que su hija, Susana Lugones, escritora comprometida con la izquierda política argentina, era miembro del movimiento *Montoneros*. Fue detenida y desaparecida en diciembre de 1978, y probablemente sometida al suplicio generado por el aparato inventado por su padre.⁷⁷

⁷⁵ Joaquín Santana. “*El pincel como arma*” entrevista a Ignacio Colombrés durante el II Encuentro de Artistas Plásticos Latinoamericanos. Manuscrito Mecanografiado, La Habana, p. 3. Archivo Casa de las Américas.

⁷⁶ David Viñas y Graciela Montaldo. *Historia Social de la Literatura Argentina, Tomo VII, Yrigoyen, entre Borges y Arlt (1916-1930)*. Editorial Contrapunto, Buenos Aires, 1989.

⁷⁷ Ana Zapata-Calle. “Fondo negro. Los Lugones: Leopoldo, Polo y Piri, De Eduardo Muslip: reflejo de la discusión teórica Argentina de los años noventa”. Publicado en *Revista Iberoamericana*, Vol. LXXVII, Núms. 236-237, Julio-Diciembre, 2011, pp. 703-716.



Otra de las obras censuradas fue *Celda*, de Gabriela Bocchi y Jorge Santamaría, una instalación que recreaba la puerta de la celda de una prisión con una ventanilla atravesada por gruesos barrotes, detrás de la cual se encontraba un espejo, donde el espectador podía verse reflejado, convertido en un prisionero. Esta obra es una alusión a los centenares de presos políticos que el régimen continuaba negando, algunos de los cuales eran mencionados en una lista que se colocó junto a la puerta⁷⁸.

Fig. 31. Gabriela Bocchi y Jorge Santamaría, "Celda", Buenos Aires, 1971, Instalación. 185 x 84.5 x 32 cms.

Estas obras, cuyos elementos mantienen un alto significado simbólico en el contexto político de una dictadura militar, invitan al espectador que las experimenta a cuestionar los procedimientos de orden establecidos desde el poder. Ya que la organización del certamen y el espacio para exhibir las obras, se administraban desde las dependencias gubernamentales (Ministerio de Cultura y Educación), su exhibición libre y sin censura en estos espacios habría significado una respetable apertura a la libertad de expresión.

No obstante, la reacción fue completamente contraria, y además de denostar estas obras, se tomaron medias de precaución para evitar que propuestas similares, catalogadas

⁷⁸ "Informe sobre el clausurado Certamen Nacional de Investigaciones Visuales" Sin fecha. Manuscrito mecanografiado. Sociedad Argentina de Artistas Plásticos. Archivo Ana Longoni.

como “propaganda”, fueran presentadas en posteriores exposiciones, ya que las modificaciones realizadas al reglamento de inscripción consideraban sancionar tanto a autores como al jurado, con su exclusión del certamen por un término de cinco años⁷⁹.

Esto provocó el descontento tanto de los artistas expositores, como de los que participaron como jurado, impulsando entre determinados grupos de artistas, la idea de realizar boicots contra las exposiciones oficiales debido a las cláusulas de censura,⁸⁰ además comenzar la búsqueda de espacios alternativos de exhibición.

El Salón Independiente.

A raíz del episodio de censura del *II Certamen Nacional de Investigaciones Visuales de 1971*, y alineados con los acuerdos que se venían trazando desde finales de la década del 60, los artistas miembros de la S.A.A.P. y un grupo de estudiantes de Bellas Artes, acordaron entre otras acciones, boicotear el *Salón Nacional de Artistas Plásticos*, conocido también como *Primer Congreso Nacional de Artistas Plásticos*⁸¹ (1972), y “realizar un salón organizado por los artistas plásticos que careciera de las características que tienen todos los salones oficiales y privados: censura, competición, premios, etc.”⁸²

⁷⁹ Hugo Monzón. "Investigaciones visuales: opinan artistas y jurados ante un decreto discriminatorio." *La Opinión*, Buenos Aires, 23 de diciembre de 1971.

⁸⁰ Hugo Monzón. “A raíz del boicot propuesto hace una semana al próximo Nacional: los plásticos estudian la reglamentación de los salones.” *La Opinión*, Buenos Aires, 4 de agosto de 1972, p. 23.

⁸¹ Ídem.

⁸² “El arte rebelde.” *Así*, Buenos Aires, septiembre de 1972, pp. 16-17.



Fig. 32. Obra de Antonio Berni, en el Contrasalón, "El Arte Rebelde", *Así*, Buenos Aires, septiembre de 1972, pp.16-17.



Fig. 33. Bairos Mouro. "Obra sobre la represión del tucumano", 1972. "El Arte Rebelde", *Así*, Buenos Aires, septiembre de 1972, pp.16-17.

El *Salón Independiente* se llevó a cabo en el local de la S.A.A.P. Fue una exposición que integró gráfica, pintura, escultura e instalaciones, sumando más de 250 obras de varios artistas argentinos entre los que destacan Antonio Berni, Norberto Onofrio, Ignacio Colombrés, Daniel Zelaya, Juan Carlos Castagnino y León Ferrari entre muchos otros, donde además de propuestas con exploraciones estéticas y formales, tuvieron un espacio libre las expresiones con contenido político.



Fig. 34. El presidente de la Sociedad de Artistas Plásticos, Leopoldo Presas y la artista Gabriela Bocchi durante la exhibición. "El Arte Rebelde", *Así*, Buenos Aires, Septiembre de 1972, pp.16-17.

Aquí se reúnen, entre muchas otras propuestas, obras que denunciaban la represión y la tortura en la dictadura, y piezas con contenido anti-imperialista, temas que ya habían sido tratados reiteradamente en exposiciones previas en Argentina.

La organización de este salón, constituye la creación de espacios propios para la exhibición de obras de arte sin depender de los organismos culturales gubernamentales, de manera similar a lo que se había experimentado con *Tucumán Arde*. El *Salón Independiente* surgió como una respuesta directa a la censura de estos organismos, que condicionaron la aceptación de obras con contenido político que pudieran “considerarse lesivas a los principios de la tradición cultural argentina”.⁸³

Con estas medidas, buscaban evitar que los recursos públicos destinados a la cultura cayeran en manos de personas con una ideología contraria a la del régimen, como se

⁸³ *Ídem*.

puede constatar al revisar los nombres de las “listas negras de artistas e intelectuales”, un listado de personas que trabajaban en el ámbito cultural elaborado durante la dictadura, que constaba de cuatro fórmulas de clasificación, dependiendo del grado de “ideología marxista” del individuo.

Quienes llegaban a ser clasificados en la “fórmula 4”, quedaban vetados de cualquier forma de apoyo, o auspicio con recursos del Estado e imposibilitados para trabajar en la función pública. Es de esperarse, que varios artistas que habían participado en esta y otras exposiciones se encontraran en estas listas, como es el caso de Carlos Alonso, Antonio Berni, Helio Casal, Rubén Fontana, Rómulo Macció, Ignacio Colombrés e incluso personalidades de la cultura argentina, como el escritor Julio Cortázar y la cantante Mercedes Sosa.⁸⁴

Exposiciones como el *Salón Independiente*, crearon espacios propios de exhibición con la libertad suficiente para tratar temas polémicos; sin embargo, la gran desventaja de exponer en estos espacios, era lo limitado de la visibilidad de la obra, ya que en los circuitos abiertos a las obras con contenido político, circulaba generalmente un público afín a estas expresiones, por lo que el alcance de la obra hacia nuevos públicos era limitado. A pesar de que, desde la década del sesenta había quedado manifestada la clara intención de utilizar al arte como un medio “masivo” estas exposiciones no consiguieron crear un impacto multitudinario en la sociedad argentina, no obstante, su realización constituye un triunfo necesario para la libertad de creación, y la libertad de expresión en el arte latinoamericano.

⁸⁴ “Informe del Ministerio de Defensa sobre las listas negras de artistas, intelectuales, periodistas y comunicadores”. *Info de Prensa N° 159/13*. Ministerio de Defensa de la República Argentina, Buenos Aires, 06 de noviembre de 2013. Disponible en <http://www.mindef.gov.ar/noticias/noticia159.html> consultado el 28 de marzo de 2015.

CAYC al Aire Libre.



Fig. 35. Exposición “Arte e ideología, CAYC al aire libre”. Plaza Roberto Arlt, Buenos Aires, 1972.

En septiembre de 1972, manifestando un intento por alejar al arte de los museos y las galerías, para colocarlo en contacto directo con el público no especializado, un grupo de artistas realizó una intervención en la plaza pública Roberto Arlt de Buenos Aires: *Arte e ideología, CAYC al aire libre*, organizada por el Centro de Arte y Comunicación. La muestra constituye la segunda intervención de este grupo sobre un espacio público, la primera se realizó en 1970.

Se presentaron colaboraciones de un grupo de 80 artistas argentinos y 114 artistas de 24 países diferentes.⁸⁵ Si bien, no estaba pensada como una exposición cimentada únicamente en la política, debido al momento histórico que se vivía en Argentina, resultó un aspecto inherente a la creación artística.

Una veta crítico-política era visible en obras como: *300 metros de cinta para enlutar una plaza pública*, de Horacio Zabala, una cinta que abarcaba una gran superficie de la plaza, interrumpida por un moño luctuoso cada determinada distancia; el luto se debía a

⁸⁵ “Comunicado n° 2: Clausura de la muestra CAYC al Aire Libre en la Plaza Roberto Arlt.” CAYC, Centro de Arte y Comunicación, Buenos Aires, 14 de diciembre de 1972, Biblioteca del Museo Nacional de Bellas Artes.

los recientes acontecimientos de Trelew,⁸⁶ a los cuales también se refería *La realidad subterránea*, instalación de Eduardo Leonetti, Luis Pazos, Ricardo Roux y Roberto Duarte Laferrière, que constaba de 16 cruces blancas pintadas sobre la pared, unapor cada guerrillero asesinado en Trelew y al final unos puntos suspensivos, que indicaban que el número podría seguir creciendo. Bajo las cruces, aprovechando una excavación en la zona, en un pasillo bajo tierra colocaron fotografías amplificadas de los campos de concentración alemanes para hacer una analogía entre estos y los prisioneros de Trelew.

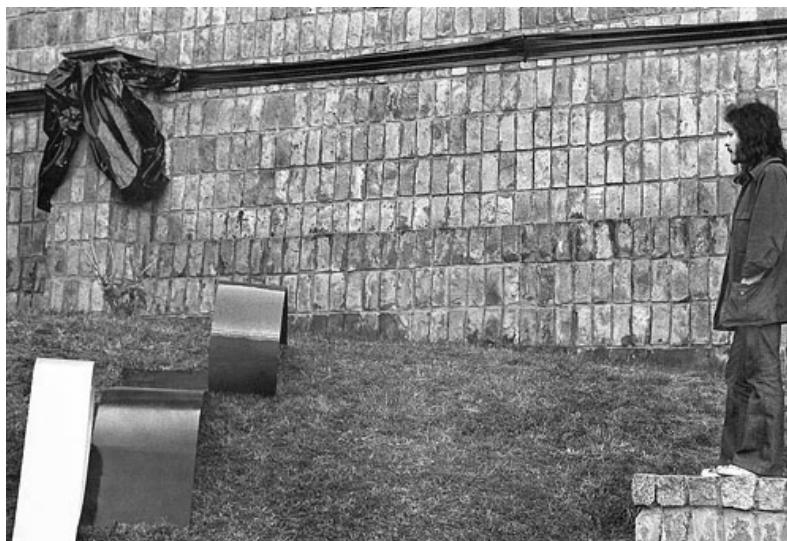


Fig. 36. Horacio Zabala. *300 metros de cinta negra para enlutar una plaza pública*, Arte e ideología, CAyC al aire libre, Buenos Aires, 1972.



Fig. 37. Eduardo Leonetti, Luis Pazos, Ricardo Roux y Roberto Duarte Laferrière. *La realidad subterránea*, Arte e ideología, CAyC al aire libre, Buenos Aires, 1972.

⁸⁶ Se recomienda consultar el trabajo de Ana Longoni, sobre esta intervención de una plaza pública. Ana Longoni. "El arte, cuando la violencia tomó la calle. Apuntes para una estética de la violencia." en *Poderes de la imagen. I Congreso Internacional de Teoría e Historia de las Artes. IX Jornadas del CAIA*, Buenos Aires, 2001.



Fig. 38. Juan Carlos Romero. *Globo*, Arte e ideología, CAyC al aire libre, Buenos Aires, 1972.

A pesar de su simpleza técnica, también generó polémica la pieza denominada *Globo*, de Juan Carlos Romero, un globo cilíndrico de grandes dimensiones, atado a una base e inflado con helio, que mostraba 12 palabras cifradas en lunfardo, 6 de cada lado para que pudieran ser visibles desde varios ángulos con las palabras: *Forfai*, *Canguela*, *Falante*, *Metedor*, *Garaba*, *Bronca*, *Ventudo*, *Cambosa*, *Calote*,

Cerote, *Dorique* y *Filo*, que aludían a la represión policial, por ejemplo, *forfai* significa, indigente o marginado, *canguela* es un individuo flojo y tímido.

Otra de las piezas que se referían a la complicada situación política de Argentina en aquel momento es la instalación-performance *Monumento al prisionero político desaparecido* de Luis Pazos, que constaba de tres figuras que simulaban lápidas de un



Fig. 39. Luis Pazos. *Monumento al prisionero político desaparecido*, Instalación-performance, Arte e ideología, CAyC al aire libre, Buenos Aires, 1972.

cementerio colocadas en medio de la plaza, frente a las cuales se acostaron personas del público para simular personas asesinadas. Desde el nombre de la pieza y lo gráfico de la ejecución, esta intervención no deja lugar a dudas sobre el aspecto político que critica.

La muestra fue clausurada inmediatamente luego de escasas 48 horas y las obras fueron decomisadas o destruidas “en medio de un espectacular procedimiento policiaco municipal”⁸⁷ en el que incluso, participó la Brigada de Explosivos de la Policía Federal luego de que se rumorara sobre la presencia de explosivos, debido a que el *Globo* de Juan Carlos Romero, produjo una sonora explosión cuando se intentó desinflarlo con un cigarrillo.⁸⁸



Fig. 40. Momento de la intervención policial para clausurar la muestra Arte e ideología, El CAyC al aire libre, Buenos Aires, Argentina, 1972. Fotografía: Jorge Gluberg. “Il Centro D’Arte e Comunicazione e il Gruppo dei Tredici di Buenos Aires”, *D’Ars*, año XV, N° 71-72, Milán, 1974.

⁸⁷ "El Levantamiento de una Muestra Plástica no Tuvo Fundamento Legal." *Clarín*, Buenos Aires, 8 de diciembre de 1972.

⁸⁸ Graciela Sarti. *Grupo CAyC* [en línea]. Centro Virtual de Arte Argentino, Buenos Aires, disponible en: http://cvaa.com.ar/02dossiers/cayc/04_histo_04.php consultado el 28 de marzo de 2015.

2.2 El gobierno de la Unidad Popular en Chile y el Instituto de Arte

Latinoamericano.

Como vimos anteriormente, la década de 1970 fue de gran trascendencia para la historia de los países latinoamericanos, es precisamente en el primer año de esta década cuando surge en Chile el primer gobierno socialista elegido democráticamente en el mundo, al triunfar Salvador Allende, el candidato de la Unión Popular.⁸⁹

La colisión de las izquierdas que integraban la Unión Popular, conocida generalmente por el acrónimo UP, presentó como programa de gobierno *Las primeras 40 medidas del gobierno popular*, un plan de acciones sintetizado en 40 puntos entendibles para el grueso de la población. La propuesta se compone de algunas medidas de carácter social, austeridad gubernamental, reformas fiscales, reducción de privilegios de funcionarios públicos, y además, establece en su punto número 40, la creación del *Instituto Nacional del Arte y la Cultura* y el establecimiento de *Escuelas de formación artística* en todo el país.⁹⁰

El proyecto de las izquierdas contó con el apoyo de diversos sectores de la cultura y las artes, como la música,⁹¹ las artes gráficas, el cine, el teatro y la literatura. Incluso el poeta Pablo Neruda, fue el precandidato propuesto por el Partido Comunista para la contienda presidencial.⁹² Es por ello que se contemplaba a la cultura y el arte como uno

⁸⁹ La Unión Popular fue una colisión electoral que congregó a las izquierdas del país (socialistas, comunistas, radicales y social-demócratas), que fue constituida en 1969 para las elecciones presidenciales del siguiente año. Salvador Allende había participado como candidato en tres ocasiones previas a su victoria (1952, 1958 y 1964).

⁹⁰ “Programa Básico de Gobierno de la Unidad Popular, candidatura presidencial de Salvador Allende”. Unidad Popular. Santiago de Chile, 1970.

⁹¹ Consultar “La nueva canción chilena. El proyecto cultural popular, la campaña presidencial y el gobierno de Salvador Allende”, *Pensamiento Crítico*, N°2, 2002. Disponible en www.pensamientocritico.cl, consultado en septiembre de 2014.

⁹² En la lista de precandidatos propuestos por cada partido que conformó la Unidad Popular, se encontraban Pablo Neruda por el Partido Comunista, Alberto Baltra por el Partido Radical, Rafael Tarud por la Acción Popular Independiente, Jacques Chonchol, representando al Movimiento de Acción Popular Unitario y Salvador Allende impulsado por el Partido Socialista.

de los ejes rectores de su plan de acciones. Esto queda constatado en su *Plan de Cultura y Educación*⁹³, que buscaba incorporar al trabajador promedio en la actividad intelectual y artística:

Las transformaciones que se emprenderán requieren de un pueblo socialmente consciente y solidario, educado para ejercer y defender su poder político, apto científica y técnicamente para desarrollar la economía de transición al socialismo abierto masivamente a la creación y goce de las más variadas manifestaciones del arte y del intelecto.⁹⁴

Este planteamiento, aunque relativamente utópico, mantiene una profunda similitud con los programas gubernamentales de cultura y educación instaurados por las dos principales revoluciones latinoamericanas del siglo XX: la revolución cubana y la revolución mexicana. Es probable que estuvieran inspirados en ella, debido a que los problemas a los que se enfrentaba Chile en aquel periodo, eran los mismos que afligían a Cuba y anteriormente a México; en materia de cultura, el primer obstáculo a vencer era la erradicación del analfabetismo. De hecho, algunas de las estrategias de propaganda de estas dos revoluciones latinoamericanas del siglo XX, como el muralismo mexicano, y el uso de vallas propagandísticas en las carreteras de Cuba, sirvieron de inspiración para las Brigadas Muralistas de Chile, como una herramienta para “educar por medio del color”⁹⁵ y de convertir al arte en una “cultura nacional mayoritaria y no de clases superiores”.⁹⁶

⁹³ Es el punto número 40 del *Programa Básico de Gobierno de la Unidad Popular. Op cit.*

⁹⁴ “Programa Básico de Gobierno de la Unidad Popular, candidatura presidencial de Salvador Allende”. *Op. Cit.*

⁹⁵ Comunicado de las Brigadas Ramona Parra, aparece en el Folleto Informativo sobre la fundación del Instituto. *Anales de la Universidad de Chile*. Abril-Junio de 1971. Año CXXIX. No. 1, Santiago de Chile. Archivo de Miguel Rojas Mix.

⁹⁶ *Idem.*

El Instituto de Arte Latinoamericano, en el gobierno de la Unidad Popular.

A principios del mismo año, en 1970 se llevó a cabo en el Museo de Arte Contemporáneo de Santiago de Chile, una exposición que logró reunir a varios artistas del país: *América, no invoco tu nombre en vano*,⁹⁷ un título que hace alusión al poema homónimo de Pablo Neruda, publicado en su *Canto general* en 1950.⁹⁸

Esta fue la primera de muchas acciones coordinadas por lo que se convertiría en el Instituto de Arte Latinoamericano,⁹⁹ (IAL) una organización de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Chile, presidida por el escritor Miguel Rojas Mix, fundada en diciembre de 1970, con el propósito de dotar de científicidad al estudio y la difusión del arte latinoamericano. Este instituto surge de la necesidad de valorizar la producción latinoamericana, que incluso no contaba con al menos una biblioteca especializada, o un museo dedicado a su divulgación. Este organismo se convirtió en uno de los principales promotores culturales del proyecto de las izquierdas durante el periodo de la Unidad Popular, tenía a su cargo el *Museo de Arte Contemporáneo*, el *Museo de Arte Popular Americano* y el *Museo de Arte Latinoamericano* y contaba entre sus colaboradores con distintas personalidades del ámbito académico, como José Balmes, decano de la Facultad de Artes, el pintor Guillermo Nuñez¹⁰⁰ y los investigadores Manuel Miranda, Aldo Pellegrini (Argentina) y Mario Pedrosa (Brasil) quien tuvo un papel activo en la

⁹⁷ Esta exposición obtuvo una respuesta favorable por parte de un gran número de artistas chilenos, y estaba proyectada para convertirse en una bienal en la que participarían el resto de los países latinoamericanos. Instituto de Arte Latinoamericano. Folleto Informativo sobre la fundación del Instituto. *Op. cit*

⁹⁸ Este libro fue publicado por primera vez en México, y su edición original incluyó ilustraciones de Diego Rivera y David Alfaro Siqueiros. El poema está disponible en <http://www.neruda.uchile.cl/obra/obracantogeneral38.html> consultado en septiembre de 2014.

⁹⁹ Esta surgió al centralizarse en una sola institución las funciones de otros organismos: el Instituto de Extensión de Artes Plásticas y el Centro de Arte Latinoamericano, ambas dependencias de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile. Folleto Informativo sobre la fundación del Instituto. *Op.cit.*

¹⁰⁰ Guillermo Nuñez fue el director del Museo de Arte Contemporáneo en este periodo (1971 y 1972)

organización del boicot a la X Bienal de São Paulo en 1969, y que durante los primeros años de la dictadura militar brasileña, perteneció a un pequeño grupo de intelectuales que enviaba al extranjero información y relatos sobre la tortura y la represión en Brasil, principalmente a la prensa francesa y norteamericana. Cuando las acciones del grupo fueron descubiertas, Pedrosa solicitó asilo diplomático en Chile,¹⁰¹ donde residía como refugiado al momento de su incorporación al Instituto de Arte Latinoamericano.

El IAL coordinó y ejecutó una considerable cantidad de exposiciones en las que participaron varios artistas chilenos de izquierda, algunas en coordinación con el *Comité de Artistas Plásticos de la Unidad Popular*¹⁰², presidido por Pablo Neruda y José Balmes. Por ejemplo está la exposición: *El pueblo tiene arte con Allende*, una colección de 30 serigrafías que se expuso simultáneamente en 80 lugares del país y que reunió a 30 artistas comprometidos con el



Fig. 41. Fragmento del Manifiesto-Catálogo de la exposición, *El pueblo tiene arte con Allende*. Santiago de Chile, agosto de 1970. Archivo Anibal Ortizpozo

proyecto de la izquierda chilena, inaugurada en agosto de 1970, cuyas obras fueron comercializadas a precios accesibles para reunir fondos para la campaña presidencial.

¹⁰¹ James Green. *Apesar de vocês: oposição à ditadura brasileira nos Estados Unidos, 1964-1985*. Companhia das Letras, São Paulo, 2009, p. 218.

¹⁰² Conforman este frente: José Balmes, Sergio Maillol, Jorge Barba, Alberto Pérez, Gracia Barrios, Gustavo Poblete, Francisco Brugnoli, Alfonso Puente, Israel Roa, Alfredo Canete, Elsa Urzua, Adolfo Couve, Fernando Undurraga, Patricio de la O, Eduardo Martínez Bonati, Dinora, Ricardo Mesa, Dino di Rosa, José Moreno, Luz Donoso, Guillermo Nuñez, Delia del Carril, José García, Agustín Olavarria, Eduardo Garreaud, Anibal Ortiz Pozo, Patricia Israel, Julio Palazuelos, y Carmen Jhonson. Manifiesto y catálogo de artistas de la exposición, disponible en <http://laporfiadamemoria.blogspot.mx/2012/08/el-pueblo-tiene-arte-con-allende.html> consultado en septiembre de 2014.



Fig. 42. Exposición y venta de las serigrafías en una carpa de Santiago de Chile, 1970.

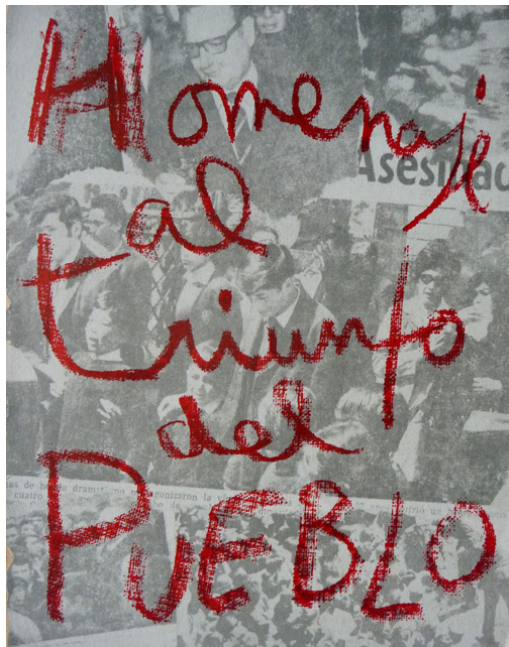


Fig. 43. Portada del catálogo, de la exposición: *Homenaje al triunfo del pueblo*, Santiago de Chile, 4 de Noviembre de 1970.

Para noviembre de 1970, cuando el candidato de la UP alcanzó la primera magistratura, el IAL organizó el *Homenaje al Triunfo del Pueblo*,¹⁰³ una exposición masiva realizada en 5 museos y galerías de Santiago, entre ellas la Sociedad Nacional de Bellas Artes y el Ministerio de Educación. Esta exposición contó además con la participación de artistas y académicos argentinos y uruguayos, entre

¹⁰³ Participaron en esta exposición los argentinos Helio Casal, Ricardo Carpani, Ignacio Colombres, Ernesto Deira, León Ferrari, Alejandro Kokochinzky, Luis Felipe Noé, Hugo Pereira, Marta Peluffo, Alfredo Plank, Leopoldo Presas, Luis Seoane; los uruguayos Luis Arbono, Rita Bialer, Miguel Bresciano, Rimer Cardillo, Emilio Casablanca, Eugenio Darnet, Lila González L., Leonilda González, Armando González, Hilda López, Luis Massey, Jorge Nieto, Nelson Ramos; y un grupo nutrido de chilenos entre los que destacan José Balmes, Gracia Barrios, Delia del Carril, Dino di Rosa, Dinora Donotchitzky, Víctor Hugo Núñez, Guillermo Núñez, Aníbal Ortizpozo, Alberto Pérez, Carlos Sotomayor, y Roberto Matta.

los que se encuentran por supuesto, aquellos que formaron parte de las exposiciones izquierdistas de los años sesentas mencionadas anteriormente, como Helio Casal, Ricardo Carpani, Ignacio Colombrés, Ernesto Deira, León Ferrari, Luis Felipe Noé, Marta Peluffo y Alfredo Plank. Es decir, que el triunfo de la UP en Chile, facilitó las condiciones para fomentar la cooperación cultural latinoamericana, coordinada por este instituto, por lo que, evidentemente, aquellos artistas que se mostraron afines al proyecto eran los que simpatizaban con el socialismo.

Una vez ratificada la Unidad Popular en el poder, el instituto continuó con la implementación de distintas actividades culturales, exposiciones y muestras sobre diversos temas relacionados con la transición del país hacia el socialismo, como estrategia de comunicación para promover la aceptación de éste sistema económico en aquella porción del pueblo chileno que aún se mostraba incrédula con las propuestas de la izquierda chilena.

A lo largo de 1971, luego del *Homenaje al Triunfo del Pueblo* se realizó una exposición sobre el *Arte Brigadista*, que presentó por primera vez en un museo, el trabajo de las Brigadas Ramona Parra, de las juventudes comunistas de Chile, y las Inti Peredo, de las juventudes socialistas; que junto con las brigadas Elmo Catalán, vinculadas a la Facultad de Artes de Chile y lideradas por José Balmes, conformaron los tres grupos de arte muralista más activos de Chile.¹⁰⁴

Durante éste dinámico periodo, además de las muestras ya mencionadas se realizó un *Concurso Nacional de Serigrafía*, patrocinado por la Secretaría de Cultura de la

¹⁰⁴ Eduardo Castillo. *Puño y Letra, Movimiento social y comunicación gráfica en Chile*. Editorial Ocho Libros, Chile, 2010, p. 144.

Presidencia, cuya selección de 26 obras fue expuesta en el Museo de Arte Contemporáneo de Chile, en la Casa de la Cultura de Lima, en Perú y en el Museo de Zea de Medellín, Colombia¹⁰⁵; además de participar en el *Tren de la Cultura*¹⁰⁶ un proyecto poco recordado por la historia chilena, que partió de la Estación Central en Santiago llevando consigo a un grupo de más de 50 artistas de diversas disciplinas como el teatro, la música, las artes escénicas y las artes visuales, visitando varias poblaciones remotas y casi olvidadas del país sudamericano hasta Puerto Montt en el sur de Chile, mitigando con ello la sensación de abandono en que se encontraba la población, para volver luego de un mes de intensa actividad artística.¹⁰⁷

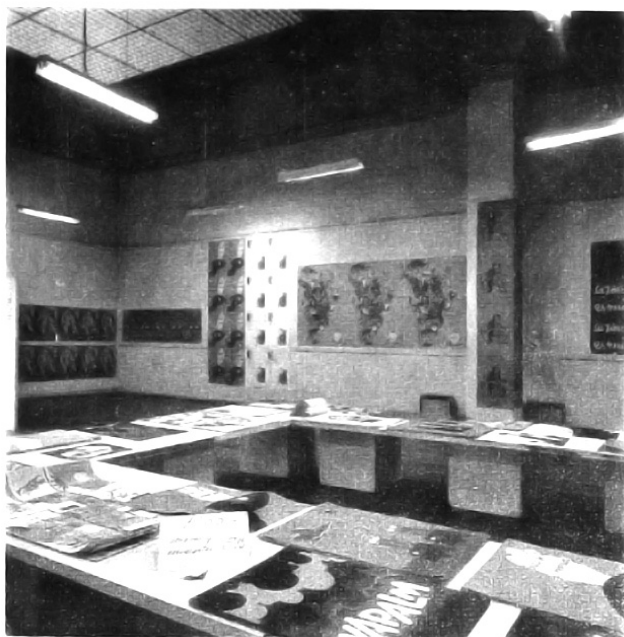


Fig. 44. Exposición Concurso Nacional de Serigrafía - Tren de la Cultura, Museo de Arte Contemporáneo, 1971.



Fig. 45. Alberto Pérez y Patricia Israel. "América Despierta", Serigrafía, 1971.

¹⁰⁵ "Instituto de Arte Latinoamericano". Folleto Informativo sobre la fundación del Instituto. *Anales de la Universidad de Chile*. Abril-Junio de 1971. Año CXXIX. No. 1, Santiago de Chile, p. 110. Archivo de Miguel Rojas Mix.

¹⁰⁶ Participaron en este proyecto la escritora Virginia Vidal, Enrique San Martín, responsable del Departamento de Cultura del Ministerio de Educación en 1971; Pierre Kalfon, corresponsal de *Le Monde*; los músicos Eulogio Dávalos, y Nano Acevedo, el actor Pedro Villagra, y el escritor Edmundo Herrera entre otros. <http://www.americat.cat/es/tren-popular-de-la-cultura-chile-1971>

¹⁰⁷ Vidal, Virginia. "Tren Popular de la Cultura", Publicado en *Anaquel Austral*. Editorial Poetas Antiimperialistas de América. 7 de Diciembre de 2008, Santiago de Chile. Disponible en http://virginia-vidal.com/anaquel/article_284.shtml. A la par de las acciones culturales, se pusieron en marcha distintos programas de carácter social, así como existió un *Tren de la cultura*, también se puso en marcha un *Tren de la Salud*.

Se realizaron también otras acciones que buscaban llevar a la práctica la intención de incluir a los trabajadores en actividades artísticas e intelectuales, como la exposición de *Grabados de pobladores de la Granja*, y otras destinadas a promover la concientización política de la población en general, como la exposición de la nueva escultura chilena *La imagen del hombre*, y un evento multidisciplinario denominado *Las 40 medidas del programa de la Unidad Popular*, que incluyó pinturas y esculturas integradas en instalaciones, realizada en el Museo de Arte Contemporáneo en junio de 1971. A estas le siguieron en el año de 1972, otras exposiciones que vinculaban directamente a la producción de arte y política como las *Exposiciones de Solidaridad con Vietnam*, la *Expresión Plástica Mural en los Balnearios Populares (BALPOS)*, y el *Sí al aire libre*.

Mientras que en países como Argentina, a las exposiciones con contenido político, se les dificultaban intencionalmente los espacios o eran clausuradas inmediatamente, en Chile sucedía exactamente lo contrario, se promovía este tipo de contenidos en el arte, y se impulsaba a los artistas que compartían esta ideología acorde a las políticas del nuevo gobierno, lo cual atrajo la atención de varios artistas e intelectuales de izquierda de países latinoamericanos; sin embargo, esto no representaba una condicional para la creación artística durante el periodo en Chile.

En estos años, el arte *crítico-político* es apoyado por los gobiernos socialistas porque demostró su efectividad como herramienta para promover un cambio político y contrarrestar el poder mediático de las clases acomodadas. No obstante, no se produjo algún tipo de censura para las obras y artistas que no cumplieran con estas características. De hecho, Chile recibió el apoyo de un gran número de artistas, no solamente latinoamericanos, sino de todo el mundo, lo que posteriormente permitió la

creación del que es quizá, el legado de obras de arte más trascendente de este periodo:

El Museo de la Solidaridad.

El Museo de la Solidaridad.

Ante diversos intentos de desestabilización política que se fraguaron contra el gobierno de la UP, se lanzó una campaña denominada *Operación Verdad*¹⁰⁸, con el objetivo de sortear el cerco de desinformación que se generó en el país. En esta iniciativa que reunió a diversas personalidades del mundo del arte, se propuso la creación de un museo que reuniera obras de artistas de todo el mundo enviadas como muestra de apoyo al pueblo chileno. Las gestiones necesarias para la creación de esta colección, fueron realizadas por el Instituto de Arte Latinoamericano y el *Comité Internacional de Solidaridad Artística con Chile*,¹⁰⁹ creado ex profeso para esta tarea.

Se trata de un grupo de obras que incluyó piezas realizadas por destacados artistas de todo el mundo como Francis Bacon, Joan Miró, Pablo Picasso, Carlos Cruz-Diez, Alexander Calder, Pierre Soulages, Frank Stella, Víctor Vasarely, Jesús Soto, Lygia Clark, Wifredo Lam, Roberto Matta, entre muchos. Diversas pinturas, esculturas, grabados, fotografías, dibujos e incluso tapices y cerámicas, llegaron a Chile entre 1971 y 1973, y fueron exhibidas en exposiciones parciales, mientras se gestionaba un espacio permanente que albergaría dicha colección.

¹⁰⁸ Consistió en la convocatoria de periodistas y escritores de diversos países, que acompañaron durante un tiempo al presidente Allende, con el fin de informar sobre la verdadera situación en Chile y romper de esta forma el cerco mediático orquestado por diversos medios de comunicación. Es probable que tome su nombre de un evento con las mismas características y objetivos realizado en Cuba el 21 de enero de 1959 convocado por Fidel Castro. <http://www.juventudrebelde.cu/cuba/2014-01-20/la-operacion-verdad/> consultado el 16 de noviembre de 2014.

¹⁰⁹ Integran esta comisión el crítico de arte José María Moreno Galván, el escritor y artista italiano Carlo Levi, la escritora norteamericana Dore Ashton, Jean Lemarie, E. de Wilde, R. Penrouse, y el poeta Rafael Alberti, es presidido por el crítico brasileño Mario Pedrosa, que se encontraba exiliado en Chile.



Fig. 46. "Museo de la Solidaridad." *La Nación*, Santiago de Chile, 2 de julio de 1972.

Esto constituye un trascendente salto en las relaciones del gobierno chileno. A la par que se consolidaban las relaciones culturales con Cuba en un eje socialista latinoamericano, se reciben obras donadas por un gran número de artistas internacionales, pertenecientes a las más diversas corrientes y manifestaciones artísticas y estéticas, que constituyen un museo creado enteramente con obras donadas por los artistas.¹¹⁰ Esto se traduce en una legitimación cultural internacional del camino chileno hacia el socialismo, sustentada en las muestras de solidaridad emitidas por importantes actores del campo artístico mundial; un gesto que el propio Salvador Allende agradece en una carta dirigida "A los artistas del mundo",¹¹¹ que sirvió de discurso inaugural de la primera exposición temporal, a la vez que se comprometió a crear un espacio para el resguardo y la exhibición permanente de tan valiosa contribución al patrimonio cultural del pueblo chileno.

¹¹⁰ Virginia Vidal. "¿Pertenece al pueblo de Chile el Museo de la Solidaridad Salvador Allende?". Publicado en *Anaquel Austral*. Editorial Poetas Antiimperialistas de América, Santiago de Chile, julio de 2005

¹¹¹ "A los artistas del mundo." Salvador Allende Gossens. Discurso inaugural del Museo de la Solidaridad Chile, 17 de Junio de 1972. Catálogo del museo, Museo de la Solidaridad, Santiago de Chile, 1972.

2.3 Chile 1973: Entre libros, pinturas y metralletas.

*Superarán otros hombres este momento gris y amargo en el que la traición pretende imponerse. Sigán ustedes sabiendo que, mucho más temprano que tarde, de nuevo se abrirán las grandes alamedas por donde pase el hombre libre, para construir una sociedad mejor.*¹¹²

Salvador Allende

Desde mediados de 1972 y a comienzos de 1973, el escenario comenzó a mostrarse más hostil en Chile. Cada vez era más tangible la creciente desestabilización política y económica, provocada en parte por la inconformidad de una porción de la población, y por las acciones de boicot promovidas por los opositores al gobierno de la UP. Por lo que los esfuerzos en materia cultural se redujeron gradualmente, ya que, defender la permanencia del proyecto de las izquierdas se convirtió en la principal prioridad.

Luego de una primera tentativa de golpe de estado ocurrida el 29 de junio, sofocada por las tropas del ejército leales a Salvador Allende, se desplegó un segundo y más enérgico intento el 11 de Septiembre de 1973, que luego de una corta batalla culminó con el bombardeo del palacio de gobierno *La Moneda* y la muerte del presidente Allende, provocando uno de los más funestos episodios en la historia del país sudamericano.

Este trágico suceso, es una herida abierta que continua desatando polémicas aún a décadas de distancia. Ese día, no murió únicamente uno de los más sobresalientes líderes del siglo XX, murió todo un proyecto de nación. Junto con los escombros del palacio de gobierno, se resquebrajó de igual manera, un camino pacífico hacia un rumbo diferente, escogido legítimamente por la voluntad de un pueblo ejemplar. Chile, que por

¹¹² Último discurso de Salvador Allende difundido por radio desde el palacio de La Moneda, mientras se llevaba a cabo el golpe militar. Santiago de Chile, 11 de septiembre de 1973.

un corto periodo fue la vanguardia política, cultural e ideológica a nivel mundial que mantuvo los ojos del mundo volcados hacia aquella remota porción del planeta, se convirtió intempestivamente en un Estado de represión y persecución caracterizado por una acérrima violencia. Un periodo sombrío, que reinaría durante los años siguientes en los países de América Latina.

Consumado el golpe militar, la maquinaria represiva comenzó a caminar de inmediato y como parte de muchas acciones de persecución y censura, una gran porción de alumnos y profesores fueron expulsados de la Facultad de Artes y algunas dependencias de la Universidad de Chile fueron clausuradas el mismo día del golpe de estado, entre ellas el Instituto de Arte Latinoamericano y el Museo de Arte Contemporáneo.¹¹³

En los días posteriores, la dictadura militar chilena intentó borrar cualquier reminiscencia del reciente periodo de gobierno de la Unidad Popular, los murales realizados por las Brigadas Ramona Parra fueron intervenidos, se quemaron públicamente en las calles de Santiago, libros y documentos pertenecientes a los grupos que apoyaron al gobierno derrocado, y en general, cualquier escrito sobre socialismo y comunismo; lo que ocasionó la destrucción de prácticamente cualquier documento que se encontrara en manos de los implicados en movimientos izquierdistas, incluso se dice que “echaron al fuego un libro de “cubismo” porque les olía a Cuba.”¹¹⁴

¹¹³ Catherine Humblot. “L'histoire d'un peuple sur les murs du Chili. Entretien avec José Balmes”, *Le Monde*, París, 13 de junio de 1974, p. 19.

¹¹⁴ Sánchez, Juan. “Dibujentrevista” Publicado en *Revista Bohemia*, Año 65, No. 42, La Habana, 19 de Octubre de 1973.



Fig. 47. Militares quemando del afiche de Alberto Pérez y Patricia Israel.
"América Despierta" sobre una pila de libros, en Santiago, 1973.
Foto: Juan Domingo Politi.

Mientras tanto, en el país vecino, Argentina, se realizó quizá el primer homenaje fuera de Chile al abatido presidente Salvador Allende, tan sólo unos cuantos días después del golpe militar, el 24 de septiembre, en medio de la incertidumbre sobre el destino de las instituciones y los trabajadores del ámbito cultural chileno. Se llevó a cabo en las instalaciones el Centro de Arte y Comunicación CAYC, e incluyó obras realizadas por artistas chilenos¹¹⁵ trabajadas durante los dos años previos al golpe militar.

¹¹⁵ Se exhiben obras de: Nemesio Antúnez, Gracia Barros, José Balmes, Jorge Barba, Francisco Brugnoli, Raúl Bustamante, Delia Del Carril, Dino de Rosa, Carlos Donaire, Luz Donoso, Helga Krebs, Roberto Matta, Ricardo Mesa, Fernán Meza, José Moreno, Guillermo Nunéz Agustín Olavarría, Anibal Ortiz Pozo, Hugo Rivera, Undurrunge. Centro de Arte y Comunicación (CAyC). "CAyC: Exhibición homenaje a Salvador Allende (GT-285)." Anuncio de la exhibición en honor a Salvador Allende. Centro de Arte y Comunicación (CAyC), Buenos Aires, 24 de septiembre de 1973.

A los pocos días del golpe de estado, el gobierno militar financió la publicación de un libro editado ex profeso *para convencer a las organizaciones internacionales de que el golpe fue una acción patriótica por parte de las fuerzas armadas de Chile para Salvar al país*¹¹⁶, a la vez que se censuraron todos los cables de agencias de noticias dirigidas hacia el extranjero para *evitar la publicación de información falsa sobre el golpe*¹¹⁷.

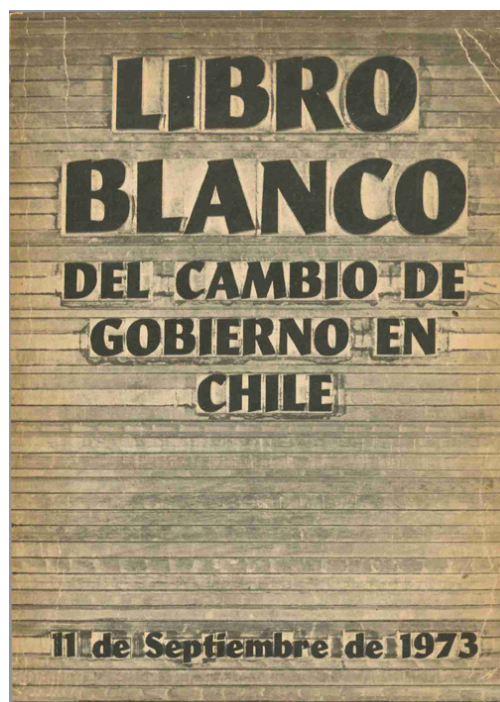


Fig. 48. Portada del *Libro Blanco del cambio de Gobierno en Chile*. Editorial Lord Cochrane S.A. Santiago, 1973, Chile.

El *Libro Blanco del Cambio de Gobierno en Chile*¹¹⁸ expone algunos datos estadísticos, económicos y sociales que pretendían demostrar la ineficiencia del Gobierno de la UP y la confabulación de una lucha armada. Se trataba en realidad de una pieza de propaganda política del régimen militar,¹¹⁹ que sirvió durante años como principal justificación de la brutal represión desarrollada en los años subsecuentes, en la que según algunas investigaciones, la Agencia Central de Inteligencia (CIA) colaboró en su desarrollo¹²⁰. Aunque dicha afirmación puede resultar cuestionable, resulta bastante factible, puesto que la publicación y distribución de determinados libros en el

¹¹⁶ Cable desclasificado por la CIA, dirigido a Washington, con fecha del 15 de septiembre de 1973.

¹¹⁷ *Ídem*.

¹¹⁸ *Libro Blanco del cambio del gobierno en Chile*. Editorial Lord Cochrane S.A., Santiago de Chile, 1973. Los documentos presentados en el anexo de esta publicación, no han podido ser verificados como auténticos o apócrifos, así como su redacción está vinculada a colaboradores cercanos a la Junta Militar, el periodista, abogado e historiador Gonzalo Vial Correa, y el almirante Patricio Carbajal. Consultar *Dictadura Militar: La redacción secreta del Libro Blanco*. Centro de Estudios Miguel Enríquez, 2005. Disponible en <http://www.archivo-chile.com>

¹¹⁹ "Informe de la Comisión Nacional sobre Prisión Política y Tortura". Comisión Valech. Capítulo III. Chile, 2005, p.171.

¹²⁰ Peter Winn, Joseph Grandin y Gilbert Greg. *A Century of Revolution*. Duke University Press, Durham, 2010, pp. 239–275.

extranjero, formó parte de la estrategia militar estadounidense durante la guerra fría, debido a su efectividad en la transformación de la ideología de los lectores, como afirmó el jefe del equipo de operaciones encubiertas de la CIA:

Los libros difieren de otros medios de propaganda, principalmente porque un solo libro puede cambiar significativamente la actitud y las acciones del lector a un grado tal que no se puede comparar con el impacto de cualquier otro medio... esto por supuesto no aplica siempre a todos los libros ni todos los lectores, pero es suficientemente frecuente para hacer de los libros el arma de propaganda estratégica (de largo alcance) más importante.¹²¹

Estas palabras, son citadas en el reporte final del Church Committee¹²² publicado en 1976, en el que, a pesar de que no se menciona un listado detallado de los textos en los que la CIA contribuyó para que fueran publicados, aparecen una serie de tópicos generales entre los que se menciona “Chile under Allende”¹²³ que podría tratarse del *Libro Blanco*.

Acompañada de algunas fotografías ilustrativas de armamento y dinero supuestamente decomisados, en la publicación se argumentaba la existencia de un plan desarrollado por los partidos pertenecientes a la Unidad Popular, para iniciar una lucha armada en Chile, que sería orquestada por colaboradores cercanos a Allende; el Grupo de Amigos del Presidente (GAP) y el Movimiento Izquierda Revolucionaria (MIR), entre otras organizaciones, denominándolo “Plan Z”, que consistiría en un autogolpe de estado programado para las festividades de conmemoración de independencia de Chile, el 18 y

¹²¹ “Final report of the Church Committee”, Libro I, *Foreign and Military Intelligence*. U.S. Government printing Office. Washington, 26 de abril de 1976, p. 193. Traducción del autor.

¹²² Esta fue una organización designada por el senado estadounidense para investigar en 1975 las operaciones gubernamentales de inteligencia encubiertas de la CIA, la NSA y el FBI, algunas de las conclusiones fueron reveladas en el escándalo del Watergate.

¹²³ “Final report of the Church Committee”, *Op. Cit.*, p.195.

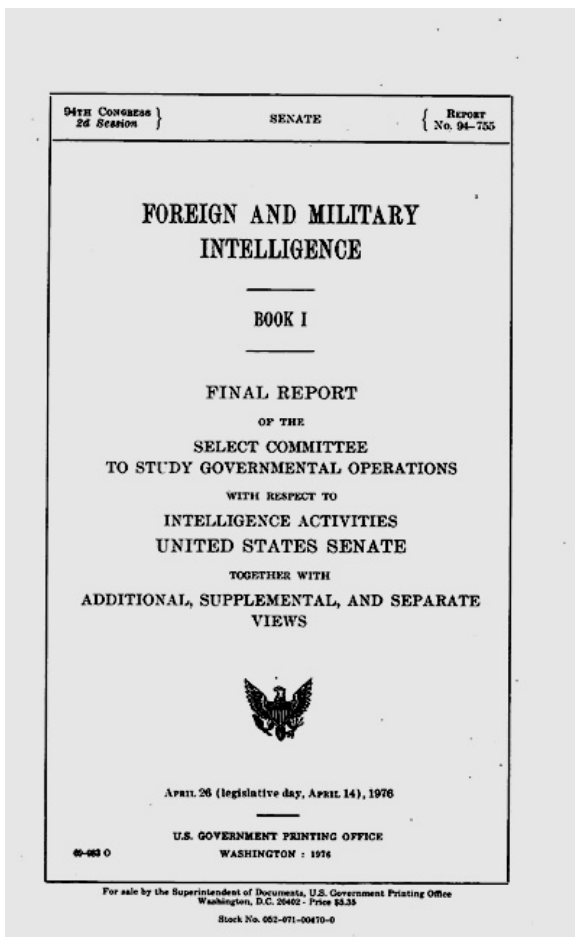


Fig. 49. Portada del “Final report of the Church Committee”, Libro I, *Foreign and Military Intelligence*. U.S. Government printing Office, Washington, 1976.

19 de septiembre del mismo año, para consolidar por la vía armada la permanencia del gobierno de la UP.

Esta publicación, afirmaba estar basada en documentos encontrados por las fuerzas militares, durante los días posteriores al golpe de estado, cuando se realizaron diversos allanamientos y se persiguió a los colaboradores más cercanos de Allende. Entre los que se encontraba su Director de Investigaciones; Eduardo “Coco” Paredes, que ahora se encontraba en calidad de desaparecido.

La casa de Paredes fue allanada, y entre las pruebas que el entrante gobierno militar presentó posteriormente, en defensa del golpe de estado, se menciona la existencia de algunos documentos que acusaban al gobierno cubano de intervenir en los asuntos internos de Chile: “(...) documentos encontrados en la caja fuerte del ex Director de Investigaciones Eduardo Paredes, han acreditado irredargüiblemente el envío de armas desde ese país a Chile, destinadas a los equipos paramilitares de la Unidad Popular”.¹²⁴

Como un argumento más sobre el envío de armas, la publicación menciona el “affair de los bultos cubanos”, 13 bultos enviados a Chile desde Cuba a través de Cubana de

¹²⁴ *Libro Blanco del cambio del gobierno en Chile. Op. cit.*, p. 21.

aviación en un vuelo que aterrizó el 11 de marzo de 1972, y que habrían sido trasladados por Eduardo Paredes, quien viajaba en el mismo vuelo, directamente a la Residencia Presidencial de la calle Tomás Moro, sin pasar por la aduana. Esa irregularidad fue descubierta por empleados de la aduana y la noticia fue publicada en los diarios chilenos, ante lo cual se dieron diversas versiones sobre su contenido, entre ellas, que en los bultos se trasladaban cuadros para “*una exposición de pintura cubana*” que sería inaugurada el 15 de marzo del mismo año en el Museo de Bellas Artes¹²⁵.

La justificación del envío de obras desde Cuba, no es al azar; desde que se restablecieron las relaciones diplomáticas con la isla se realizó un constante envío de obras desde el país caribeño a Chile, desde 1971 que se realizó la primera bienal Chileno-Cubana, organizada en conjunto por el Instituto de Arte Latinoamericano y la Casa de las Américas. Muchos de estos envíos estaban destinados a participar en los eventos organizados por el Instituto de Arte Latinoamericano, como el Museo de la Solidaridad.

Es probable que las autoridades cubanas y chilenas implicadas en la organización de la lucha armada, hayan aprovechado el traslado de obras destinadas a las actividades del Instituto de Arte Latinoamericano para enviar también otros artefactos, dejando en riesgo la integridad de los miembros del IAL ante la represión desmedida que se vivió en los días posteriores al golpe de estado, ya que estas operaciones se realizaban sin que el director del IAL, responsable de recibir las obras, tuviera conocimiento de ello.¹²⁶ No obstante, se vio forzado a partir al exilio inmediatamente, al igual que el resto de los

¹²⁵ “Eran cuadros para una exposición de pintura cubana que se inaugura mañana a las 19 horas en el Museo de Bellas Artes”. *Las Noticias de última hora*, Santiago, 14 de marzo de 1972. Esta publicación estaba vinculada al Partido Socialista de Chile y dejó de circular en 1973 luego del golpe militar.

¹²⁶ Entrevista del autor a Miguel Rojas Mix en París, el 17 de enero de 2015.

integrantes del cuerpo docente y de investigadores del instituto, por lo que el golpe de estado en Chile, terminó también con uno de los esfuerzos más importantes de establecer una cooperación e integración cultural entre los países latinoamericanos en el siglo XX.

En el *Libro Blanco*, también se acusa directamente a las Brigadas Ramona Parra y a las Brigadas “Elmo Catalán” de conformar la milicia al servicio del gobierno de Allende: “Las brigadas aseguraban dedicarse solo a la propaganda y especialmente a la pintura mural (las Ramona Parra llegaron a desplegar pretensiones artísticas, embaucando con esto incluso a algunos periodistas extranjeros), y carecer de armas”¹²⁷. Incluso, se les acusa (sin argumentar pruebas) del asesinato de un universitario perteneciente al MIR.

La publicación de estas afirmaciones colocaba en riesgo, a cualquier miembro de las Brigadas Murales, entre ellos José Balmes, decano de la Facultad de Artes que dirigía la *Brigada Elmo Catalán*, quien luego del golpe de estado buscó refugio en la embajada francesa, donde permaneció junto con su esposa Gracia Barrios, hasta partir también al exilio en París.

Guillermo Nuñez, director del Museo de Arte Contemporáneo, donde se realizaba la mayoría de las exposiciones del IAL, continuó trabajando en Chile durante un breve periodo en 1974, hasta que fue arrestado por realizar una crítica a la represión militar de la dictadura militar chilena durante una exposición en Santiago¹²⁸. La exhibición fue censurada en tan sólo 3 horas, y Nuñez fue enviado al campo de concentración de *Los Alamos*, donde fue víctima de la violencia y la tortura que se vivía día a día en los

¹²⁷ *Libro Blanco del cambio del gobierno en Chile. Op. cit.*, p. 41.

¹²⁸ La obra en cuestión causó polémica al utilizar objetos como jaulas y paquetes envueltos con cables, en referencia a la violencia provocada del ejército chileno.

campos de concentración chilenos.¹²⁹ Para finalmente partir también a Francia luego de pasar un tiempo preso.

Museo Internacional de la Resistencia.

Con el violento golpe militar y la consecuente persecución de académicos y artistas, se interrumpieron los esfuerzos del Instituto de Arte Latinoamericano y de la Universidad de Chile por construir una cultura Latinoamericana. Luego que las obras que habían sido recibidas como donaciones para el *Museo de la Solidaridad*, cayeran en manos del ejército chileno, muchas de las contribuciones desaparecieron y aquellas que mostraban un explícito contenido *crítico-político*, fueron destruidas, e incluso, a pesar de haber sido entregadas en las embajadas, algunas obras jamás llegaron a Chile, como es el caso de la contribución de los artistas de Inglaterra.¹³⁰ No obstante, el compromiso de los miembros del IAL, iba más allá del momento político y continuaron con esta labor desde el exilio. Una vez instalado en París, Miguel Rojas Mix, continuó colaborando en la constitución del *Museo de la Solidaridad*, que en esta segunda etapa, fue denominado: *Museo de la Resistencia*, y continuó reuniendo constantes contribuciones de artistas, principalmente de Europa, por medio de comités de solidaridad existentes en varios países, como Francia, España, Suecia, Finlandia, Cuba, Italia, Colombia, Estados Unidos, Panamá y Venezuela.

¹²⁹ Macarena Gómez-Barris. "Torture Sees and Speaks: Guillermo Núñez's Art in Chile's Transition" en *A contra corriente*, Vol. 5, No. 1, North Carolina State University, otoño de 2007, p. 91.

¹³⁰ Entrevista del autor a Miguel Rojas Mix en París, el 17 de enero de 2015.

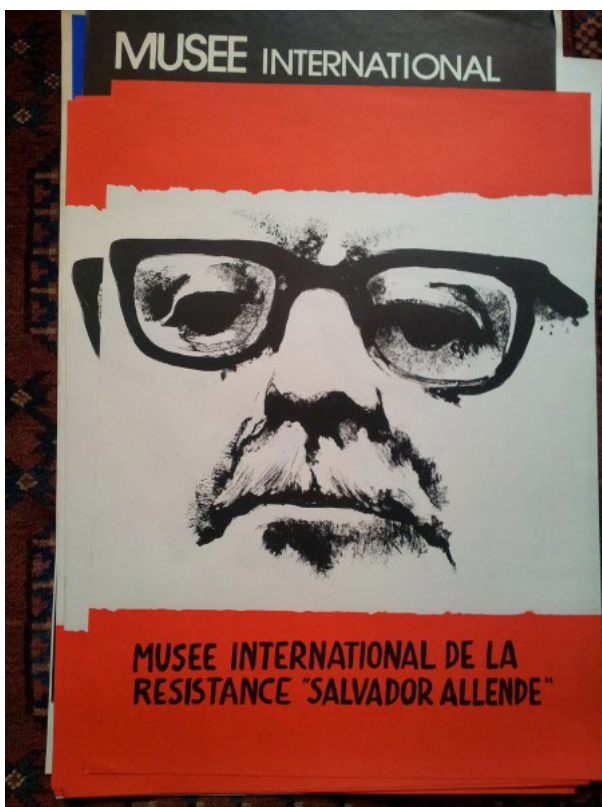


Fig. 50. Afiche para el Museo de la Resistencia Salvador Allende, año desconocido. Foto: Jacques Leenhardt. Disponible en artishock.cl

Conforme fue creciendo el número de contribuciones, el museo se convirtió en una exposición itinerante, que además de exhibirse en los países ya mencionados, se realizó también en Checoslovaquia, Bulgaria, Hungría, Polonia y la URSS,¹³¹ participando en diversos eventos de solidaridad con Chile. Su organización constituyó por supuesto, un esfuerzo considerable, y dada la cantidad de contribuciones presentaba muchas dificultades para su traslado y almacenamiento, el cual se

alternó entre espacios concedidos por municipalidades socialistas o comunistas, el taller del argentino Julio Le Parc en Paris, y el convento dominicano, Couvent de La Tourette, en Lyon¹³², hasta que finalmente, con el retorno a la democracia, la colección partió a Chile en donde se encuentra en la actualidad.

¹³¹ "Breve historia del Museo de la Solidaridad". Archivos Salvador Allende, disponible en <http://www.salvador-allende.cl/> consultado el 10 de Enero de 2015.

¹³² Entrevista del autor a Miguel Rojas Mix en Paris, el 17 de enero de 2015.

Capítulo 3

Puntos de Encuentro de artistas Latinoamericanos

A principios de la década de 1970, Chile demostró que era posible instaurar el socialismo por la vía democrática en los países latinoamericanos. Debido a la agitación social que esto provocó, durante este periodo, algunos artistas afines a las ideas socialistas reavivaron una vez más, la polémica sobre el papel del arte en esta nueva etapa de la sociedad. Su principal motivo de debate, era la liberación del arte de lo que consideraban mecanismos de selección que lo limitaban y moldeaban conforme fuese el gusto de lo vendible; incluso muchos de estos artistas e intelectuales creían firmemente que el arte sería un vehículo necesario para la transformación de las políticas económicas y sociales de Latinoamérica.

Como un primer acercamiento para enfrentar esta nueva etapa en la historia, se llevaron a cabo algunos encuentros de artistas e intelectuales, con el fin de pensar a Latinoamérica como una posible unidad, cuyos países compartían una historia común. El siguiente es un recorrido por estos encuentros, con el objetivo de conocer y analizar las redes internacionales de cooperación cultural que surgieron entre los países latinoamericanos durante este periodo.

La posibilidad de consultar *in situ*, los archivos resguardados en la Casa de las Américas, así como la entrevista que nos concedió la artista plástica Lesbia Vent Dumois en las instalaciones de la Unión de Escritores y Artistas de Cuba (UNEAC), resultaron imprescindibles para el desarrollo de este capítulo. Aunado a esto, la tesis de licenciatura de Loliett Marrero Delachaux con información detallada sobre los acontecimientos, puede ser consultada en la Biblioteca de la Casa de las Américas.

3.1 El Binomio Cuba- Chile.

Exposición de la Habana 1971.

Cuando el gobierno de Allende restableció el contacto diplomático, consular, comercial y cultural con Cuba,¹³³ comenzaron diversas actividades de cooperación entre el nuevo gobierno chileno y la isla; entre ellas, se encuentra *La Exposición de la Habana 1971*¹³⁴ un evento que se convirtió en una conjunción,

tanto de las nuevas políticas internacionales del gobierno chileno, como de sus pretensiones en

el área cultural. Una exposición cooperativa entre Cuba y Chile que se caracterizó por la donación recíproca de obras,¹³⁵ un gesto que simbolizó la intención de ambos países de apoyarse mutuamente¹³⁶.

Fue coordinada y auspiciada en conjunto por la Institución Cultural Casa de las Américas en Cuba y el Instituto de Arte Latinoamericano; e incluyó piezas de pintura, dibujo y grabado, de algunos de los artistas más representativos de la plástica chilena y

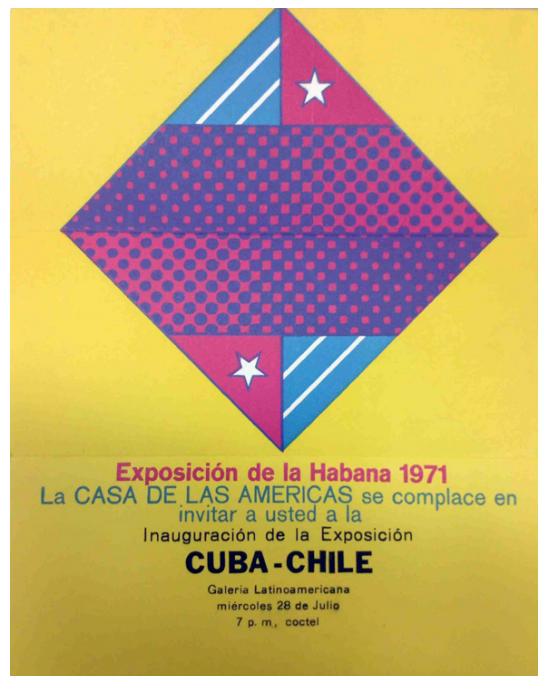


Fig. 51. Invitación a la exposición de la Habana 1971. Casas de las Américas, La Habana, julio de 1971.

¹³³ "Primer Mensaje del Presidente Allende ante el Congreso Pleno - La vía chilena al socialismo, Parte Segunda: La Política Internacional" 21 de mayo de 1971, p.71.

¹³⁴ La exposición se llevó a cabo en la Institución Cultural Casa de las Américas en la Habana en el mes de julio, en septiembre en el Museo de Arte Contemporáneo, en la Universidad de Chile, en Santiago y en diciembre en la Casa del Arte de la Universidad de Concepción. Carpeta de Archivos de la Exposición. Archivo de la Casa de las Américas, La Habana, Cuba.

¹³⁵ Silvia Selowsky. "Centro de Arte Latinoamericano" publicado en *Revista Paula, Tiempo Libre*. 2 de Septiembre de 1971, Santiago de Chile. Archivo Casa de las Américas.

¹³⁶ Una nota de prensa publicada en Chile respecto a esta exposición concluye: "Lo curioso es que los verdaderos revolucionarios como son los cubanos, no poseen la intención política en sus trabajos que revelan los chilenos". "Pintores Cubanos invitados a exhibir en Chile", publicado en *El siglo*, 14 de Octubre de 1971. Santiago de Chile, Archivo Casa de las Américas.

cubana.¹³⁷ Con el objetivo de expandir esta experiencia al contexto latinoamericano, se convocó a un *Encuentro Latinoamericano de Arte* el siguiente año, donde se invitaría a participar a artistas de todo el continente, “no comprometidos con la burguesía”.¹³⁸



Fig. 52. Fotografía de una de las salas con las obras de la exposición, La Habana, 1971. Archivo Casa de las Américas.

Pero, ¿bajo que parámetros se puede determinar quiénes son los artistas que no estaban comprometidos con la burguesía? El principal medio fue el de la convocatoria, aquellos que atendieron el llamamiento lo hicieron por interés propio,¹³⁹ algunos asistentes militaban en organizaciones izquierdistas como la Sociedad Argentina de Artistas Plásticos, y el Comité de Artistas Plásticos de la Unidad Popular, y habían participado en exposiciones colectivas orientadas a la política.

¹³⁷ Los artistas cubanos que fueron seleccionados para enviar obras a Chile fueron: René Avila, Adigio Benitez, Alberto Carol, Salvador Corratge, Fayad Jamis, Carmelo González, Ernesto González Puig, Manuel López Oliva, Raúl Martínez, Luis Martínez Pedro, René Portocarrero, Mariano Rodríguez, Juan Vázquez, Lesbia Vent Dumois, Felix Beltrán, Pedro de Oráa, Mario Gallardo, Raúl Milian, Raúl Santos Serpa y Antonio Vidal; mientras que los artistas chilenos que donaron sus obras a Cuba fueron Juan Beral Ponce, Eduardo Bonati, Valentina Cruz, Delia del Carril, Dino di Rosa, Julio Escamez, Eduardo Garreaud, Patrica Israel, Alberto Perez, Nelson Leiva, Anibal Ortizpozo, José Venturelli, José Balmes, Gracia Barrios, Roser Bru, Ricardo Irarrazabal, Carmen Johnson Helga Krebbs, Ilya Manes, Roberto Matta, José Moreno, Guillermo Nuñez, Carlos Peters, Mario Toral, Ramón Vergara, Ivan Vial y Eduardo Abela Alonso. Catálogo de la Exposición de la Habana 1971. Archivo Casa de las Américas.

¹³⁸ “Declaración de acuerdos de la exposición de la Habana 1971”. Plática de Mariano Rodríguez en el Instituto Latinoamericano de Arte. 10 de noviembre de 1971, Santiago de Chile. Archivo Casa de las Américas.

¹³⁹ Entrevista del autor con Miguel Rojas Mix en París el 17 de Enero de 2015.

Se publicó entonces una declaración firmada por Miguel Rojas Mix, José Balmes, Guillermo Núñez, y Mariano Rodríguez¹⁴⁰ en representación de Cuba y se lanzó una convocatoria para participar en el *Encuentro de la Plástica Latinoamericana*, programado para el siguiente año.¹⁴¹

Encuentro de Artistas Plásticos del Cono Sur.

El *Encuentro de Artistas Plásticos del Cono Sur*,¹⁴² se llevó a cabo en mayo de 1972 en el Instituto de Arte Latinoamericano, con la participación de artistas y académicos chilenos, argentinos y uruguayos, y la presencia de Mariano Rodríguez como observador. Es el primero de dos encuentros que formaron parte de un mismo plan internacional de trabajo, con el objetivo de aproximar a los diversos grupos de artistas latinoamericanos afines a los ideales socialistas.

Este encuentro constituye el primer paso en la elaboración de un plan de estrategia cultural para la divulgación de las ideas comunistas en los países no socialistas de Latinoamérica. Los principales puntos a establecer fueron la “Significación ideológica del arte, El arte en América Latina y en el momento histórico mundial, Arte y comunicación de masas, Arte y creación popular y Estrategia Cultural.”¹⁴³ Por medio de debates y ponencias, entre otras actividades, los participantes llegaron a concordar en diversos aspectos respecto a los temas establecidos, superando así, algunas

¹⁴⁰ Vicepresidente de la Casa de las Américas durante este periodo, presidida entonces por Haydée Santamaría.

¹⁴¹ “Pintores chilenos y cubanos llaman a un encuentro de la plástica L.A.” *El siglo*, Santiago de Chile, 19 de agosto de 1971. Archivo Casa de las Américas.

¹⁴² Además de este, el IAL proyectó la organización de un *Encuentro de Artistas del Mundo Andino*, que convocaría a participantes de Perú, Bolivia, Ecuador, Colombia y Venezuela, en un esquema similar al del Cono Sur, pero que no pudo ser realizado, debido al golpe militar en Chile.

¹⁴³ Miguel Rojas Mix. *Dos encuentros. Encuentro de Artistas Plásticos del Cono Sur (Chile)-Encuentro de Plástica Latinoamericana (Cuba)*. Editorial Andrés Bello, Instituto de Arte Latinoamericano. Santiago de Chile, 1973, pp. 6-25.

discrepancias ideológicas.

Esto podría definirse entonces como una posible fundamentación teórica de la “cultura de la subversión”, que se venía gestando desde 1968, ya que el común denominador de este grupo de artistas, era su postura ideológica, y este encuentro funcionó para cohesionar las distintas perspectivas de cada grupo y de cada país, en una visión más unificada del panorama latinoamericano. La intención no era unificar el trabajo individual bajo un mismo estilo o una misma temática, sino hacer consciente que, debido al momento histórico en que se encontraban, era necesario provocar un cambio en el entorno social utilizando el arte como medio, para que una vez que los mecanismos que mantenían a la producción de arte bajo parámetros comerciales fueran eliminados, fuera posible trabajar en un arte más auténtico, libre de toda intención mercantil.

A la par que en sus obras se plasmaban sus inclinaciones políticas e ideológicas, no se dejaron de realizar exploraciones formales y estéticas. Mientras que cada artista mantuvo su propio estilo, sin perder la individualidad que lo caracterizaba, se llegó a un acuerdo sobre el rol que su trabajo en colectivo tendría en la sociedad. Con este fin, establecieron dos conceptos necesarios para definir la naturaleza de su trabajo colectivo, denominándolos “Arte Burgués” y “Arte Revolucionario” respectivamente:

Arte Burgués: es aquel que surge, se desarrolla y se realiza dentro de la sociedad burguesa, abarcando la totalidad de sus estilos y tendencias. El empleo de este término no supone ningún juicio de valor estético.

Arte Revolucionario: es un arte de transición que surgiendo como fruto de la crisis de la sociedad burguesa, inicia la superación de las limitaciones esteticistas y

elitistas del arte burgués, oponiéndose al imperialismo y a los valores de la burguesía dominante y llevando en su germen los supuestos esenciales del arte socialista. Su protagonista es el proceso revolucionario y el artista al servicio de este proceso.¹⁴⁴

Con estas definiciones, que rondarían en las pláticas y conferencias posteriores, se plantea una interesante vertiente: “la superación de las limitaciones esteticistas”. Con ello se refieren a llevar el ejercicio artístico más allá del campo del arte y de sus circuitos de exhibición, sin embargo este concepto, no titubea ni deja lugar a expresiones fuera de la política.

Dicho de otro modo, para este grupo de artistas, el “Arte Revolucionario”, es una herramienta de transformación cultural e ideológica para lograr la conversión de Latinoamérica hacia el socialismo; un arte que parte de la sociedad burguesa que rechaza, para que una vez realizado el cambio de estructuras sociales se convierta en un arte socialista.

Es entonces un arte determinado por la etapa de transición política en que se encontraban los países latinoamericanos; ya que su objetivo era contribuir en la formación de una sociedad socialista latinoamericana, en la que podrían desarrollar un arte más libre. Para ello, definieron también en este encuentro, estrategias culturales para lograr esta meta, basándose en la identificación de los mecanismos de control de la sociedad capitalista en el campo cultural, principalmente en el ámbito de las artes plásticas, con el objetivo de contrarrestarlas. Constituye entonces, la definición de una postura en la guerra cultural entre el socialismo y el capitalismo.

¹⁴⁴ Informe de la comisión 2 “El arte en América Latina y el momento histórico mundial.” Miguel Rojas Mix. *Dos encuentros. Op. cit.*, p. 9.

Concluyeron entre otras cosas, la existencia de una crisis en la sociedad burguesa y condenaron lo que denominaban como “mecanismos de apropiación de las expresiones artísticas”, como son las instituciones culturales, bienales, salones y congresos, que impulsaban un arte no comprometido con las causas políticas y promovían revoluciones únicamente estéticas. Denunciaron el fomento del arte burgués mediante premios, becas y encargos privados o públicos, el circuito comercial y promocional de las obras en galerías, y las muestras apoyadas por la crítica especializada que subyugaban las creaciones a la función de un compromiso mercantil y para beneficio personal. Por lo que a toda obra no alienada con estos mecanismos se le dificultaba el acceso a los espacios tradicionales de exhibición.

Con una aproximación fundamentalmente marxista, definieron una estrategia cultural para combatir esta alienación, que funcionaría por medio de instituciones que “aglutinarían a los trabajadores culturales latinoamericanos”¹⁴⁵ en asociaciones sindicales, que “trabajarían a disposición de los gremios obreros y asociaciones políticas combativas”¹⁴⁶ para apoyar su lucha. Realizaron trabajos de difusión en información de alcance masivo mediante el empleo de técnicas como la producción de murales, la ilustración, el diseño, el dibujo, la serigrafía, los grabados, la creación de afiches, etc.

Dicha estrategia también apoyaba el impulso de las expresiones artísticas entre la clase obrera con el fin de promover y aprovechar la capacidad creadora del pueblo, como una forma de liberación que lo encaminaría hacia el socialismo. Además de ello, acordaron rechazar, dismantelar, boicotear y protestar contra toda “manifestación de opresión

¹⁴⁵ Informe de la comisión 5 “Estrategia Cultural” Miguel Rojas Mix. *Dos encuentros. Op. cit.* p. 21.

¹⁴⁶ *Ídem.*

cultural por parte del imperialismo.”¹⁴⁷

Se planearon entonces acciones concretas, como la organización en Uruguay de una muestra contra la represión y la tortura, una exposición de grabado que se inauguraría el mismo día y a la misma hora, en distintas ciudades de América Latina y el mundo, bajo el tema *Nuestra Realidad*, que equivaldría a poner en práctica a escala global el mismo sistema que utilizó la exposición *El pueblo tiene arte con Allende*; convocar a un *Concurso de Historieta Latinoamericana*, crear un *Centro de Información*, la publicación de un boletín mensual y un *Centro de Investigación Artística*. La responsabilidad de la organización y el seguimiento de estas acciones recayó en el Instituto de Arte Latinoamericano.

3.2 I Encuentro de la Plástica Latinoamericana.

Una vez establecidos los acuerdos entre los artistas de Chile, Argentina y Uruguay, se llevó a cabo la segunda etapa del proyecto, en la ciudad de La Habana. Se inauguró el 20 de mayo de 1972 el I *Encuentro de la Plástica Latinoamericana* en las instalaciones de la Casa de las Américas, evento al que se sumarian artistas, académicos y críticos de arte de Brasil, Colombia, Cuba, México, Panamá, Perú, Puerto Rico y Venezuela, sumando un total de once países representados por 26 delegados latinoamericanos y 11 observadores cubanos¹⁴⁸.

¹⁴⁷ *Ídem*.

¹⁴⁸ Los representantes de cada país fueron: Graciela Carnevale, Ricardo Carpani, y Julio Le parc (Argentina), Sérvulo Esmeraldo (Brasil), Carlos Granada (Colombia), Miguel Rojas Mix, José Balmes, Alejandro González, Eduardo Garreaud, Carlos Maldonado y Lautaro Labbe (Chile), Mario Orozco Rivera (México), Raúl Rodríguez Porcell (Panama), Tilsa Tsuchiya y José Bracamonte (Perú), Eugenio Darnet (Uruguay) y Régulo Perez (Venezuela) y Mariano Rodríguez, Lesbia Vent Dumois, Adelaida de Juan, Carmelo González, Fayad Jamis, José Fowler, Felix Beltrán, René de la Nuez y Alberto Carol como representantes de Cuba. Asistieron como observadores, José Pomares, Marta Arjona, Luis Martínez Pedro, Ernesto González Puig, Adigio Benitez, Sergio Martínez, René Azcuy, Alfredo Rostgaard, Francisco Blanco, Mario Gallardo y Manuel Lopez Oliva. Boletín UNESCO. *I Encuentro de Plástica Latinoamericana*, Comisión Nacional Cubana de la UNESCO. Número 40, Año 11, julio-agosto de 1972, p.19.

Además de las mesas de trabajo, conferencias y pláticas similares a las que se llevaron a cabo en Santiago de Chile, se organizó una exposición de obras que darían un total de 240 piezas de 127 artistas, que fueron llevadas a la isla por los representantes de cada país¹⁴⁹, incluyendo unos paneles de tamaño mural enviados por las Brigadas Ramona Parra,¹⁵⁰ integrando una nutrida exposición que quedaría como memoria gráfica del evento.



Fig. 53. Asistentes al primer encuentro de artistas Latinoamericanos, en la fotografía se encuentran :Raúl Rodríguez Porcell (Panama) Carlos Granada, Sérvulo Esmeraldo (Brasil) Tilsa Tschuya (Perú), Régulo Perez(Venezuela) José Balmes (Chile) Alejandro Mono González (Chile) Mario Orozco Rivera (México) entre otros. La Habana, 1972. Archivo Casa de las Américas.

¹⁴⁹ “I Encuentro de Plástica Latinoamericana”. *Boletín UNESCO*. Número 40, Año 11, julio-agosto de 1972, p.19. Archivo Casa de las Américas.

¹⁵⁰ “La plástica: un arma de combate”. Publicado en *Verde Olivo*, Año XIV, No. 24, La Habana, junio de 1972, Archivo Casa de las Américas.

El encuentro duró 11 días trabajando de una forma similar a las reuniones previas de Santiago de Chile. Debido a que gran parte de su discurso estaba basado en el trabajo en conjunto con la sociedad; los asistentes visitaron un central azucarero, el *Plan de Construcción Alamar*, donde algunos participantes colaboraron con trabajo voluntario, y viajaron a las ciudades de Varadero y Matanzas para conocer de cerca la forma de vida socialista que



Fig. 54. José Balmes realizando trabajo voluntario en el Plan de Construcción Alamar, cerca de La Habana, 1972.
Foto: Archivo Casa de las Américas.

Cuba estaba desarrollando, a la vez que los acuerdos y pormenores de cada día de trabajo eran publicados en los principales diarios del país¹⁵¹.

Los temas que se discutieron en esta segunda etapa, fueron: La responsabilidad del artista en América Latina, la creación individual y colectiva, y quizá la más trascendente: la definición de una estrategia cultural extensible a los países latinoamericanos que incluiría, bienales, premios, concursos y becas.

¹⁵¹ Algunas notas relativas al evento fueron publicadas en Cuba y Chile desde que se anunció su realización en 1971, posteriormente, en 1972 en los días previos a la llegada de los artistas a La Habana, se publicó una breve nota en el periódico mexicano *Excélsior*, anunciando los nombres de los artistas mexicanos representados por el pintor Mario Orozco Rivera. "Orozco Rivera salió a Cuba al congreso de artes plásticas" *Excélsior*, México, 20 de mayo de 1972.

En los días previos, durante el tiempo que duró el evento y al finalizar éste, se publicaron constantemente notas en los principales periódicos cubanos. Una vez finalizado el encuentro, se publicaron algunas notas modestas, en algunos medios de Perú, Chile, México, Argentina y Venezuela, que pueden ser consultadas en el archivo de la Casa de las Américas.



Fig. 55. Mesas de Trabajo durante el *Encuentro de Artistas Plásticos Latinoamericanos*. La Habana, 1972.
 Archivo Casa de las Américas.



Fig. 56. Ricardo Carpani (Argentina) Miguel Rojas Mix (Chile), Raúl Rodríguez Porcell (Panamá) y Régulo Pérez (Venezuela). Encuentro de Artistas plásticos Latinoamericanos, La Habana, 1972.
 Archivo Casa de las Américas.

Así pues, no sólo se refrendaron los acuerdos del *Encuentro de Artistas Plásticos del Cono Sur*, anexando a su estrategia a los representantes de otros países latinoamericanos, sino que además establecieron una especie de apropiación de los mecanismos con los que el capitalismo fomentaba el *arte burgués*, al proponerse la creación de bienales, premios, concursos, artículos, notas críticas, muestras y

exposiciones nacionales e internacionales que ofrecerían espacios de creación y exhibición a todos aquellos artistas que eran rechazados en los circuitos comerciales,¹⁵² e incluso, perseguidos y censurados, según denunciaron previamente los mismos artistas y académicos. Como fruto del encuentro, se realizaron varias declaraciones, en las que se condenó al bloqueo económico impuesto por Estados Unidos sobre Cuba, y a la penetración cultural norteamericana en América Latina, se declararon solidarios con la lucha del pueblo vietnamita, y se declaró el encuentro en actividad permanente, por lo que se aprobó continuar anualmente con estas reuniones.



Fig. 57. "Llamamiento a los Artistas Plásticos Latinoamericanos.", La Habana, 27 de Mayo de 1972. Archivo Ana Longoni.

Con este fin, se publicó un *Llamamiento a los artistas plásticos latinoamericanos*¹⁵³, para celebrar el siguiente encuentro el próximo año, nuevamente en la Habana, con el fin de sumar gradualmente a artistas de todo el continente que se sintieran afines con los ideales y las declaraciones asentadas en el llamamiento.

Cabe destacar, la semejanza que existe entre este llamamiento, y el que fue publicado en

Argentina en junio de 1933 por el muralista

¹⁵² "Acuerdos del Primer Encuentro de Plástica Latinoamericana". *Granma*, La Habana, Cuba, 31 de mayo de 1972, p. 2. Archivo Casa de las Américas.

¹⁵³ Firman el llamamiento: Mariano Rodríguez, Miguel Rojas Mix, Ricardo Carpani, Lesbia Vent Dumois, Julio Le Parc, Adelaida de Juan, Sérvulo Esmeraldo, José Balmes, Carlos Granada, Carmelo González, José Fowler, Alejandro "mono" González, Eduardo Garreaud, Carlos Maldonado, Sergio Martínez, Alfredo Rostgaard, Mario Gallardo, Lautaro L'Abbé, Fayad Jamis, René de la Nuez, Mario Orozco Rivera, Raúl Rodríguez Porcell, Alberto Carol, Manuel Lopez Oliva, Tilsa Tsuchiya, José Bracamonte, Luis Martínez Pedro, Ernesto González Puig, Adigio Benitez, Felix Beltrán, Eugenio Darnet, Régulo Perez, René Azcuy y Francisco Blanco. "Llamamiento a los artistas y críticos de arte". Publicado en *España Republicana*. Arte y Letras, Año XXXIV, No. 748, La Habana, 1º de junio de 1972. Archivo Casa de las Américas.

mexicano David Alfaro Siqueiros,¹⁵⁴ que puede ser considerado un antecedente del Llamamiento a los Artistas Latinoamericanos, puesto que ambos textos coinciden sobre todo, en la necesidad de priorizar el trabajo colectivo sobre el trabajo individual del artista y en acercar la producción artística a las masas, en lugar de mantenerla al servicio de la iniciativa privada.¹⁵⁵

Al finalizar el encuentro, se publicó también el primer número del *Boletín de Artes Plásticas*, donde se recopilaron los documentos más sobresalientes del evento, una memoria gráfica de las actividades y el catálogo de las obras que conformaron la exposición. Este evento es de gran trascendencia para la historia del arte latinoamericano, puesto que se reunió a representantes de once países para dialogar, discutir, y debatir sobre las estrategias culturales que deberían implementarse en sus países de origen. Funcionó como un espacio de encuentro y un punto de inflexión para pensar el momento histórico en que estaban viviendo y definir el camino a seguir para la transformación de Latinoamérica desde el arte como bastión.

¹⁵⁴ David Alfaro Siqueiros. "Un llamamiento a las Plásticas Argentinas". *Voz crítica*, Buenos Aires, 2 de junio de 1933.

¹⁵⁵ Existe un llamamiento de igual forma publicado por Siqueiros, en mayo de 1921 en Barcelona, pero la temática es completamente diferente. En ese texto, el muralista mexicano invita a los artistas americanos, a asumirse como vanguardia y generar una propuesta propia, revalorizando algunas influencias europeas y algunas herencias prehispánicas, sin dejar de integrarse en la propia época moderna. David Alfaro Siqueiros. "Llamamientos de orientación actual a los pintores y escultores de la nueva generación americana." *Vida Americana : revista norte centro y sudamericana de vanguardia*, No. 1, Barcelona, mayo de 1921, pp. 2-3.



Fig. 58. Exposición en la Casa de las Américas, Encuentro de Plástica Latinoamericana, La Habana, 1972.
Foto: Archivo Casa de las Américas

Se encontraron en un mismo espacio y bajo una misma directriz, personajes reconocidos del periodo en el campo artístico y cultural latinoamericano. Muchos de los participantes de esta primera reunión, no habían trabajado juntos antes de este momento. Por ejemplo, Ricardo Carpani no conocía en persona hasta entonces a Julio Le Parc, y fue en este lugar donde convivieron y colaboraron por primera vez.¹⁵⁶

¹⁵⁶ Testimonio de Lesbia Vent Dumois en entrevista con el autor, realizada en junio de 2014, en la Unión de Escritores y Artistas de Cuba, en La Habana. Lesbia, trabajaba para entonces en la Casa de las Américas y fue junto con Mariano Rodríguez, quien organizó el evento y contactó a los artistas que participaron.

El grupo contaba entonces, con un pertinente sustento teórico, un fuerte respaldo académico, ya que algunos participantes formaban parte del cuerpo docente permanente de importantes universidades en sus países de origen; una relevante capacidad creadora de la mano de artistas consagrados y el apoyo económico en conjunto de los dos únicos países socialistas de América Latina.



Fig. 59. Ricardo Carpani (Argentina), Lesbia Vent Dumois (Cuba), Mariano Rodríguez Cuba, Carlos Maldonado (Chile) y José Bracamonte (Perú) durante las mesas de trabajo, La Habana, 1972.
Foto: Archivo Casa de las Américas

Por estas razones, a pesar de que fue realizado por motivos más bien políticos, este evento podría calificarse como uno de los más importantes acontecimientos en el arte latinoamericano de la década del 70, ya que constituye una primera y entusiasta aproximación a la anhelada unificación de los países latinoamericanos, al menos, en el campo cultural. Así se pone en marcha una idea que se encontraba presente en el discurso de muchos artistas, académicos e intelectuales desde décadas anteriores, y que no hubiera sido posible, de no haberse logrado la instauración del socialismo, primero en Cuba por la vía revolucionaria y luego en Chile por la vía democrática, ya que estas

reuniones fueron apoyadas por los gobiernos de estos países como parte de sus políticas gubernamentales en materia de cultura.¹⁵⁷

Es por esto que las declaraciones principales de este primer encuentro, asumidas como un acuerdo general ante la participación de delegados de distintos países del continente, son en gran parte, una cita textual del apartado de “La actividad cultural” de la declaración del *Primer Congreso de Educación y Cultura*, realizada en la Habana en abril de 1971.¹⁵⁸ Los delegados latinoamericanos aceptan, amplían y asimilan como propias las conclusiones de la declaración de este congreso, donde se definían los parámetros a seguir en la producción cultural de la isla.

El *Encuentro de Artistas Plásticos del Cono Sur*, y el I *Encuentro de la Plástica Latinoamericana*, constituyeron un importante eslabón del programa cultural del eje socialista latinoamericano Cuba-Chile, con ello se abrieron las puertas para la exportación de sus recién acordadas políticas culturales, como parte de una estrategia para promover la instauración del socialismo en otros países del continente. Algunos acuerdos realizados en estos encuentros, comenzaron a ser gradualmente materializados, una vez que los artistas volvieron a sus lugares de origen.

En Argentina, por ejemplo, los artistas rosarinos Graciela Carnevale y Juan Pablo Renzi crearon el *Frente Anti-Imperialista de Artistas de Rosario* (F.A.D.A.R.) con el objetivo de dar seguimiento a los lineamientos del *Encuentro de la Plástica Latinoamericana*.

Mientras que en París, el artista Julio Le Parc, que asistió al encuentro junto con otros

¹⁵⁷ Es distinto el caso de la Casa de las Américas, por ser un organismo semiautónomo, ya que se manejaba de manera independiente a la política gubernamental y pagaba los viáticos y gastos del evento por cuenta propia, sin embargo recibía algunas facilidades de parte del gobierno cubano.

¹⁵⁸ “Declaración del Primer Congreso Nacional de Educación y Cultura” publicado en *Casa de las Américas*, año XI, n° 65-66. marzo-junio de 1971, La Habana, Cuba, pp. 4-19.

artistas el grupo *América Latina no oficial*, en representación del *Front des Arts Plastiques* (Frente de Artes Plásticas), realizaron una exposición con el tema: *Opresión, represión y lucha del pueblo latinoamericano*:

Se programó un boletín para difundir en Europa las tomas de posición, las acciones, las realizaciones de todo aquello que tenga por base los principios del Llamamiento{...} Se programó también la realización de una exposición en París sobre el tema *Opresión, represión y lucha del pueblo latinoamericano*. Para ello se envió una circular y una carta a todos aquellos que participaron en el Encuentro, pidiéndole colaboración. Pocas respuestas tuvimos y en consecuencia la idea del boletín fue postergada. En cambio la exposición se llevó a cabo en una gran sala de 1000m² de la C.U. y fue el marco para una intensa actividad de información de los diferentes comités de defensa de presos políticos de Argentina, Uruguay, Paraguay, Brasil, Bolivia y del comité Francés, América Latina y Francia-Cuba, etc. Allí se organizaron debates, espectáculos, proyecciones de películas, etc.¹⁵⁹

Podemos inferir entonces que *Amérique Latine non-officielle*, dejó de ser aquella exposición de contrainformación realizada en 1970 por un “colectivo anónimo”, para convertirse en el grupo de artistas residentes en París que atendieron el llamamiento de artistas revolucionarios convocado desde La Habana, entre los cuales se encuentran: Antonio Seguí, Leopoldo Novoa, Alejandro Marcos, Gontran Guanaes Netto, Arthur Luis Piza, Julio Le Parc, Sérvulo Esmeraldo, Antonio Berni, Lea Lublin, Nicolás Uriburu, José Gamarra y Carlos Cruz-Diez.¹⁶⁰ Sin embargo la lista de artistas latinoamericanos residentes en París con los que se mantenía comunicación, asciende a

¹⁵⁹ Julio Le Parc. “Informe del Grupo de artistas latinoamericanos firmantes del llamamiento residentes en París”. Manuscrito tipografiado. París. El documento no está fechado, sin embargo por su contenido se puede concluir que fue realizado en el marco del II Encuentro de Artistas Plásticos Latinoamericanos en octubre de 1973, en la Casa de las Américas en Cuba.

¹⁶⁰ Aparecen como firmantes: Alvarez Rios, Antonio Seguí, Virgilio Villalba, Leopoldo Novoa, Rubén Márquez, Alejandro Marcos, Gontran Guanaes Netto, Arthur Luis Piza, Julio Le Parc, Carlos Querra, Lorenzo Pérez, Sérvulo Esmeraldo, María Amoral, Reynaldo, Carmelo Carrá, Luis Ludert, Luis Arnal, Antonio Berni, Rodolfo Krasno, Lea Lublin, Laos Braché, Chung, Augusto Ortiz de Zeballo, Nicolás Uriburu, Vladimir Rojas, José Gamarra, Edison Parra, y Juan Carlos Aznar. Y como colaboradores que no firmaron el llamamiento: Jack Vanazky, Juvenal Ravelo, Sergio Camargo, Volivar, Alicia Penalva, Cristina Martínez, Cruz Diez y Héctor Vilches.

más de cien, y se les contactaba por medio del crítico venezolano Aquiles Ortíz, además de un grupo de artistas latinoamericanos residentes en Barcelona.¹⁶¹

Como ha puntualizado la investigadora Mariana Marchesi, a partir del encuentro de La Habana, se incrementó el flujo de comunicación entre artistas latinoamericanos:

Durante este período, el fluido e intenso contacto entre artistas en Europa, en Cuba y en el continente, queda evidenciado en la profusa circulación de correspondencia. Allí, los artistas relataron sus opiniones sobre las actividades concretadas y las diversas estrategias de activismo y denuncia para llevarlas adelante y que, como señalamos, habían tenido como instancia movilizadora los encuentros y su llamamiento.¹⁶²

Por lo tanto, sin perder en absoluto los valores de su producción individual, gracias a este primer encuentro, artistas e intelectuales de diversas corrientes y con las más variadas propuestas estéticas y formales, se unieron en una misma causa; generando así una red de cooperación internacional que superó tanto distancias físicas como ideológicas, y que propició la comunicación entre artistas latinoamericanos, que se extendió también ,a aquellos que residían y trabajaban en Europa.

3.3 II Encuentro de Plástica Latinoamericana.

Para 1973, estaba programado replicar los encuentros de artistas bajo el mismo esquema que se utilizó el año anterior, es decir, con dos encuentros, uno en Chile y otro en la Habana. El *II Encuentro de Artistas Plásticos del Cono Sur*, programado para inicios del mes de octubre no pudo llevarse a cabo debido al golpe de estado, sin embargo, el *II*

¹⁶¹ Julio Le Parc. "Informe del Grupo de artistas latinoamericanos firmantes del llamamiento residentes en París," *Op. cit.*

¹⁶² Mariana Marchesi. "Redes de arte revolucionario: el polo cultural chileno-cubano, 1970-1973" en *A contracorriente*, Vol. 8, No.1, North Carolina State University, otoño de 2010, p. 148.

*Encuentro de Plástica Latinoamericana*¹⁶³ fue realizado en La Habana como se tenía previsto. Fue inaugurado el 16 de octubre, a poco más de un mes del golpe de estado en Chile, y el tema principal del encuentro fueron los acontecimientos recientes en el país sudamericano, que por obvias razones no pudo enviar una comisión de representantes. No obstante, participaron más de 30 delegados de un total de 9 países, como son Argentina, Brasil, Colombia, México, Panamá, Perú, Puerto Rico, Venezuela y Cuba.¹⁶⁴



Fig. 60. Gontran Guanaes Netto (Brasil) Alejandro Marcos, Luis Felipe Noé, Ignacio Colombrés, León Ferrari y Graciela Carnevale (Argentina) durante las mesas de trabajo del II Encuentro de Artistas Plásticos Latinoamericanos. Foto: Archivo Casa de las Américas

¹⁶³ Como antecedente, a finales de septiembre se presentaron en la ciudad de Caracas, obras de la exposición del primer encuentro organizada por Régulo Pérez en la Sala Humboldt. Participaron artistas de Cuba, Chile, Argentina, Colombia, Brasil, Panamá, Perú y Venezuela: Abela, María Amaral, Arango Zárate, Armando Arce, Luis Arnal, Carra, Ricardo Carpani, Claudio Cedeño, Corratge, Sérvulo Esmeraldo, Gamarra, “Indio” Hernández Guerra, Julio Le Parc, Ruben Marquez, Matta, Netto, Novoa, Noé, Oski, Régulo Pérez, Rodríguez Porcell, el *Taller 4 Rojo* y Tilsa Tsuchiya. Melcones, Liliam. “Un rostro diferente de América Latina” Publicado en *Punto*, Caracas, Venezuela, 1º de octubre de 1973, p. 2. Archivo Casa de las Américas.

¹⁶⁴ Participaron: Graciela Carnevale, Ricardo Carpani, Ignacio Colombrés, León Ferrari, Julio Le Parc, Alejandro Marcos y Luis Felipe Noé por Argentina, René Azcuay, Felix Beltrán, Adigio Benitez, Francisco Blanco, Alberto Carol, José Fowler, Carmelo González, Mario Gallardo, Ernesto González Puig, Adelaida de Juan, Manuel López Oliva, Sergio Martínez, Luis Martínez Pedro, René de la Nuez, José Pomarez, Mariano Rodriguez, Alfredo Rostgaard, Lesbia Vent Dumois, y Fayad Jamís por Cuba. Rafael Rivera Sosa de Puerto Rico, Luis Arnal, Claudio Cedeño y Régulo Pérez de Venezuela. Gontran Guanaes Netto, de Brasil, el colombiano Carlos Granada, Guillermo Ceniceros y Teresa Morán de México y Raúl Bracamonte, Ciro Palacios y Cristina Portocarrero de Panamá. Sánchez, Juan. “Segundo Encuentro de Plástica Latinoamericana” Publicado en *Bohemia*, Año 65, No. 43, Cuba, 26 de octubre de 1973, p. 44-47.

El primero de los acuerdos fue realizar una declaración de apoyo al pueblo chileno y de repudio a la junta militar que realizó el golpe de estado;¹⁶⁵ se refrendó la declaración de apoyo con el pueblo vietnamita y a favor de otros países que sostenían un conflicto que involucraba directa o indirectamente a los Estados Unidos¹⁶⁶, y se presentaron los avances del trabajo realizado en los distintos países participantes como seguimiento a los acuerdos del encuentro de 1972.



Fig. 61. Gontran Guanaes Netto (Brasil), Mariano Rodríguez, Haydée Santa María, Lesbia Vent Dumois, (Cuba), Graciela Carnevale (Argentina), Régulo Perez (Venezuela) y Teresa Morán (México) con otros asistentes al Encuentro de Artistas Plásticos Latinoamericanos, 1973. Foto: Archivo Casa de las Américas

Acordaron también solicitar a la ONU el resguardo de las obras donadas al *Museo de la Solidaridad* de Chile¹⁶⁷, hasta la restitución del gobierno de la Unión Popular, así como

¹⁶⁵ Roberto Álvarez. “Solidarízase con el pueblo chileno el II Encuentro de Plástica Latinoamericana”, *Granma*, La Habana, 17 de octubre de 1973. Archivo Casa de las Américas.

¹⁶⁶ Estas son la “Declaración de solidaridad con la resistencia antifascista del pueblo chileno”, la “Declaración de apoyo a la lucha del pueblo puertorriqueño”, por el movimiento independentista que buscaba la separación de Estados Unidos y la “Declaración de apoyo a la lucha de los pueblos árabes”, que hacía alusión al conflicto territorial de Israel y Palestina. Declaraciones del Segundo Encuentro de Plástica Latinoamericana, luego de las sesiones de trabajo de los días 16, 18 y 19 de octubre de 1973 en La Habana. Archivo Casa de las Américas.

¹⁶⁷ Cuando el ejército chileno tomó el control de los museos dependientes de la Facultad de Artes, las obras del Museo de la Solidaridad quedaron bajo su resguardo; muchas piezas fueron destruidas y se desconocía el paradero de otras tantas. Algunas colecciones que estaban en camino y que ya habían sido entregadas en las embajadas para ser enviadas a Chile, también desaparecieron, como es el caso de la contribución de artistas ingleses. Entrevista con Miguel Rojas Mix con el autor, realizada el 6 de enero de 2015.

dar seguimiento al paradero de los colaboradores chilenos, que hasta el momento era desconocido. También se realizó una invitación a los gobiernos populares y progresistas de América Latina a ofrecer asilo político a los perseguidos por la junta militar¹⁶⁸.



Fig. 62. Raúl Rodríguez Porcell (Panamá), Guanaes Netto (Brasil), Teresa Morán (México), Luis Martínez Pedro (Cuba), (Argentina) Régulo Pérez (Venezuela), José Bracamonte (Perú) Ricardo Carpani, Luis Felipe Noé, León Ferrari, Graciela Carnevale y Julio Le Parc (Argentina) entre otros, presenciando la forma en que se impartía justicia en un juicio local. Foto: Archivo Casa de las Américas

Siguiendo un esquema muy similar a la reunión del año anterior, los delegados realizaron un recorrido por diversos puntos de la provincia de Oriente en la isla. Durante su estancia por Santiago de Cuba, visitaron algunos puntos clave para la historia del país caribeño,¹⁶⁹ antes de su regreso a La Habana, para concluir el encuentro con una exposición de pintura, grabados, afiches y escultura que sumaron un total de 161 obras

¹⁶⁸ Mariana Marchesi. "Redes de arte revolucionario: el polo cultural chileno-cubano, 1970-1973". *Op. cit.*, p. 151.

¹⁶⁹ Algunos centros industriales y cafetaleros, además de algunos puntos históricos como el ex cuartel Moncada, entonces convertido en centro cultural, y el mausoleo que guarda los restos de José Martí y de otros personajes ilustres de la historia de la isla. Gainza, Miguel "Llegan a Santiago Artistas Plásticos Latinoamericanos" Publicado en *Sierra Maestra*, Año XV, No. 250, Santiago de Cuba, 23 de octubre de 1972.

de más de 80 artistas,¹⁷⁰ inaugurada el 28 de octubre con una jornada de música, teatro y una sesión de pintura ante el público, cuya temática principal fue la lucha del pueblo chileno. Las pinturas fueron obsequiadas a escuelas secundarias rurales¹⁷¹.



Fig. 63. Salvador Allende, practicando tiro con su AK-47

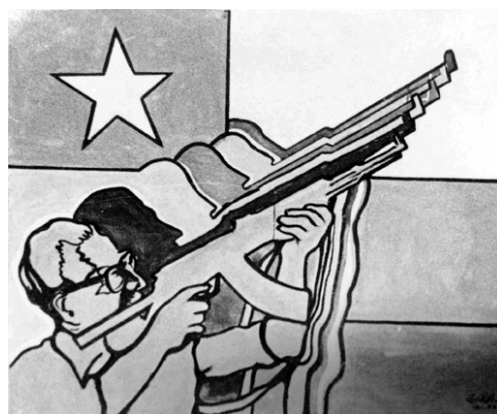


Fig. 64. Interpretación de la fotografía de Allende. Pintura de los participantes del encuentro, realizada durante la sesión de pintura en vivo con el público. Foto: Archivo Casa de las Américas

Al ingresar a la sala de la exposición, lo primero que los asistentes observaban, eran dos paneles semivacíos que estaban originalmente destinados a la contribución de obras de los artistas chilenos, en su lugar, se colocaron dos grandes fotografías. La primera de ellas, atribuida a Juan Domingo Politi,¹⁷² registraba el momento en que militares quemaban sobre un montículo de libros en llamas, el afiche *América Despierta* (1972) de Alberto Pérez y



Fig. 65. Interpretación de la fotografía de Allende. Realizada por los participantes del encuentro, durante la sesión en vivo con el público. Foto: Archivo Casa de las Américas

¹⁷⁰ Boletín A.C.N.U. Asociación Cubana de las Naciones Unidas. 1973, p. 60. Archivo Casa de las Américas.

¹⁷¹ Alejandro Alonso. "Música y teatro en la exposición Encuentro de plástica latinoamericana" *Juventud Rebelde*, 28 de octubre de 1973. La Habana, Cuba. Archivo Casa de las Américas

¹⁷² Rodrigo Castillo. "Libros quemados en dictadura resucitan en pleno siglo XXI" publicado en *Las últimas Noticias* 27 de Agosto de 2013, p. 38.

Patricia Israel, en las calles de Santiago de Chile (Fig. 18, p. 76). La segunda de ellas, una célebre fotografía que muestra a Salvador Allende practicando tiro con un rifle AK-47, supuestamente el mismo rifle que le fue obsequiado por Fidel Castro en su visita a Cuba.¹⁷³ Esta imagen se convertiría en un ícono de la resistencia chilena y serviría de inspiración para algunas de las obras que se crearon en la sesión de pintura frente al público, en las que se muestra una figura de Allende junto a la bandera de Chile, disparando hacia el cielo o destruyendo un símbolo nazi, que aparece resignificado como símbolo del imperialismo.

Esta resignificación de la suástica, que se comentó en páginas previas al referirnos a la producción plástica en Argentina a finales de los años sesenta, es común en el trabajo de varios artistas que participaron en los encuentros. Por ejemplo, en una pieza del brasileño Gontran Guanaes Netto, publicada en uno de los principales diarios cubanos del momento, encontramos una suástica repetida



Fig. 66. Gontran Guanaes Netto. "Sin título". 1973. Publicado en Sierra Maestra, Santiago de Cuba, 26 de octubre de 1973. Foto: Archivo Casa de las Américas.

decenas de veces en el fondo de una composición que muestra a la Estatua de la Libertad con un rostro monstruoso levantando una bandera chilena que contiene un "Jolly Roger", el conocido símbolo de las banderas piratas que consta de un cráneo cruzado por dos huesos; en esta imagen, el cráneo porta un casco militar donde nuevamente se muestra la suástica, como posible referencia a la idea de usurpación.

¹⁷³ Probablemente el autor de la fotografía sea uno de los cinco fotógrafos oficiales de la presidencia de Salvador Allende: Luis O. Lagos Vásquez, Gabriel Amado, Guillermo Hidalgo, Hugo Pueller o Leopoldo Víctor Vargas. <http://piensachile.com/2012/06/leopoldo-victor-vargas-el-fotografo-de-las-ultimas-horas-de-allende-en-la-moneda/> consultado el 13 de octubre de 2014.



Fig. 67. Régulo Pérez, pintando durante el II Encuentro de Artistas Plásticos Latinoamericanos, La Habana, 1973. Foto: Archivo Casa de las Américas.

Algo similar sucede en la pintura del venezolano Régulo Pérez, donde se muestra una caricatura del general Pinochet con cuernos y una calavera en la boina, acompañado por un esqueleto con anteojos que porta una bandera con la leyenda CIA, y un gorila que porta una boina militar donde se puede apreciar una suástica, como una alusión a la represión, aunado a esto, en la parte inferior derecha se encuentra una caricatura del “Tío Sam”

con una expresión de maldad.

La suástica, ante la mirada de estos artistas latinoamericanos, simboliza ahora al imperialismo norteamericano, de manera más concreta, al fascismo inherente a la dictadura golpista promovido por el capitalismo norteamericano. Se convierte entonces en receptáculo de la imagen del enemigo, y se representa su destrucción, como

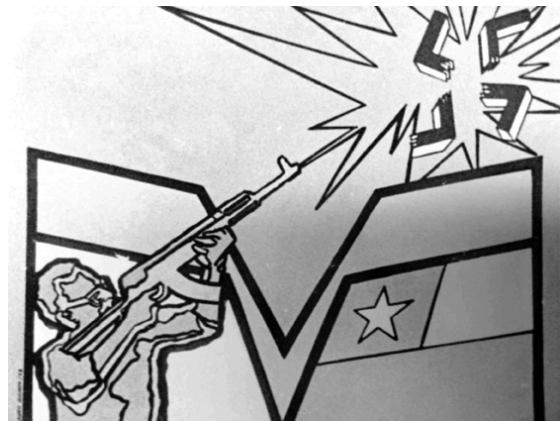


Fig. 68. Interpretación de la fotografía de Allende. Pintura de los participantes del encuentro, realizada durante la sesión de pintura en vivo con el público. Foto: Archivo Casa de las Américas

aparece en otra pintura realizada durante este encuentro, donde vemos una figura que representa a Salvador Allende, disparando y destruyendo al símbolo nazi con su AK-47.

Lo mismo sucede con la obra del diseñador cubano Félix Beltrán donde se ilustra una guillotina cuya navaja degüella una espinosa suástica, “para expresar al nivel del símbolo el seguro fracaso de las fuerzas golpistas”¹⁷⁴

La resignificación del símbolo nazi en las obras que aluden a la dictadura militar en Chile, enfatizan las similitudes en la forma de operar entre ésta y el ejercito alemán durante la segunda guerra

mundial. En ambos casos existió la persecución y encarcelamiento de comunistas, la

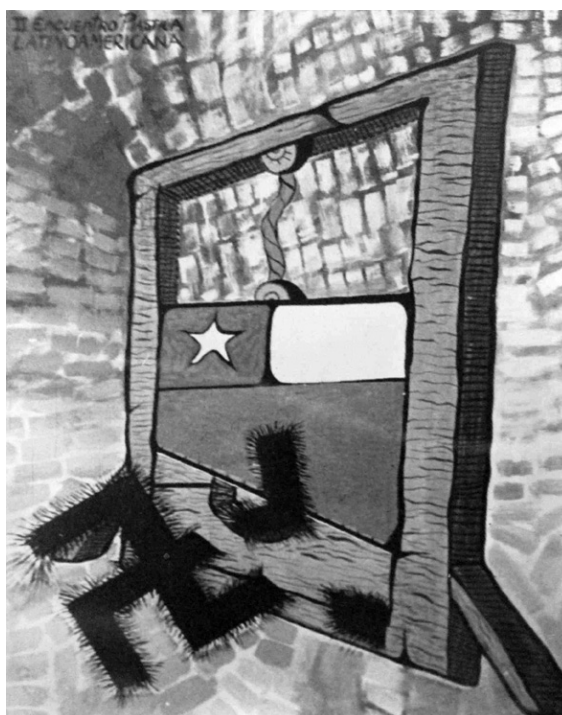


Fig. 69. Felix Beltrán. Pintura realizada durante la sesión con el público en la Casa de las Américas, La Habana, 1973. Foto: Archivo Casa de las Américas.



Fig. 70. El general de la Fuerza Aérea de Chile, Gustavo Leigh Guzmán, el general Augusto Pinochet, el almirante de la Armada de Chile José Toribio Merino, y el director de Carabineros César Leonidas Mendoza Durán.

¹⁷⁴ Alejandro Alonso. “Un buen inicio. Ahora, a continuar la tarea”. s/d. Archivo Casa de las Américas

quema de libros prohibidos en lugares públicos, e incluso la existencia de campos de concentración a donde eran enviados los opositores del régimen. Encontramos este símbolo también en las boinas de los retratos de los principales miembros de la junta militar, que llevaron a cabo el golpe de estado¹⁷⁵, en la pintura del cubano Félix Beltrán y el argentino Julio Le Parc, donde se muestra a los cuatro generales en la parte superior de la pintura y cuatro manos portando cada una un revolver, apuntando a ellos directamente, la manga de cada mano es una bandera chilena. El orden y el enmarque de los retratos se debe a que fueron copiados de fotografías divulgadas por la prensa internacional.

A diferencia de la exposición del encuentro anterior, el contenido político en las obras de los artistas es mucho más visible, casi siempre figurativo y referente directo de diversas causas sociales latinoamericanas, además de mostrar una evidente tendencia anti-imperialista. Fueron exhibidas, desde imágenes de Fidel Castro y Ernesto Guevara, hasta referencias a movimientos guerrilleros como las FAR y Montoneros enviadas por el *Taller de Militancia Plástica de Base* de la Argentina, y algunas contribuciones de los *Talleres 4 Rojo* de

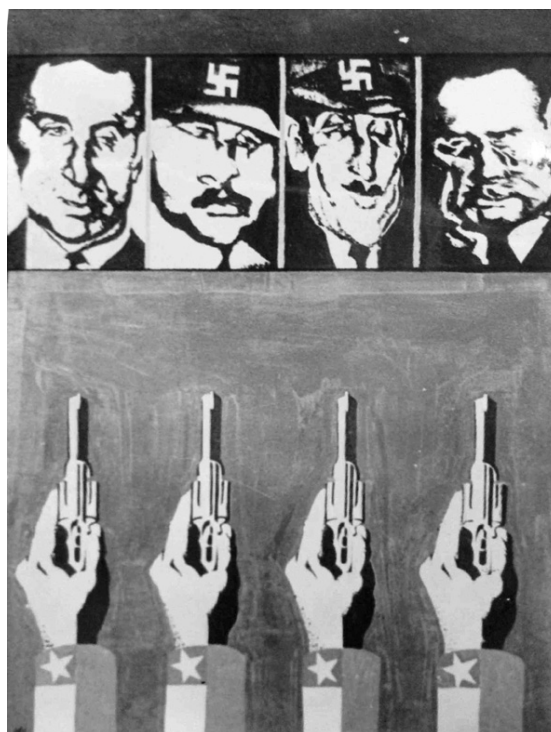


Fig. 71. Julio Le Parc y Felix Beltrán. Pintura realizada durante la sesión con el público en la Casa de las Américas, La Habana, 1973.
Foto: Archivo Casa de las Américas.

¹⁷⁵ Son los retratos del general Augusto Pinochet, el almirante de la armada de Chile José Toribio Merino, el general de la fuerza aérea Gustavo Leigh Guzmán, y el director de Carabineros César Leonidas Mendoza Durán.

Colombia y *Bija* de Puerto Rico,¹⁷⁶ junto con los paneles de la “Sala oscura de la Tortura”, pintados en Francia por el *Grupo Denuncia* (Gamarra, Le Parc, Netto y Marcos), ilustrando distintas escenas de tortura.



Fig. 72. Grupo Denuncia. "Sala oscura de la Tortura" 1972. 7 paneles de 2x2 mts. Oleo sobre tela. Foto: Sánchez, Juan. “Nuevas esperanzas en la historia del pueblo” publicado en *Revista Bohemia*. Año 65. No. 47, La Habana, Cuba, 23 de noviembre de 1973, p. 227. Archivo Casa de las Américas.



Fig. 73. Vista de la exposición en el Museo Nacional en La Habana. II Encuentro de Plástica Latinoamericana, 1973. Foto: Archivo Casa de las Américas.

¹⁷⁶ Sánchez, Juan. “Nuevas esperanzas en la historia del pueblo” publicado en *Revista Bohemia*. Año 65, No. 47, 23 de noviembre de 1973, La Habana, Cuba. pp. 26-27. Archivo Casa de las Américas.



Fig. 74. Vista de la exposición en el Museo Nacional en La Habana. II Encuentro de Plástica Latinoamericana, 1973. Foto: Archivo Casa de las Américas.



Fig. 75. Envío argentino al II Encuentro de Plástica Latinoamericana, 1973. Foto: Archivo Graciela Carnevale.

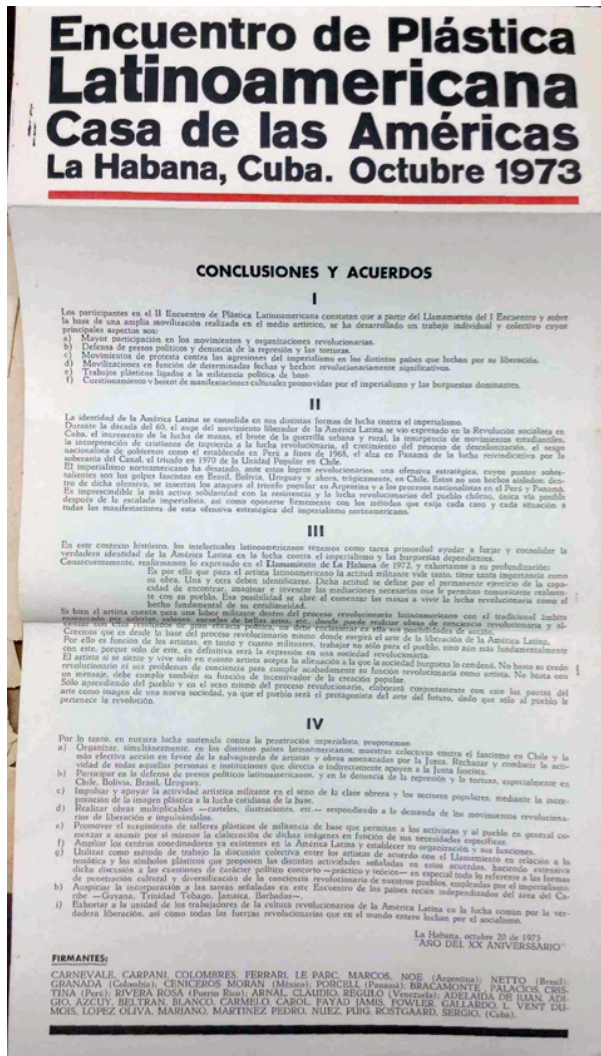


Fig. 76. Afiche con las declaraciones y acuerdos del Encuentro, La Habana, 1973.
Foto: Archivo Casa de las Américas.

Una vez que los grupos de artistas volvieron a sus respectivos países, durante los años posteriores al encuentro, el panorama se volvió gradualmente más hostil en Latinoamérica.

En Chile, el poder de la junta militar se consolidó rápidamente por la vía de la represión y la persecución, mientras que Argentina cambió de primer mandatario en cuatro ocasiones durante el caótico año de 1973,¹⁷⁷ que finalizó con Juan Domingo Perón al frente de su tercer mandato, hasta su deceso, ocurrido al año siguiente, cuando asumió el poder la

vicepresidenta y primera dama, María Estela Martínez de Perón, que gobernaría hasta el golpe de estado del 24 de marzo de 1976, que desataría una oleada de represión y censura durante los años siguientes en ese país. Para finales de la década del 70, casi todos los países sudamericanos se encontraban en dictaduras militares.

¹⁷⁷ La dictadura de Alejandro A. Lanusse que duró de marzo de 1971 a mayo de 1973, finalizó con un breve retorno a la democracia que colocó en el poder a Héctor J. Cámpora, en cuyo nombramiento estuvieron presentes el presidente chileno Salvador Allende y el presidente cubano Osvaldo Dorticós, se logró una transición hacia un gobierno inclinado hacia las ideas socialistas como había sucedido con Chile, y se restablecieron las relaciones comerciales con Cuba. Luego de un breve mandato renunció al cargo para permitir el retorno de Perón en el poder y en el intermedio gobernó de julio a octubre, Raúl Lastiri y posteriormente lo haría Juan D. Perón (1973-1974).

Esto dificultó cada vez más la ejecución de los compromisos que los artistas latinoamericanos habían adquirido a partir de esos primeros encuentros. El cese de relaciones diplomáticas con Cuba volvió con las dictaduras militares, la desarticulación del Instituto de Arte Latinoamericano en Chile, y la persecución de los representantes culturales que trabajaron en estos encuentros, muchos de los cuales se encontraban en el exilio, fueron un golpe certero contra la consolidación de una resistencia cultural, que apenas se gestaba.



Fig. 77. Artistas del II Encuentro visitando el cuartel Moncada en Santiago de Cuba, 1973.
Foto: Archivo Casa de las Américas.



Fig. 78. El pintor Ricardo Carpani, (Argentina), el poeta Gonzalo Rojas (Chile) que fungía como encargado de negocios de la embajada del gobierno constitucional chileno en Cuba, al momento del golpe de estado y Mariano Rodríguez (Cuba), subdirector de la Casa de las Américas, durante las declaraciones de solidaridad con el pueblo chileno en el II Encuentro de Artistas Plásticos Latinoamericanos, La Habana, 1973.
Foto: Archivo Casa de las Américas.

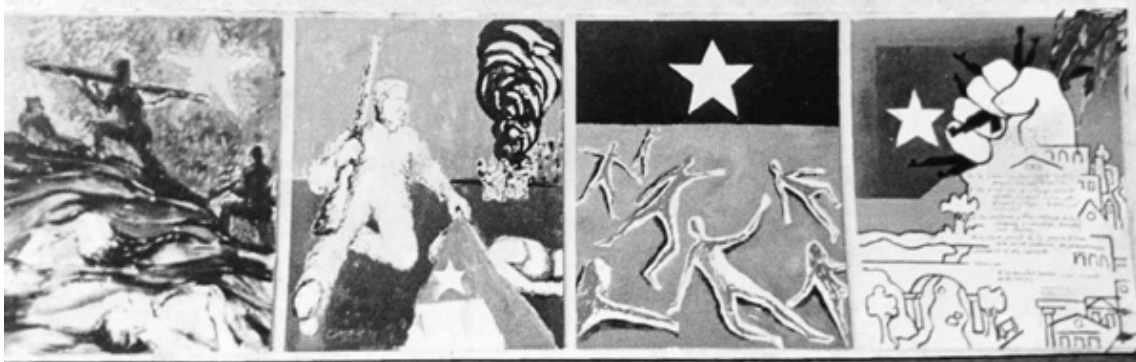


Fig. 79. Pinturas realizadas durante la sesión de pintura con el público en el Encuentro, La Habana, 1972.
Foto: Archivo Casa de las Américas.



Fig. 80. Alejandro Marcos, (Argentina) Julio Le Parc (Argentina) Gontran Guanaes Netto (Brasil) y Ciro Palacios (Perú). 1973. La Habana. Foto: Archivo Casa de las Américas.



Fig. 81. Los mexicanos Teresa Morán y Guillermo Ceniceros, durante las sesiones de trabajo, La Habana, 1973. Foto: Archivo Casa de las Américas.

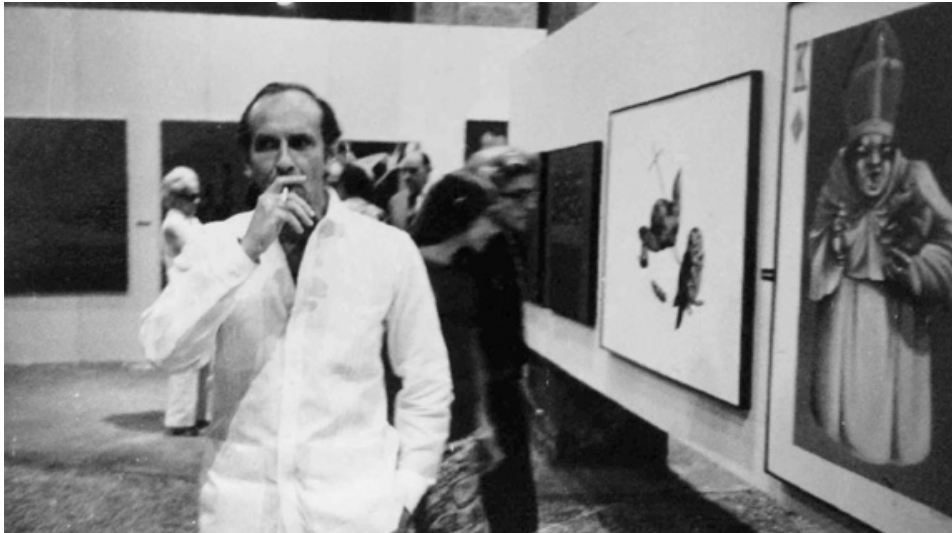


Fig. 82. Ricardo Carpani (Argentina) durante la exposición de las obras enviadas a la isla. II Encuentro de Plástica Latinoamericana, La Habana, 1973. Foto: Archivo Casa de las Américas.



Fig. 83. León Ferrari (Argentina) en el fondo Régulo Pérez (Venezuela) Teresa Morán (México) y Gontran Guanaes Netto (Brasil). II Encuentro de Plástica Latinoamericana, La Habana, 1973. Foto: Archivo Casa de las Américas.



Fig. 84 y 85. Arriba: René de la Nuez. "II Encuentro de Plástica Latinoamericana". 1973. "Llegan a Santiago Artistas Plásticos Latinoamericanos". *Sierra Maestra*. 23 de octubre de 1973. Año XV. No. 250. Santiago de Cuba. Derecha: Trabajadores colocan un panel enviado por las Brigadas Ramona Parra en el Museo Nacional en La Habana.

3.4 III Encuentro de Plástica Latinoamericana.

Tres años después, en el mes de mayo de 1976, se realizó el *III Encuentro de Plástica Latinoamericana*¹⁷⁸ nuevamente auspiciado por la Casa de las Américas. Este encuentro difiere de los anteriores en muchos aspectos, puesto que participaron únicamente algunos países del Caribe como Puerto Rico, República Dominicana, Cuba y Panamá como observador. No obstante, la diferencia más sustancial es el contenido de las obras que se exhibieron, un total de 170 obras, de 80 autores¹⁷⁹ entre dibujos, pinturas, grabado y serigrafías con una gran variedad temática y estilística. El contenido de las participaciones de este tercer encuentro, dista mucho de la línea que hasta entonces se había mantenido, carecen del explícito contenido *crítico-político* que había sido evidente en las obras presentadas durante los encuentros anteriores.



Fig. 86. Artistas del Caribe que asistieron al III Encuentro, La Habana, 1976. Foto: Archivo Casa de las Américas.

¹⁷⁸ Asistieron a este encuentro: Lorenzo Homar y Carlos Irizarry de Puerto Rico, Marianne de Tolentino, Ramón Oviedo, Ada Balcácer, Danilo de los Santos, Fernando Peña Defilló, y Silvano Lora de República Dominicana y Mario Calvit de Panamá. Archivo Casa de las Américas.

¹⁷⁹ Santiago Cardoso. "Inauguran hoy en Casa de las Américas, exposición de pinturas de latinoamericanos". *Granma*, La Habana, 20 de mayo de 1976. El informe del departamento de Artes Plásticas de la Casa de las Américas, menciona una cifra de 152 obras de 67 autores. Archivo Casa de las Américas.

Las declaraciones finales de este encuentro son mucho más conservadoras en relación con las anteriores. Siguiendo la estructura de los eventos previos, realizaron mesas de trabajo en las que, además de exigir la libertad de intelectuales, escritores, y artistas presos en Chile, Uruguay y Puerto Rico y solidarizarse con el pueblo panameño por su lucha por el Canal de Panamá; concluyen únicamente con una conservadora intención de “profundizar en el proceso de reafirmación de la identidad y la búsqueda constante de la unidad de nuestros países como vía para alcanzar la definitiva liberación”¹⁸⁰ es decir, que la enérgica postura revolucionaria ostentada en los anteriores encuentros, ahora se proyectaba como una forma de identidad entre Latinoamérica y el Caribe. La cobertura mediática fue mucho menor y no tuvo el mismo impacto que los encuentros anteriores. Incluso en algunos medios fuera de Cuba, el encuentro aparece anunciado como una muestra de arte antillano.¹⁸¹



Fig. 87. Vista de las obras enviadas a la exposición en la Casa de las Américas, La Habana, 1976. Foto: Archivo Casa de las Américas. Es notoria la ausencia del contenido político o revolucionario en esta edición dedicada al Caribe.

¹⁸⁰. “Declaración final del III Encuentro de Artistas Plástica Latinoamericana”. *Juventud rebelde*, 23 de mayo de 1976. La Habana. p. 4. Archivo Casa de las Américas.

¹⁸¹ Brusiloff, Carmenchu. “Exhibirán obras de pintores RD en Muestra de Arte Antillano en Cuba”. *El Caribe*. República Dominicana, 27 de febrero de 1976, p.6. Archivo Casa de las Américas.

Pareciera entonces, que el III Encuentro está desligado casi por completo de la construcción de una “cultura de la subversión” que se venía enarblando desde los encuentros anteriores y del llamamiento permanente a los artistas revolucionarios a participar en ella. Aunque es visible que este tercer encuentro no tuvo la misma fuerza y alcance mediático que tuvieron los anteriores, podemos entenderlo como una muestra de resistencia y constancia, puesto que se llevó a cabo en un momento en que, debido a la injerencia del aparato represivo de los gobiernos dictatoriales en los países latinoamericanos, a los participantes de los países del continente se les dificultó más que nunca participar, era prácticamente imposible realizar tanto el envío de obras como el traslado de los participantes a Cuba. No obstante, el motivo de estos encuentros no radicaba únicamente en la relación arte y política, continuaba cumpliendo con la función de incorporar culturalmente a los artistas de los países latinoamericanos, como un encuentro necesario para agregar la producción artística del Caribe a las actividades que hasta ahora se llevaban a cabo.



Fig. 88. Vista de las obras expuestas en la Casa de las Américas. "III Encuentro de Plástica Latinoamericana", La Habana, 1976. Foto: Archivo Casa de las Américas.

3.5 El retorno a La Habana. IV Encuentro de Plástica Latinoamericana.

Durante los primeros años de las dictaduras, algunos de los artistas que participaron en los encuentros de Cuba, continuaron trabajando desde el exilio, o de manera clandestina. A pesar de que al final de la década, la censura y las desapariciones forzadas continuaban siendo un problema grave en Sudamérica, con el pasar de los años, las actividades de este grupo, que habían disminuido en intensidad y frecuencia fueron retomadas en un último encuentro, debido a factores como los que señala la investigadora Nelly Richard:

Progresivamente, y a medida que el enmarque represivo se iba soltando, es decir, a medida que se iban abriendo en el interior del discurso oficial fisuras aprovechables para que la oposición ganara una cierta movilidad táctica, la cultura contestataria pasó de la semiclandestinidad de sus primeras redes de organización social a circuitos de mayor visibilidad pública¹⁸².

Esto permitió que a finales de la década se realizara el *IV Encuentro de Plástica Latinoamericana y del Caribe*¹⁸³ en mayo de 1979, el último de estos eventos organizado por la Casa de las Américas, donde participaron artistas y críticos de arte de: Argentina, Brasil, Colombia, Chile, México, Panamá, Perú, Puerto Rico, República Dominicana, Santo Domingo, Venezuela y Cuba, mostrando nuevamente el entusiasmo de los primeros encuentros y adicionando a la lista de participantes a los países del Caribe protagonistas del tercer encuentro.

¹⁸² Nelly Richard. *Fracturas de la Memoria. Arte y pensamiento crítico*. Siglo XXI Editores. Argentina, 2007, p. 31

¹⁸³ "Participantes en el IV Encuentro de Plástica Latinoamericana". Publicado en *Granma*, La Habana, 22 de mayo de 1979.

Participaron en este encuentro: el argentino Julio le Parc, Gontran Guanaes Netto, de Brasil, Pedro Alcántara y José Antonio Roda de Colombia, Mario Toral de Chile, Enrique Estrada y Teresa Morán de México, Mario Calvit y Raúl Rodríguez Porcell de Panamá, José Bracamonte de Perú, Lorenzo Homar de Puerto Rico, Silvano Lora de Santo Domingo, Luis Guevara Moreno de Venezuela y los cubanos René Azcuy, Felix Beltrán, Adigio Benítez, Alberto Carol, Mario Gallardo, Isabel Gimeno, Carmelo González, Ernesto González Puig, Adelaida de Juan, Manuel López Oliva, Sergio Martínez, Luis Martínez Pedro, René de la Nuez, Mariano Rodríguez, Alfredo J.G. Rostgaard y Lesbia Vent Dumois.

Siguiendo el esquema de los encuentros anteriores, los participantes visitaron diversos lugares de la isla, realizaron algunas declaraciones como producto de las sesiones de trabajo, y organizaron una exposición con las obras enviadas a Cuba, además de la creación de una pintura de tamaño mural en las afueras del edificio de la Casa de las Américas con motivo del XX aniversario de la institución, que coincidió con la realización de este encuentro.



Fig. 89. José Antonio Roda (Colombia), Julio Le Parc (Argentina), los cubanos Adigio Benítez, Fernando Uría, Carmen Waugh, René de la Nuez y Mariano Rodríguez y la mexicana Teresa Morán durante una reunión en el IV Encuentro de Artistas Plásticos Latinoamericanos, La Habana, 1979.

Foto: Archivo Casa de las Américas.

Realizaron nuevas declaraciones de apoyo a los pueblos que en ese momento vivían luchas armadas en los que Estados Unidos estaba involucrado, como Nicaragua y El Salvador, además de una declaración más a favor del pueblo de Vietnam.

Cabe destacar, que las conclusiones de este último encuentro demuestran una mayor sobriedad en relación con las declaraciones de los primeros encuentros, ya que sin perder la intención inicial, de crear un arte latinoamericano no comprometido con los

mecanismos del mercado, y consciente de la necesidad del artista de participar en las luchas sociales de los países latinoamericanos; no invita al boicot, no llama a la lucha armada, ni se proclama por una campaña de subversión, sino que sugiere en su lugar, continuar la lucha por el camino de la enseñanza artística, el intercambio de experiencias, información y obras, el desarrollo tecnológico y formal apegado a la realidad latinoamericana, además del desarrollo de la creatividad individual a la par de acciones sociales de las artes plásticas como talleres colectivos de gráfica y brigadas de pintores.¹⁸⁴

Es decir, que como resultado del aprendizaje que estas experiencias arrojaron entre sus participantes, y ante las condiciones histórico políticas que las acompañaron, los esfuerzos realizados durante la década, lejos de ser abandonados, se consolidaron como una resistencia orientada hacia los resultados en el largo plazo. Una forma de rebeldía enfocada en la consolidación de una resistencia cultural latinoamericana, apegada a la realidad y a sus posibilidades pragmáticas de difusión, enfocada en las acciones sociales y en la construcción de una identidad inclusiva entre los países de América Latina y el Caribe.

Con este último encuentro, finaliza una década de agitación cultural en la que estos artistas latinoamericanos jugaron un papel importante desde su participación en las exposiciones colectivas de la década del sesenta y durante el principio de los años setenta.

¹⁸⁴ Raúl Rodríguez Porcell. "Recuento de un encuentro" *Revista Casa de las Américas*, No. 116, La Habana, 1979, pp. 134-140



Fig. 90. Los pintores mexicanos Enrique Estrada y Teresa Morán, al fondo el brasileño Gontrán Guanaes Netto, durante la inauguración de la exposición del IV Encuentro de Artistas Plásticos Latinoamericanos y del Caribe. Foto: Archivo Casa de las Américas.

A pesar de verse condenados a la censura, la persecución, y el exilio, un gran número de artistas, críticos y teóricos del arte, manifestaron abiertamente sus ideas, se mostraron solidarios con países en situaciones críticas y crearon espacios propios para soslayar la censura de los gobiernos dictatoriales, mientras que, la postura política que promulgaban con su arte, se encontraría impulsada por las políticas culturales de los países del eje socialista.

Fig. 91. Julio Le Parc, colabora en la pintura de tamaño mural en homenaje a la Casa de las Américas, La Habana, 1979.

Foto: Archivo Casa de las Américas.





Fig. 92. Exposición de las obras enviadas al IV Encuentro, La Habana, 1976. Foto: Archivo Casa de las Américas.

Con el pasar de los años, en la década de los ochentas, conforme los países latinoamericanos se acercaban más al retorno de la democracia, la crítica contra los gobiernos dictatoriales se fue haciendo más visible. Sin embargo, estos Encuentros de



Artistas Latinoamericanos, constituyen una labor de resistencia ideológica y artística internacional, así como una constante muestra de solidaridad, en los momentos de mayor represión.

Fig. 93. Mario Toral, Mario Calvit, la crítica de arte Adelaida de Juan y Fernando Uria, durante el encuentro, La Habana, 1979.

Foto: Archivo Casa de las Américas.

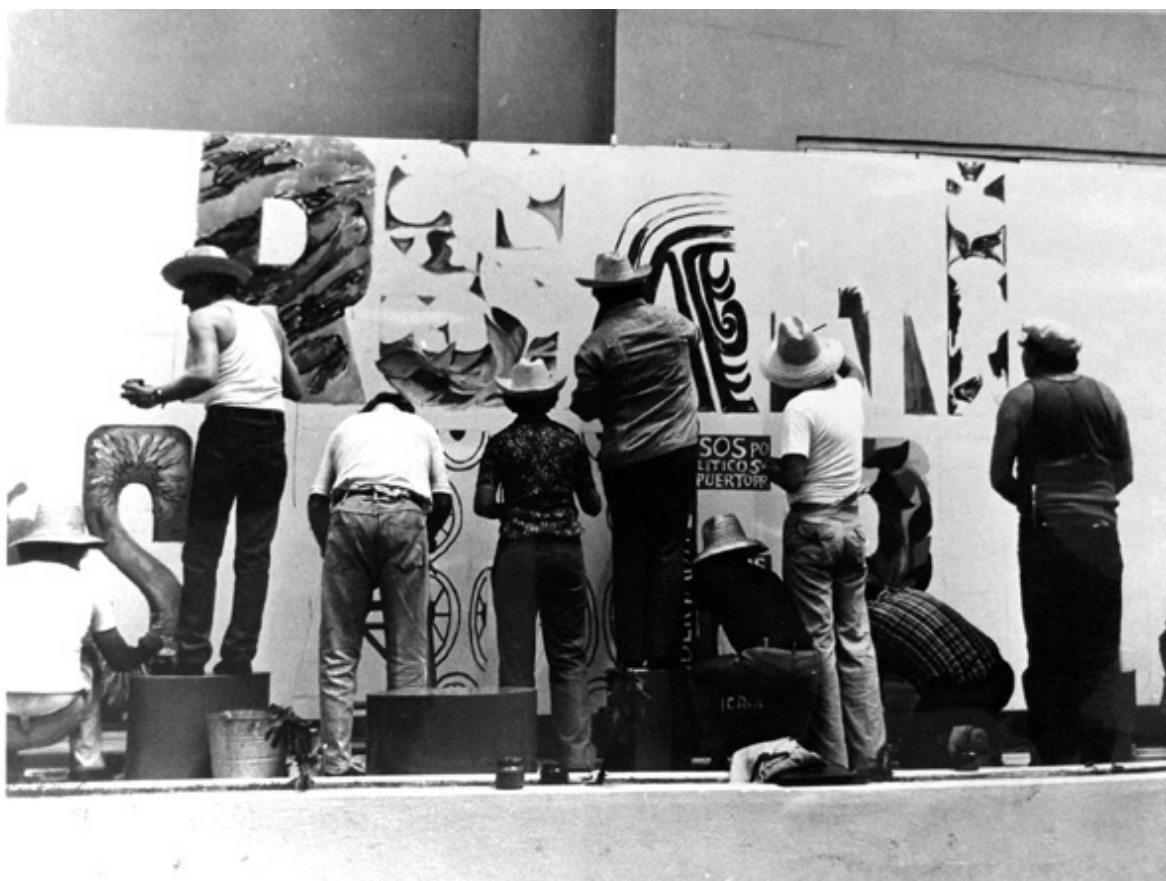


Fig. 94. Artistas participantes del encuentro, realizan una pintura de tamaño mural a las afueras de la Casa de las Américas. La Habana, 1979. Foto: Archivo Casa de las Américas.



Fig. 95. Sesiones de trabajo, durante el IV Encuentro de Artistas Plásticos Latinoamericanos y del Caribe, La Habana, 1979. Foto: Archivo Casa de las Américas.

Capítulo 4

La resistencia desde el exilio

Desde mediados de los años 60 y a principios de la siguiente década, surgió uno de los periodos más agitados política y socialmente en la historia de Latinoamérica. Para entonces comenzaba a hacerse visible el ambiente opresivo que reinaría en estos países durante los próximos años. Brasil se encontraba ya bajo un régimen militar, y se consumaron los golpes en Uruguay, Chile y Argentina respectivamente. Estas condiciones provocaron que una gran cantidad de latinoamericanos emigraran a otros países, sobre todo a Europa.

Los artistas e intelectuales que residían en Europa, que participaron en los encuentros y exposiciones colectivas hasta ahora analizadas, continuaron colaborando por correspondencia con quienes permanecieron en América Latina. No obstante, al consumarse gradualmente los golpes de estado en los países de la región, el trabajo de quienes partieron al exilio, adquirió una mayor trascendencia, puesto que se convirtió en una resistencia cultural contra las acciones represivas de los gobiernos dictatoriales. El siguiente es un recorrido que pretende reconocer las dinámicas y el impacto de estas acciones de resistencia desde el exilio.

Gran parte de la información contenida en este capítulo, pudo ser recopilada, gracias al apoyo proporcionado por el Dr. Miguel Rojas Mix, y el artista Gontran Guanaes Netto, ambos residentes en Paris, quienes permitieron el acceso a sus archivos y compartieron sus valiosos testimonios para la elaboración de esta tesis.

4.1 Acciones de resistencia en Europa: de Buenos Aires a París.

Desde mediados de los años 60s, la situación política de los países latinoamericanos comenzó a agravarse tanto, que atrajo la atención de algunos países europeos. Se registró en Francia un creciente interés por lo que sucedía en Latinoamérica y sus vorágines políticas e ideológicas en los años posteriores a la Revolución Cubana. Diversos textos afines fueron publicados, y autores latinoamericanos se traducían al francés cada vez con mayor frecuencia. Existía para entonces, un grupo de intelectuales argentinos asentados en París, entre los cuales se encontraban: Julio Le Parc, Julio Cortazar, Raúl Damonte Botana (Copi), Antonio Seguí, Héctor Bianchotti, Alfredo Rodríguez Arias, Edgardo Cozarinsky, Jorge Lavelli y Hugo Santiago Muchnick.¹⁸⁵

Desde los primeros años del periodo, se habían realizado en París algunas exposiciones colectivas que reunieron a distintos artistas latinoamericanos que posteriormente participarían en los encuentros de artistas latinoamericanos :

Buena parte de la comunidad latinoamericana de París creó, en 1962, la *Association Latino-Américaine de Paris*, cuya primera exhibición reunió obras de 138 artistas residentes en esa ciudad. Entre ellos Marta Minujín, León Ferrari, Jorge de La Vega, Ernesto Deira, Luis Felipe Noé, Cícero Dias, Eduardo Jonquière, Wifredo Lam, Roberto Matta, Frans Krajcberg, Alberto Greco, Arthur Luis Piza, Sergio Camargo, Luis Tomasello, Francisco Sobrino, Francisco Toledo, Rufino Tamayo, Julio Le Parc, Jesús Rafael Soto, Carlos Cruz-Diez, Martha Boto y Gregorio Vardánega. Tres años más tarde, otra exposición organizada por esta asociación en ese mismo museo, *Artistes Latino-américains de Paris*, fue tan populosa como la primera.¹⁸⁶

¹⁸⁵ Isabel Plante. “*Amérique Latine Non Officielle* o París como lugar para exhibir contrainformación”, en *A contracorriente*, Vol. 10, No. 2, Invierno, North Carolina State University, 2013, pp. 58-84.

¹⁸⁶ *Ídem*.

El grupo de latinoamericanos de París se encontraba activo desde antes del periodo de las dictaduras en Latinoamérica. La presencia de estos artistas en la capital francesa, se debía en gran medida a la búsqueda del éxito personal, puesto que, como afirma el escritor Damián Bayón: “El artista se ve pues, compelido a salir de su país. Primero para aprender y verse en un espejo diferente. Segundo, para lograr esa aureola de prestigio que le permitirá consagrarse en su propia tierra.”¹⁸⁷

Amérique Latine Non Officielle.

París funcionó para los artistas, como un caldo de cultivo ideológico y cultural, un importante punto de encuentro debido a la afluencia de artistas e intelectuales provenientes de distintos países del mundo. En 1970 con la intención de contrarrestar el cliché que existía en el imaginario europeo sobre una Latinoamérica más parecida a una postal folclórica y colorida; un grupo de artistas residentes en la ciudad realizaron una exposición para exponer la caótica realidad que se vivía en Latinoamérica: *Amérique Latine Non Officielle*. Exhibida del 20 al 30 de abril de 1970 en el teatro de la *Cité Universitaire* de París, después de dos intentos fallidos para implementarla en otras locaciones.

Esta exposición utilizó la misma dinámica de “contrainformación” implementada por artistas argentinos apenas dos años antes en *Tucumán Arde*, divulgando información generalmente excluida de los principales diarios y medios informativos, como señala la investigadora Isabel Planté:

La exhibición consistió en un recorrido articulado mediante imágenes en diversos soportes (carteles, fotografías, pintura, etc.), textos escritos y audiovisuales. Entre paneles con escenas sangrientas, caricaturas políticas y siluetas del Che Guevara

¹⁸⁷ Damián Bayón. *Aventura plástica de Hispanoamérica. Pintura, cinetismo, artes de la acción (1940-1972)* Fondo de Cultura Económica, México, 1974, p. 316.

recortadas en cartón, el espectador era orientado hacia la “desmitificación” de América Latina. La exposición pretendía dejar en claro que Latinoamérica no era su imagen exótica y turística, sino la tierra del guerrillero, de la intervención militar y la tortura, y del “imperialismo yankee”.¹⁸⁸

La muestra incluyó piezas sobre el boicot a la Bienal de São Paulo, afiches de la muestra argentina *Malvenido Rockefeller*¹⁸⁹ efectuada apenas un año antes y la proyección de los *Cineinformes de la CGT*¹⁹⁰ y el documental argentino *La hora de los hornos* (1968),¹⁹¹ que estuvo prohibido en Francia durante 1969¹⁹² y que había sido exhibido previamente en *Tucumán Arde*.¹⁹³

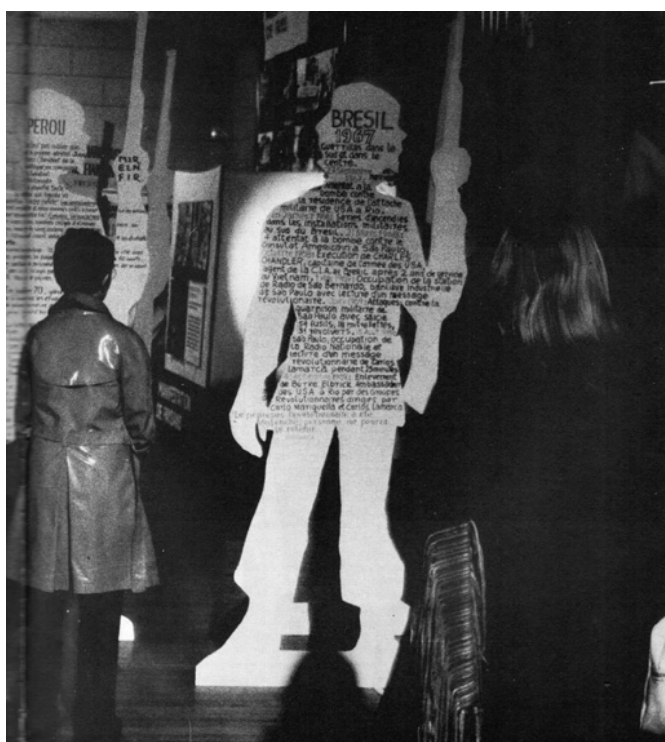


Fig. 96. Siluetas del Che con información de países latinoamericanos.

Foto: André Morain publicada en “Amérique Latine non- officielle”, *Opus International* n. 18, Paris, junio de 1970, 54-55.

¹⁸⁸ Isabel Plante. “Amérique Latine Non Officielle o París como lugar para exhibir contrainformación”. *Op. Cit.*, p. 71.

¹⁸⁹ Según la investigadora argentina Isabel Plante: “Esos últimos afiches probablemente llegaron a París por medio de León Ferrari y Eduardo Jonquieres. En una carta de febrero de 1970, Ferrari le enviaba a Jonquieres un listado de las manifestaciones de (arte político) que se habían realizado en Buenos Aires en esos años.” Estas muestras fueron: *Homenaje al Vietnam* (1966, Galería Van Riel), *Homenaje a Latinoamérica* (noviembre de 1967, SAAP), *Tucumán Arde* (noviembre de 1968, CGTA Rosario y Buenos Aires) y *Malvenido Rockefeller*, 1969, CCC). Isabel Plante, “Amérique Latine Non Officielle o París como lugar para exhibir contrainformación”, *Op. cit.*, p. 77.

¹⁹⁰ Octavio Getino, Vallejo y Nemesio Juárez, “Cineinformes de la CGT”. Noticiero cinematográfico. Grupo Cine Liberación. Argentina. 1968-1969.

¹⁹¹ “La hora de los hornos: notas y testimonios sobre el neocolonialismo, la violencia y la liberación” Argentina. (1968). Dirección: Fernando E. Solanas, Octavio Getino Producción: Grupo Cine Liberación / Solanas Productions. 260 min.

¹⁹² Mariano Mestman. “Raros e inéditos del grupo Cine Liberación.” Publicado en *Revista Sociedad*, No. 27, Buenos Aires, noviembre de 2008, pp. 27-79.

¹⁹³ Isabel Plante. “Amérique Latine Non Officielle o París como lugar para exhibir contrainformación”, *Op. cit.*, pp. 58-84.

Salvo por un breve reportaje fotográfico publicado en el No. 18 de la revista *Opus internacional*¹⁹⁴ en junio del mismo año, la exposición pasó inadvertida por la prensa, aunado a que fue realizada como una obra colectiva anónima, posiblemente como una medida preventiva para evitar posibles represalias, ya que tan solo dos años atrás, los artistas Julio Le Parc y Hugo Demarco, que participaron en esta muestra, fueron expulsados de Francia debido a sus actividades en el *atelier populaire*¹⁹⁵ en el marco de los conflictos del mayo francés.

Esta exposición resulta trascendente por diversos aspectos: constituye un importante punto de encuentro para los artistas latinoamericanos residentes en París, estableció los vínculos entre artistas que permitieron continuar con posteriores trabajos colectivos, develó ante una porción de la sociedad europea la realidad latinoamericana que se mantenía oculta. Al recopilar y exhibir piezas de exposiciones de arte y política que le precedieron, estableció una retrospectiva del trabajo colectivo realizado hasta entonces, en la dicotomía entre arte y política.



Fig. 97. Un mapa con información sobre los países latinoamericanos que se encontraban bajo gobiernos militares hasta el momento de la exposición. *Amérique Latine Non Officielle*, Cité Universitaire, París, 1970. Foto: Archivo Le Parc.

¹⁹⁴ André Morain, "Amérique Latine non-officielle". *Opus International*, No. 18, junio de 1970, pp. 54-55.

¹⁹⁵ Le Parc volvió a París después de viajar por algunos países de Europa, puesto que la restricción fue revocada al término de 5 meses.



Fig. 98. Retratos de caudillos de la historia Latinoamericana en la exposición, Emiliano Zapata, Joaquim José da Silva Xavier (Tiradentes) y José de San Martín. *Amérique Latine Non Officielle*, Cité Universitaire, París, 1970. Foto: Archivo Le Parc.



Fig. 99. Retratos de Fidel Castro y Ernesto Guevara en la exposición. *Amérique Latine Non Officielle*, Cité Universitaire, París, 1970. Foto: Archivo Le Parc.



Fig. 100. Afiches del Boicot a la bienal de São Paulo, Malvenido Rockefeller y de la propia exhibición. *Amérique Latine Non Officielle*, Cité Universitaire, París, 1970. Foto: Archivo Le Parc.



Fig. 101. *Amérique Latine Non Officielle*, Cité Universitaire, París, 1970. Foto: Archivo Le Parc.



Fig. 102. “El imperialismo, los militares, la burguesía, aquí están los ingredientes que hacen un buen gobierno gorila” Foto: André Morain publicada en “Amérique Latine non-officielle”, *Opus International* No. 18, Paris, junio de 1970, pp. 54-55. Esta parece ser una idea recurrente entre la juventud de la época, como se puede apreciar en la figura 103.



Fig. 103. Julio Le Parc. “Sin título”. Dibujo realizado a finales de la década del 60. Exhibido por primera vez en la exposición *Julio Le Parc*, en la Serpentine Sackler Gallery, Londres, del 25 de Noviembre de 2014 al 15 de Febrero de 2015.

Foto: Sitio web oficial de la Serpentine Sackler Gallery.

Grupo Denuncia, la pintura contra la tortura.

Amérique Latine Non Officielle constituyó uno de los primeros pasos para la colaboración entre artistas latinoamericanos en París. En 1972, luego de haber participado en esta acción, el artista brasileño Gontran Guanaes Netto¹⁹⁶, el argentino Julio Le Parc, el español-argentino Alejandro Marcos y el uruguayo José Gamarra, se unieron en un colectivo con el explícito fin de hacer evidente la crisis de derechos humanos que se vivía en Latinoamérica, así nació el *Grupo Denuncia*.

Este colectivo presentó en el *Salon de la Jeune Peinture* de 1972 del *Musée d'Art Moderne* una pieza denominada, *Sala oscura de la tortura: 7 paneles de 2x2 metros*, realizados únicamente en blancos, negros y grises, en donde se ilustraban escenas figurativas de tortura, dramatizadas por actores de teatro del *Collectiv anti Faciste* a partir de los testimonios del fraile Tito de Alencar Lima, arrestado en Brasil en 1968 y torturado brutalmente en diversas ocasiones, quien se encontraba exiliado en Francia y ayudó a recrear estas escenas.

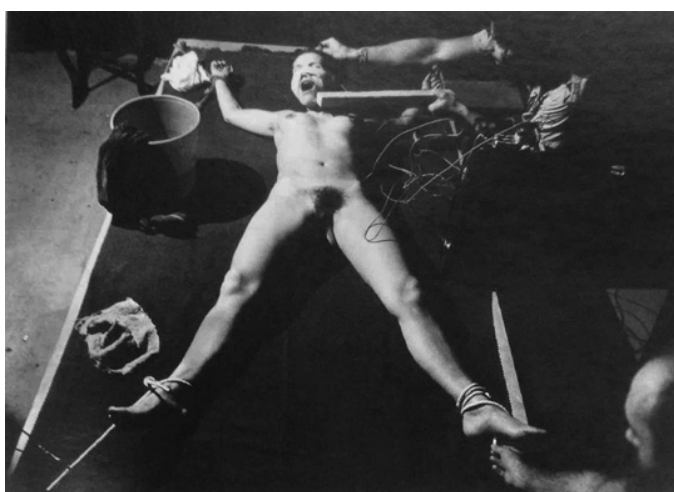


Fig. 104. Representación de una escena de tortura del *Collectiv anti Faciste*, basado en los testimonios de Tito de Allencar, 1972, Foto: Julio Le Parc.

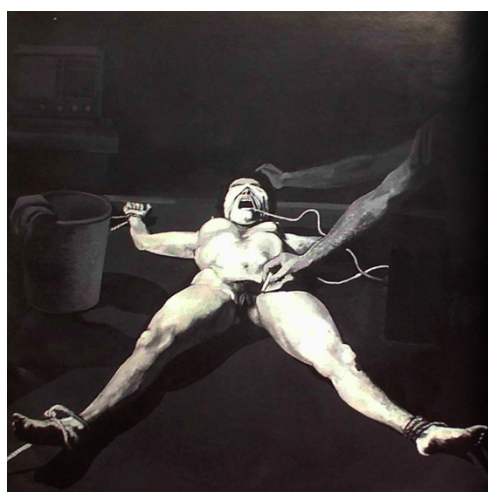


Fig. 105. Uno de los siete paneles que muestra una escena de Tortura pintado por Julio Le Parc, París, 1972.

¹⁹⁶ Cabe resaltar que antes de *Amérique Latine Non Officielle*, muchos artistas residentes en París no habían trabajado juntos y no se conocían entre sí. A partir de esta iniciativa, se constituyeron algunos grupos que continuaron colaborando en colectivo, casi siempre en exposiciones de arte y política. Fue en esta exposición donde el brasileño Gontran Guanaes Netto conoció a Julio Le Parc y desde entonces continuaron colaborando juntos. Entrevista del autor a Guanaes Netto, París, diciembre de 2015.

Encarnados por los actores, fotografiados por Le Parc en su atelier, y posteriormente convertidos en pintura por los miembros del *Grupo Denuncia*¹⁹⁷, estos paneles constituyen un testimonio necesario para ilustrar las atrocidades cometidas por las fuerzas represivas del estado durante las dictaduras latinoamericanas. Los cientos de testimonios de las víctimas son por sí solas reveladores, pero ante la imposibilidad de tener un registro fotográfico del momento real de los métodos de tortura aplicados a los prisioneros políticos, estos paneles se convierten en una imagen suficientemente cercana a lo sucedido.



Fig. 106. *Grupo Denuncia*. "Sala oscura de la tortura" Óleo sobre tela, 7 paneles de 2x2 mts. Paris, 1972.
Foto: Archivo Le Parc.

Son imágenes de gran impacto a pesar de ser recreaciones estéticamente cuidadas, primero, en la interpretación que los actores hacen de los testimonios de Frey Tito de Alencar, en segundo lugar, en la composición de la toma fotográfica, con un ángulo premeditado, una iluminación dispuesta a favor de la dramatización teatral que resulta

¹⁹⁷ Catálogo de la exposición *Sala Escura da Tortura*. Instituto Frei Tito de Alencar. Fortaleza, Brasil, agosto de 2011, pp. 11-26.

en una escena simulada, y una pose pensada para ilustrar de manera casi didáctica un momento áspero y agresivo que muestra el sometimiento de un ser humano ante otro, sublimemente congelado mediante el manejo de los claroscuros, para ser trasladado entonces a una tercera recreación, de la fotografía a la pintura; el objetivo final de esta representación, donde es nuevamente interpretado por los pinceles de los pintores del *Grupo Denuncia*.

El resultado son los paneles monumentales con imágenes crudas que se potencian en el hábil uso de la figuración como recurso plástico. El tamaño de las telas y las proporciones en que fueron pintadas, nos acercan aun más a la situación que recrean, introduciendo al espectador en la “Sala Oscura” donde torturado y verdugo dejan de ser humanos mediante la supresión del color, para devenir en neutros seres grisáceos protagonistas de esta galería de lo grotesco, que convierten al espectador en cómplice de lo que no ha visto en realidad, pero que ahora sabe que sucede, en otro lugar, en ese mismo instante. Desde entonces y hasta la fecha, estos mismos paneles han sido utilizados en diversas exposiciones, para denunciar la tortura y los abusos de los gobiernos militares en los países latinoamericanos.¹⁹⁸

¹⁹⁸ Estos paneles han sido expuestos desde entonces y hasta la actualidad, en diversos países latinoamericanos y europeos, como Italia, Suiza, Alemania e incluso en Estados Unidos, además de exposiciones de arte, en eventos relacionados con los derechos humanos y sobre el tema de la tortura en América Latina durante el periodo. Entrevista del autor con Gontran Guanaes Netto, realizada el 6 de Diciembre de 2014 en París.



Fig. 107. *Collectiv anti Faciste*. Representación de una escena de tortura, Paris, 1972. Foto: Julio Le Parc.



Fig. 108. José Gamarra. "Sala Oscura de la Tortura". Óleo sobre tela, 2x 2mts 1/7, Paris, 1972.

A partir de las fotografías utilizadas para recrear estas escenas de tortura, Julio Le Parc también realizó algunas serigrafías donde se muestra el rostro de un hombre en primer plano, con los ojos cubiertos por los colores de la bandera argentina, torturado mediante el uso de la picana eléctrica. Esta misma imagen es recreada posteriormente por Le Parc, en un formato monumental, como parte de su trabajo con la *Brigada de Pintores Antifascistas* en 1978 en el contexto del Mundial de Fútbol en Argentina, remplazando el lugar de la bandera de su país, por el logotipo del mundial de 1978; evento que ayudaría a desviar la atención sobre la grave crisis de derechos humanos que se vivía en el país contra el cual se promovió un boicot desde Europa coordinado por el *Comité de Boycott du Mondial de Football en Argentine*¹⁹⁹ (COBA) en la cual participaron los artistas del *Grupo Denuncia*.



Fig. 109. Actor del *Collectif anti Faciste*. representando una escena de tortura, Paris, 1972. Foto: Julio Le Parc.



Fig. 110. Julio Le Parc, Serigrafía, Paris, 1972. Colección Casa de las Américas.

¹⁹⁹ Ver Jean-Gabriel Contamin y Olivier Le Noé. “La coupe est pleine Videla! Le Mondial 1978 entre politisation et dépolitisation” en *Le Mouvement Social*, No. 230, La Découverte, enero de 2010, pp. 27 – 46. Disponible en http://www.cairn.info/zen.php?ID_ARTICLE=LMS_230_0027#no20, consultado el 3 de abril de 2015.



Fig. 111. Julio Le Parc, Brigade des peintres antifascistes, "Pour l'Amérique Latine", Villeparisis, 1978. Foto: Archivo Le Parc. La bandera Argentina ha sido reemplazada por el logotipo del mundial, esta pintura constituye un octavo panel sobre la tortura con las mismas características que los otros.



Fig. 112. Afiches y dibujos del COBA, para el boycott al mundial argentino de 1978. Foto: Cortesía de Gontran Guanaes Netto.

4.2. Bienal de Venecia 1974. “Per una cultura democratica e antifascista”.

El golpe de estado del 11 de septiembre de 1973 en Chile y la subsecuente represión sistemática, fueron motivo de reprobación a nivel mundial; calificados como un ataque a la democracia y a la voluntad del pueblo chileno. Gobiernos de derecha y de izquierda, alrededor del mundo ofrecieron las facilidades necesarias para que un número considerable de exiliados chilenos, encontraran refugio.



Fig. 113. Afiche de la Bienal de Venecia 1974, “Por una cultura democrática y antifascista.” Venecia, 1974.

Países como Francia, Inglaterra, Italia, España, Holanda, Suecia, Canadá, Australia, Bélgica, Nueva Zelanda, la Alemania

Occidental, México, Venezuela y Cuba recibieron exiliados chilenos, además de condenar el golpe de estado. Incluso, la oposición al gobierno de la junta militar en Chile, fue apoyada política y económicamente desde organismos en el exterior.²⁰⁰ Diversas organizaciones civiles, movimientos sindicales y comités de solidaridad en varios países, apoyaron a los exiliados para que pudieran establecerse dignamente en los países que los acogieron y se sumaron a la constitución de la resistencia cultural, por medio de publicaciones, boletines, y actividades culturales.

²⁰⁰ Alan Angell. “International Support for the Chilean Opposition: Political Parties and the Role of Exiles”, en *The International Dimensions of Democratization*. Oxford: Oxford University Press, New York, 1991, pp. 175-200.



Fig. 114. Afiche de la Bienal de Venecia sobre las actividades políticas por la libertad de Chile, Venecia, 1974. Foto: Archivio Storico delle Arti Contemporanee de la Biennale di Venezia

Quizá una de las más grandes de estas muestras de apoyo desde el campo cultural, fue la edición de la *Biennale di Venezia* de 1974 “Per una cultura democratica e antifascista”,²⁰¹ que implicó la participación de artistas de diversas disciplinas; un gran número de conciertos entre música de cámara, ópera y música tradicional chilena,²⁰² representaciones teatrales, performance, exposiciones de plástica, fotográficas y de pintura mural, publicaciones

editoriales, proyecciones cinematográficas, conferencias, debates, mesas redondas y una programación especial para televisión y radio locales, dedicadas a condenar el fascismo y en defensa de la democracia; tomando como punto de partida, el apoyo al pueblo chileno y la condena del golpe de estado y del gobierno de la junta militar en Chile.

²⁰¹ Este evento que duró un total de 44 días de trabajo continuo, incluyó 7 conferencias y seminarios, 99 mesas redondas y debates, 22 conciertos de música entre música de cámara, ópera, y música tradicional chilena, 41 representaciones teatrales, 595 proyecciones cinematográficas, una muestra fotográfica, 5 exhibiciones con contenido historiográfico, un magno evento inaugural que fungió como manifiesto de apoyo y 8 muestras de pintura mural. “Relazione morale e politica del Presidente dell’ Ente sulle manifestazioni 1974”. *Anuario de la Bienal de Venecia 1975*, p. 177. Archivo histórico de la Bienal de Venecia.

²⁰² El grupo folclórico Chileno Quilapayún, ofreció una serie de conciertos en distintas ciudades de Italia. Este grupo mantuvo una constante participación en los actos públicos organizados por la Unión Popular, y es junto con el brutalmente asesinado cantante Víctor Jara, uno de los grupos más emblemáticos del movimiento de la “Nueva Canción Chilena”. Ambos íconos de la música folclórica chilena, participaron en distintos actos organizados por el Instituto de Arte Latinoamericano en la Universidad de Chile. Entrevista del autor con Miguel Rojas Mix, realizada el 21 de Enero de 2015.

Este evento fue de tal trascendencia que, en el acto inaugural “Testimonianze contro il fascismo” realizado el 5 de octubre en el *Palazzo Ducale*, estuvieron presentes, distintas personalidades del ámbito cultural y político europeo y latinoamericano como Julio Cortázar, Roberto Rosellini, Alberto Moravia, Alexis Panagulis, Umberto Terracini, Manuel Soares, Marco Panella, Lelio Basso, Carlos Altamirano, y Carlos Vasallo²⁰³ y asistió también Hortensia Allende, viuda del abatido ex mandatario chileno que estuvo acompañada de Carlo Ripa di Meana, presidente de la bienal. Aunado a esto, la bienal recibió el apoyo de importantes personalidades del arte y la cultura que no pudieron viajar a Venecia, pero que enviaron su adición escrita, entre los que se encontraban Simone de Beauvoir, Jean Paul Sartre, Angela Davis, Susan Sontag, Rafael Alberti, Henry Moore, Alexander Calder y Gabriel García Marquez, entre otros artistas, activistas, intelectuales, e incluso cantantes de música pop.²⁰⁴



Fig. 115. Convención "Testimonianze contro il fascismo" en la Sala dello Scrutinio del Palazzo Ducale, Venecia, 5 de Octubre de 1974. Foto: Archivio Storico delle Arti Contemporanee de la Biennale di Venezia.

²⁰³ “Cominciate la manifestazioni de la Bienale di Venezia”. A.N.S.A., Roma, 7 de octubre de 1974.

²⁰⁴ La lista incluye a Carlo Aymonino, Carlo Bo, Dom Helder Camara, Henry Cartier Bresson, Giovan Battista Cavallaro, William Deakin, Jean Marie Domenach, Danilo Dolci, Gillo Dorfles., Giuseppe Dossetti, Celso Furtado, Dom Antonio Frago, Graham Greene, Jürgen Habermas, Joris Ivens, Ugo La Malfa, Sebastian Matta, Giorgio Napolitano, Ferruccio Parri, Roger Planchon, Sandro Pertini, Franco Russoli, Giorgio Strehler, Mario Soares, Bruno Storti, Angelo Tomelleri, Leo Valiani y Peter Weiss. *Convegno Testimonianze contro il fascismo*. Anuario 1975. Eventi del 1974. La Biennale di Venezia. A cura de Il'Archivio Storico delle Arte Contemporanee-1975. Archivio Historico de la Bienal del Venecia.

Durante su estancia en la ciudad, Hortensia Allende estuvo acompañada en todo momento, por varios políticos pertenecientes a los partidos radical, comunista y socialista italianos, que colocaron varios afiches en las calles de Venecia, firmados por los partidos políticos, y otras organizaciones de izquierda²⁰⁵, en donde se mostraban solidarios con el pueblo chileno y condenaban al imperialismo, al fascismo norteamericano y a la derecha europea, en el recurrente lenguaje político radical de izquierda. Bajo el lema *Libertà al Cile*, se realizó una exposición fotográfica al aire libre, exaltando el tesón socialista de los años de gobierno de la Unión Popular y una exposición de afiches y de gráfica política en el pabellón Italia, inaugurada el 7 de octubre por Hortensia Allende²⁰⁶ que incluyó material fotográfico y documentos de prensa.



Fig. 116. Afiche de las organizaciones izquierdistas en apoyo al pueblo chileno, Venecia, Octubre de 1974. Foto: Archivio Storico delle Arti Contemporanee de la Biennale di Venezia.

²⁰⁵Estas son, la *O.C. Avanguardia Operaria*, *Lotta Continua*, *P.D.U.P. Per Il Comunismo*, *Circolo "La Comune"*, *Nuovo Canzoniere Veneto*, y el *Circolo Ottobre*. En la invitación al público para el evento *Libertà Al Cile*, firman las siguientes orgnaizaciones: *FILP-CGIL*, *FILP-CISIL*, *Lavoratori Provveditorato*, *Compagnia Lavoratori Portualli*, *CRAL-ARCI Porto*, *Sezione PCI*, y el *Nucleo Aziendale Socialista*.

²⁰⁶"Mostra del manifesto Cileno dal 7 al 15 de ottobre". Padigglione Italia. Octubre de 1974. Catálogo de la exposición. Archivio historico de la Bienal de Venecia.



Fig. 117. Hortensia Allende en la inauguración de la exposición de gráfica chilena durante la Unidad Popular en el Pabellón Italia, octubre de 1974. Foto: Archivio Storico delle Arti Contemporanee de la Biennale di Venezia.

En homenaje a las Brigadas de Pintura Mural “Ramona Parra”, “Inti Peredo” y “Elmo Catalán”, un grupo de jóvenes artistas provenientes de las ciudades de Venecia, Basaglie, Eulisse, Gianquinto, Vaglieri, Perusini y Pirro, estudiantes de la Academia y del Liceo artístico de Venecia y Trieste, conformaron una cuarta brigada, a la que denominaron “Brigada Salvador Allende”²⁰⁷, para elaborar una serie de murales en distintos puntos de Venecia y un conjunto de paneles de tamaño mural en las plazas principales de la ciudad, en cuya elaboración participaron Roberto Matta, que se encontraba nuevamente en Italia y José Balmes, ahora exiliado en Francia. Tanto en los murales como en los paneles, es explícito el anti- Americanismo, debido a las sospechas de que los E.U. se encontraban detrás del golpe de estado.

²⁰⁷ Dario Micacchi. “Le arti visive alla Biennale”. *L'Unità*, Milano, 17 de octubre de 1974.

Durante los meses de octubre y noviembre, la ciudad estuvo inundada de banderas chilenas, y de muestras de solidaridad de artistas participantes y colectivos independientes, pero también fueron días de un acentuado debate político, en parte por la decisión de la Bienal de dedicar toda su edición a un tema político, y por el anti-Americanismo mostrado en algunas obras. Esto decantó en una fuerte crítica de algunos sectores de la prensa italiana e internacional, donde



Fig. 118. Roberto Matta y José Balmes durante la realización de una de las pinturas de tamaño mural exhibidas en una plaza pública de la ciudad, Venecia, 1974. Foto: Archivio Storico delle Arti Contemporanee de la Biennale di Venezia.

incluso se declaraba por muerta a la bienal²⁰⁸ y calificaba la edición de 1974 como un despilfarro de dinero monopolizado por la izquierda comunista,²⁰⁹ responsabilizando al presidente Carlo Ripa di Meana y los directores de la bienal, por politizar un evento y una institución dedicada primordialmente al arte internacional, al ofrecer a las masas la ilusión de una utópica participación popular²¹⁰.

²⁰⁸ Mario Passi. "La biennale alla prova". *L'Unità*. Milano, 21 de octubre de 1974. Fueron muchas las críticas de la prensa que cuestionaban la continuidad de la Bienal, debido a que durante cuatro años (1972-1976) la Exposición Internacional de Arte, no se llevó a cabo principalmente por dificultades económicas, sin embargo, en 1974 y 1975 se organizaron eventos de música, teatro, performance, proyecciones cinematográficas y exposiciones de artes visuales, entre otras actividades.

²⁰⁹ Armando Plebe. "I barbari a Venezia". *Lo Specchio*. Roma, 20 de octubre de 1974.

²¹⁰ Domenico Meccoli. "La gondola della Biennale fa acqua da tutte le parti". *Epoca*. Milano, 9 de noviembre de 1974. Críticas similares aparecen en: Romano, Marcello. "Biennale di Venezia: ha vinto la barbarie. L'immondezzaio antifascista". *Candido*. Milano, 24 de octubre de 1974, y en "Nouva Biennale di Venezia. L'arte di imbrogliare la gente". *Linea Proletaria*, Milano, 16 de noviembre de 1974.

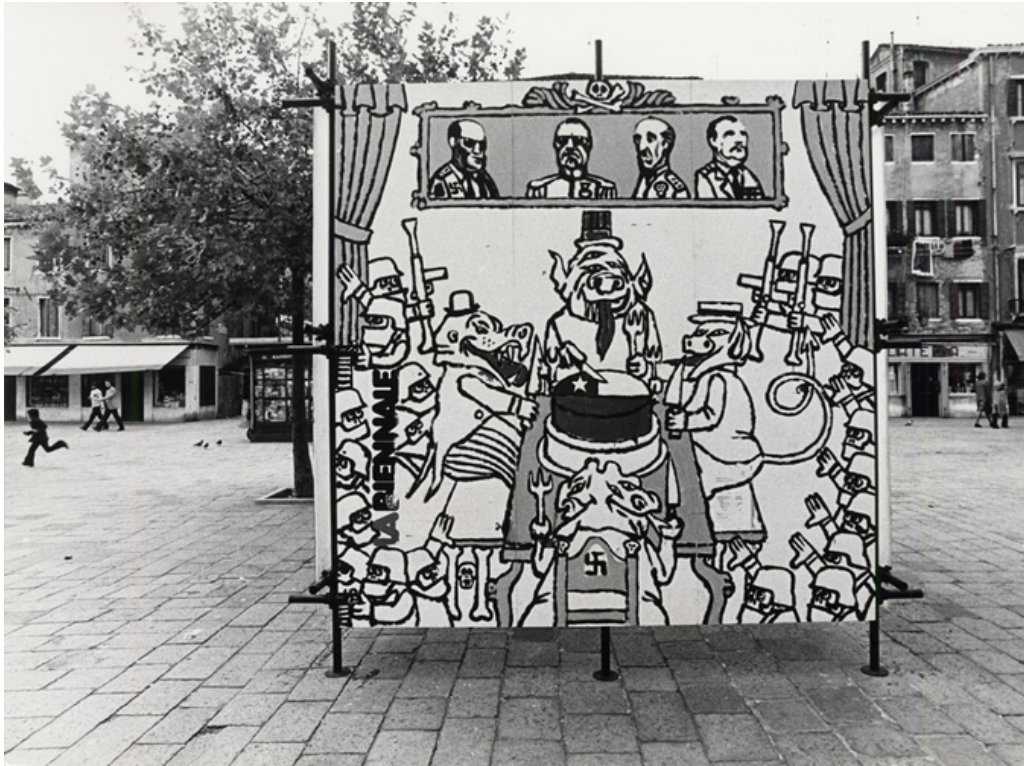


Fig. 119. Panel realizado por miembros de la *Brigada Salvador Allende*, en una plaza pública de la ciudad. Venecia, 1974. Foto: Archivio Storico delle Arti Contemporanee de la Biennale di Venezia. Es visible la ideología antimperialista en este y otros paneles.



Fig. 120. Propaganda de la bienal de 1974 en una plaza pública de la ciudad. Venecia, 1974. Foto: Archivio Storico delle Arti Contemporanee de la Biennale di Venezia.



Fig. 121. Mural de la Brigada Salvador Allende en el Campo San Polo en Venecia, 1974. Foto: Archivo Storico delle Arti Contemporanee de la Biennale di Venezia.



Fig. 122. Murales de la Brigada Salvador Allende en los alrededores de la ciudad de Venecia, 1974. Foto: Archivo Storico delle Arti Contemporanee de la Biennale di Venezia.



Fig. 123. Paneles de la Brigada Salvador Allende en la plaza Santa Margarita. Venecia, 1974. Foto: Archivio Storico delle Arti Contemporanee de la Biennale di Venezia.

Es por ello que el siguiente año, probablemente en respuesta a la polémica desatada por la prensa, especialmente a las acusaciones de anti-Americanismo²¹¹ la bienal realizó sus actividades culturales, manteniendo una distancia hermética con la política respecto a la edición de 1974; incluso, para no dejar lugar a dudas, el propio presidente Carlo Ripa, defendió la neutralidad de la bienal argumentando la presencia de un gran número de artistas de Estados Unidos como protagonistas en varios eventos de teatro y danza,²¹² sin minimizar la participación de compañías de Japón, Holanda, Hungría, España, Alemania, Francia y Canadá. También destacó la presencia de artistas norteamericanos en la muestra del área de artes visuales, con la exposición *A proposito del Mulino Stucky*,²¹³ curada por Vittorio Gregotti, hacia la cual se enfocaron la mayoría de las notas de prensa de la edición.

²¹¹ Jhon Francis. "Biennale President discusses charges of anti-Americanism". *Daily American*, Roma. 1 de noviembre de 1975.

²¹² Estos son la Martha Graham Dance Company y The New York Dance Theatre de Frank Ohman.

²¹³ Fue una exposición dedicada a la intervención de más de 30 artistas en un complejo industrial histórico abandonado, de la ciudad. Franco Raggi y Carlo Ripa. "A proposito del Mulino Stucky : artisti : Christian Boltanski". *La Biennale*, 15 de septiembre - 4 de noviembre de 1975, Venezia, 1975.



Fig. 124. Giò Pomodoro. "Stella rossa stella della ragione", Óleo, Venecia, 1974. Publicado en el *Settimanale Libertà al Cile*, Venecia, 2 de noviembre de 1974.

La polémica desatada durante los eventos de 1974 en la *Biennale di Venezia*, y el casi obligado semiapoliticismo de la versión de 1975 demuestran, una vez más, que la tensión arte y política es generalmente un motivo de discordia.

Si bien es verdad que por el contenido de los eventos y la ostensible presencia de políticos de la izquierda italiana, esta edición fue interpretada como un acto proselitista que se apoderó de un evento



Fig. 125. "I guerriglieri della Biennale". Publicado en *Il Secolo D'Italia*. Roma, 22 de octubre de 1974.

artístico, es necesario resaltar que el manifiesto y los actos por la *Libertà al Cile* fueron tan sólo una porción de los eventos destinados a contrarrestar la idea del fascismo a nivel cultural.

Parece comprensible entonces que en Italia, un país que conoció muy de cerca el rostro del fascismo durante el gobierno de Benito Mussolini, se realizaran este tipo de actos culturales para condenar avasalladoramente la idea del fascismo, que continuaba siendo una amenaza latente todavía en 1974.²¹⁴ Incluso ese mismo año, poco antes de que se realizara este evento en Venecia, Italia fue sacudida por dos atentados terroristas, orquestados por grupos ultraderechistas que buscaban el regreso del fascismo al poder, uno en

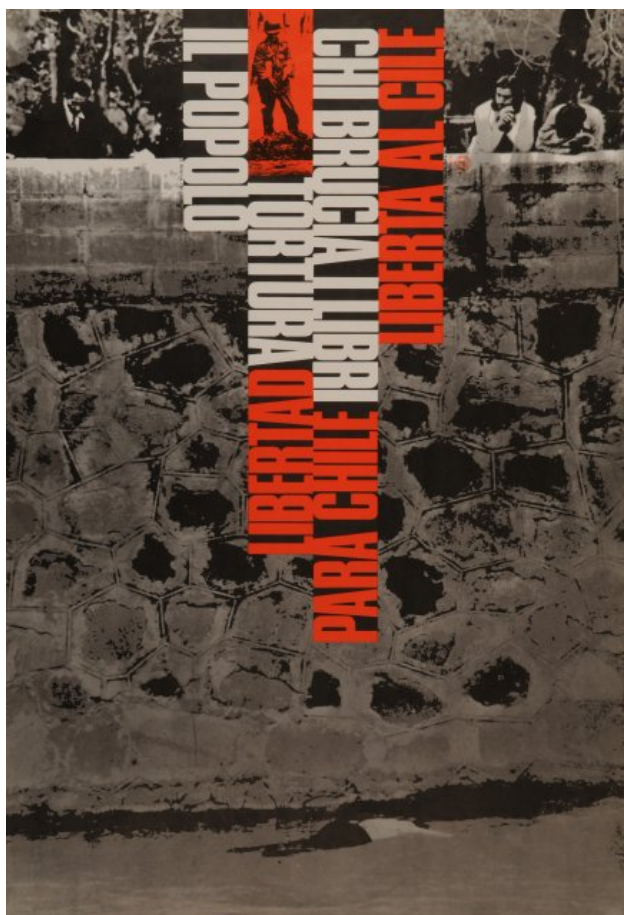


Fig. 126. Diego Birelli y Alessandro Zen, “Manifiesto”, Publicado en el *Settimanale Libertà al Cile*. Venecia, 5 de octubre de 1974.

el mes de mayo en la Piazza della Loggia²¹⁵ de la ciudad de Brescia, y uno más en agosto en el tren *Italicus*, que viajaba de Roma a Brennero.

²¹⁴ Juan Arias. “Cinco tentativas de golpe de Estado fascista fueron abortadas en Italia entre 1970 y 1974” en *El País*, Roma, 10 de marzo de 1981.

²¹⁵ Previo al año de 1974, desde finales de los años sesenta, estos mismo grupos habian realizado otros atentados para desestabilizar al gobierno italiano en turno. Ver Mimmo Franzinelli. *La sottile linea nera: neofascismo e servizi segreti da piazza Fontana a piazza della Loggia*. Rizzoli, Italia, 2008.

El fascismo, como ideología política totalitaria, abarca por definición todas las aristas de una sociedad, incluido el arte. Al entrar en ese terreno, es el arte el que transgrede a la política y toma el papel de la libertad por antonomasia, como una postura defensiva ante la “invasión” de la política. El esfuerzo de la Bienal de Venecia, por impulsar una cultura en contra del fascismo, en el cual se realizó esta gran demostración de apoyo con el pueblo chileno, es un ejemplo de que el arte y la política no son aspectos contrapuestos de una sociedad, sino que más bien, ambas encuentran un punto de convergencia en la cultura.

4.3 El *Fronte Antifascista Internazionale dell'Arte*.

A pesar de que los eventos organizados en 1975 no mostraban ninguna intención política, no se abandonaron del todo las acciones solidarias con la lucha antifascista promulgada el año anterior. Como una especie de seguimiento al acto político *Libertà al Cile* de 1974, se reunió en Venecia el 15, 16 y 17 de octubre de 1975, un grupo de pintores latinoamericanos y europeos, que conformaron el *Fronte Antifascista Internazionale dell'Arte*,²¹⁶ integrado inicialmente por los argentinos Julio Le Parc y Alejandro Marcos, el brasileño Gontran Guanaes Netto, el uruguayo José Gamarra, los chilenos José Balmes y Guillermo Nuñez, los franceses Ernst Pignon y Henri Cueco, el holandés Joop Van Meel. y los italianos Vittorio Bassaglia, Boriani Davide, Vincenzo Eulisse y Perusini Romano.

El grupo de artistas fue recibido por las autoridades del gobierno de la ciudad y de la bienal, en un acto conmemorativo que fue seguido de una serie conferencias y mesas de trabajo, con otros grupos de artistas y con miembros de sindicatos obreros y organizaciones de izquierda locales; en estas reuniones concluyeron la necesidad de realizar acciones concretas contra el fascismo tanto en Chile como en España, donde también se vivía un ambiente represivo dictatorial.²¹⁷

²¹⁶ En el comunicado a la prensa que marca la creación del grupo, aparecen con este nombre, sin embargo en posteriores trabajos, aparecen mencionados como “Brigada” en lugar de “Frente” y en algunos comunicados de prensa, aparecen como “Colectivo”. La diferencia entre frente y brigada puede deberse, tanto a una variante en las traducciones, del italiano al francés, o a la adición de nuevos artistas, durante los años posteriores. La variante colectivo, aparece cuando realizan labores y acuerdos con sindicatos de trabajadores y obreros. Con el mismo nombre “Colectivo Antifascista”, se autodenominaban los artistas de teatro que participaron con el Grupo Denuncia (Le Parc, Netto, Gamarra, y Marcos), en la realización de 7 paneles sobre la tortura. Entrevista del autor con Gontran Guanaes Netto, realizada el 6 de diciembre de 2014 en Paris.

²¹⁷ Entrevista del autor con el artista Gontran Guannaes Netto, realizada el 7 de Enero de 2015, en Paris.

La primera de estas acciones fue el apoyo al *Boicottaggio internazionale alle navi di Pinochet*, como fue denominado un navío utilizado tanto por los gobiernos español y chileno para el transporte de municiones y armas que debía reabastecerse en distintos puertos de países europeos. Esta acción fue planeada en conjunto con la C.U.T. (Central Única de trabajadores de Chile) y otros organismos sindicales socialistas de los países que se sumaron al boicot. Se acordó que los trabajadores de los puertos, pertenecientes a estos organismos se negarían a realizar las tareas de carga y descarga, comenzando estas intervenciones en el puerto de Venecia.

Luego de consolidar el apoyo, y comprometerse a colaborar en la realización de material gráfico y de propaganda necesario para la coordinación del boicot, los artistas realizaron una obra colectiva en la *Casa del Portuare* de Venecia; un panel de tamaño mural en el que plasmaron gráficamente su condena al gobierno militar, al imperialismo y la opresión²¹⁸, que en palabras de los propios artistas constituía el “punto de partida de otras acciones en otros puertos europeos, hoy los sindicatos portuarios discuten la posibilidad de un boicot permanente de los navíos con destino a Chile”²¹⁹



Fig. 127. Artistas locales colaborando con los artistas de la Brigada de Pintores Antifascistas, en la realización del primer mural en la Casa del Portuare, Venecia, 1975.

Foto publicada en el folleto de la exposición “Le travail de l’artiste”. Fête de Nantes, 1978.

²¹⁸ Tina Merlin. “Colletivo di pittori per il Cile”. *L’Unitá*, Milano 10 de noviembre de 1975.

²¹⁹ Catherine Humblot. “Culture et Politique en Italie, Fresque antifasciste à Venise”. *Le monde*. 6 de noviembre de 1975, p. 15.



Fig. 128. Uno de los paneles de tamaño mural pintados por la Brigada Antifascista, Venecia, 1975. Foto: Archivio Storico delle Arti Contemporanee de la Biennale di Venezia.

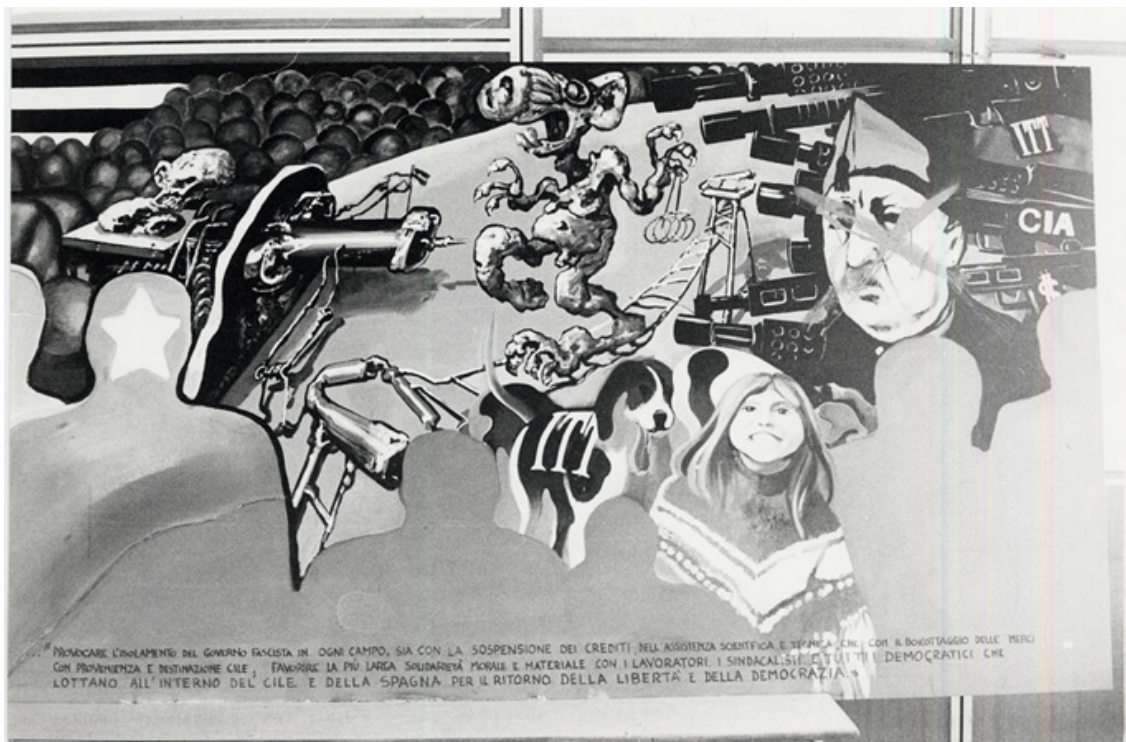


Fig. 129. Fragmento de uno de los paneles de tamaño mural pintados por la Brigada Antifascista, durante su primera reunión. 1975, Venecia. Foto: Archivio Storico delle Arti Contemporanee de la Biennale di Venezia. La figura que se encuentra tachada del lado derecho es un retrato del dictador español Francisco Franco Bahamonde.



Fig. 130. Julio Le Parc. Fragmento del Panel de tamaño mural con el retrato de Pablo Neruda, Venecia, 1975. Foto: Archivo Le Parc.

En el fondo, aparece tachado, el retrato del dictador chileno Augusto Pinochet.

Esta misma dinámica de reunión con trabajadores y sindicatos, fue replicada posteriormente en varias ciudades del viejo continente: Venecia, Atenas, Nancy, Avignon²²⁰, Havre, Liverpool, Rotterdam, Hambourg y Genés, realizando en cada una de las ciudades, además de las reuniones y acuerdos con los trabajadores, una obra colectiva con una temática similar a la primera, e incluso algunas de mayor impacto, como la realización de una pintura colectiva directamente sobre el casco del barco.²²¹



Fig. 131. Brigada de Pintores Antifacistas. “Mural por la liberación de Chile”, Atenas, 1975. Foto: Archivo Le Parc.

²²⁰ Elisabeth Couturier. *Ernest Pignon Ernest*. Herscher. Francia, 1990, p. 338.

²²¹ Catherine Humblot. “Culture et Politique en Italie, Fresque antifaciste à Venise”. *Op. cit.*

Durante los años posteriores, el frente continuó trabajando con el apoyo de los sindicatos de trabajadores y partidos de izquierda, condenando las acciones represivas de los gobiernos dictatoriales, promoviendo la solidaridad con los pueblos latinoamericanos y la resistencia ideológica contra el fascismo. Un ejemplo es la exposición colectiva *Le travail de l'artiste*²²², realizada en Nantes en 1978 y organizada por el partido comunista francés. En esta exposición elaboraron nuevamente una obra mural, pero esta vez para condenar las masacres en Nicaragua “perpetradas por el imperialismo americano”.²²³



Fig. 132. Brigada de Pintores Antifascistas. Fragmento del mural en apoyo a Nicaragua, París, 1978. Foto: Archivo Le Parc

²²²“Le travail de l'artiste.” 28 y 29 de octubre de 1978. Fête de Nantes. Folleto de la exposición. Archivo de Gontran Guanaes Netto. En esta exposición aparecen más artistas adicionados como parte de la brigada: Gracia Barrios, Blondel, Boulay, Ferrand, Raimbaud, Rautenstrauch y Tual.

²²³ *Idem.*

Las actividades de los artistas del *Frente de Pintores Antifascistas*, fueron constantes y tuvieron presencia en distintas ciudades de Europa, constituyen quizá, la más tangible muestra de continuidad de los compromisos asumidos en los encuentros de artistas latinoamericanos de Cuba y Chile, además de la inclusión de artistas europeos. La asiduidad de esta forma de resistencia cuestiona de manera pragmática el papel del arte en la sociedad y convierte al concepto de solidaridad en la piedra angular de su labor colectiva, que se expande gradualmente hacia otros países en situaciones semejantes de represión y conflictos políticos.²²⁴



Fig. 133. Gontran Guanaes Netto durante una manifestación a favor del pueblo salvadoreño a finales de la década del 70, París. Foto: Julio Le Parc.

De 1974 a 1978, a la par de las actividades del *Frente de Pintores Antifascistas*, se crearon las *Brigadas de Pintura Mural* en Europa, impulsadas por los artistas y académicos José Balmes, y Gracia Barrios, que conformaron junto con artistas locales,²²⁵ la *Brigada Luis Corvalán*²²⁶ y la *Brigada Pablo Neruda*, luego de haberse instalado en París como refugiados políticos. Muchos de los artistas que pertenecían al

²²⁴ Desde la década anterior se realizaron exposiciones colectivas en Argentina y Chile para condenar los bombardeos norteamericanos a Vietnam, y en los encuentros de artistas latinoamericanos de La Habana, eran constantes las declaraciones de solidaridad con los pueblos palestinos y vietnamita. Algunos artistas de este frente (Gontran Guanaes Netto y Henri Cueco), participaron en la constitución del museo del apartheid en Sudáfrica. Entrevista del autor con Netto. París, 7 de enero de 2015.

²²⁵ El número de artistas que participaba en cada brigada variaba, debido a que se realizaban en conjunto con artistas locales de cada ciudad, no obstante, existe un listado de artistas casi permanentes que se movilizaba de ciudad en ciudad, casi todos miembros también del *Frente de Pintores Antifascistas*.

²²⁶ Eduardo Castillo. "Puño y Letra, Movimiento social y comunicación gráfica en Chile". *Op. cit.*, p. 141.

Frente de Pintores Antifascistas colaboraron con las brigadas, en la elaboración de diversas obras *crítico-políticas* en varios países de Europa.

Las *Brigadas de Pintura Mural* en Europa constituyen una continuidad del trabajo que fue interrumpido por el golpe de estado en Chile; sin embargo, dadas las condiciones significativamente diferentes, en lugar de salir a las calles a tomar algún muro, realizaban sus trabajos en museos, casas de cultura, universidades y municipalidades de varias ciudades de Francia como Villejuif, La Rochelle, Reims, Nancy y Lyon y en diversos puntos de Europa como Holanda, Suiza y la hoy extinta República Federal de Alemania,²²⁷ que entonces se encontraba bajo control soviético.

Es decir, que además de las tres Brigadas de Pintura Mural que les precedieron en Chile: las Ramona Parra, de las Juventudes Comunistas de Chile, las Inti Peredo, de las Juventudes Socialistas y las Elmo Catalán, vinculadas a la Facultad de Artes de Chile; existieron tres brigadas más en Europa: las Brigadas Luis Corvalán, Pablo Neruda y Salvador Allende, conformadas tanto por artistas latinoamericanos como europeos.²²⁸

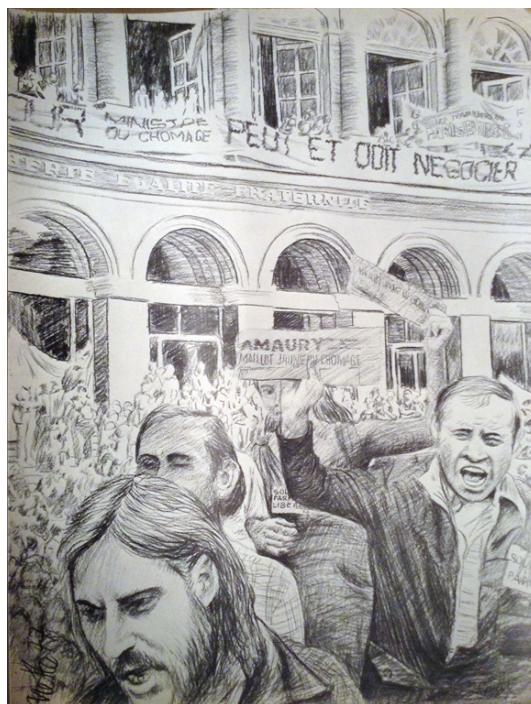


Fig. 134. Gontra Guanaes Netto. Original para litografía sobre las luchas sindicales en París, 1977.

²²⁷ Lise Bloch-Morhange y David Alper, ed. *Artiste et métèque à Paris*. Buchet-Chastel, Paris, 1980, p. 46.

²²⁸ Los artistas que conformaban las brigadas en Francia fueron: Gracia Barrios, Guillermo Nuñez, José García, José Martínez, Vivian Scheing, Eduardo Berrolta, Irene Domínguez, Sotelo, Carlos Solano, German Aréstizabal y José Balmes entre otros. Eduardo Castillo. *Puño y Letra, Movimiento social y comunicación gráfica en Chile*. Op. cit., p. 144

4.4 Del activismo al art-ivismo.

A lo largo de la década de los años 70, los artistas latinoamericanos en el exilio continuaron trabajando de forma colectiva para condenar a los gobiernos dictatoriales en América Latina y sus acciones represivas. También realizaron actos de solidaridad con las luchas sindicales locales, huelgas y manifestaciones protagonizadas por los trabajadores y obreros de las ciudades europeas. Participaban constantemente en estas exposiciones y actos conmemorativos, escritores, artistas e intelectuales latinoamericanos y europeos, algunos por la solidaridad de vivir en el exilio, otros por sus afinidades ideológicas, lo cual convirtió estos espacios en un elemento de cohesión que se consolidó con el pasar de los años, en un círculo privilegiado en el que se congregaron destacadas personalidades de diferentes disciplinas. Por ejemplo, a finales de la década, en 1979, en un homenaje a Pablo Neruda realizado en el Palacio de la UNESCO, participaron Matilde Neruda, Julio Cortázar, Marcel Marceau, Sebastián Maroto y Roberto Matta, junto con varios artistas del frente antifascista y otras personalidades,²²⁹ también se llevó a cabo una exposición para conmemorar el XX aniversario de la Revolución Cubana, en el mismo recinto, que contó con la presencia de Gabriel García Márquez, Jean- Pierre Faye, Régis Debray, Pierre Restany, Georges Boudaille, Wifredo Lam, Alejo Carpentier, Antonio Seguí, Jesús Soto, Carlos Cruz-Diez, Demarco, Roberto Matta, Julio Le Parc, Gontran Guanaes Netto, José Balmes y muchos otros artistas e intelectuales latinoamericanos y europeos²³⁰.

Es notoria la trayectoria y la constancia de varios artistas e intelectuales latinoamericanos que participaron reiteradamente en exposiciones, actos de solidaridad

²²⁹ *Hommage a Pablo Neruda*, marzo de 1979, palacio de la UNESCO. Paris.

²³⁰ Raoul-Jean Moulin. "500 Artistes avec Cuba". *Humanité*, 6 de Marzo de 1979, Paris, p. 9.

y movimientos colectivos, labor que realizaban desde la década anterior en sus respectivos países, durante los encuentros de artistas plásticos latinoamericanos que se realizaron en La Habana durante la década del setenta, y en diversos actos de igual naturaleza en Europa, en solidaridad con los países latinoamericanos.

Sin hacer a un lado su producción de obra personal, estos artistas lograron establecer desde lo colectivo, una constante producción de arte crítico-político, cuya iconografía construida y difundida por medio de su trabajo, constituye un valioso legado para las generaciones posteriores que aún se mantiene vigente.



Fig. 135. Collectif des Peintres Antifascistes, marcha del primero de mayo. Paris, 1976.

Foto: Julio Le Parc

CONCLUSIONES.

A más de cincuenta años del golpe de estado de 1964 en Brasil, y más de cuarenta años de la trágica caída del gobierno socialista de Allende, seguida por el fin de la breve ilusión izquierdista en Argentina y otros países latinoamericanos, la historia oculta por las dictaduras militares comienza a ser asimilada, surgen entonces documentos y datos que se mantuvieron guardados hasta ahora.

Las vorágines políticas a nivel mundial de los últimos años de la década de 1960 cuyo punto de ebullición fue el año de 1968, tuvieron diversas repercusiones políticas en los países latinoamericanos. Ante este escenario, el campo del arte se vio inmerso en una disyuntiva teórica que dio paso a una serie de debates y encuentros entre artistas e intelectuales para intentar definir el papel del arte y del artista en la sociedad latinoamericana; de manera más concreta, en un sociedad polarizada por la política.

En base al recorrido por las obras y eventos hasta ahora analizados, es posible afirmar que a comienzos de la década del 70 en América Latina, el discurso de los artistas e intelectuales políticamente comprometidos con la izquierda, se fue radicalizando gradualmente, en parte como un fenómeno generacional que marcó la ideología de la juventud de la época, profundamente influenciada por el marxismo; pero por otro lado, en respuesta a la censura que afectó directamente al campo del arte, que constituía un ataque a la libertad de expresión y de pensamiento.

Concluimos que la existencia de una buena parte de las obras de arte crítico-políticas, elaboradas durante el periodo, son una respuesta a la incursión de la política en el

campo del arte, es decir, que cuando los gobiernos dictatoriales, establecen medios de segregación y formas de censura del arte, el arte se convierte en un arma de contra ataque que se resiste a aceptar estas acciones políticas, es decir, el arte puede denunciar a quien pretende censurar al arte.

Como resultado de la búsqueda de archivos y documentos necesarios para esta investigación, sobre las reuniones, debates y demás acciones que implicaron un trabajo colectivo entre artistas e intelectuales, se concluye que gradualmente se formó una red de contactos entre artistas e intelectuales, unidos por sus aspiraciones sociales e intereses políticos, quienes comenzaron a colaborar reiteradamente, construyendo de esta manera una cultura de la subversión, en la que participaron creadores de diversas disciplinas.

Esta investigación comienza su recorrido a través de una serie de acciones colectivas de arte y política en Latinoamérica con el homenaje a Vietnam, realizado en 1966 en Argentina, posteriormente, luego de una serie de exposiciones en homenaje a Ernesto Guevara, la acción más notoria de este periodo sería “Tucumán Arde”. Realizada también en Argentina como una respuesta directa a la precariedad en que vivía una gran porción de argentinos de la provincia azucarera. Esto se traduce en un abordaje directo de los artistas ante un problema social latinoamericano, que logra por medio de la recopilación y distribución de información darle visibilidad al problema, y evitar de esta forma el olvido.

Posteriormente, con la realización de la exposición “Malvenido Rockefeller” se hace visible la ideología antiestadounidense que predominaba entre los artistas argentinos

que habían participado en las anteriores exposiciones y que continuarían trabajando en las siguientes acciones de resistencia cultural.

En el mismo año, 1969, acontece la primera gran demostración de solidaridad internacional contra la censura en el arte, instaurada por un gobierno militar en América Latina, con la inmediata reacción internacional ante el percance de la X Bienal de São Paulo. La respuesta de los artistas e intelectuales brasileños y de todo el mundo, que organizaron el boicot, minimizó el avance de la maquinaria de censura en el campo del arte, puesto que se trataba de uno de los eventos más importantes del ámbito artístico a nivel mundial.

Las deserciones, y la solidaridad que mostraron artistas e intelectuales del mundo durante el boicot a la X bienal de São Paulo, develaron la capacidad de coordinación internacional de las redes de contactos entre intelectuales y artistas del mundo. En base a la investigación, es posible afirmar que los artistas e intelectuales que conformaron esta cultura de la subversión, establecieron una red de cooperación internacional que no ha sido lo suficientemente indagada.

Existen diferentes estudios sobre los artistas y exposiciones realizadas en cada país, desde una perspectiva del arte nacional, es decir, que los investigadores de cada país han profundizado en el análisis de la producción artística de sus connacionales. No obstante, el estudio de estos fenómenos y sus redes de cooperación internacional resultan aún un campo bastante fértil para la investigación, que puede profundizar tanto en el análisis de la obra personal de estos artistas, latinoamericanos y europeos, como en

el estudio de las circunstancias sociopolíticas que permitieron la existencia de estas obras y exposiciones.

Es posible concluir que la idea de la creación de un arte libre de los mecanismos de selección del mercado e independiente de los espacios oficiales, que se diseminó desde finales de los años sesenta y al comienzos de la década del setenta en América Latina, y que fue el centro de discusión y diversos debates, puede tener su raíz en Europa, puesto que los documentos consultados demuestran que este tipo de afirmaciones son mencionadas desde 1967 en la negativa de varios artistas seleccionados para enviar su obra a la Bienal de São Paulo de 1969, incluso antes y de forma independiente de la organización del boicot.

Esto denota que la intención no era unificar el trabajo individual de cada artista bajo un mismo estilo o una misma temática, sino hacer consciente que era necesario provocar un cambio en el entorno social utilizando el arte como medio, para que una vez que los mecanismos que mantenían a la producción de arte bajo parámetros comerciales fueran eliminados, existiera la posibilidad de trabajar en un arte más auténtico, libre de toda intención mercantil.

Concluimos también que, durante este periodo, una de las estrategias más efectivas para la divulgación de un arte suficientemente libre para abordar temáticas políticas o socialmente incómodas, fue la creación de espacios propios de exhibición, como fue el caso del salón Independiente en 1972 en Argentina, las exposiciones promovidas por el Instituto de Arte Latinoamericano en Chile durante el periodo de la Unidad Popular, y las exposiciones realizadas durante los encuentros de artistas latinoamericanos en La

Habana, es decir, que un arte suficientemente libre necesita espacios propios para evitar la censura en los espacios convencionales de exhibición.

Aquí se hace visible el origen de determinadas redes de cooperación internacional entre diversas instituciones, artistas e intelectuales de países latinoamericanos y países europeos, lo que formó gradualmente un grupo multidisciplinario y de diversas nacionalidades que constituye un importante frente de resistencia cultural contra las dictaduras militares durante la década del 70, que continuó sus acciones incluso desde el exilio. No obstante, resulta necesario aclarar que los miembros de esta cultura subversiva, continuaron trabajando en su obra personal sin que sus intereses políticos se convirtieran en el principal motor de su labor creativa, es decir que la bifurcación entre arte y política en la obra de estos artistas, se manifestaba casi siempre en su labor colectiva.

En base a los datos encontrados en notas de prensa y otros documentos, deducimos que diversas organizaciones y asociaciones civiles, tuvieron una fuerte participación en el apoyo para la realización de estas obras y encuentros, tanto en los primeros años de organización de la resistencia cultural, como en la lucha a largo plazo. Por medio de estos organismos se coordinaron diversas actividades, se canalizó a los artistas y se consiguieron los espacios para realizar las exposiciones, ya fuera en institutos culturales, como la Casa de las Américas en Cuba, y espacios similares en diversas ciudades de Europa; o en espacios administrados por la academia, como los recintos a cargo del Instituto de Arte Latinoamericano de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile, uno de los esfuerzos más importantes de establecer una cooperación e integración cultural entre los países latinoamericanos en el siglo XX, y uno de los

principales coordinadores de los encuentros de artistas latinoamericanos que trabajó muy de la mano con el gobierno socialista de la Unión Popular en Chile, cuyo esfuerzo fue terminado con el golpe de estado en Chile en 1973.

El aporte de las diversas fuentes historiográficas encontradas en La Habana, sobre los Encuentros de Artistas Plásticos Latinoamericanos realizados en la Institución Cultural Casa de las Américas, durante la década de 1970, constituyen un importante referente para entender las bases ideológicas y políticas de las que emerge esta cultura de la resistencia latinoamericana. Los encuentros de La Habana, funcionaron como el eje de integración de una cultura latinoamericana, un espacio de definición e interacción en el que los participantes tuvieron la oportunidad de puntualizar los aspectos ideológicos comunes que serían imprescindibles para divulgar en América Latina, una postura unificadora y de cooperación cultural.

Durante los primeros encuentros se configuraron importantes lazos de cooperación entre artistas e intelectuales latinoamericanos, que fueron apagados gradualmente por las dificultades que se presentaban en los países latinoamericanos conforme fueron avanzando los gobiernos dictatoriales, pero cuyos esfuerzos por continuar estableciendo una resistencia ideológica, continuarían trabajándose desde los respectivos países de origen de los implicados. En el último de estos encuentros, realizado en 1979, se aprecia en las declaraciones y conclusiones una maduración ideológica por parte de los participantes del cuarto encuentro, un aterrizaje hacia metas más tangibles, quizá por el periodo histórico o por el paso del tiempo.

Además de ello, estos encuentros constituyen un antecedente directo a la creación de la Bienal de la Habana, puesto que la primera versión de este evento realizado en 1984, estuvo integrada por artistas de América Latina y el Caribe, muchos de los cuales habían colaborado constantemente en los encuentros aquí mencionados, para posteriormente, en su segunda versión en 1986, ampliar la invitación a artistas de África y Asia.

Estos encuentros constituyeron también un paso necesario para la existencia de una resistencia cultural latinoamericana desde el exilio, realizada desde espacios proporcionados por partidos tanto de derecha como de izquierda en Europa, a través de distintas organizaciones de solidaridad, como los *Comités de Solidarité* creados a raíz del golpe de estado en Chile,²³¹ o incluso en espacios gestionados por organismos internacionales que no pertenecían a ninguna postura política, como Amnistía Internacional o la UNESCO.

En base al estudio de los encuentros, debates, y demás acciones colectivas que se realizaron tanto en América Latina, como en Europa, constatamos que la resistencia cultural que este estudio devela, se formó como resultado de una dialéctica histórica, que colocó una vez más en Latinoamérica, el debate intelectual sobre el papel del arte y del artista en la sociedad, como una forma de continuidad a debates similares que se llevaron a cabo durante la primera mitad del siglo XX.

Los datos recopilados en este análisis, indican que la intención inicial de apoyar las luchas sociales impulsando los ideales revolucionarios en vías de instaurar el socialismo

²³¹ Katia Reszcynski, Pablo Rojas Paz, Patricia Barcelo. "Torture et résistance au Chili". *L'Harmattan*. Francia, 1984, p. 201.

en América Latina, se vio rebasada por las circunstancias políticas que imperaban en la región, lo cual, lejos de apaciguar el fervor revolucionario de los artistas e intelectuales implicados, los encaminó hacia una unidad ideológica y solidaria, que prolongaría el activismo por medio del arte durante el resto de la década, tanto en Latinoamérica como en el exilio en Europa.

En cuanto al análisis de la plástica creada colectivamente por estos artistas, es posible concluir que el contenido de las obras es mayoritariamente figurativo y un referente directo a los eventos políticos y sociales de trascendencia en los países latinoamericanos, sin que esto sea una condicionante temática o estilística. La dificultad de clasificar estas obras radica en la variedad de lenguajes, ideologías, discursos, métodos y técnicas.

Considerando la frecuencia de determinados temas, iconos, figuras y contenidos dentro de las obras, se han detectado tres ejes temáticos que configuran un repertorio simbólico en el arte latinoamericano de las izquierdas de la década del 70: La postura anti-imperialista, el arte de contrainformación, y la evocación al desaparecido y la tortura.

“La postura Anti-Imperialista” es quizá, el más frecuente y visible de estos ejes temáticos, está presente tanto en el contenido de diversas obras, como en conferencias, debates y mesas de trabajo. No pertenece únicamente a la propuesta de determinados artistas, sino que forma parte de una ideología compartida que se convierte en el punto central de varias obras.

Se encuentra presente en casi todas las declaraciones donde se condenaba al imperialismo y a su estratégica penetración cultural, económica y política, por lo que constituye uno de los principales ejes ideológicos de la resistencia cultural latinoamericana. Es visible en la producción de imágenes que permiten ver directamente el rechazo de los símbolos de los Estados Unidos, al relacionar el significado de otros símbolos con la visión que se pretendía impulsar sobre lo que representaría la nación norteamericana para Latinoamérica, por ejemplo, el uso de la suástica, el símbolo que ya había sido apropiado por los nazis, sufrió una nueva resignificación a raíz de su vínculo con el ejército alemán, dicho símbolo se convierte ahora en el símbolo del imperialismo, del peligro que representa el avance cultural, económico y militar de EU sobre América Latina.

Aunada a esta resignificación de la suástica, cabe señalar la persistencia en el uso de símbolos estadounidenses como la bandera norteamericana, la figura del Tío Sam, el signo monetario de los dólares, así como elementos aislados que remiten de igual forma a la nación norteamericana las barras y las estrellas, y los colores azul y rojo. Su uso se encuentra en varias obras de los artistas mencionados, y en diarios y fotografías de la época, de manera tal que, actualmente se sigue relacionando con un significado similar. Por lo menos en Latinoamérica, su resignificación como símbolo del imperialismo, puede deberse en gran medida a su uso en el arte, como el que es analizado en el presente trabajo.

El segundo eje temático es el “arte de contrainformación”, aquí se perfilan las acciones colectivas cuyo principal objetivo era la difusión de información para contrarrestar el cerco mediático que imperaba durante las dictaduras militares. Este tipo de obras no

limitaba las exploraciones formales o estéticas personales, ni las técnicas o materiales que debían ser utilizados, sin embargo priorizaba el contenido sobre la forma, ya que estaban basadas en datos específicos, sobre la situación social y política de los países latinoamericanos donde se efectuaban. Son obras que recurren principalmente a la denuncia, invitando al espectador a ampliar su visión del contexto en el que se presenta.

En esta categoría podemos referirnos a *Tucumán Arde*, realizada en Argentina en 1968, a *Amérique Latine non-officielle*, realizada en 1970 en París, y a algunas de las exposiciones realizadas durante el gobierno de la Unidad Popular en Chile, como *Las 40 medidas del programa de la Unidad Popular*, las *Exposiciones de Solidaridad con Vietnam* y el *Sí al aire libre*. Aquí podemos mencionar también, algunas de las acciones informativas y exposiciones de afiches y fotografía que se llevaron a cabo en Venecia durante la *Biennale di Venezia* de 1974 “*Per una cultura democratica e antifacista*” y por último, algunos de los afiches y actos realizados en Europa por el COBA *Comité de Boycott du Mondial de Football en Argentine*, en cuyo estudio se recomienda profundizar, ya que además de desplazarse dentro del eje de contrainformación, también evocan a la figura de los desaparecidos y de los presos políticos de la dictadura argentina.

En el caso de la *Biennale di Venezia* de 1974, podemos considerarla como la cumbre de la solidaridad internacional de artistas e intelectuales con uno de los países latinoamericanos gobernados por una dictadura militar. Es la más grande, sonora e intensa de todas las muestras, a la que se adhirieron personalidades de bastante renombre, en lo que podemos denominar quizá, como el más vasto evento de la década para condenar a un gobierno dictatorial latinoamericano, un momento de maduración

del binomio arte y política en América Latina y el Caribe, que se enunció desde un país europeo, promovido por uno de los organismos más importantes del ámbito cultural internacional.

Un tercer eje temático es “la evocación del desaparecido”, probablemente el único eje temático que está fundamentado en el pathos, es decir, en lo emocional, desde lo cual también se invita a la reflexión sobre los actos de tortura de los que eran víctimas los presos políticos. Una vez que el espectador es testigo de lo que se muestra en las obras que se centran en esta temática, queda a su juicio, definir su postura respecto a estos tópicos.

Este eje se hace visible en la obra de diferentes artistas en diversos periodos de la década, por ejemplo en el trabajo del *Grupo Denuncia* y los paneles de su *Sala oscura de la tortura*, creados en conjunto con artistas de otras disciplinas en París y que posteriormente fueron exhibidas en algunos países latinoamericanos e incluso en Estados Unidos.

A esta categoría pertenecen también las obras censuradas durante el *II Certamen Nacional de Investigaciones Visuales de 1971* en Argentina, algunas de las obras exhibidas durante el *Salón Independiente en 1972*, y otras más que también aludían a la represión del Estado, expuestas durante el *CAYC al Aire Libre*, realizado en el mismo año en Buenos Aires.

Entonces podemos concluir que a pesar de las variaciones entre la temática, las técnicas, y los contextos sociales específicos de cada obra, estas contribuyeron en su totalidad a la configuración y heterogeneidad de una iconografía de la resistencia cultural latinoamericana durante la década de 1970, que posteriormente repercute en la existencia de una épica visual contemporánea latinoamericana, a través de la cual se definen íconos actuales de la resistencia, como por ejemplo, la imagen del Che Guevara, que posteriormente trascendió al contexto global. Es decir, que por medio de estas acciones colectivas se consolidó una resistencia cultural que trascendió el espacio latinoamericano para pronunciarse a favor de las luchas sociales globales.

Este fenómeno trastoca los límites sociales y queda como testimonio de la dialéctica histórica. De la misma forma que se reprobaban los bombardeos en Vietnam en los años 60s, se pronunciaron en contra de los golpes de estado, la represión y la tortura en Latinoamérica, las masacres perpetradas en Nicaragua y El Salvador, el Apartheid Sudafricano, las ofensivas militares en el conflicto entre Israel y Palestina, o el embargo económico a Cuba,²³² realizando además actos de solidaridad con las luchas sindicales, huelgas y manifestaciones protagonizadas por los trabajadores y obreros en Europa.

Como resultado del estudio de documentos y catálogos de las exposiciones durante la realización de esta investigación, encontramos un listado de artistas e intelectuales que participaban de forma constante en estas exposiciones y acciones de resistencia. Escritores, artistas e intelectuales latinoamericanos y europeos, se unieron a la resistencia cultural por diversos motivos, algunos por la solidaridad de vivir en el exilio, otros por sus afinidades ideológicas, elemento de cohesión que se consolidó con el pasar

²³² “500 Artistas avec Cuba”. Exposición realizada en el palacio de la UNESCO de París, en marzo de 1979, con motivo del XX aniversario del triunfo de la revolución cubana.

de los años, convirtiéndose en un círculo de intelectuales en el que se congregaron destacadas personalidades de diferentes disciplinas.²³³

Podemos concluir entonces, que durante la década del 70 se consolidó en Europa un frente mayor, que fue ganando adhesiones entre libre pensadores y exiliados, un frente resultado de los encuentros y exposiciones colectivas previamente realizadas en Latinoamérica y el Caribe, que conformó la resistencia ideológica contra el imperialismo y el fascismo por medio del arte.

Este fenómeno va más allá de los actos que quedan registrados en este compilado de documentación, fotografías, murales, gráfica, y demás piezas que fueron generadas por estos artistas. La iconografía de la resistencia cultural latinoamericana aquí analizada, además de servir como testimonio de un proceso histórico donde el arte de América Latina y el Caribe se vio fuertemente marcado por los acontecimientos sociales de su periodo, también forma parte de un debate intrínseco del campo del arte, al cuestionarse sobre los límites de este y la política, y sobre todo al propiciar una reflexión abierta en torno al papel del arte en las complejas tramas de la sociedad.

En la actualidad, este discurso visual, este repertorio iconográfico se adecua y se resignifica conforme a los nuevos acontecimientos del siglo XXI. Podemos ver un ejemplo claro de ello, en el uso de los elementos visuales y frases similares a las que se utilizaron durante las dictaduras militares latinoamericanas en los años setenta, pero en

²³³ Por ejemplo está, el *Hommage a Pablo Neruda*, realizado en marzo de 1979, en el palacio de la UNESCO en París, donde participaron Matilde Neruda, Julio Cortázar, Marcel Marceau, Sebastian Maroto y Roberto Matta, junto con varios artistas del *Frente Antifascista* y otras personalidades. Otro ejemplo trascendentes es la exposición para conmemorar el XX aniversario de la Revolución Cubana, realizada en el mismo recinto, contó con la presencia de Gabriel García Márquez, Jean- Pierre Faye, Régis Debray, Pierre Restany, Georges Boudaille, Wifredo Lam, Alejo Carpentier, Antonio Seguí, Jesús Soto, Carlos Cruz-Diez, Demarco, Roberto Matta, Julio Le Parc, Gontran Guanaes Netto, José Balmes, entre otros. Raoul-Jean Moulin. "500 Artistes avec Cuba". *Humanité*, Paris, 6 de Marzo de 1979, p. 9.

el periodo actual se refieren a la tortura y la desaparición forzada en México. Resulta entonces necesario, rescatar la trayectoria de los protagonistas de la resistencia cultural latinoamericana, y los aportes de su obra crítico-política aquí presentada, como una forma de redescubrir las raíces de una resistencia que no ha dejado de manifestarse, y de dar continuidad a la respetable labor de establecer una unión entre los países de América Latina y el Caribe por medio del arte y la cultura.

Índice de imágenes:

Fig. 1. Cartel del <i>Homenaje al Vietnam</i> . Galería Van Riel. Buenos Aires. 1966.	24
Fig. 2. Alfredo Plank, Ignacio Colombrés, Carlos Sessamo, Juan Manuel Sanchez, Nani Capurro. <i>Che</i> . Serie colectiva. Argentina, 1968. Óleo sobre tela, 195x150 cms c/u	28
Fig. 3. Marcha en memoria de las víctimas de los atentados de La Coubre. 5 de marzo de 1960. La Habana	28
Fig. 4. Grupo de artistas de Vanguardia. Afiche de la Primera Bienal de Arte de Vanguardia, Rosario, Argentina, 1968.....	30
Fig. 5. 1a Bienal de Arte de Vanguardia. Rosario, Argentina, 1971.	31
Fig. 6. Portada del informe preparado para la exposición “Tucumán Arde”	32
Fig. 7. Fotografía de la muestra en la CGT de Rosario.	33
Fig. 8. Fotografía de la exposición “Tucumán Arde” en la CGT de Rosario.	34
Fig. 9. Afiche del "Primer Encuentro de Argentina Cultura 1968". Buenos Aires, diciembre de 1968.....	34
Fig. 10. "Tucuman Arde" muestra en el CGT de Rosario. 1968.	35
Fig. 11. Giudith Sklar. Afiche para “ <i>Malvenido Rockefeller</i> ”, Buenos Aires, 1969.	38
Fig. 12. Antonio Berni. Afiche para la exposición “ <i>Malvenido Rockefeller</i> ”, Buenos Aires, 1969.....	39
Fig. 13. Jorge Santamaría. “ <i>Malvenido Rockefeller</i> ”, Buenos Aires, 1969.	39
Fig. 14. Carlos Alonso. Afiche para la exposición “ <i>Malvenido Rockefeller</i> ”, Buenos Aires, 1969.....	40
Fig. 15. Hugo Pereyra. “ <i>Malvenido Rockefeller</i> ”, Buenos Aires, 1969.....	40
Fig. 16. Carlos Sessamo. “ <i>Malvenido Rockefeller</i> ”, Buenos Aires, 1969.	41
Fig. 17. Daniel Zelaya. "Welcome", <i>Malvenido Rockefeller</i> , Buenos Aires, 1969	41

Fig. 18. Jose Rueda. "La buena voluntad de Mr. Rockefeller". Malvenido Rockefeller, Buenos Aires, 1969.....	42
Fig. 19. Raúl Lara. "Fuera Mr. Rock". Malvenido Rockefeller, Buenos Aires, 1969	42
Fig. 20. Ricardo Carpani. "Las credenciales de Mr. Rockefeller". Afiche para <i>Malvenido Rockefeller</i> , Buenos Aires, 1969.	43
Fig. 21. Alberto Cedrón. "Malvenido Rockefeller", Buenos Aires, 1969.	43
Fig. 22. Ignacio Colombrés. "Malvenido Rockefeller", Buenos Aires, 1969.	44
Fig. 23. Norberto Onofrio. "Malvenido Rockefeller", Buenos Aires, 1969.	44
Fig. 24. Rubén Fontana. "Malvenido Rockefeller", Buenos Aires, 1969.	45
Fig. 25. Juan Carlos García. "Mate a la rata", Buenos Aires, 1969.	46
Fig. 26. Claudio Tozzi, "Vivo ou Morto", Brasilia, 1967.....	47
Fig. 27. Portada del dossier "Non à la Biennale" Paris, 1969.....	49
Fig. 28. Mino. "Clavo de oro" publicado en <i>A Tribuna</i> . 8 de octubre de 1979.....	50
Fig. 29. Mino. "Jurado" publicado en <i>A tribuna</i> , 10 de octubre de 1969.....	53
Fig. 30. Ignacio Colombrés y Hugo Pereyra. "Made in Argentina", Buenos Aires, 1971.....	55
Fig. 31. Gabriela Bocchi y Jorge Santamaría, "Celda", Buenos Aires, 1971.	57
Fig. 32. Obra de Antonio Berni, en el Contrasalón de 1972. Buenos Aires	59
Fig. 33. Bairos Mouro. "Obra sobre la represión del tucumano" 1972. Buenos Aires.	59
Fig. 34. El presidente de la Sociedad de Artistas Plásticos, Leopoldo Presas y la artista Gabriela Bocchi durante la exhibición. "El Arte Rebelde" 1972, Buenos Aires.	60

Fig. 35. Exposición Arte e ideología, CAYC al aire libre. Plaza Roberto Arlt, Buenos Aires, 1972.	62
Fig. 36. Horacio Zabala. <i>300 metros de cinta negra para enlutar una plaza pública</i> , Arte e ideología, CAYC al aire libre. Buenos Aires, 1972.....	63
Fig. 37. Eduardo Leonetti, Luis Pazos, Ricardo Roux y Roberto Duarte Laferrière. <i>La realidad subterránea</i> , Arte e ideología, CAYC al aire libre. Buenos Aires, 1972.	63
Fig. 38. Juan Carlos Romero. <i>Globo</i> , Arte e ideología, CAYC al aire libre. Buenos Aires, 1972.	64
Fig. 39. Luis Pazos. <i>Monumento al prisionero político desaparecido</i> , Instalación-performance, Arte e ideología, CAYC al aire libre. Buenos Aires 1972.	64
Fig. 40. Momento de la intervención policial para clausurar la muestra Arte e ideología. El CAYC al aire libre, Buenos Aires, Argentina, 1972.....	65
Fig. 41. Fragmento del Manifiesto-Catálogo de la exposición, <i>El pueblo tiene arte con Allende</i> .. Santiago de Chile, agosto de 1970.....	69
Fig. 42. Exposición y venta de las serigrafías en una carpa de Santiago de Chile. 1970	70
Fig. 43. Portada del catálogo, de la exposición: <i>Homenaje al triunfo del pueblo</i> , Santiago de Chile, 4 de Noviembre de 1970	70
Fig. 44. Exposición Concurso Nacional de Serigrafía - Tren de la Cultura. Museo de Arte Contemporáneo. 1971.	72
Fig. 45. Alberto Pérez y Patricia Israel. "América Despierta" Serigrafía. 1971	72
Fig. 46. Fotografías de obras donadas al "Museo de la Solidaridad." Publicadas en la prensa. Santiago de Chile, 1972.	75
Fig. 47. Militares quemando del afiche de Alberto Pérez y Patricia Israel. "América Despierta" sobre una pila de libros, en Santiago. 1973.	78
Fig. 48. Portada del "Libro Blanco del cambio de Gobierno en Chile". <i>Editorial Lord Cochrane S.A.</i> Santiago, Chile, 1973.....	79
Fig. 49. Portada del "Final report of the Church Committe", Libro I, <i>Foreign and Military Intelligence</i> . U.S. Government printing Office, Washington, 1976.	81

Fig. 50. Jacques Leenhardt. Afiche para el Museo de la Resistencia Salvador Allende, Año desconocido.	85
Fig. 51. Invitación a la exposición de la Habana 1971. Casas de las Américas, La Habana, julio de 1971.....	87
Fig. 52. Fotografía de una de las salas con las obras de la exposición, La Habana, 1971.	88
Fig. 53. Artistas que participaron en el primer Encuentro de Artistas Latinoamericanos, La Habana. 1972.	94
Fig. 54. José Balmes realizando trabajo voluntario en el Plan de Construcción Alamar, cerca de La Habana. 1972.....	95
Fig. 55. Mesas de Trabajo durante el <i>Encuentro de Artistas Plásticos Latinoamericanos</i> . La Habana, 1972..	96
Fig. 56. Ricardo Carpani (Argentina) Miguel Rojas Mix (Chile), Raúl Rodríguez Porcell (Panama) y Régulo Pérez (Venezuela) durante el Encuentro de Artistas plásticos Latinoamericanos. La Habana, 1972.....	96
Fig. 57. Llamamiento a los Artistas Plásticos Latinoamericanos. La Habana, 27 de Mayo de 1972.....	97
Fig. 58. Exposición en la Casa de las Américas, Encuentro de Plástica Latinoamericana, La Habana, 1972.	99
Fig. 59. Mesas de trabajo, durante el I Encuentro de Artistas Plásticos Latinoamericanos, La Habana, 1972.....	100
Fig. 60. Mesas de trabajo durante el II Encuentro de Artistas Plásticos Latinoamericanos, La Habana, 1973./.....	104
Fig. 61. Haydée Santa María con los asistentes al II Encuentro de Artistas Plásticos Latinoamericanos, La Habana, 1973.....	105
Fig. 62. Los artistas asistentes al II Encuentro durante su recorrido por las provincias de Cuba, presenciando la forma en que se impartía justicia en un juicio local.	106
Fig. 63. Salvador Allende, practicando tiro con su AK-47.....	107
Fig. 64. Interpretación de la fotografía de Allende. Pintura de los participantes del II Encuentro de Artistas Latinoamericanos.....	107
Fig. 65. Una segunda interpretación de la misma fotografía de Allende realizada durante el encuentro.....	107

Fig. 66. Gontran Guanaes Netto. "Sin título". Santiago de Cuba, 1973	108
Fig. 67. Régulo Pérez, pintando durante el II Encuentro de Artistas Plásticos Latinoamericanos, La Habana, 1973.	109
Fig. 68. Interpretación de la fotografía de Allende. Pintura de los participantes del II Encuentro de Artistas Latinoamericanos.....	106
Fig. 69. Felix Beltrán. Sin título, La Habana, 1973.....	110
Fig. 70. Fotografía de los miembros de la Junta militar del gobierno Chileno	110
Fig. 71. Julio Le Parc y Felix Beltran. "Sin título", La Habana. 1973.	111
Fig. 72. Grupo Denuncia. "Sala oscura de la Tortura", 1973. Oleo sobre tela. 7 paneles de 2x2 mts. Fotografía de los páneles durante su exhibición.	112
Fig. 73. Vista de la exposición en el Museo Nacional en La Habana. II Encuentro de Plástica Latinoamericana, La Habana, 1973	112
Fig. 74. Vista de la exposición en el Museo Nacional en La Habana. II Encuentro de Plástica Latinoamericana. La Habana, 1973	113
Fig. 75. Envío de los artistas argentinos al II Encuentro de Plástica Latinoamericana, La Habana, 1973.	113
Fig. 76. Afiche con las declaraciones y acuerdos del II Encuentro, La Habana, 1973.	114
Fig. 77. Artistas del II Encuentro visitando el cuartel Moncada en Santiago de Cuba, 1973.	115
Fig. 78. Declaraciones de solidaridad con el pueblo chileno en el II Encuentro de Artistas Plásticos Latinoamericanos, La Habana, 1973.	115
Fig. 79. Pinturas realizadas durante la sesión de pintura con el público en el Encuentro, La Habana, 1972.....	116
Fig. 80. Alejandro Marcos, (Argentina) Julio Le Parc (Argentina) Gontrán Guanaes Netto (Brasil) y Ciro Palacios (Perú). La Habana, 1973.....	116
Fig. 81. Los mexicanos Teresa Morán y Guillermo Cenicerros, durante las sesiones de trabajo. La Habana, 1973.....	116
Fig.82. Ricardo Carpani (Argentina) durante la exposición de las obras enviadas a la isla. II Encuentro de Plástica Latinoamericana, La Habana, 1973.....	117

Fig. 83. León Ferrari (Argentina) Régulo Pérez (Venezuela) Teresa Morán (México) y Gontran Guanaes Netto (Brasil)	117
Fig. 84. René de la Nuez. "II Encuentro de Plástica Latinoamericana". Santiago de Cuba, 1973.....	117
Fig. 85. Trabajadores colocan un panel enviado por las Brigadas Ramona Parra en el Museo Nacional en La Habana.	117
Fig. 86. Artistas del caribe que asistieron al III Encuentro de Plástica Latinoamericana. La Habana, 1976.....	118
Fig. 87. Vista de las obras enviadas a la exposición en la Casa de las Américas, La Habana, 1976.....	119
Fig. 88. Vista de las obras enviadas al "III Encuentro de Plástica Latinoamericana". La Habana, 1976.....	120
Fig. 89. IV Encuentro de Artistas Plásticos Latinoamericanos. La Habana, 1979.	122
Fig. 90. Inauguración de la exposición del IV Encuentro de Artistas Plásticos Latinoamericanos y del Caribe, La Habana, 1979.....	124
Fig. 91. Julio Le Parc, durante la elaboración de la pintura de tamaño mural en homenaje a la Casa de las Américas. La Habana, 1979.	124
Fig. 92. Exposición de las obras enviadas al IV Encuentro. 1976. La Habana.	125
Fig. 93. Mario Toral, Mario Calvit, Adelaida de Juan y Fernando Uria, durante el encuentro, La Habana, 1979.....	125
Fig. 94. Artistas realizando una pintura de tamaño mural a las afueras de la Casa de las Américas, La Habana, 1979.....	126
Fig. 95. Sesiones de trabajo, durante el IV Encuentro de Artistas Plásticos Latinoamericanos y del Caribe, La Habana, 1979.....	126
Fig.96. Anónimo. Siluetas del Che con información de países latinoamericanos. <i>Amérique Latine non- officielle</i> , Paris, 1970.....	130
Fig. 97. Mapa con información sobre los países latinoamericanos que se encontraban bajo gobiernos militares. <i>Amérique Latine non- officielle</i> , Paris, 1970.	131
Fig. 98 Anónimo. Retratos de caudillos de la historia Latinoamericana. <i>Amérique Latine non- officielle</i> , Paris, 1970.....	132

Fig. 99. Anónimo. Retratos de Fidel Castro y Ernesto Guevara en la exposición. <i>Amérique Latine non- officielle</i> , Paris, 1970.....	132
Fig. 100. Afiches del Boicot a la bienal de São Paulo, Malvenido Rockefeller. <i>Amérique Latine non- officielle</i> , Paris, 1970.....	133
Fig. 101. Vistas de la exposición. <i>Amérique Latine non- officielle</i> , Paris, 1970.	133
Fig. 102. Anónimo . “El imperialismo, los militares, la burguesía, aquí están los ingredientes que hacen un buen gobierno gorila”. <i>Amérique Latine non- officielle</i> , Paris. 1970.	134
Fig. 103. Julio Le parc. “Sín título”. Dibujo realizado a finales de la década del 60	134
Fig. 104. Collectiv anti Faciste. Representación de una escena de tortura, Paris, 1972.	135
Fig. 105. Grupo Denuncia, (Julio Le Parc). <i>Sala obscura de la tortura</i> . Óleo sobre tela, 200x200cms. Paris, 1972.....	135
Fig. 106. <i>Grupo Denuncia</i> . "Sala oscura de la tortura" Óleo sobre tela, 7 paneles de 2x2 mts. Paris, 1972.	136
Fig. 107. Collectiv anti Faciste. Representación de una escena de tortura, Paris, 1972.	138
Fig. 108. Grupo Denuncia, (José Gamarra.). <i>Sala obscura de la tortura</i> . Óleo sobre tela, 200x200cms. Paris, 1972.....	138
Fig. 109. Actor del <i>Collectiv anti Faciste</i> . representando una escena de tortura. 1972. Paris.	139
Fig. 110. Julio Le Parc. Serigrafía. Paris, 1972.	139
Fig. 111. Julio Le Parc, <i>Brigade des peintres antifascistes</i> , “Pour l'Amérique Latine” Villeparisis, 1978.....	140
Fig. 112. Afiches y dibujos del COBA, para el boicot al mundial argentino de 1978.	140
Fig. 113. Afiche de la Bienalde Venecia 1974, “Por una cultura democrática y antifascista.” Venecia, 1974.....	141
Fig. 114. Afiche de la Bienal de Venecia sobre las actividades políticas por la libertad de Chile, Venecia, 1974.....	142

Fig. 115. Convención "Testimonianze contro il fascismo" en la Salla dello Scrutinio del Palazzo Ducal, Venecia, 5 de Octubre de 1974.....	143
Fig. 116. Afiche de las organizaciones izquierdistas en apoyo al pueblo chileno, Venecia, octubre de 1974.....	144
Fig. 117. Hortensia Allende durante la inauguración de la exposición de gráfica chilena en el Pabellón Italia. Octubre de 1974.....	145
Fig. 118. Roberto Matta y José Balmes durante la realización de una de las pinturas de tamaño mural exhibidas en una plaza pública de la ciudad, Venecia, 1974.	146
Fig. 119. Panel realizado por miembros de la <i>Brigada Salvador Allende</i> , en una plaza pública de la ciudad. 1974. Venecia.	147
Fig. 120. Propaganda de la bienal de 1974 en una plaza pública de la ciudad. Venecia, 1974.....	147
Fig. 121. Mural de la Brigada Salvador Allende en el Campo San Polo en Venecia. 1974.	148
Fig. 122. Murales de la Brigada Salvador Allende en los alrededores de la ciudad de Venecia. 1974.....	148
Fig. 123. Paneles de la Brigada Salvador Allende en la plaza Santa Margarita. Venecia, 1974.....	149
Fig. 124. Giò Pomodoro. Stella rossa stella della ragione, Óleo. Venecia, 1974.	150
Fig. 125. "I guerriglieri della Biennale". Publicado en <i>Il Secolo D'Italia</i> , Roma, 22 de octubre de 1974.....	150
Fig. 126. Diego Birelli y Alessandro Zen, <i>Manifesto</i> , Venecia, 1974.	151
Fig. 127. Artistas Locales colaborando con los artistas de la Brigada de Pintores Antifascistas, en la realización del primer mural en la Casa del Portuare, Venecia, 1975.	154
Fig. 128. Fragmento de los paneles de tamaño mural pintados por la Brigada Antifascista, Venecia, 1975.....	155
Fig. 129. Fragmento de los paneles de tamaño mural pintados por la Brigada Antifascista, Venecia, 1975.....	155
Fig. 130. Julio Le Parc. Fragmento del Panel de tamaño mural con el retrato de Pablo Neruda. Venecia, 1975.....	156

Fig. 131. Brigada de Pintores Antifacistas. Mural por la liberación de Chile. Atenas, 1975.....	156
Fig. 132. Brigada de Pintores Antifacistas. Fragmento del mural en apoyo a Nicaragua, Paris, 1978.....	157
Fig. 133. Gontran Guanaes Netto durante una manifestación a favor del pueblo salvadoreño en Paris.....	158
Fig. 134. Gontra Guanaes Netto. Original para litografía sobre las luchas sindicales en Paris, 1977.....	159
Fig. 135. Collectif des Peintres Antifascistes, marcha del primero de mayo. Paris, 1976.	161

Bibliografía:

- Althusser, Louis. *Ideología y aparatos ideológicos del Estado*. Fondo de Cultura Económica, México, 2003.
- Amaral, Aracy. *Arte e meio artístico: entre a feijoada e o x-burguer (1961-1981)*. Nobel, São Paulo, 1982.
- Anreus, Alejandro. Folgarait Leonard y Adèle Robin. *Mexican Muralism, a critical History*. University of California, 2012.
- Bayón, Damián. *Aventura plástica de Hispanoamérica. Pintura, cinetismo, artes de la acción (1940-1972)*. Fondo de Cultura Económica, México, 1974.
- Bloch-Morhange, Lise, y Alper, David. *Artiste et métèque à Paris*. Buchet-Chastel, Paris, 1980.
- Calirman, Claudia. *Brazilian Art Under Dictatorship: Antonio Manuel, Artur Barrio, and Cildo Meireles*. Duke University Press, Durham, 2012.
- Calloni, Stella. *Los años del lobo: Operación Cóndor*. Continente, Argentina, 2002.
- Carpani, Ricardo. *Arte y Revolución en América Latina*. Editorial Coyoacán, Buenos Aires, 1961.
- Carpani, Ricardo. *La política en el arte*. Ediciones Continente, Buenos Aires, 2011.
- Castillo, Eduardo. *Puño y Letra, Movimiento social y comunicación gráfica en Chile*. Editorial Ocho Libros, Chile, 2010.
- Couturier, Elisabeth. *Ernest Pignon Ernest*. Herscher, Francia, 1990.
- Eco, Umberto. *La definición del arte*. Ediciones Martínez Roca, Barcelona, 1970.
- Fantoni, Guillermo. *Tres visiones sobre el arte crítico de los años '60. Conversaciones con Pablo Suárez, Roberto Jacoby y Margarita Paska*. Escuela Editora/UNR Rosario, Argentina, 1994.
- Finkelstein, Norman. *Lo que dice Gandhi: sobre la no violencia, la resistencia y el valor*. Biblioteca Nueva, Madrid, 2013.
- Fornet, Ambrosio. *La política cultural del período revolucionario: Memoria y Reflexión*. Centro Teórico Cultural Criterios., La Habana, 2008.
- Foucault, Michel. *Historia de la sexualidad, Vol. I: "La voluntad de saber"*. Siglo XXI, Madrid, 2003.
- Franzinelli, Mimmo. *La sottile linea nera: neofascismo e servizi segreti da piazza Fontana a piazza della Loggia*. Rizzoli, Italia, 2008.

Frascina, Francis. *Art, Politics and Dissent: Aspects of the Art Left In Sixties America*. Manchester University Press, Manchester, 1999.

Galeano, Eduardo. *Las Venas Abiertas De América Latina*. Siglo Veintiuno, Buenos Aires, 1983.

Gill, Lesley. *Escuela de las Américas: entrenamiento militar, violencia política e impunidad en las Américas*. Cuatro Vientos, Chile, 2005.

Giúdice, Alberto. *Arte y Política en los '60*. Fundación Banco Ciudad, Buenos Aires, 2002.

Giunta, Andrea. *Vanguardia, internacionalismo y política: arte argentino en los años sesenta*. Siglo XXI, Argentina, 2008.

Gramsci, Antonio. *El materialismo histórico y la filosofía de Benedetto Croce*. Ediciones Nueva Visión, Buenos Aires, 1971.

Green, James. *A pesar de vocês: oposição à ditadura brasileira nos Estados Unidos, 1964-1985*. Companhia das Letras, São Paulo, 2009.

Katzenstein, Inés. *Listen, Here, Now!: Argentine Art of the 1960s: Writings of the Avant-Garde*. Museum of Modern Art, New York, 2004.

Leiseca, Marcia, Chiki Salsamendi, Silvia Gil, y Jorge Fornet. *Memoria histórica Casa de las Americas 1959-2009*. Editorial Casa de las Américas, La Habana, Cuba, 2011.

Libro Blanco del cambio del gobierno en Chile. Editorial Lord Cochrane S.A., Santiago de Chile, 1973.

Longoni, Ana, y Mariano Mestman. *Del Di Tella a "Tucumán Arde": vanguardia artística y política en el '68 argentino*. El Cielo por Asalto, Buenos Aires, 2000.

Onfray, Michel. *Política del rebelde: tratado de la resistencia y la insumisión*. Anagrama. España, 2011.

Persico, Joseph. *The imperial Rockefeller, a biography of Nelson A. Rockefeller*. Washington Square Press, New York, 1983.

Rancière Jacques. *Sobre políticas estéticas*. Museu d'Art Contemporani de Barcelona, Universidad Autónoma de Barcelona, 2005.

Reszcynski, Katia. Rojas, Pablo. Barcelo, Patricia. *Torture et résistance au Chili*. L'Harmattan, Paris, 1984.

Richard, Nelly. *Fracturas de la Memoria. Arte y pensamiento crítico*. Siglo XXI, Editores, Argentina, 2007.

Richardson, Peter. *A Bomb In Every Issue: How the Short, Unruly Life of Ramparts Magazine Changed America*. New Press, Nueva York, 2009.

Rojas Mix, Miguel. *Dos encuentros. Encuentro de Artistas Plásticos del Cono Sur (Chile)-Encuentro de Plástica Latinoamericana (Cuba)*. Editorial Andrés Bello, Instituto de Arte Latinoamericano, Santiago de Chile, 1973.

Sánchez, Adolfo. *Sobre Arte y revolución*. Grijalbo, México, 1979.

Sheridan, Guillermo. *México en 1932: La Polémica Nacionalista*. Fondo de Cultura Económica, México, 1999.

Slavoj, Žižek. *El sublime objeto de la ideología*. Siglo XXI, Editores, Argentina, 2003.

Stonor, Frances. *La CIA y la guerra fría cultural*. Editorial Debate, Madrid, 2013.

Viñas, David y Montaldo Graciela. *Historia Social de la Literatura Argentina, Tomo VII, Yrigoyen, entre Borges y Arlt (1916-1930)*. Editorial Contrapunto, Buenos Aires, 1989.

Winn, Peter. Grandin, Joseph. y Greg, Gilbert. *A Century of Revolution*. Duke, University Press, 2010.

Fuentes hemerográficas:

“Acuerdos del Primer Encuentro de Plástica Latinoamericana”. *Granma*, La Habana, Cuba, miércoles 31 de mayo de 1972. p. 2. Archivo Casa de las Américas

Alonso, Alejandro. “Música y teatro en la exposición Encuentro de Plástica Latinoamericana” *Juventud Rebelde*, 28 de octubre de 1973. La Habana, Cuba. Archivo Casa de las Américas

Alonso, Alejandro. “Un buen inicio. Ahora, a continuar la tarea”, Sin más datos de la publicación. Archivo Casa de las Américas

Álvarez, Roberto. “Solidarízase con el pueblo chileno el II Encuentro de Plástica Latinoamericana”, *Granma*, 17 de octubre de 1973, La Habana. Archivo Casa de las Américas.

Angell, Alan. “International Support for the Chilean Opposition: Political Parties and the Role of Exiles”, en *The International Dimensions of Democratization*. Oxford: Oxford University Press, New York, 1991.

Arias, Juan. “Cinco tentativas de golpe de Estado fascista fueron abortadas en Italia entre 1970 y 1974” en *El País*, Roma, 10 de marzo de 1981.

Betancourt, Carlos. “Gramsci y el concepto del bloque histórico”. Publicado en *Historia Crítica*. Julio-Diciembre, Colombia, 1990. Disponible en <http://historiacritica.uniandes.edu.co/view.php/76/index.php?id=76>

Bodas, Lucía. “Posibilidades de arte crítico-político: Rogelio López Cuenca a través de Jacques Rancière”. Publicado en *Res publica: revista de filosofía política*. No. 26. Madrid, 2011.

Bosquet, Michel y Jean Moreau. “1968: L’anné de Mai et de la Tchecoslovaquie” en *Le Nouvel Observateur*, 30 de diciembre de 1968, Paris.

Brusiloff, Carmenchu. “Exhibirán obras de pintores RD en Muestra de Arte Antillano en Cuba”. *El Caribe*. 27 de febrero de 1976. República Dominicana. Archivo Casa de las Américas.

Boletín A.C.N.U. Asociación Cubana de las Naciones Unidas. 1973. Archivo Casa de las Américas.

Cardosa, Santiago. “Inauguran hoy en Casa de las Américas, exposición de pinturas de latinoamericanos”. *Granma*, 20 de mayo de 1976. La Habana. Archivo Casa de las Américas.

Castillo Rodrigo. “Libros quemados en dictadura resucitan en pleno siglo XXI” publicado en *Las últimas Noticias*, 27 de Agosto de 2013. Santiago de Chile.

"CAyC: Exhibición homenaje a Salvador Allende (GT-285)." Anuncio de la exhibición en honor a Salvador Allende. Buenos Aires: Centro de Arte y Comunicación (CAyC), 24 de septiembre de 1973.

“Cominciate la manifestazioni de la Bienale di Venezia”. *A.N.S.A.*, Roma, 7 de octubre de 1974.

Contamin, Jean-Gabriel y Le Noé, Olivier. “La coupe est pleine Videla! Le Mondial 1978 entre politisation et dépolitisation” *Le Mouvement Social*, No. 230, enero de 2010. La Découverte, Francia pp. 27 – 46.

“Defender todo lo defendible, que es mucho”. *La Gaceta de Cuba*, marzo-abril de 1998, La Habana, Cuba. Archivo Casa de las Américas.

“Declaración final del III Encuentro de Plástica Latinoamericana”. *Juventud Rebelde*. 23 de mayo de 1976. La Habana. Archivo Casa de las Américas

D’Horta, Arnaldo. “Bienal”. *Jornal da Tarde*, São Paulo, 13 de agosto de 1969.

"El arte rebelde." *Así*. Buenos Aires, Septiembre de 1972

“El happening inoportuno”. *Primera Plana*, No. 280, 7 de Mayo de 1968, Buenos Aires

“El Levantamiento de una muestra plástica no tuvo fundamento legal.” *Clarín, Arte y Política*. Buenos Aires. 8 de diciembre de 1972

“Eran cuadros para una exposición de pintura cubana que se inaugura mañana a las 19 horas en el Museo de Bellas Artes”. *Las Noticias de última hora*, 14 de marzo de 1972. Santiago de Chile.

Francis, Jhon. “Biennale President discusses charges of anti-Americanism”. *Daily American*, Roma, 1 de noviembre de 1975.

Glueck, Grace. “Sao Paulo Show loses U.S. entry”. *New York Times*, 17 de julio de 1969.

Gómez-Barris, Macarena. *Torture Sees and Speaks: Guillermo Núñez's Art in Chile's Transition*. Publicado en *A contra corriente*, Vol. 5, No. 1, otoño de 2007.

Gorriarena, Carlos. “Salón homenaje al Vietnam”. Publicado en *La Rosa Blindada. Una pasión de los '60*. Buenos Aires, 1999.

Humblot, Catherine. “Culture et Politique en Italie, Fresque antifaciste à Venise”. *Le monde*, Paris, 6 de noviembre de 1975.

Humblot, Catherine. “L'histoire d'un peuple sur les murs du Chili. Entretien avec José Balmes”. *Le Monde*, París, 13 de junio de 1974.

Horowitz, David. “Malvenido Rockefeller! A special exhibition from Argentina.” *Ramparts Magazine*, Vol. 8, No. 8, San Francisco, California, Febrero de 1970.

“*Hommage a Pablo Neruda*”. Palacio de la UNESCO. Paris, marzo de 1979.

“La plástica: un arma de combate”. Publicado en *Verde Olivo*, Año XIV, No. 24, La Habana. Junio de 1972. Archivo Casa de las Américas

“Les dix commandements de la censure militaire”. *Le monde*, Paris, 14 de enero de 1969.

“Llamamiento a los artistas y críticos de arte”. Publicado en *España Republicana*. Arte y Letras, Año XXXIV, No. 748, La Habana, Cuba. 1º de junio de 1972. Archivo Casa de las Américas.

“Llegan a Santiago Artistas Plásticos Latinoamericanos”. Publicado en *Sierra Maestra*, Año XV, No. 250, Santiago de Cuba, 23 de octubre de 1972.

Longoni, Ana. “El arte, cuando la violencia tomó la calle. Apuntes para una estética de la violencia.” Publicado en *Poderes de la imagen. I Congreso Internacional de Teoría e Historia de las Artes. IX Jornadas del CAIA*, Buenos Aires, 2001.

Marchesi, Mariana. *Redes de arte revolucionario: el polo cultural chileno-cubano, 1970-1973*. Publicado en *A contracorriente*, Vol. 8, No.1, otoño de 2010.

Meccoli, Domenico. “La gondola della Biennale fa acqua da tutte le parti”. *Epoca*. Milano, 9 de noviembre de 1974.

Merlin, Tina. "Colletivo di pittori per il Cile". *L'Unitá*, Milano, 10 de noviembre de 1975.

Mestman, Mariano, "La última imagen sacra de la revolución latinoamericana". Publicado en *Revista Ojos Crueles. Temas de fotografía y sociedad*, No. 3, Octubre, Buenos Aires, 2006.

Mestman, Mariano. "Raros e inéditos del grupo Cine Liberación." Publicado en *Revista Sociedad*, No. 27, Buenos Aires, noviembre de 2008.

Micacchi, Dario. "Le arti visive alla Biennale". *L' Unità*, Milano, 17 de octubre de 1974.

Monzón, Hugo. "A raíz del boicot propuesto hace una semana al próximo Nacional: los plásticos estudian la reglamentación de los salones." *La Opinión*, Buenos Aires, 4 de agosto de 1972.

Monzón, Hugo. "Investigaciones visuales: opinan artistas y jurados ante un decreto discriminatorio". *La Opinión*, Buenos Aires, 23 de diciembre de 1971.

Monzón, Hugo. "Muestra modificada de un certamen: depuración ideológica en el II Salón de Investigaciones Visuales." *La Opinión*, Buenos Aires, 15 de diciembre de 1971.

Morain André, "Amérique Latine non- officielle", Paris, Cité Universitaire, mai 1970, collectif anonyme.", *Opus International*, No. 18, Paris, junio de 1970.

Mouffe, Chantal. "Hegemonía e ideología en Gramsci". Publicado en *Antonio Gramsci y la realidad colombiana*. Foro Nacional por Colombia, Bogotá, 1991.

Moulin, Raoul-Jean. "500 Artistes avec Cuba". *Humanité*, Paris, 6 de Marzo de 1979.

"Neuf peintres indociles". *Le nouvel observateur*. Paris, 23 de diciembre de 1968.

"Nouva Biennale di Venezia. L' arte di imbrogliare la gente". *Linea Proletaria*, Milano, 16 de noviembre de 1974.

"Nuevas esperanzas en la historia del pueblo" publicado en *Revista Bohemia*. Año 65. No. 47, La Habana, 23 de noviembre de 1973. Archivo Casa de las Américas

"Orozco Rivera salió a Cuba al congreso de artes plásticas". *Excelsior*, México, 20 de Mayo de 1972.

"Participantes en el IV Encuentro de Plástica Latinoamericana". Publicado en *Granma*, 22 de mayo de 1979, La Habana. Cuba. Archivo Casa de las Américas

Passi, Mario. "La biennale alla prova". *L' Unità*. Milano, 21 de octubre de 1974.

Pastor, Justo. “Centenario del natalicio de Salvador Allende”. Publicado en *Le monde Diplomatique*, Año VIII, No. 86, Santiago de Chile, junio de 2008. Disponible en <http://www.lemondediplomatique.cl/Centenario-del-natalicio-de.html>

Pastor, Justo. “El concepto de Desplazamiento del grabado”. *Informe de campo 2*, Mayo de 2004. Disponible en <http://www.justopastormellado.cl/niued/>

“Pintores chilenos y cubanos llaman a un encuentro de la plástica L.A.” publicado en *El siglo*, Santiago de Chile, 19 de Agosto de 1971. Archivo Casa de las Américas

“Pintores cubanos invitados a exhibir en Chile”. *El siglo*, Santiago de Chile, 14 de octubre de 1971. Archivo Casa de las Américas

Pitkowski, Elena Fabiana. “Roberto Arlt revolucionario: el lunfardo de Los Siete Locos (Si no te interesa el título" rajá, turrítto, rajá)”. Publicado en *Tinkuy: Boletín de investigación y debate*, No.10, 2008.

Plante, Isabel. “*Amérique Latine Non Officielle* o París como lugar para exhibir contrainformación”. publicado en *A Contracorriente*, Vol. 10, No. 2. 2013

Plebe, Armando. “I barbari a Venezia”. *Lo Specchio*. Roma, 20 de octubre de 1974.

Raggi, Franco y Ripa Carlo. “A proposito del Mulino Stucky : artisti : Christian Boltanski”. *La Biennale, 15 de septiembre - 4 de noviembre de 1975*, Venezia, 1975.

Rancière, Jacques. “Dix thèses sur la politique”. Publicado en *Aux bords du politique*, La Fabrique éditions, Paris, 1998.

“Relazione morale e politica del Presidente dell’ Ente sulle manifestazioni 1974”. *Anuario de la Bienal de Venecia 1975*. Archivo histórico de la Bienal de Venecia.

Richard, Nelly. “Lo político en el arte: arte, política e instituciones”. Publicado en *Revista Emisférica*, No. 6.2, Invierno, Hemispheric Institute for Performance & Politics, New York, 2009.

Rodríguez, Raúl. “Recuento de un encuentro” en *Revista Casa de las Américas*, No. 116, La Habana, 1979.

Rolle, Claudio. “La nueva canción chilena. El proyecto cultural popular, la campaña presidencial y el gobierno de Salvador Allende” en *Pensamiento Crítico*, N°2, 2002. www.pensamientocritico.cl, consultado en septiembre de 2014

Romano, Marcello. “Biennale di Venezia: ha vinto la barbarie. L’immondezzaio antifascista”. *Candido*. Milano, 24 de octubre de 1974.

Sánchez, Juan. “Dibujentrevista” Publicado en *Revista Bohemia*, Año 65, No. 42, La Habana, 19 de Octubre de 1973. Archivo Casa de las Américas

Sánchez, Juan. "Nuevas esperanzas en la historia del pueblo". Publicado en *Revista Bohemia*, Año 65, No. 47, La Habana, 23 de noviembre de 1973. Archivo Casa de las Américas.

Sánchez, Juan. "Segundo Encuentro de Plástica Latinoamericana". Publicado en "Bohemia", Año 65, No. 43, Cuba, 26 de octubre de 1973.

Schwartz, Therese. "The Politicalization of the Avant-Garde". Publicado en *Art in America*, No. 59, Noviembre- diciembre, 1971.

Selowsky, Silvia. "Centro de Arte Latinoamericano" publicado en *Revista Paula, Tiempo Libre*, 2 de Septiembre de 1971, Santiago de Chile. Archivo Casa de las Américas.

Siqueiros, David Alfaro. "Llamamientos de orientación actual a los pintores y escultores de la nueva generación americana." *Vida Americana : revista norte centro y sudamericana de vanguardia*, No. 1, Barcelona, mayo de 1921.

Siqueiros, David Alfaro. "Un llamamiento a las Plásticas Argentinas". *Voz crítica*, Buenos Aires, 2 de junio de 1933.

"Tucumán Arde: Paradigma de acción cultural revolucionaria." Publicado en *Ovum 10*, No.9, Montevideo, Uruguay. Diciembre de 1971.

"Tucumán arde sepa por qué". *CGT*, Vol.1, No. 30, Buenos Aires, 21 de noviembre de 1968.

"Un rostro diferente de América Latina". Publicado en *Punto*, Caracas, Venezuela, 1º de Octubre de 1973. Archivo Casa de las Américas.

Vega, Natalia. "*Malvenido Mister Rockefeller: Acciones de protesta en 1969*" publicado en *Rojo y Negro, Revista del Centro de Documentación y Estudios Sociales*, Nº 2, Santa Fe, Argentina, 2011.

Varona Arnoldo, "The American Comandante in the Cuban Revolutionary Forces: William Morgan". en *The Cuban History*. Disponible en www.thecubanhistory.com, consultado en septiembre de 2014.

Vidal, Virginia. "¿Pertenece al pueblo de Chile el Museo de la Solidaridad Salvador Allende?". Publicado en *Anaquel Austral*, Editorial Poetas Antiimperialistas de América, Santiago de Chile, julio de 2005.

Vidal, Virginia. "Tren Popular de la Cultura", Publicado en *Anaquel Austral*. Editorial Poetas Antiimperialistas de América, Santiago de Chile, 7 de Diciembre de 2008. Disponible en http://virginia-vidal.com/anaquel/article_284.shtml

Zapata-Calle, Ana. "Fondo negro. Los lugones: Leopoldo, Polo y Piri, De Eduardo Muslip: reflejo de la discusión teórica Argentina de los años noventa". Publicado en *Revista Iberoamericana*, Vol. LXXVII, Núms. 236-237, Julio-Diciembre, 2011.

Documentos de Archivo:

Allende, Salvador. "A los artistas del mundo". *Discurso inaugural del Museo de la Solidaridad Chile, 17 de Junio de 1972*. Catálogo del museo. Museo de la Solidaridad. Santiago de Chile.

Boletín A.C.N.U. Asociación Cubana de las Naciones Unidas. 1973. Archivo Casa de las Américas.

Boletín UNESCO. "I Encuentro de Plástica Latinoamericana", Comisión Nacional Cubana de la UNESCO. Número 40, Año 11, julio-agosto de 1972.

Carnevale, Graciela. Fotografías del Archivo Carnevale sobre Tucumán Arde disponibles en:

<https://www.artsy.net/artwork/graciela-carnevale-archivo-graciela-carnevale-slash-slash-graciela-carnevale-archive>

Carpeta No. 93 "Exposición de la Habana 1971" 28 de julio de 1971. Departamento de Artes Plásticas. Archivo Casa de las Américas.

Carpeta No. 98 "Encuentro de Plástica Latinoamericana" 30 de mayo de 1972. Departamento de Artes Plásticas. Archivo Casa de las Américas.

Carpeta No. 103 "Encuentro de Plástica Latinoamericana 1973" 27 de octubre de 1973. Departamento de Artes Plásticas. Archivo Casa de las Américas.

Carpeta No. 123 "Encuentro de Plástica Latinoamericana 1976" 20 de mayo de 1976. Departamento de Artes Plásticas. Archivo Casa de las Américas.

Carpeta No. 156 "Encuentro de Plástica Latinoamericana 1979" 25 de mayo de 1979. Departamento de Artes Plásticas. Archivo Casa de las Américas.

"Comunicado n° 2: Clausura de la muestra "CAYC al Aire Libre" en la Plaza Roberto Arlt." CAyC, Centro de Arte y Comunicación. Buenos Aires. 14 de diciembre de 1972. Biblioteca del Museo Nacional de Bellas Artes.

"Convegno Testimonanze contro il fascismo". *Annuario 1975. Eventi del 1974*. La Biennale di Venezia. A cura de Il' Archivio Storico delle Arte Contemporanee-1975. Archivo Histórico de la Bienal del Venecia.

"Declaraciones del Segundo Encuentro de Plástica Latinoamericana, luego de las sesiones de trabajo de los días 16, 18 y 19 de Octubre de 1973" La Habana. Archivo Casa de las Américas

"Comunicado de las Brigadas Ramona Parra", aparece en el Folleto Informativo sobre la fundación del Instituto. *Anales de la Universidad de Chile*. Abril-Junio de 1971. Año CXXIX. No. 1, 108, Santiago de Chile. Archivo de Miguel Rojas Mix.

“Cronología del itinerario de 1968” Copia mimeografiada. Archivo Graciela Carnevale, Rosario, Argentina. Diciembre de 1968.

“Declaración de acuerdos de la Exposición de la Habana 1971”. Plática de Mariano Rodríguez en el Instituto Latinoamericano de Arte. 10 de noviembre de 1971, Santiago de Chile. Archivo Casa de las Américas.

“Declaración del Primer Congreso Nacional de Educación y Cultura” publicado en *Casa de las Américas*, Año XI, N° 65-66, La Habana, Marzo-junio de 1971.

“Final report of the Church Committe”, Libro I, Foreign and Military Intelligence. *U.S. Government printing Office*, Washington, 26 de abril de 1976.

“Informe sobre el clausurado Certamen Nacional de Investigaciones Visuales” Manuscrito mecanografiado. Sociedad Argentina de Artistas Plásticos. Archivo Ana Longoni, Buenos Aires.

“Informe del Ministerio de Defensa sobre las "listas negras" de artistas, intelectuales, periodistas y comunicadores”. *Info de Prensa N° 159/13*, Ministerio de defensa de la República Argentina, Buenos Aires, 06 de noviembre de 2013.

“Informe de la Comisión Nacional sobre Prisión Política y Tortura”. Comisión Valech. Capítulo III. Chile. 2005

Le Parc, Julio. "Informe del Grupo de artistas latinoamericanos firmantes del llamamiento residentes en París,". Manuscrito tipografiado. Archivo Julio Le Parc, Paris. El documento no está fechado sin embargo por su contenido se puede concluir que fue realizado en el marco del II Encuentro de Artistas Plásticos Latinoamericanos en octubre de 1973, en la Casa de las Américas en Cuba.

Le Parc, Julio. Entrevista con motivo de su exposición personal, en la Casa de las Américas. Copia mecanografiada, La Habana, 1970. Archivo Casa de las Américas.

Le Parc, Julio. Fotografías de su archivo disponibles en: www.julioleparc.org

“Le travail de l’artiste. 28 y 29 de octubre de 1978”. Fête de Nantes. Folleto de la exposición. Archivo de Gontran Guanaes Netto.

"Llamamiento a los Artistas Plásticos Latinoamericanos." La Habana, 27 de Mayo de 1972. Archivo Ana Longoni.

“Malvenido Mister Rockefeller: exposición de originales para afiches”. Manuscrito Mimeografiado. Sociedad Argentina de Artistas Plásticos. Buenos Aires, 30 de junio de 1969.

“Per una cultura democrática e antifascista” Venezia: 5 ottobre-17 novembre 1974”. *La Biennale di Venezia, Cataloghi delle manifestazioni*. Archivo histórico del arte contemporáneo de la Bienal de Venecia.

“Primer mensaje del presidente Allende ante el Congreso Pleno. La vía chilena al socialismo. Parte Segunda: La Política Internacional”. Santiago de Chile, 21 de mayo de 1971.

“Programa Básico de Gobierno de la Unidad Popular, candidatura presidencial de Salvador Allende”. *Unidad Popular*, Santiago de Chile, 1970.

Rojas Mix, Miguel. “Informe de la comisión No. 2: *El arte en américa Latina y el momento histórico mundial*”. En *Dos encuentros. Encuentro de Artistas Plásticos del Cono Sur (Chile)-Encuentro de Plástica Latinoamericana (Cuba)*. Editorial Andrés Bello, Instituto de Arte Latinoamericano, Santiago de Chile, 1973.

Rojas Mix, Miguel. “Informe de la comisión No 5: *Estrategia Cultural*”. En *Dos encuentros. Encuentro de Artistas Plásticos del Cono Sur (Chile)-Encuentro de Plástica Latinoamericana (Cuba)*”. Editorial Andrés Bello, Instituto de Arte Latinoamericano. Santiago de Chile. 1973

Santana, Joaquín “El pincel como arma. Entrevista a Ignacio Colombrés durante el II Encuentro de Artistas Plásticos Latinoamericanos”. Manuscrito Mecanografiado, La Habana, 1973. Archivo Casa de las Américas.

Selowsky, Silvia. “Centro de Arte Latinoamericano” publicado en *Revista Paula, Tiempo Libre*, Santiago de Chile, 2 de Septiembre de 1971. Archivo Casa de las Américas.

Entrevistas:

Entrevista del autor con Lesbia Vent Dumois, artista y funcionaria de la Institución Cultural Casa de las Américas durante la década de 1970. Realizada en las instalaciones de la Unión de Escritores y Artistas de Cuba (UNEAC), La Habana, Cuba, junio de 2014.

Entrevistas del autor con el escritor e investigador Miguel Rojas Mix, renombrado teórico del arte latinoamericano y director del Instituto de Arte Latinoamericano en Chile durante el periodo de gobierno de la Unidad Popular. Realizadas en París el 6 y el 17 de enero de 2015.

Entrevista del autor con el pintor y ex académico brasileño Gontrán Guanaes Netto. El artista, en su calidad de exiliado latinoamericano en París por causa de la dictadura brasileña, participó en los encuentros de plástica latinoamericana que se llevaron a cabo en Cuba, es miembro fundador y colaborador en la mayoría de los grupos de artistas latinoamericanos en Europa que son mencionados a lo largo de esta investigación, como *Amérique Latine Non Officielle*, el *Grupo Denuncia*, el *Fronte Antifascista Internazionale dell'Arte* y *La Brigada de Pintores Antifascistas*, además de ser un artista y activista comprometido con diferentes luchas de resistencia, sindicales y obreras, latinoamericanas y globales. Realizadas en diciembre de 2014 y enero de 2015, en el atelier del artista en Cachan, París.

Fuentes Online:

Ambrosio Fornet. “La política cultural del período revolucionario: Memoria y Reflexión”. La Habana, 2006. Disponible en <http://www.criterios.es/cicloquinqueniogris.htm> Consultado en noviembre de 2015.

Barrantes, Daniel “Torturas expuestas” publicado el 9 de septiembre de 2005, disponible en <http://www.adital.com.br/?n=uew>, consultado el 15 de noviembre de 2014

Breve historia del Museo de la Solidaridad. Archivos Salvador Allende, disponible en <http://www.salvador-allende.cl/> consultado en Enero de 2015.

Butler, Judith. “Vulnerabilidad y Resistencia Revisitadas”, Conferencia impartida el 23 de marzo de 2015 en la Universidad Nacional Autónoma de México. Video disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=UE52SC1R-vU> consultado en agosto de 2015.

“La nueva canción chilena. El proyecto cultural popular, la campaña presidencial y el gobierno de Salvador Allende”, *Pensamiento Crítico*, N°2, 2002. Disponible en www.pensamientocritico.cl, consultado en septiembre de 2014.

Canto General. Escritos de Pablo Neruda. <http://www.neruda.uchile.cl/obra/obracantogeneral38.html> consultado en septiembre de 2014.

Carmona, Ernesto. “Morir es la noticia. Los periodistas relatan la historia de sus compañeros asesinados y/o desaparecidos durante la dictadura chilena”. Disponible en: <http://www.derechos.org/nizkor/chile/libros/reporter/capII16.html> Consultado en septiembre de 2014.

H. Benítez, Hermes. “Leopoldo Víctor Vargas, el fotógrafo de las últimas horas de Allende en La Moneda” publicado el 26 junio de 2012. Disponible en <http://piensachile.com/2012/06/leopoldo-victor-vargas-el-fotografo-de-las-ultimas-horas-de-allende-en-la-moneda/> consultado en octubre de 2014.

Sitio web oficial del artista argentino Julio Le Parc. Disponible en: <http://www.julioleparc.org/> consultado en agosto de 2014.

Sitio web oficial del artista argentino León Ferrari. <http://leonferrari.com.ar/> Consultado en noviembre de 2014.

Ortízpozo, Aníbal. “Allende y la Unidad Popular” *Revista electrónica Encontrarte*, No. 89. Venezuela, julio de 2008. Disponible en: <http://encontrarte.aporrea.org/89/teoria/a9593.html> consultado en mayo de 2014.

Ortízpozo, Aníbal. “La Porfiada Memoria. Prácticas artísticas-políticas en la transición al socialismo. Chile antes y después de 1973.” Blog del artista, que participó en muchas de las acciones organizadas por el Instituto de Arte Latinoamericano. Ofrece algunos testimonios y una valiosa recuperación de imágenes del periodo. Disponible en: <http://laporfiadamemoria.blogspot.mx/> consultado en septiembre de 2014.

Paredes, Demian, "Carlos Gorriarena, pintor de un mundo desordenado" 16 de agosto de 2009. Disponible en <http://www.pts.org.ar/Carlos-Gorriarena-pintor-de-un-mundo-desordenado> consultado en agosto de 2014

Richard, Nelly. "Lo político en el arte: arte, política e instituciones" Publicado en *E-misférica*, Hémispheric Institute, 6.2. Culture, Rights, Institutions, Invierno de 2009. Disponible en: <http://hemisphericinstitute.org/hemi/en/e-misferica-62/richard> consultado el 4 de febrero de 2014.

Sarti, Graciela, "Grupo CAyC [en línea]" Centro Virtual de Arte Argentino, Buenos Aires. Disponible en: http://cvaa.com.ar/02dossiers/cayc/03_intro.php consultado en septiembre de 2014.

Sitio web de la Serpentine Sackler Gallery de Londres, sobre la exposición individual del artista argentino Julio Le Parc, realizada del 25 de noviembre de 2014 al 15 de febrero de 2015.

<http://www.serpentinegalleries.org/exhibitions-events/julio-le-parc> consultado en enero de 2015.

Sitio web oficial de la Sociedad Argentina de Artistas Plásticos.
<http://www.artesaap.com.ar/> consultado el 22 de octubre de 2014.

Catálogos de exhibición:

Acevedo, Hugo. "Un conjunto de artistas impresionados..." en *Homenaje a Latinoamérica*. Catálogo de la exhibición. Sociedad Argentina de Artistas Plásticos. Buenos Aires, noviembre de 1967.

Catálogo de la *Exposición de la Habana 1971*. 28 de julio de 1971. Carpeta No. 93. Departamento de Artes Plásticas. Archivo Casa de las Américas.

Mostra del manifesto Cileno dal 7 al 15 de ottobre. Padiglione Italia. Octubre de 1974. Catálogo de la exposición. Archivo Histórico de la Bienal de Venecia.

Sala Escura da Tortura. Instituto Frei Tito de Alencar. Catálogo de la exposición, Fortaleza, Brasil, agosto 2011.

Sentidos en tensión. Lecturas y recuperación de Tucumán Arde. Inventario 1965-1975. Archivo Graciela Carnevale. Catálogo de exposición. Centro Cultural Parque de España, Rosario, Argentina, 2008.

Documentales:

Getino Octavio, Vallejo y Nemesio Juárez, “Cineinformes de la CGT”. Noticiero cinematográfico. *Grupo Cine Liberación*. Argentina, 1968-1969.

“La hora de los hornos: notas y testimonios sobre el neocolonialismo, la violencia y la liberación” Argentina. (1968). Dirección: Fernando E. Solanas, Octavio Getino
Producción: Grupo Cine Liberación / Solanas Productions. 260 min

Otras fuentes:

Schroeder, Caroline. “Non à la Biennale: o boicote à X Bienal de São Paulo”
Conferencia impartida durante el ciclo “Arte e Pesquisa Inter-relações”
Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista, São Paulo, Brasil. Octubre de 2012.

Último discurso de Salvador Allende difundido por radio desde el palacio de La Moneda, mientras se llevaba a cabo el golpe militar. Santiago de Chile. 11 de septiembre de 1973. Se puede descargar de la siguiente liga:
http://www.ciudadseva.com/textos/otros/ultimo_discurso.htm consultado en septiembre de 2015.