



DOI: [10.26807/cav.v11i21.699](https://doi.org/10.26807/cav.v11i21.699)

TEMAS DEL ARTE

EL DISCURSO Y LA JERARQUÍA DE LAS ARTES EN CHILE ENTRE 1974 Y 1979. HISTORIA DE LAS RELACIONES CONTEXTUALES EN LA CONSTRUCCIÓN DE LA TRADICIÓN EN EL ARTE CHILENO

**The discourse and hierarchy of the arts in Chile between
1974 and 1979.**

**History of contextual relationships in the construction of
tradition in Chilean art**

Viviana Sereño

ISSN (e): 2477-9199

Fecha de recepción: 27/02/26

Fecha de aceptación: 18/03/26

Sereño, V. El discurso y la jerarquía de las artes en Chile entre 1974 y 1979: Historia de las relaciones contextuales en la construcción del imaginario en el arte chileno. *Index, Revista De Arte contemporáneo*, 11(21). <https://doi.org/10.26807/cav.v11i21.699>

Resumen:

El siguiente artículo propone prestar atención a los años posteriores al golpe de estado de 1973 en Chile y analiza los discursos del arte de la época. Esto desde la hipótesis de que el discurso del arte chileno como identidad nacional ha sido una de las herramientas políticas de control y ejercicio del poder, establecida culturalmente en Chile desde la década del 20, que se vale de la jerarquía de las bellas artes para emular y hacer prevalecer un status quo. A partir de lo anterior se abordan los discursos oficiales para problematizar cómo han moldeado nociones ideológicas y sociales que sostienen y jerarquizan implícita o explícitamente a las disciplinas artísticas. Estos discursos emergieron entre 1974 y 1979, específicamente desde la Política Cultural del Gobierno de Chile de 1974, a la que se suman las tres exposiciones itinerantes realizadas en 1977 y 1978 por el Museo Nacional de Bellas Artes.

Palabras clave:

discursos del arte; jerarquía del arte; dictadura en Chile; política cultural; arte chileno; exposiciones itinerantes.

Abstract:

This article focusses on the years following the 1973 coup in Chile and analyzes the artistic discourses of the period. It suggests that the discourse of Chilean art as a national identity has been a political tool for control and the exercise of power, culturally established in Chile since the 1920s, which employs the hierarchy of the fine arts to emulate and perpetuate the status quo. Based on this premise, official discourses are examined to problematize how they have shaped ideological and social notions that implicitly or explicitly sustain and hierarchize artistic disciplines. These discourses emerged between 1974 and 1979, specifically from the Chilean government's 1974 Cultural Policy, complemented by the three traveling exhibitions organized by the National Museum of Fine Arts in 1977 and 1978.

Key Words:

art discourses; art hierarchy; dictatorship in Chile; cultural policy; Chilean art; traveling exhibitions.

Biografía:

Viviana Sereño (Santiago, 1989) es licenciada en Teoría e Historia del Arte de la Universidad Alberto Hurtado de Chile en 2021. Sus investigaciones se han centrado en el análisis de discursos artísticos en Chile durante el siglo XX y en la búsqueda de antecedentes para proyectos de investigación relacionados con la fotografía del entre siglo (XIX-XX) y los mosaicos murales en la década del 50. Además, ha trabajado en el registro y catalogación de obras de arte contemporáneo y se ha desempeñado como profesora asistente en el ámbito universitario.

Código de identificación ORCID: [0009-0000-3167-1366](https://orcid.org/0009-0000-3167-1366)

Introducción

La relación de los discursos del arte con su contexto social, político y cultural invita a preguntarse cuánta agencia tienen las ideas “no artísticas” en el establecimiento de una expectativa de arte nacional, así como en el desarrollo de las disciplinas que fueron marginadas (artes aplicadas, artesanías, arte popular, etc.). Por esto se hace necesario, en el contexto de las artes en Chile, atender a las consideraciones para su creación, especialmente entre 1974 y 1979, rango correspondiente al primer periodo de la dictadura y, además, en el que se aplicaron las directrices de la Política Cultural del Gobierno de Chile de 1974. Documento que denota elementos políticos de gran relevancia para la noción de arte chileno en la década del 70 y para su trascendencia en el tiempo. Asimismo, los catálogos de las exposiciones oficiales del Museo Nacional de Bellas Artes: 200 Años de Pintura Chilena. Primera Exposición de 1977; Pintura Chilena Contemporánea. Segunda Exposición Itinerante Norte de 1978, y Pintura Chilena Contemporánea, Segunda Exposición itinerante Sur, también de 1978, permiten vislumbrar cómo se perpetúa una jerarquía que pone a las bellas artes por sobre cualquier otra actividad artística, lo que repercute en las concepciones e imaginarios socioculturales.

Discursos y tradición en el concepto de bellas artes

Las discusiones en el escenario internacional en torno al concepto de bellas artes tienen un importante acervo histórico, que ha sido recogido y reflexionado por numerosos autores. Wladyslaw Tatarkiewicz (2007) en *Historia*

de seis ideas repasa el concepto de arte desde su origen. Realiza un recorrido cronológico y desde allí explica cómo se formó, modificó y delineó su significado según la época. En su explicación queda de manifiesto que la delimitación del concepto antes y ahora sigue siendo difusa y dinámica, pues está regida por quién lo legitima, dónde y cuándo. Desde un punto de vista cultural, Larry Shiner (2004) en *La invención del Arte*, desclasifica la historia del concepto y expone las razones sociales, culturales y políticas del por qué existe esta separación jerárquica que sitúa a las bellas artes en el lugar más alto.

Por su parte, Ticio Escobar (2008) en *El mito del arte y el mito del pueblo* explica las razones del por qué se utilizan estos conceptos para ciertos tipos de actividades bajo determinadas condiciones políticas y sociales. Este autor identifica y asienta que en Latinoamérica la cultura dominante manipula el mito del arte, con la finalidad de eternizar el discurso de dominación a través del arquetipo que pretende absolutizar un canon legitimador, que deviene luego en una política cultural, inmersa en un sistema de cultura occidental (pp. 30-31). Las propuestas de Shiner y Escobar tienen una visión crítica de los discursos del arte y de cómo estos se instalan o se imponen social y culturalmente.

Abordar los discursos institucionales del arte en Chile significa poner atención a todos los factores que contribuyeron a su creación. No es posible pensarlos como elementos aislados pues, como explica Michel Foucault (1999) en *La arqueología del saber*, los discursos son categorías reflexivas, con principios y normas, armados con otros discursos, por lo que no son caracteres intrínsecos, autóctonos

y universalmente reconocibles (p. 36). En definitiva, el discurso del arte, como cualquier otro, está impregnado de las condiciones políticas, sociales y culturales en que emerge y se desarrolla; es un elemento dinámico y cambiante, porque está articulado en las citas de su contexto, así como bien identifica Shiner y Tatarkiewicz. Foucault (1999) reconoce que la historia se encarga de encontrar las continuidades y darles una relación de causalidad, algo que puede ser llamado simplemente una “tradicición” (p. 40). En el caso específico de los discursos del arte, tienden a la continuidad de sus discusiones históricas, teóricas y críticas, pero lo que este esconde son las condiciones fácticas del desarrollo de las artes.

Existe una lógica institucional que en principio podemos atribuir a la historia del arte y a su sentido de tradición. Rosalind Krauss (1996) explica en “La escultura como campo expandido”, que el mensaje encubierto es el historicismo, que actúa sobre lo nuevo para mitigar las diferencias, interpretar los objetos de arte, dándoles gradualidad y una evolución orgánica con un afán legitimador de todas las “rarezas” que se van produciendo. La tradición como hilo conductor y como algo a lo que acudir para resolver los problemas que surgen con los nuevos conceptos, condiciones, técnicas y formas que van surgiendo a través del tiempo, es lo que ponen en cuestión Krauss y Foucault. Vistos en perspectiva, los discursos de las instituciones del arte oficial en Chile claramente siguen la lógica de la continuidad de una “tradicición”. Es así como se debe atender a que, durante la década del 70 se produjeron cambios políticos, económicos y sociales que evidentemente repercuten en el discurso del arte y se asientan como parte de la identidad del arte chileno.

Pugnas ideológicas y el surgimiento de la Política Cultural del Gobierno de Chile

En noviembre de 1970 asume como presidente Salvador Allende (1908 -1973), elegido por voto popular, intentó instaurar el socialismo en Chile a través de la vía democrática. Su programa básico de gobierno contemplaba la construcción de un Estado Popular y una economía planificada y estatizada. En el ámbito social, existía una agitación constante entre huelgas, paralizaciones, bloqueos comerciales y enfrentamientos entre civiles. A pesar de las medidas tomadas por parte del gobierno y la oposición para mitigar el clima de inestabilidad, el país vivía en un contexto de polarización en que primaba la política de la guerra fría, con una objeción ideológica al marxismo y socialismo. Esto último se tradujo en un golpe de estado el 11 de septiembre de 1973, encabezado por el General en jefe del Ejército Augusto Pinochet en conjunto con el gobierno norteamericano.¹

En materia cultural, entre 1970 y 1973, el gobierno de Salvador Allende articuló nuevas formas de expresión popular que presentaron una forma de entender el arte desde un punto de partida distinto a las artes hegemónicas, como la creación del Instituto Nacional de Arte y Cultura (INAC), la Editora Nacional, el impulso a la Nueva Canción Chilena y El Tren de la Cultura. Luis Errázuriz y Gonzalo Leiva (2012) agregan que “La pintura mural, el folclore, el teatro y la canción de protesta, junto a organismos dependientes del estado – Chilefilms,

¹ Datos históricos pueden ser revisados con detalle en BIBLIOTECA NACIONAL DE CHILE. El gobierno de la Unidad Popular (1970-1973). Memoria Chilena. Disponible en <https://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-31433.html>

Editorial Quimantú, IRT- fueron claves para la difusión de un discurso ideológico que buscaba reivindicar la cultura chilena” (p. 13). Sin embargo, estas medidas nunca tuvieron directrices oficiales emanadas del Estado o fueron lo suficientemente consistentes (Albornoz, 2005, p. 172). Por otra parte, la Escuela de Artes Aplicadas de la Universidad de Chile, arrastraba desde 1968 problemas presupuestarios y de organización, a pesar de que se había puesto en marcha un ambicioso proyecto de arquitectura autogestionada y se había organizado a las disciplinas inspiradas en la HfG Ulm.²

Después del Golpe de Estado de 1973, las autoridades del ejército conformaron la Junta Militar de Gobierno presidida por Pinochet, quien tomaría el control del país. Desde los primeros meses, su política procuró formas de establecimiento de la identidad, adoptando medidas como la “operación limpieza y corte”, en que se procuró borrar toda alusión al gobierno anterior a través de una supresión de modas y colores, como los cortes de cabello, cambios de nombre a calles, villas y escuelas, la eliminación de murales, la quema de libros o cualquier objeto cultural alusivo al “reciente pasado revolucionario” (Errázuriz y Leiva, 2012, p. 14). Ya para los años siguientes, se gestionó también instaurar días nacionales para conmemoraciones y símbolos patrios.³

2 Hochschule für Gestaltung HfG Ulm fue la institución alemana fundada en periodo de postguerra en 1953 que proponía un contra-arte, entendido como un trabajo de civilización globalizador con un enfoque racionalista. La influencia de este pensamiento en la Escuela de Artes Aplicadas de la Universidad de Chile durante la década del 70 está extensamente explicada en el capítulo 1, apartado 6 del libro Castillo, E. (2010). *Artisanos, Artistas, Artífices. La Escuela de Artes Aplicadas de la Universidad de Chile*. Eduardo Castillo (Editor). Ocholibros Editores y Pie de Texto

3 Conmemoraciones militares como el combate naval de Iquique y el mes del mar para celebrar las glorias navales, difusión de los símbolos patrios en todo el territorio nacional,

Estas medidas no solo apuntaban a la mera difusión, sino también a la imposición de los valores nacionalistas cívico-militares. La operación de limpieza debía ser lo suficientemente eficiente para erradicar la ideología anterior e instaurar a través de la propaganda, la educación y la estética una cultura nueva, limpia y ordenada. Tan importante era este objetivo que se le otorgaron poderes al asesor cultural de la Junta de Gobierno para hacer cualquier tipo de requerimiento, a cualquier persona natural o jurídica del Estado con este objetivo (Errázuriz y Leiva, 2012). Se puede concluir que les urgía el fomento y desarrollo de una cultura diferente en forma y fondo del gobierno de Allende.

A diferencia de cualquier periodo anterior, durante la dictadura de Pinochet se redactó la Política Cultural del Gobierno de Chile, cuyo fundamento fue la declaración de principios de la Junta Militar de marzo de 1974. Aquí se delimitaron los bordes morales, ideológicos y cívicos que enmarcaban el ser chileno, desarrollando una identidad que se potenciará durante esa década y la siguiente, con énfasis en el antimarxismo y la superioridad de la cultura occidental neoliberal. Esta política cultural no refiere específicamente a las artes, pero es una guía o referencia para el desarrollo del discurso del Museo Nacional de Bellas Artes, como institución que albergó el arte oficial.

Desde esta perspectiva, el gobierno de Allende representaba todo aquello que culturalmente era problemático o peligroso para el país, todas las ideas, postulados y consensos respecto a la expresión del arte entre 1971 y 1973, independiente de su validez

como la bandera, el escudo, el himno nacional o la declaración de la cueca como baile nacional chileno, entre otras decisiones.

teórica, se tuvieron como contrarios u opuestos a la “verdadera cultura chilena”. Se entiende entonces que las actividades de ese periodo se concentrasen en difundir lo que se consideraba como las grandes obras y a los artistas chilenos de las décadas anteriores, para así poder trazar un recorrido que impulsara una referencia cultural y constituir la como una tradición. Este afán, tal como mencionan Errázuriz y Leiva (2012), responde a un genuino interés por promover el desarrollo de una cultura, en este caso cívico-militar (p. 28), que en definitiva acudió a la versión hegemónica de las bellas artes, legitimada históricamente en sus formatos tradicionales como la pintura o la escultura. Esta tendencia conservadora para el campo del arte de la época se explica porque la dictadura pretendía la reconstrucción de la cultura para dejar atrás las tendencias impulsadas por el anterior gobierno.⁴

Por otra parte, toda expresión de arte que no fuese “bello” fue desatendida y no contó con espacios disponibles para su ejecución y exhibición. El presupuesto destinado a la Escuela de Artes Aplicadas de la Universidad de Chile y los cambios de sede, así como las sospechas recaídas sobre alumnos y profesores de izquierda, terminó por sentenciarla al cierre y al olvido por parte del Estado y de los ciudadanos. Lo que expresa esto es una conciencia no solo de la jerarquía que tenían las

artes aplicadas respecto de las bellas artes, sino del excluido lugar que ocupaba el arte en la casa de estudios.

Fuera de este radar dictatorial, entre 1974 y 1979 se produjeron otro tipo de expresiones de arte que en época de dictadura eran contrarias al régimen y además no eran contemplados como oficialmente representativos de la cultura chilena ni de la identidad nacional.⁵ Para el año 1977, fecha en que comenzaron las exposiciones itinerantes, las políticas del Estado ponen el acento en la diferenciación entre un arte oficial chileno y cualquier otro tipo de arte que no calce con la tendencia del régimen, ya sea por pertenecer a ideologías contrarias o por ser moralmente inaceptable. Se produce una escisión entre el deseo de establecer un arte chileno oficial, versus una escena alternativa que se desarrolló fuera de la institución del museo nacional. Es así como la denominación de bellas artes entre 1974 y 1979 tuvo un uso institucional por disposición política, en el que se le asoció con la tradición conservadora. Cualquier otra forma de arte quedó peldaños más abajo de aquello que representaba lo nacional.

Política cultural e identidad nacional, los discursos del arte

La Política Cultural del Gobierno de Chile en 1974, redactada solo un año después del Golpe

4 Hacia finales de la década del 60 e inicio de los 70 se había experimentado con la ejecución de obras de formatos originales como la intervención *Cuerpos Blandos* de Juan Pablo Langlois en 1969 que consistía en “bolsas de polietileno convertidas en mangas rellenas de papel de diario, [que] se extendieron recorriendo a modo de vísceras de plástico los distintos espacios del museo [Nacional de Bellas Artes]; desde los depósitos de obras, pasillos, corredores y escaleras hasta alcanzar la calle”; o, el *Bellas Artes Cutting*, una intervención ejecutada por Gordon Matta Clark en 1971 que consistió en el retiro de dos secciones de la pared del museo, dejando expuestas las tuberías y conductos. Descripciones extraídas de <https://www.surdoc.cl/>

5 Artistas como Carlos Leppe, Lotty Rosenfeld, Carlos Altamirano, Eugenio Dittborn adscribían a las tendencias internacionales como el *minimal*, el arte conceptual, el *land-art*, *body-art*, el arte *povera* o el *happening*. Además, Juan Castillo, Diamela Eltit, Carlos Gallardo, Gonzalo Mezza, Ximena Prieto, Francisco Smythe y el poeta Raúl Zurita, denominados posteriormente por Nelly Richard con el término de “Escena de Avanzada” realizaban acciones que en concreto se oponían a la dictadura. Para mayor información, consultar Richard, Nelly (2003). *Márgenes e instituciones: arte en Chile desde 1973*. Metales Pesados

de Estado, tenía como objetivo el fomento de la cultura y también de las artes, para lo que señalaba expresamente en sus primeras páginas que “la creación artística e intelectual constituye el síntoma más evidente a través del cual se mide la cultura de un pueblo; pero también son reflejos de ella las actitudes, costumbres, hábitos y demás manifestaciones personales o colectivas” (Asesor Cultural de la Junta de Gobierno, 1974, p. 7). Se oponía explícitamente al régimen anterior, pues recalca que la actividad cultural en Chile requería de una revisión. La cultura y el arte chileno se fueron enriqueciendo con el tiempo, según explica este documento, desde el arribo del arte a esta parte del mundo, excepto entre 1970 y 1973, cuando el marxismo intentó imponer sus cánones y objetivos políticos (Asesor Cultural de la Junta de Gobierno, 1974, p. 9). Esto último es evidencia de la paradoja que se produce al suponer que el arte es un ente separado e independiente de la política.

Estos marcados lineamientos respecto del desarrollo de la cultura y en atención especial al arte, se pueden constatar en el catálogo de la Segunda Exposición Itinerante Sur de Pintura Chilena Contemporánea de 1977, donde Víctor Carvacho (1978), en la presentación de la exposición, menciona que una de las características de la pintura chilena es “la independencia con que sus artistas han encarnado las diferentes corrientes y tendencias modernas” (p. 8). Cuando se refiere a independencia, en realidad está aludiendo al rechazo de lo que se entendía por “decadencia de la imagen” representada por las nuevas corrientes internacionales, referidas a la experimentación con las formas no tradicionales, inmateriales y conceptuales, que venían remeciendo en sistema del arte

desde 1917, llevando las miradas fuera del cuadro, fuera de la materialidad y de los históricos soportes de las artes visuales. Estas corrientes modernas, según Carvacho (1978) “hacen deseable el retorno a unas formas y unos modos de trabajo tras los cuales reaparece la imagen del artista, poeta del mundo y de la vida” (p. 26), instalando la idea de que las formas tradicionales del arte eran la aspiración principal.

Esta forma de ver las tendencias internacionales se explica por el afán de la Política Cultural de sacudirse lo que no consideraban chileno. Respecto a esta avalancha extranjera que supuestamente había propiciado el gobierno de Allende, la Política Cultural es clara al señalarla como una de las culpables de la dilución de ese “ser nacional” representado en las tradiciones chilenas. En este sentido, las influencias extranjeras eran consideradas fuera de lugar, vergonzosas y pretéritas; en esencia, encarnan el repudio a nuestra historia y sus héroes (Asesor Cultural de la Junta de Gobierno, 1974, p. 29).

En efecto, desde 1977 en la exposición *200 años de Pintura Chilena*, se propuso la exaltación de los grandes maestros de la pintura local, desde los tiempos de la Colonia con acento en la pintura religiosa, y, en el periodo de la Independencia, con especial énfasis en la representación de los nuevos personajes y líderes en el nacimiento de una nueva nación que “los inmortaliza como efigies, como imágenes, y eso era lo que importaba. Hay una simultaneidad en hacer historia y ser historia” (Ministerio de Educación, Departamento de Extensión Cultural, 1977, p.5). También se glorifican los pintores extranjeros que llegaron en la época republicana del siglo XIX, como

Mauricio Rugendas, Raimundo Monvoisin y el director de la Academia de Pintura, Alejandro Cicarelli, entre otros. Se nombran, además, los primeros pintores chilenos como Manuel Ramírez Rosales, Antonio Gana, Antonio Smith, Onofre Jarpa,⁶ entre muchos otros. En cuanto al siglo XX, se hace hincapié en que no todos los artistas habían alcanzado el pleno desarrollo, por lo que se presenta a Juan Francisco González, Alberto Valenzuela Llanos, Alfredo Helsby, Exequiel Plaza y a Pedro Luna,⁷ por nombrar algunos, como ejemplos consumados.

Lo que diferencia a este periodo de cualquier otro en la historia de Chile y del arte chileno, es precisamente la conciencia por parte del Estado de la necesidad de una cultura esencialmente chilena, para homogenizar lo que sería entendido como pueblo. Esta noción de identidad y de pueblo expresado como uniforme desde los discursos políticos termina por ser neutralizado “a través de nociones abstractas, que lo convierten en paradigma; en añoranza de un pasado a punto de perderse o la esperanza de una incierta meta que alguna vez se alcanzará” (Escobar, 2008, p. 79). Es decir, los gobiernos desde inicios del siglo XX tenían la certeza de que existía efectivamente un pueblo al que gobernar, pero este no era congruente entre sí para ser gobernado, la diferencia concreta que separa la dictadura del

70 de periodos anteriores fue la imposición efectiva del nacionalismo.

Los discursos oficiales se reforzaron en las exposiciones itinerantes, las que se enfocaron en proponer que en Chile se seguía usando la tela como soporte y el óleo como principal material de color (aunque no fuera del todo verdadero). Esto no era, para el caso, una manifestación de subdesarrollo, sino que se enunciaba “como una honrada posición de independencia frente a influencias foráneas” (Carvacho, 1977, p. 8). Lo que también es eco de la Política Cultural, donde se plantea que “lo cultural es el único medio para mantener ciertos valores, sostener principios y conservar puros los hábitos y sentimientos colectivos” (Asesor Cultural de la Junta de Gobierno, 1974, p. 37). La nueva sociedad, según recalca el texto, debía extirpar la infección del cuerpo moral, esa infección era la influencia marxista y extranjera, ajena o foránea, condenada a ser entendida como enemiga de la “pureza” chilena frente al mundo. Este esencialismo de los hábitos chilenos, la “chilenidad”, fue en ese momento tan difuso como imposible de sostener si no hubiese existido una disciplina rígida y permanente, lo que invita a pensar que en realidad se refiere a una diferenciación socioeconómica y cultural de las clases sociales y a la jerarquía de unas sobre otras.

Ya se había establecido en *La Política Cultural* que un creador o artista está comprometido solo con la verdad: “el arte no podrá estar más comprometido con ideologías políticas, sino que con la verdad del que lo creó, y esa verdad tendrá que ser reflejo del ambiente de decencia, de honestidad” (Asesor Cultural de la Junta de Gobierno, 1974, p. 40). Esta línea discursiva de un arte fuera de la política no deja

6 Artistas que se dedicaron a la pintura sobre bastidor con temática de paisajes, retratos, bodegones y pintura religiosa. Todos con formación académica en Chile o Europa. Información de cada artista, disponible en página web <https://www.artistasvisualeschilenos.cl/658/w3-propertyname-855.html>

7 Artistas que también enfocaron su trabajo en la pintura figurativa con temáticas costumbristas, paisajes, bodegones y retratos que guardan cierta similitud estilística con los anteriores mencionados. Información de cada artista también disponible en página web <https://www.artistasvisualeschilenos.cl/658/w3-propertyname-855.html>

de evocar el discurso de la autonomía del arte, y a pesar de que su trasfondo sea completamente diferente, comparten la convicción de que el ideal del arte puro no es político, no es social y no es contextual.

Las exposiciones itinerantes norte y sur, seguían la idea de establecer el arte nacional, con un claro afán: fomentar la cultura cívico-militar y erradicar del pueblo las ideas marxistas, por lo que “se hace cada vez más necesario educar al chileno en la necesidad de que aprenda a vivir a través de formas más cultas” (Asesor Cultural de la Junta de Gobierno, 1974, p. 13). Esas formas cultas estaban en la tradición de la pintura chilena, y esa tradición estaba en los grandes maestros de los siglos XIX y XX. Por supuesto, estas declaraciones apuntaban mucho más lejos que solo al arte visual, sin embargo, no pueden obviarse como discurso impuesto también a ellas. Estas muestras itinerantes, según explican en su prólogo, abarcaron “tendencias, escuelas y movimientos que surgen en el campo de la plástica durante el presente siglo y que tienen vigencia hasta nuestros días” (Carvacho, 1977, p. 3). De esta manera, se debía instaurar en el pueblo de Chile el reconocimiento a los maestros de la pintura que representarían de ahora en más los baluartes del arte nacional.

Por otra parte, el arte popular, la artesanía y el arte aplicado se encontraron desamparados de voz y participación relevantes. Las bellas artes del Estado, así como las bellas artes internacionales tenían su propia visión del lugar que les correspondía ocupar. Con todos los hechos políticos y la deriva institucional, el lugar de las artes que no eran “bellas” en este periodo de la década del 70 ya estaba aparentemente decidido. En diciembre

de 1973, o sea, anterior a la Política Cultural, se realizó el *Primer Salón Nacional de Artesanía Familiar* organizado por CEMA Chile,⁸ la que, según explican brevemente Avalos y Quezada (2014), “combinó manifestaciones de arte popular chileno como chamantos, cerámica policromada, joyas tradicionales mapuche y tapices, con productos artesanales altamente comercializados” (p.34). Es evidente que la exposición confunde a propósito un arte popular con las artesanías y, tal como expresan estas mismas autoras, la exposición se realizó en un ambiente familiar y de tonos infantiles.

El negocio idealista occidental promueve la sacralización y manifestación del espíritu del arte versus la mera habilidad e ingenio en la artesanía, por lo que solo con llamar artesanía a la producción indígena, como lo proponen implícitamente estos discursos, acentúa la diferencia con las bellas artes, la aleja de legitimidad cultural propia y no toma en cuenta su influencia sobre la cultura chilena. La artesanía es mencionada en la tercera parte de la Política Cultural, donde se aborda desde el interés por el intercambio, las exposiciones y la venta de objetos. Se deduce en esta parte del documento lo que parece evidente en todo el texto: el apoyo estatal solo se concebía como fomento a las bellas artes, no hay menciones a las culturas indígenas del territorio nacional, ni al arte aplicado o a un siquiera indeterminado arte popular que, como explica Escobar (2008), es un concepto que aglutina todo en un solo lugar y que al final no corresponde a nada

8 CEMA Chile fue una fundación chilena operativa hasta el año 2022, que tenía como propósito la coordinación de los centros de madres de Chile existentes desde 1930. Para 1974 era coordinada por la, en ese entonces primera dama Lucía Hiriart de Pinochet. Información disponible en: BIBLIOTECA NACIONAL DE CHILE. "CEMA-Chile", en: Memoria Chilena. Disponible en <https://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-95680.html>

concreto.

Por todo lo anterior es que la jerarquía que recae sobre ese indefinido “arte popular”, así como para las artesanías indígenas o no indígenas, responden más bien diferencias socioeconómicas. Un discurso recurrente en las políticas culturales en general es el de la tutela de los dominantes hacia los dominados. En este caso, el receptor final de las nuevas disposiciones de la Política Cultural es el pueblo. Un pueblo que es visto sin cultura o con una cultura equivocada en sus valores morales y que no puede hacerse cargo por sí mismo del desarrollo de su arte. Esto se resume en que el pueblo de Chile es incapaz de producir arte, si no es con ayuda y tutela de los que saben y viven el arte y la alta cultura.

Conclusiones

La forma de relacionarse con el arte y la cultura, por parte del estado y sus políticas públicas entre 1974 y 1979 es el de la tutela y paternalismo. La permanencia de esta idea en los discursos actuales es discutible y requiere otras perspectivas, pero, no se puede negar que fue la dictadura de Pinochet la que realizó un trabajo de cohesión lo suficientemente competente para que hacer perdurar sus ideales en el tiempo y en el pueblo de Chile. No se puede negar tampoco su influencia en la construcción de la identidad nacional, la que fue ejercida por mucho tiempo sin oposición, y, por consiguiente, en cómo las personas no insertas en el sistema del arte interactúan con las bellas artes, las artesanías, el arte popular o el arte indígena. Así también la posición que cada una ocupa en la valoración tanto social, cultural y económica.

Durante la década del 70, la dictadura

tomó conciencia de ejercer su poder en la educación y la cultura al considerarlas como importantes para la gobernabilidad. Se establecieron los límites entre lo aceptable (la tradición del arte bello) y lo no aceptable para Chile (las nuevas tendencias y el arte político) en un amplio espectro de la cultura. La jerarquía de las bellas artes en este periodo condenó al silencio y a la invisibilidad todo lo que no fuera oficial, es decir, todo lo que escapase a los formatos tradicionales del arte, porque la prioridad era dejar establecido cómo y qué era el arte chileno.

En suma, las razones de la verticalidad jerárquica entre las artes son difusas a nivel teórico, sin embargo, se presentan claras frente a un análisis político, social e ideológico. La jerarquía del arte bello sobre cualquier otra expresión de arte no parece una propuesta ingenua ni apolítica, sino una estrategia a largo plazo para ejercer la gobernabilidad. Poner un tipo de arte sobre otro no es tan claro en los discursos de la autonomía y menos evidente en aquel que pretende reconectar el arte y la vida. Es así como en la búsqueda de lo no evidente, es decir, de lo no artístico, es que se desvela la imposibilidad de separar el desarrollo de los discursos del arte de las condiciones sociopolíticas del país. Asimismo, sería difícil entender críticamente por qué existe la jerarquización de las artes sin tener en vista estas condiciones políticas, sociales y culturales en su tiempo y en su territorio. La influencia de los conceptos de historia y tradición, que se han tenido como naturales, han dominado la noción de lo que significa el arte en Chile, además de revelar cómo los intereses políticos, ya sea del mismo Estado o de los diversos grupos de poder, ejercen presión sobre el campo del arte y por ende, sobre la cultura.

Referencias bibliográficas

- Albornoz, C. (2005). La cultura en la Unidad Popular: porque esta vez no se trata de cambiar un presidente. En J. Pinto (ed.) *Cuando hicimos historia. La experiencia de la Unidad Popular* (pp. 147-176). Cuarto Propio.
- Asesor Cultural de la Junta de Gobierno (1974). *Política Cultural de Gobierno de Chile*. Departamento Cultural de la Secretaría General de Gobierno.
- Avalos, K. y Quezada L. (2014). Reconstruir e Itinerar. Hacia una escena institucional del arte en dictadura militar. En J. Herrera y M. Morales (eds.), *Ensayos Sobre Artes Visuales. Prácticas y discursos de los años 70 y 80 en Chile. Volumen III* (pp. 17-55). LOM Ediciones
- Carvacho, V. (1978). *Pintura chilena contemporánea: Segunda Exposición Itinerante Sur*. Ministerio de Educación, Departamento de Extensión Cultural.
- Errázuriz, L. H., & Leiva Quijada, G. (2012). *El golpe estético : dictadura militar en Chile : 1973-1989*. Ocho libros.
- Escobar, T. (2008). *El mito del arte y el mito del pueblo: cuestiones sobre arte popular* (Segunda edición.). Ediciones Metales Pesados.
- Foucault, M., & Garzón del Camino, A. (1999). *La arqueología del saber* (19a. edición.). Siglo XXI.
- Krauss, R. E. (1996). *La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos* (1a. ed.). Alianza Editorial
- Ministerio de Educación, Departamento de Extensión Cultural. (1977). *200 años de Pintura Chilena: 1ra Exposición Itinerante*. Departamento de Extensión Cultural del Ministerio de Educación.
- Shiner, L. E. (2004). *La Invención del Arte, una historia cultural* (Sexta edición.). Paidós.
- Tatarkiewicz, W. (2007). *Historia de seis ideas : arte, belleza, forma, creatividad, mimesis, experiencia estética* (Séptima edición.). Tecnos.

