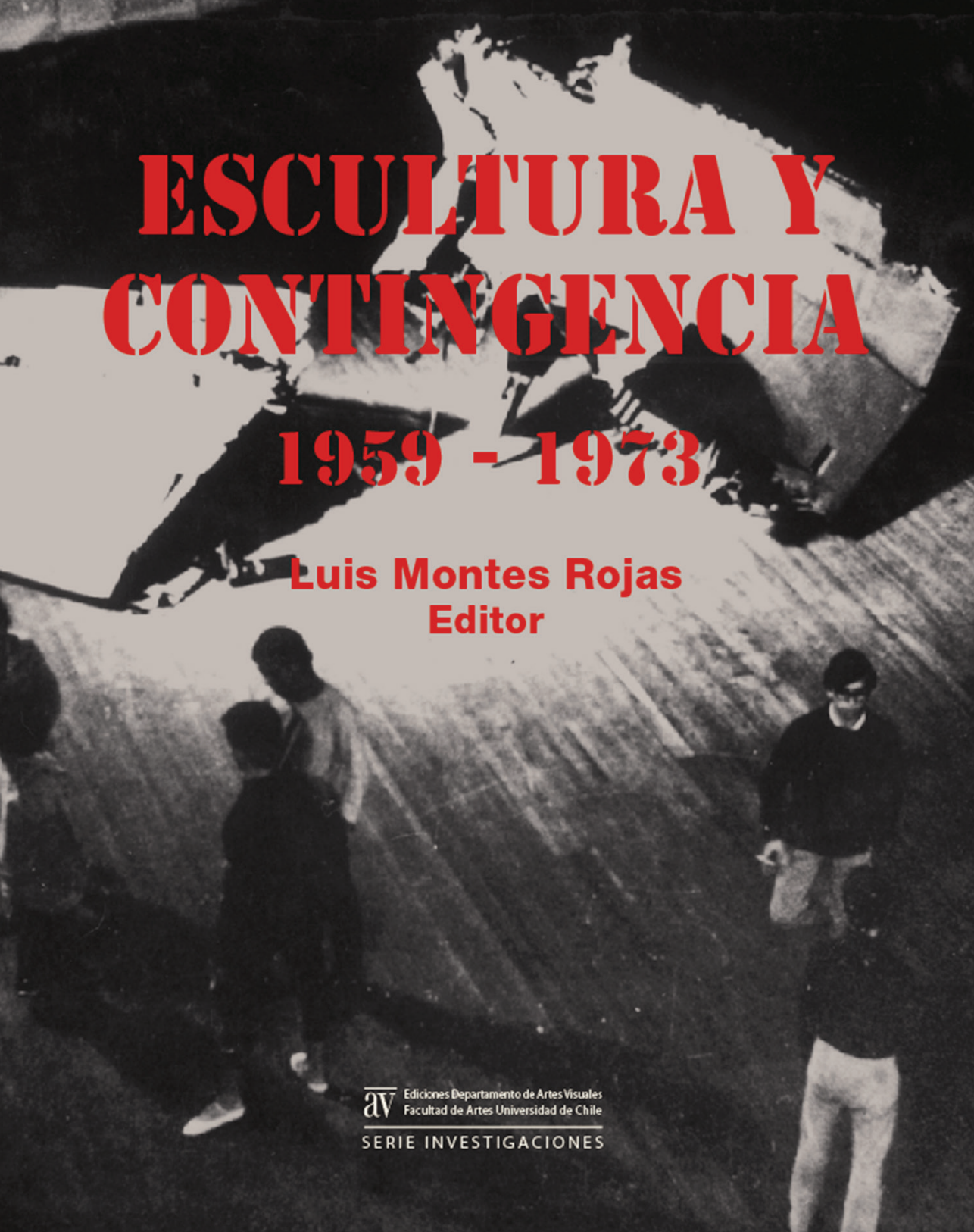


# ESCULTURA Y CONTINGENCIA

## 1959 - 1973

**Luis Montes Rojas**
**Editor**

Ediciones Departamento de Artes Visuales
Facultad de Artes Universidad de Chile

SERIE INVESTIGACIONES

# ESCULTURA Y CONTINGENCIA

## 1959 - 1973

**Luis Montes Rojas**
**Editor**

EXTENSIÓN Y PUBLICACIONES
DEPARTAMENTO DE ARTES VISUALES

Departamento de Artes Visuales Facultad de Artes Universidad de Chile

Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio

Gobierno de Chile

Proyecto financiado por el Fondo Nacional de Desarrollo Cultural y las Artes FONDART Convocatoria 2019

**Escultura y Contingencia**
**1959 - 1973**

**Luis Montes Rojas**
**Editor**

Departamento de Artes Visuales
Facultad de Artes
Universidad de Chile

Las Encinas 3370, Ñuñoa
Campus Juan Gómez Millas

Director:
Nelson Plaza

Subdirector:
Pablo Ferrer

Coordinación de Extensión e Investigación:
Francisco Sanfuentes

Diseño y diagramación:
Rodrigo Wielandt

Periodista:
Igora Martínez

Fotografía de portada: Félix Maruenda y otros, *Peligro*, 1969.
Happening realizado en Hall de la Facultad de Bellas Artes. Universidad de Chile.
Cortesía Archivo Fotográfico Fundación Félix Maruenda.

Proyecto financiado por el Fondo Nacional de Desarrollo Cultural y las Artes
FONDART 2019

Registros ISBN Nº 978-956-19-1198-7 y 978-956-19-1199-4
© 2020 Santiago de Chile

## Índice

**Presentación** 7

**Escombros, despojos y desperdicios.**
**Una lectura del vínculo entre escultura y realidad**
Luis Montes Rojas 11

**Hitos de una transición:**
**reflexiones sobre escultura en Chile (1959-1973)**
Magdalena Guajardo Matta
Verónica Figueroa Aránguiz 41

**Escultura chilena de los 1960:**
**desórdenes, retornos y materialismo**
Mauricio Bravo Carreño 67

**"Era nada, y era impresionante"**
**Sobre lo contemporáneo en el arte: una cosa** *fuera de lugar*
Sergio Rojas 95

**Apartado fotográfico** 115

**Reseñas curriculares** 145



Alberto Pérez, *Incendio de la Academia de Bellas Artes*, 1969.
Fotografía gentileza de Silvia Ríos.

# Presentación

Dentro de los hallazgos de nuestra primera investigación (2016), exhibimos la localización en los años 60' de un proceso de modernización que contiene en gran medida todos los desplazamientos presentes en las perspectivas contemporáneas. Este momento de ruptura se encarna en la producción realizada por los artistas formados en la década del 60 y cuyo corpus de obra fue recogido en parte por la exposición titulada "La imagen del hombre", realizada en 1971 y curada por Miguel Rojas Mix. En el catálogo de la exposición se encuentra el texto curatorial y entrevistas a los artistas participantes, y a partir de dicho material, se avizora la voluntad de constituir un campo de producción escultórico con perfiles críticos, modos de expresión y uso de materiales comunes. Todos los artistas de la exposición desarrollan un trabajo escultórico que rompe con la tradición americanista que le precede y se abre hacia formas de lenguaje figurativo que privilegia la gestualidad, lo transitorio y la percepción contingente del acontecer del hombre moderno, asi como la aparición del entorno cotidiano como signo de crisis y voluntad de transformación social.

Esta coyuntura artística fue disuelta con el advenimiento de la dictadura, y dicho quiebre estructural se manifestó en la intervención de la Facultad de Bellas Artes de la U.de Chile, la exoneración de profesores, la expulsión de estudiantes y el exilio de artistas. Por ello, del momento sólo quedan residuos

de las obras y relatos fragmentarios que describen de forma parcial los procesos de politización más radicales, materializados en el ingreso del objeto y de las prácticas instalatorias.

Esta situación ha sido el factor para que los cambios que introduce la escultura realizada entre 1959 y 1973 hayan sido leídos desde perspectivas teóricas que ponen en valor conceptos y desplazamientos plásticos asociados a la crítica de la representación pictórica, con lo cual han quedado consignadas dentro de la historia del arte chileno como desplazamientos de la pintura. Esto evidencia la predominancia de una perspectiva que dejó fuera la discusión sobre el alejamiento de la producción escultórica respecto de la matriz simbólica y abstracta imperante desde la década de 1940, lo que da sustento a la investigación y la publicación de las conclusiones de esta investigación, consignadas en este libro.

En efecto, las obras de Langlois, Núñez, Peters, Maruenda o Valentina Cruz, exceden en muchos sentidos el campo abierto en Chile por la crítica de la representación pictórica. Pensar, solamente el uso de materiales asociados a lo efímero o lo precario, la incorporación de objetos con claras alusiones políticas y en muchos casos pertenecientes a la cultura popular y una ocupación del espacio afectada por lo teatral y ambiental, nos muestra las intenciones y programas artísticos de los autores que no sólo rompen con el carácter ilusionista de la obra de arte sino que transgreden la relación entre la vida y su interpretación crítico-estética. Por otra parte, la presencia del cuerpo como lugar metafórico de las contradicciones sociales y políticas es un signo evidente de que lo performativo cruza en su conjunto todas estas propuestas.

Tales aspectos estéticos-políticos son los que otorgan a las obras de este período un valor fundamental, no sólo porque posibilitan la constitución de un imaginario artístico que supo hacer la síntesis entre práctica artística y práctica política, sino porque lo hizo desde una perspectiva disciplinar en la cual el espacio, la materia y la realidad del momento histórico pudo venir a respaldar las producciones de la escultura contemporánea chilena.



Félix Maruenda, *Homenaje al Trabajador Voluntario*, 1972.
Cortesía Archivo Fotográfico Fundación Félix Maruenda.

# Escombros, despojos y desperdicios. Una lectura del vínculo entre escultura y realidad

**Luis Montes Rojas**

Cuando leemos los escritos de historia del arte en Chile no se alcanza a percibir la magnitud del impacto que produjo el golpe de Estado de 1973 en las prácticas artísticas, las que no sólo dicen relación con la interrupción de las actividades tras el 11 de septiembre, sean académicas o profesionales, sino por el quiebre que se produjo a nivel de una institucionalidad cuyo asiento era, indudablemente, la Escuela de Bellas Artes de la Universidad de Chile. Como afirma Francisco Brugnoli, se produjo "la exoneración de todos los profesores cuyas prácticas se oponían a la tradición en artes plásticas (represión que manifiesta así su claro significado político y cultural)"[1], lo que terminó por sellar el destino de ciertos procesos que se habían puesto en marcha unos años antes.

Esa herida vino a trastocar radicalmente todo el devenir de un medio que los años precedentes se podría catalogar como bullente. Las transformaciones sociales acaecidas en Chile durante la década de los 60 y principios de los 70 producían también cambios importantes a nivel de las artes, sea en las formas de enseñanza, en las instituciones universitarias, en las infraestructuras expositivas y en las prácticas artísticas.

[1] Brugnoli, Francisco, *"Los más jóvenes y las escuelas de arte". APECH Nº 1 Boletín de la Asociación de Pintores y Escultores de Chile*. Junio de 1985.

Las transformaciones que estaban aconteciendo especialmente respecto de la contingencia política –y que se traducen en la escultura en nuevas formas de abordar el objeto, el espacio y fundamentalmente la relación con el espectador- quizás no han sido leídas con la intensidad que merecen. Persiste la sensación de que algo quedó fuera del marco. Un viejo catálogo perdido, guardado en unos cajones, abre finalmente la ventana hacia ese espacio de tiempo: una exposición de 1971 con obras que nunca fueron referidas, donde solo algunos de esos artistas siguen vigentes. Obras que parecen anticipar lo que pasaría casi 20 años después, pero que debido al profundo corte producido en 1973, los jóvenes de finales de los 80 no conocían.

Claro; la joven escultura chilena de finales de los 80 no tenía cómo enterarse que sus experimentaciones con materiales pobres y colores ya habían sido intentadas. La interrupción histórica producto del golpe de Estado impedía saber que papeles, arpilleras, cola, engrudo, cartones, plásticos, hojas, yesos, maderas, escombros, ya habían visitado las salas donde se exhibía la escultura chilena, muchas de ellas también desaparecidas. Pero más aún: hubo una escultura que absorbía su tiempo, que rompía con viejos paradigmas, irreverente, que se alejó de sus maestros, pero 20 años antes. Algunas de esas historias fueron encontradas en un pequeño catálogo perdido entre las cajas de libros, olvidado como mucho de lo que escondía entre sus páginas.

**La bajada al objeto**

La escultura no alcanzó nunca a constituirse como un igual a la pintura, discursivamente hablando. Las discusiones entre el Grupo *Forma y Espacio* y el Grupo *Signo*, fundamentalmente en torno a la cuestión de la representación, nunca encontraron una voz en la escultura que se constituyera en un interlocutor válido sobre las cuestiones en que versaron tales disputas, y como bien

plantean Galaz e Ivelic, "no cabe duda que, desde los años sesenta hasta hoy, la rehabilitación de la pintura como lenguaje activo, dinamizado por la propia pintura, fue cambiando la fisonomía de la actividad artística e intensificando la reflexión en torno a las obras ejecutadas a través de foros, debates y polémicos artículos en la prensa"[2]. El análisis sobre el acontecer del arte en Chile se explica fundamentalmente por las fuerzas provenientes del interior de la disciplina pictórica, que no sólo se basta a sí misma para impulsarse sino que también para transformar el campo artístico en su totalidad.

Y en ese sentido, y siguiendo el argumento sostenido por la historia del arte es que se ha terminado por convenir la tesis donde se plantea que el paso de la tela al objeto se produce como una extensión de los ejercicios propios de la pintura. Ahí es donde el trabajo desarrollado por Francisco Brugnoli se plantea como fundamental. Josefina de la Maza lo define como un artista que "problematiza los procesos de modernización que comienzan a producirse desde los años 60 en la sociedad chilena. Investiga la contingencia política, social y cultural"[3], y por ende su obra es definitoria en el sentido de identificar en dicho período la voluntad de volcar la producción de arte hacia la realidad, donde se pone en crisis la noción representacional para pasar a confrontar el acontecer, como el mismo Brugnoli lo plantea con sus palabras:

> "Balmes nos habló del collage, y nos habló del sentido cubista que es donde él lo recibía, desde donde lo había heredado. Pero nosotros, con Virginia (Errázuriz), teníamos la costumbre de ir a pie, caminando, conversando, desde la Escuela al MAC que estaba en la Quinta Normal. Nos dimos cuenta que habían algunas cosas que a mi me gustaban mucho, que nos interesaban, los baratillos de la Vega, la ropa de colores, era muy bonito.

[2] Ivelic, Milan y Galaz, Gaspar. *Chile Arte Actual*. Ediciones Universitarias de Valparaíso. Universidad Católica de Valparaíso, 1988. Pág. 69.
[3] De la Maza, Josefina, "Francisco Brugnoli". En el libro *Copiar el Edén, arte reciente en Chile*. Gerardo Mosquera (editor). Ediciones Puro Chile, Santiago, 2006. Pág. 202.




Francisco Brugnoli, *Siempre gana público*, 1966.
Colección del artista, en comodato al Museo de Arte Contemporáneo (MAC).

> Eso no estaba en la Escuela. Había una cultura que no estaba en la Escuela, que existía en Chile, existía para todo el mundo más fuertemente de lo que estaba en la Escuela. Entonces ahí nos empezamos a hacer preguntas. ¿Por qué un cuadro debe llegar hasta aquí? ¿Por qué un cuadro debe ser en tela? ¿Quién te dijo? ¿Por qué el cuadro tenía que ser plano? ¿Por qué no se podía caer el cuadro al suelo? Después descubrimos con el tiempo que todas las personas que hacían assamblage habían sido pintores. Muchas cosas empezaron con la pintura. La escultura llegó a este campo mucho después, en gran medida gracias a Rosalind Krauss" [4].

En la entrevista Brugnoli reafirma la tesis donde la pintura tiene un lugar central, y especialmente en la voluntad de dejarse impactar por la realidad, por el acontecer y por hacer entrar al arte el mundo del cotidiano, que en esos años –la primera mitad de la década de los 60– bullía de transformaciones. Sus trabajos, junto a Virginia Errázuriz, comienzan un recorrido que los distanciaría definitivamente del plano y las restricciones disciplinares. Sin embargo, al mismo tiempo empiezan a sucederse una serie de obras que ejercitan esa misma estructura, donde la contingencia ya no es abordada desde el paradigma de la representación artística sino de la inclusión del objeto real, tanto como estrategia de desborde y colapso de las convenciones disciplinares, así como evidencia de una voluntad de compromiso con las importantes transformaciones históricas que se estaban impulsando. Brugnoli incluye en su relato las obras de Luz María González ("un balcón realizado toscamente de listones de madera que exhibía un cordel de colgar ropa con prendas interiores femeninas"), Félix Maruenda ("una columna de marraquetas") y José Moreno ("un trozo de carrocería de micro que incluía de forma jerárquica la ventana")[5].

---

[4] *Entrevista con Francisco Brugnoli*. Núcleo Escultura y Contemporaneidad, 2019.

[5] "Materialmente los trabajos, construidos desde una extensión del concepto collage, presentaban una agregación heterogénea de objetos, en gran medida de forma paródica a la pintura y la escultura, principalmente eran objetos recogidos en momentos de la aparición de envases serializados producto de una incipiente pero ya avasalladora industria del plástico, que eran extraídos de su sentido funcional, interpelando en parte a nuestra breve historia del arte y a la enseñanza tradicional de la Escuela, pero principalmente a las habitualidades culturales de nuestra sociedad". Francisco Brugnoli, "Arte y Reforma Universitaria 1960-1973". Glosario de Arte Chileno Contemporáneo. Centro Nacional de Arte Contemporáneo – Cerrillos. http://centronacionaldearte.cl/glosario/arte-y-reforma-universitaria-1960-1973/

Es posible que la idea del *collage* fuera fundamental para comprender este tipo de acciones, pero no es menos importante considerar que algunas no necesariamente se inician desde una concepción pictoricista de las cuestiones sobre el espacio y lo real. Valentina Cruz realiza sus estudios de arte en la naciente escuela de la Universidad Católica, que se crea reuniendo a maestros como Nemesio Antúnez y Mario Carreño, entre otros, con profesores estadounidenses invitados a impartir sus cursos. Cruz cita como relevante la influencia de Norman Carlberg y Paul Harris, quienes imprimen entre sus estudiantes la idea de equilibrio entre exigencia técnica complementada con diversidad y libertad, diferenciando su proyecto académico de la enseñanza que se impartía en la Universidad de Chile, que se percibía más afincada en la tradición. Quizás algo distintivo en su relato es la atención sobre la libertad de ocupar nuevos materiales y procedimientos, permitiendo una apertura decidida sobre las maneras de hacer que se expresaron tempranamente en sus obras. Sus primeros materiales fueron la arpillera, el papel, el engrudo, la madera y el color. Posteriormente, los objetos reales extraídos del mundo. Nemesio Antúnez, siendo Director del Museo de Arte Contemporáneo de la U. de Chile, la invita a exponer en 1964 junto a Lautaro Labbé, causando cierto revuelo por sus esculturas a tamaño natural, hechas de arpillera encolada. Posteriormente viaja a Nueva York, donde contrasta su propia producción con el Pop americano que se encontraba en su apogeo, y se permite experimentar con materiales diversos, desconocidos todavía en Chile, continuando con un periplo que la llevó a Francia donde residió 2 años.




Valentina Cruz, *Pieles de mujeres fieles a ser examinadas por el doctor de turno*, 1966.
Colección Museo de la Solidaridad Salvador Allende.

> "…empecé a usar ese material como escultura misma y me saqué el cuerpo entero en molde, de arriba abajo. Me tuve que quedar paralítica como quien dijera, pero lo hice, la cabeza la hice separada, pero de ahí hasta los pies me embadurné en ese material (…). Hice varios cuerpos así, los puse entre dos hojas de plástico, de acrílico, y en ese tiempo –yo era muy surrealista– lo llamé "Pieles de mujeres fieles a ser examinadas por el doctor de turno". Yo quería dar una sensación aséptica, una sensación muy de hospital, muy fría. Eso está ahora está en el Museo Salvador Allende" [6].

La percepción que en esa época tiene Valentina Cruz acerca de la enseñanza de la escultura en la Universidad de Chile decía relación con el asentamiento de una *nueva academia*[7], ya no basada en las reglas decimonónicas, sino proyectando algunos de sus principios (fundamentalmente el estudio del natural y el dominio técnico) hacia una noción moderna de la disciplina. Se constituye así un habla escultórica rectora, y que bien se puede denominar *La Escultura Chilena*, que llegó a consolidar un lenguaje y una gramática donde primaba la referencia al paisaje y el emparentamiento con la poesía. Esa escuela estaba presente y de forma vigorosa en la Facultad de Bellas Artes, por lo cual no es de extrañar que desde fuera se considerara como una enseñanza afincada en la tradición, los procedimientos técnicos y los materiales nobles. Sin embargo, es interesante atender cómo empieza a surgir una producción que se distancia de los tradicionales modos de hacer.

La Facultad de Bellas Artes contaba con la presencia de grandes maestros de amplio reconocimiento. Entre ellos, destacan Julio Antonio Vásquez, Lily Garafulic y Marta Colvin, quienes constituyen un pilar fundamental en la

[6] *Entrevista con Valentina Cruz*. Núcleo Escultura y Contemporaneidad. 2019.

[7] Ver Montes Rojas, Luis, "Tra(d)ición. Una lectura sobre la contemporaneidad en la escultura chilena". En *Escultura y contemporaneidad en Chile. Tradición, pasaje, desborde. 1985 - 2000*. Luis Montes Rojas (Editor). Ediciones DAV, Universidad de Chile, 2016. Págs. 45-48.

formación de los jóvenes escultores. Entre ellos, Félix Maruenda, quien fue impulsado por Marta Colvin para seguir el camino de la escultura, como lo hizo con muchos jóvenes artistas. Obtiene el Premio de Honor del Salón de Alumnos de 1965 con una pieza en madera, fuerte y maciza, que da cuenta de la influencia de Colvin. Sin embargo, amplía su registro empezando a distanciarse de la predominante idea de una escultura articulada a partir de conceptos tales como el vínculo representacional con una América originaria, la talla como procedimiento y la aún vigente noción moderna de monumento. Quizás atendiendo a esa demanda de transformación que toma su fuerza desde la política pero que se hacía patente también en el arte, comienza una serie de obras experimentales que se inician con la "Columna de pan" (que Brugnoli refiriera como una "columna de marraquetas") y que se expusiera en la Feria de Artes Plásticas de 1965. "No tocar, frágil como el pan del pobre", rezaba en su base, lo que denota de entrada una posición política y social que regiría sus trabajos posteriores.

En ese mismo tiempo, y considerando como eje temático a la Guerra de Vietnam, comienza a experimentar utilizando fuselajes de aviones reales que son presentados como despojos de accidentes aéreos. "Avión norteamericano Nº 17.531 derribado sobre Vietnam el día de mi cumpleaños"[8], "América", "Ho Chi Minh" tituló algunos de esos trabajos, donde expone una clara posición política, no sólo respecto de la guerra y los acontecimientos que la obra aborda, sino fundamentalmente sobre las cuestiones de un Chile que soñaba con profundos cambios y que iba construyendo conciencia acerca de su posible realización.

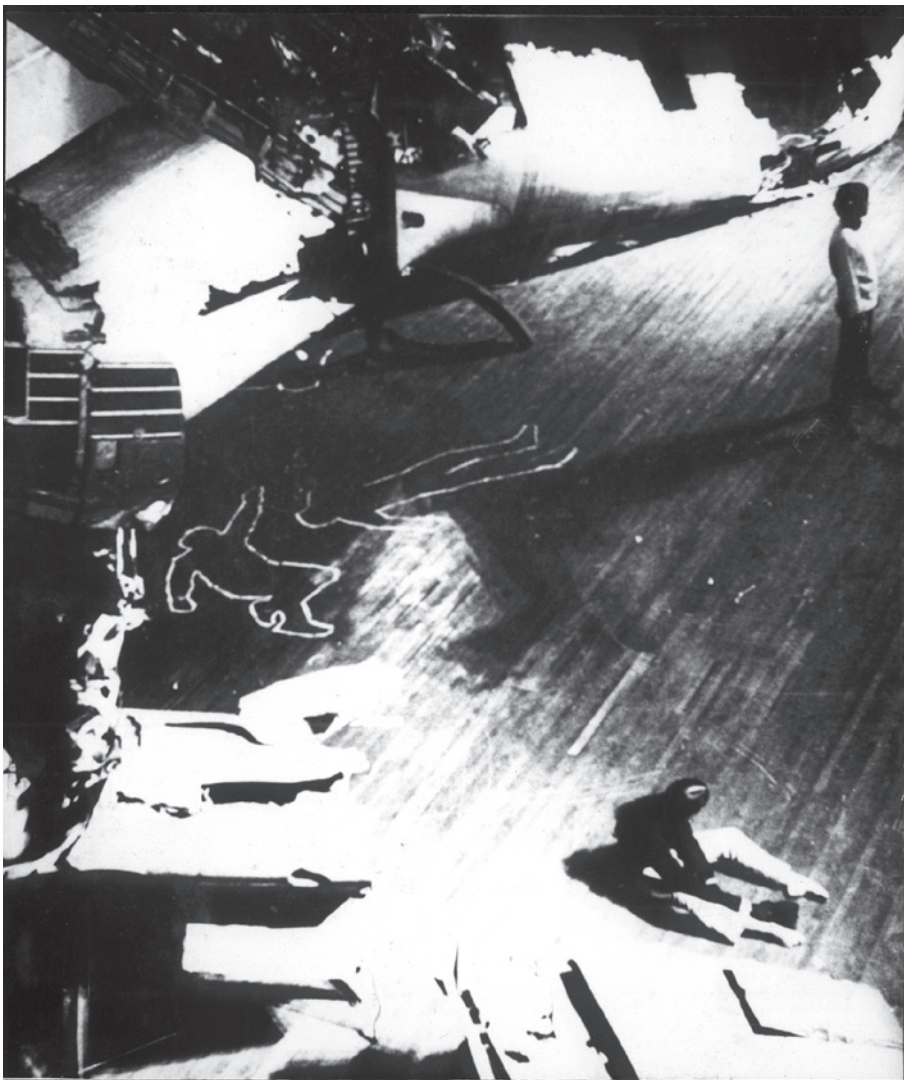
[8] Esta pieza está fechada en 1965. Consta así en el Catálogo de la exposición 5*0 años de la Escultura Contemporánea Chilena*, realizada en 1996 en la Estación Mapocho. Morgan Impresores, Santiago de Chile, 1996.




Félix Maruenda, *Sin título*, 1967.
Cortesía Archivo Fotográfico Fundación Félix Maruenda.

Maruenda aprovecha aviones destinados al desguace para su intervención y posterior desplazamiento a la sala, impactando no sólo por la presencia real de deshechos sino por la escala de la obra que por obvios motivos referían al tamaño real de las naves desde donde provenía el material, y por estas mismas cuestiones embiste el espacio expositivo distinguiéndose de la manera tradicional en que la escultura moderna comprende la relación entre objeto, espacio y sujeto - espectador. Cabe señalar que con una de estas piezas Maruenda gana el Tercer Premio de la Bienal de Escultura del 67, realizada en el Museo de Arte Contemporáneo, donde también fueron premiados Juan Egenau y Sergio Castillo, con el Primer y Segundo Premio, respectivamente.

El interés por esta serie de obras no sólo radica en la forma en que se enfrenta la noción misma de escultura, sino también por la manera en que la información internacional permea el acontecer nacional. Esta serie se inicia en fotografías de la guerra que circulan en revistas y diarios. La guerra de Vietnam podría nominarse como uno de los primeros acontecimientos de carácter internacional que movilizan conciencias en distintas regiones del planeta, y que por ende anticipan la noción globalizada que distingue la contemporaneidad como época histórica. En ese sentido, y como veremos más adelante, los conflictos de carácter político y la velocidad de las comunicaciones van estableciendo una serie de referencias que determinan posicionamientos que pasan a ser vertebrales para la construcción de la obra de arte.



Félix Maruenda y otros, *Peligro*, 1969.
Cortesía Archivo Fotográfico Fundación Félix Maruenda.

**Environments, montajes y happenings**

La ampliación de la concepción de espacio y la transformación de la noción tradicional de escultura se ese hace patente en una obra que aparece como fundamental y que se transformó en una referencia para los estudiantes de la época: "Peligro". Realizada a finales de abril de 1969 en el Hall central de la Escuela de Bellas Artes de la U. de Chile, es una obra de carácter colaborativo que desborda los límites de la escultura para expandirse hacia lo performativo y multimedial. Participaron Félix Maruenda, Ricardo Mesa, Fernando Undurraga, Washington Martínez, Jorge Barba y Agustín Olavarría, además del fotógrafo José Moreno y el cineasta Luis Mora. Basándose en la obra de Maruenda y utilizando partes de los fuselajes de tres aviones intervenidos, llevaron las piezas al edificio del Parque Forestal para componer una especie de escenografía donde se desarrollaría una experiencia, un "happening", donde se escucharon estruendos de bombas y sonidos alusivos a la guerra y la violencia. Entre las esculturas -que terminaron de ejecutarse en el mismo hall del edificio- estudiantes de danza improvisaron una pieza de ballet, se proyectaron imágenes fotográficas de crímenes de guerra, escenas de películas y sonidos (sean de piezas musicales como del estruendo de bombas). Maruenda declaraba al periódico El Siglo:

> "Hoy día, dice Maruenda, el público es indiferente al arte en general y especialmente la pintura y escultura. En teatro es alarmante cómo ha bajado el número de espectadores. Pensamos con este experimento hacer que el público se integre a la expresión artística, a este nuevo tipo de exposición-espectáculo para que se sienta actor del mismo como un elemento plástico más, pero cambiante. Toda la gente responde frente a ciertas imágenes: la muerte y la destrucción, la guerra son algunas de ellas. Por eso hemos tratado de motivarlo con ésta. Pensamos -agrega- que la solución para la apreciación artística no estriba solamente en enseñarle a la gente como comprender el arte. El joven artista actual no puede esperar que esto ocurra: debe, a nuestro juicio, buscar otros caminos para integrar al espectador. Pensamos que éste es uno" [9].

[9] Diario *El Siglo*, 28 de abril de 1969.

En agosto del 69, Maruenda expone en el Instituto Chileno-Británico de Cultura, quizás como una continuación de aquel acontecimiento realizado en la Escuela del Parque Forestal. Las dos pequeñas salas del Instituto fueron literalmente invadidas por los fuselajes de avión: Maruenda afirmó que incluso algunos de los tabiques fueron derribados para permitir el montaje. Piezas de aluminio provenientes de los mismos fuselajes fueron impresas mediante serigrafía con imágenes fotográficas de los horrores de la guerra de Vietnam, y distribuidas entre las paredes y el suelo de la sala. Entre sus contemporáneos estas obras son recordadas como las más extraordinarias, impactantes y contundentes del período.

Esta idea de ampliación del registro disciplinar, y que propone una potencial nueva expresión de la escultura de aquellos años, no se sostiene necesariamente en reflexiones que permitan seguir dichos planteamientos desde una lógica documental, vale decir, a través de los habituales manifiestos escritos que distinguen las proposiciones de los grupos articulados en torno a una perspectiva de producción artística. Más bien correspondería a una *discursividad puesta en obra*, sin un armazón teorético que venga a otorgar razón a las prácticas. Más bien parece un impulso donde una cuestión fundamental es el impacto de la política como voluntad de materialización de un proyecto donde "el hombre nuevo" es núcleo central, así como la influencia del arte internacional, fundamentalmente del Pop que se cruza con una perspectiva de izquierda que lo desplaza desde "lo banal", principal acusación local frente a este tipo de producciones foráneas.

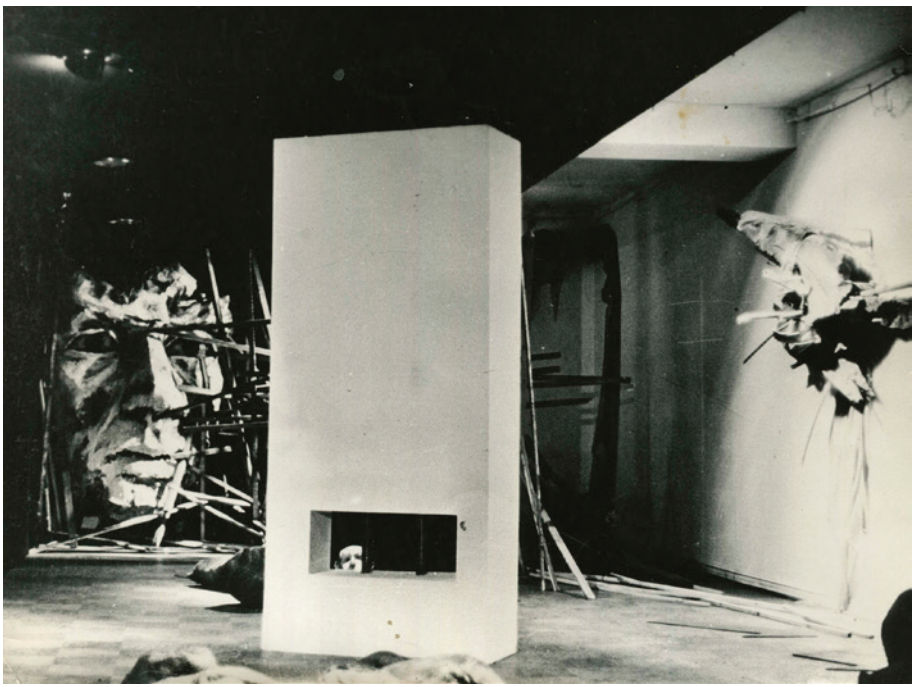
Sin lugar a dudas, también contribuyeron las reflexiones provenientes de otras disciplinas artísticas (la pintura, fundamentalmente) y la importación directa de concepciones y producciones por parte de estudiantes de intercambio y profesores que realizan estudios en el extranjero. Entre las cuestiones interesantes aparece la noción misma de *happening*, como relata coloquialmente Carlos

Peters en "Zaquizamí", relato novelado que se ambienta en los años 60, en la propia Escuela del Parque Forestal: "Los gringos venían directamente del meollo del asunto artístico, de la vanguardia cultural en Gringolandia, y la palabra "happening" hizo su aparición por Bellas Artes y el Club de Jazz de Santiago, incorporándose el país a la cultura de la aldea global."[10] Los jóvenes artistas van empapándose de otros modos de hacer y adquiriendo otros lenguajes que contribuyen a agitar la escena.

También se deben referir las influencias de los académicos que tuvieron formación fuera de nuestro país. Entre los jóvenes profesores de la Facultad de Bellas Artes está Ricardo Mesa, quien forma a sus estudiantes refiriendo esos otros modelos productivos, introduciéndolos a nociones como el *environment* en tanto idea ampliada de escultura que incorpora el espacio circundante como propio a la obra y potencialmente vivo. La voluntad de desborde local encontró cuerpo en esas referencias, y el *environment* pasó a castellanizarse simplemente como *montajes*[11]. Mesa estudia en Alemania, en la Academia *Bildenden Künste* de Múnich, donde este tipo de obras eran más habituales, algo desconocido por los estudiantes chilenos que se sentían también muy lejos de las proposiciones de las Vanguardias artísticas que ya a principios del siglo XX habían ampliado radicalmente la concepción de la obra de arte y su despliegue en el espacio.

En esa dirección es que sobresale el trabajo de Víctor Hugo Núñez, cuya obra interesa desde varios puntos de vista. Núñez fue ayudante de Ricardo Mesa, y su primera exposición individual en 1969 se tituló "Espacios escultóricos". El nombre se lo sugiere Abraham Freifeld, escultor y profesor de la Facultad de Bellas Artes, quien además era Director de la Sala Universitaria donde se

[10] Peters, Carlos, *Zaquizamí. El club de la rata florida*. LOM ediciones, 2008. Pág. 31.
[11] El término fue ocupado en el catálogo de "*La imagen del hombre*" para referir las obras de Víctor Hugo Núñez. La noción de instalación no circulaba en el medio de las artes hasta ese entonces.



Víctor Hugo Núñez, *Espacios escultóricos*, Sala Universitaria, 1969.

expuso la obra. La conversación entre Núñez y Freifeld ocurre al ver que el trabajo consistía en una apropiación total de la sala, una nueva noción de la forma de abordar del espacio exhibitivo. El montaje lo consumía todo: llenó de escombros, vigas de madera, trapos y materiales de construcción traídos de su taller ubicado en calle Merced a la Casa Central de la Universidad de Chile, donde se ubicaba la sala. Se ven además el monumental rostro de un obrero realizado con papeles y tela, además de piezas repujadas ubicadas en la pared. Núñez incluso rompe el tabique que cubría una de las ventanas, lo que permitió ver la Alameda desde la misma sala de exposiciones. En la entrada construyó una especie de túnel, y en el suelo tiró trozos de vidrio y azúcar. La gente se veía obligada a ingresar, pisando los restos, para recibir un panfleto que el mismo artista les entregaba a los asistentes. Núñez lo relata de la siguiente forma:

> "Mi primera exposición de escultura fue en 1969 en la *Sala Universitaria de Santiago de Chile*. En ella me propuse una intervención del espacio expositivo considerando todo como una gran atmósfera plástica -la cual titulé "Espacios Escultóricos". Intervine la avenida de la Alameda, conceptualizada como la arteria más importante de Chile, "cortándola" de un extremo a otro con una franja negra pintada de medio metro de ancho en el suelo, que se extendía unos 100 metros hasta cruzar veredas, calles, banquetas y el pasto del centro del eje vial hasta topar finalmente con la vereda de enfrente. Siluetas humanas, pintadas en el suelo de blanco, con señalizaciones de tránsito amarillas repartidas a lo largo de la franja negra, completamente la intervención del espacio público. Era mi forma de protestar, simbolizando que el país estaba de luto por la represión brutal en contra de trabajadores en el norte del país" [12].

"Espacios escultóricos" rompe los límites del lugar de exhibición, expandiéndose al espacio público y transformándose, además, en una expresión performática del autor en la calle. Si bien en su propio testimonio Núñez da cuenta de su

[12] Núñez, Víctor Hugo, *Espacios Escultóricos*. Galería Universitaria de Chile, 1969. Texto curatorial en www.victorhugonuñez.com

distancia respecto de ciertos conceptos y reflexiones sobre las cuestiones abordadas, es consciente de haber sido parte de la inauguración de una manera de afrontar el espacio exhibitivo que no se había visto hasta entonces[13].

Lo interesante del caso es que ese mismo año, en el Museo Nacional de Bellas Artes dirigido por Nemesio Antúnez, Langlois Vicuña expone "Cuerpos Blandos", una obra cuya relevancia es indiscutida en la historia del arte nacional justamente por haber puesto en ejercicio una manera desbordada de concebir la escultura. Una gran manga de bolsas negras de plástico rellenas con papel de diario con la que Langlois invadió literalmente el Museo, como una gran serpiente informe que se pasea por las salas de exposición, y concluyendo en el exterior del edificio amarrada a la palmera que se ubica frente a una ventana. Esto nos propone que la existencia de una pulsión por exceder los límites de la escultura. Núñez desde el interior de la academia, con un desparpajo que se enfrentó no solo a la crítica sino también a las opiniones negativas de algunos artistas. Langlois desde afuera, en sus propias palabras, sin pertenecer al medio del arte y sin tener que responder necesariamente a las exigencias que le podría proponer la referencialidad de la institución artística, amparado en la visión de Nemesio Antúnez, ahora Director del Museo de Bellas Artes, quien empujaba su apertura a nuevas expresiones artísticas.

Como corolario, en el año 1971 Cecilia Vicuña presenta "Otoño" en el Museo Nacional de Bellas Artes, en colaboración con Claudio Bertoni. Nemesio Antúnez le propone el nombre de *Salón de Otoño*, haciendo un juego respecto de los tradicionales salones académicos que poblaron las salas del Museo, y cuyo carácter señorial y académico era indudablemente cuestionado por una intervención como la que acomete Vicuña. La obra consistió en llenar una de las salas con hojas secas que recogió tanto del Parque Forestal como de la

[13] Núñez, en su propio testimonio, propone como referencia su enseñanza católica donde la observación de la misa le permitió comprender la unicidad de la atmósfera cuando se viene a determinar por una dimensión simbólica, lo que trae como consecuencia una ordenación corporal del espacio. *Entrevista con Víctor Hugo Núñez*. Núcleo Escultura y Contemporaneidad, 2019.

Quinta Normal, con ayuda de los jardineros de ambos recintos. Cecilia Vicuña considera esta obra como una contribución al socialismo en Chile ("la urgencia es la revolución", afirma) y se refiere a ésta explícitamente como una escultura. Desde ahí es donde plantea una ampliada concepción de obra, no sólo por la forma de abordar el espacio, nuevamente de una manera total y saturando la sala, sino radicando su interés en la experiencia y el proceso, y por tanto, desplazando el eje temporal asociado a la escultura. Así lo afirma mediante un diario que escribe acerca de las etapas del trabajo, y también en el texto impreso en las tarjetas que se entregan el día de su apertura. Parte del escrito que incluían es el siguiente:

> "para explicarla al público yo diría que esta escultura es más que nada una obra "interior" porque lo rico está en la concepción y la experiencia de quien la ejecuta, más que en la escultura misma aunque también. Es lo que se llama vivir la escultura o hacer una escultura viviente porque sinceramente la escultura soy yo. Por esto se trata de una experiencia tan interesante y benéfica para el público: cada uno puede hacer su propia escultura y así la frase arreglada de lautreamont se verá feliz
>
> el arte debe ser hecho por todos
>
> de porqué la obra es más que nada interior y usa un material perecible como hojas de árboles: antes que nada ésta obra no tiene preocupaciones con respecto del futuro. existe solo para el presente, para un instante" [14].

Como mencionara antes, es importante señalar la relevancia que adquiere Nemesio Antúnez en el estímulo en la apertura del Museo Nacional de Bellas Artes a jóvenes artistas así como respecto de la naturaleza de las prácticas que desarrollan en este espacio. No sólo la invitación personal que extiende a Langlois para el montaje de "Cuerpos Blandos", a Cecilia Vicuña (que además exhibió "Pinturas Poemas y Explicaciones" el 71), sino también a la mítica intervención que realizara Gordon Matta-Clark ese mismo año. Fue el mismo

[14] Texto curatorial, "Cecilia Vicuña. Otoño", 1971. En *Reconstrucción documental 1971/2007*. Museo Nacional de Bellas Artes, Santiago de Chile.



Víctor Hugo Núñez, *Escena*, 1971. Fotografía de Bob Borowicz.

Antúnez quien invita a Valentina Cruz nuevamente a exponer, esta vez en el MNBA. Concluye su muestra con la acción donde quema su escultura "Marat" en el frontis del Museo, el año 1972.

**La imagen del hombre**

Una de las cuestiones relevantes que resulta de esta investigación es la convicción acerca de que las transformaciones acontecidas en el campo de la escultura en los años 60 y 70 tienen relación con una extrema movilización total del campo artístico, impulsada por un compromiso con las transformaciones sociales que terminan por expresarse en las obras, así como en el voluntarismo sostenido en la energía y el carácter de un grupo de estudiantes, profesores y jóvenes artistas que no necesariamente se encontraron organizados ni vieron conectadas sus producciones por reflexiones colectivas, sino donde las relaciones se hallaban articuladas por vínculos de orden político-partidista donde se expresaban también las proyecciones estéticas de sus participantes.

En ese sentido es que sabemos bien que no se articuló ni un grupo de pensamiento ni un movimiento. Más bien es posible afirmar que las búsquedas individuales vienen a expresar un contexto, un ambiente general, no radicado en una disciplina artística en particular sino expandido a una sociedad completa. Sabemos que a finales de los años 60 se producen una serie de procesos de transformación social, que a manera de ejemplo se manifestaron también en una reforma universitaria que incluyó la renovación en la enseñanza de las artes con nuevos planes y programas, y una nueva estructura extensional de la misma Universidad de Chile. Pero más allá de las transformaciones de las estructuras institucionales que han sido recogidas por otros estudios que las han abarcado en profundidad, para esta investigación es de gran interés atender la declaración de intenciones de los propios estudiantes, cuyo ímpetu se halla bien resumido en un texto de Miguel Rojas Mix para el catálogo de la exposición "La imagen del Hombre":

> "Hace cinco años los alumnos nos pedían, en la Universidad, que les enseñáramos aquello que les fuera útil para ser profesionales de éxito; es decir, para ocupar un alto "status" en una sociedad que aceptaban sin crítica. Ahora en cambio, nos piden que los formemos para poder contribuir a la transformación de una sociedad que consideran injusta. Frente a un arte que surgía de una autosatisfacción de una sociedad que parecía estable, todo ha cambiado: las luchas de idea se ha activado, los estudiantes inactivos se han convertido en activos. Luchando contra un sistema establecido, el sistema de valores se ha transformado, planteando un nuevo estilo de vida que pone la honradez en lugar de la mojigatería, el amor en lugar de la guerra, la revolución en lugar del conformismo" [15].

Miguel Rojas Mix, debe considerarse como un personaje clave en dichos procesos, dado que fue quien asumiera un papel relevante en la articulación de la escena de la época. A cargo del Instituto de Arte Latinoamericano (IAL), nacido de la fusión del Instituto de Extensión Artística y el Centro de Arte Latinoamericano en diciembre de 1970[16], y al que estuviese adscrito el Museo de Arte Contemporáneo, el Museo de Arte Popular Americano y la misma Sala Universitaria, fue también el núcleo generador de exposiciones y encuentros de arte latinoamericano con un claro principio ideológico –la producción de un arte revolucionario– así como de iniciativas de tal relevancia como el propio Museo de la Solidaridad que se origina en gestiones y procesos en que se involucra tanto la Universidad como el propio Rojas Mix[17].

---

[15] Rojas Mix, Miguel, "*La imagen del hombre*". Separata de los Anales de la Universidad de Chile. Pág 73.

[16] Entre las actividades organizadas, destaca la gran exposición se realizó en noviembre de 1970, denominada "Homenaje al triunfo del pueblo". Participaron más de 200 artistas, chilenos, argentinos y uruguayos, comprometidos con el proyecto del gobierno de Allende. Organizada por la Facultad de Bellas Artes y el Instituto de Extensión Artística de la Universidad de Chile, bajo las direcciones de Pedro Miras y Miguel Rojas Mix, respectivamente, incluyó la Sala Universitaria de la Casa Central, la Sala 666 de calle Teatinos y el Museo de Arte Contemporáneo de la Quinta Normal, como también la sala de la Sociedad Nacional de Bellas Artes en el Palacio de la Alhambra y la Sala del Ministerio de Educación. La exposición, a decir del texto del catálogo, tenía un claro sentido: "no pretende definir un estilo, sino que simplemente afirma la actitud militante de absoluto respaldo de los artistas chilenos y extranjeros para contribuir a la construcción de una sociedad nueva". Entre los artistas participantes están Valentina Cruz, Ricardo Mesa, Félix Maruenda, Francisco Brugnoli y Víctor Hugo Núñez.

Entre los textos más relevantes de esa época está el catálogo de la exposición "La imagen del hombre", celebrada entre mayo y junio de 1971, y cuya edición aparece en 1972 como una separata de los Anales de la Universidad de Chile (de los cuales Rojas Mix era su secretario de redacción). Organizada por el IAL, fue curada por Rojas Mix y exhibida en dependencias del Museo de Arte Contemporáneo de la U. de Chile. "La imagen del hombre" se propone como una exposición de escultura neofigurativa chilena, y el texto curatorial[18] es más bien un manifiesto que propone una lectura de la historia de la disciplina escultórica desde la perspectiva de la representación del cuerpo, para terminar de delinear un contexto que permite comprender la lectura que el curador hace tanto del momento histórico como de la capacidad de las obras seleccionadas para dar cuenta de éste. Frente a la radicalidad de las obras contenidas en la exhibición, Rojas Mix afirma:

> "Muchas personas podrán asombrarse por algunas imágenes a veces dolorosas y violentas que se presentan en esta muestra. (…) A ellos se podría responder con el espíritu de un filósofo: no soy yo, sino tú quien ha creado las condiciones que impulsan a la imaginación a crear imágenes de terror y desesperación. Tú ciencia, tú política, tú modo de vida son responsables por la deshumanización de la vida misma" [19].

[17] "Paralelamente se nombró a José Balmes, Director de la Escuela de Bellas Artes y a Miguel Rojas Mix, Director del Instituto de Arte Latinoamericano como coordinadores chilenos del Movimiento de Solidaridad Artística con Chile. Por esto, cabe destacar el rol protagónico que jugó la Universidad de Chile, en especial la Facultad de Bellas Artes y el Instituto de Arte Latinoamericano, que cumplía las labores de difusión y extensión de dicha Facultad". A lo que agrega: "El Presidente Allende designó a Miguel Rojas Mix y posteriormente a la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Chile, como depositarios y responsables de la curaduría de dicho Museo. Cabe mencionar que esta designación fue sólo de palabra, ya que no existe ningún papel legal que la acredite, sólo aparece mencionada en los medios de prensa: "(Miguel Rojas Mix) fue designado por el Presidente de la República como conservador del valiosísimo acervo artístico". Zaldívar, Claudia. *Museo de la Solidaridad. Memoria para optar al Grado de Licenciado en teoría e Historia del Arte. Depto. de Teoría e Historia del Arte*, Facultad de Artes. U. de Chile. 1991. Págs. 15- 16.

[18] Una versión de ese texto aparece publicada en el diario *El Mercurio* el 6 de junio del 71.

[19] Rojas Mix, Miguel, Ibíd., Págs. 72 - 73.

Es del todo relevante atender a cómo su discurso propone las premisas que, en su versión, movilizan las obras de los artistas seleccionados, entre los cuales contamos a Francisco Brugnoli, Ricardo Galván, Hugo Marín, Ricardo Mesa, Marta Carrasco, Mónica Bunster, Carlos Peters, Luis Araneda y Mario Irarrázabal, y que en su relato "se desinteresan por la belleza" en sentido clásico y ponen como primer valor la búsqueda de la verdad"[20], abandonando la preocupación por el material para centrarse en lo humano y la temática social.

> "Lo que interesa a estos artistas es que su obra sea expresión de la verdad, de suerte que cuando juzguemos el valor de ellas midámoslo según la vitalidad de esta verdad y no según criterios esteticistas que hablan de un concepto de belleza que a menudo resulta bastante abstracto y relativo. Está claro que el objetivo del "arte nuevo", no es dar placer y si lo produce, sólo incidentalmente. La tarea del artista es participar en el desarrollo constante de la conciencia, de la necesaria progresiva aprehensión y comprensión que debe hacer el hombre de su mundo" [21].

Para esta exposición Víctor Hugo Núñez nuevamente propone un montaje que utiliza el total del espacio, que satura con grandes zapallos y dispone un impactante desnudo en el centro de la sala. Usa mallas que cuelgan suspendidas desde el techo, barras de acero verticales, espejos, e interviene suelo y muros con grandes líneas realizadas con un adhesivo negro utilizado para la impermeabilización de los techos. El mismo Núñez relata el acto inaugural de esa obra:

> "La hice con gente del Ballet Nacional. No se de donde saqué la necesidad de que la gente del Ballet estuviese en la inauguración. Les pedí que improvisen, pensé que iban a jugar o algo así. Pero al Ballet hay que darle los esquemas, las estructuras de lo que van a hacer. ¡Tú tienes que decirnos! Y no se me ocurrió nada mejor que cuando se inaugura, y estaba lleno de gente, y les digo: lo único que les pido es que nos den la espalda, lo único

[20] Ibíd. Pág. 67.
[21] Ibíd. Pág. 73.



Mario Irarrázabal, *La esquina de la democracia*, 1969.
Fotografía de Fernando Maldonado.

> que les pido es que no se muevan. Estuvieron 5 minutos inmóviles. Y fue de una impresión … todos estábamos esperando. ¡Fue de una carga eso! Al final se van, salen gritando y corriendo, por entre la gente, leyendo un texto, un antipoema" [22].

Mario Irarrázabal también fue parte de la muestra. Recientemente llegado desde Alemania donde estudió escultura con Waldemar Otto, participó activamente de los encuentros que Rojas Mix llevaba a cabo en la sede del IAL en Providencia, a los que invitaba a teóricos, críticos y artistas extranjeros, consolidándose como epicentro de la escena artística de la época. Si bien era evidente el compromiso político que motivaba las acciones generadas desde el IAL (según dice Irarrázabal, "todos eran bien políticos, el ambiente en Chile era de mucha efervescencia"), expresa su reconocimiento a Rojas Mix en tanto intelectual, crítico de arte y gestor. Es él quien le extiende la invitación a la exposición a pesar de ser seminarista y de no tener filiación política (lo mismo ocurre con Hugo Marín). Claro que Irarrázabal blandía un compromiso transformador al interior de la Iglesia que le permitía establecer un diálogo y vínculo personal con lo que estaba ocurriendo en Chile. Incluso en la entrevista que Rojas Mix le hace, y que incluye en el catálogo de la exposición, el escultor plantea una incomodidad con su propio trabajo: "me doy cuenta que tengo que cambiar (…) Estoy muy mal, busco lo latinoamericano pero todavía no encuentro a qué aferrarme. Para mí el problema es crear imágenes revolucionarias que sean humanas y tengan alegría"[23], expresando quizás las tensiones que proponía tanto el bullente contexto social de la época como la propia exigencia de la exposición. Sin embargo, sabemos de la extensa producción de obra de Mario Irarrázabal, la que ha mantenido como constante una perspectiva humanista que aborda los problemas existenciales, sociales y políticos que determinan la sociedad en que vivimos, muchas veces de forma directa, como sobresale en la etapa post golpe militar.

[22] *Entrevista con Víctor Hugo Núñez*. Núcleo Escultura y Contemporaneidad. 2019.
[23] Rojas Mix, Miguel, Ibíd. Pág. 81.

En tanto, el trabajo de Carlos Peters propone la incorporación del universo cotidiano en la sala, elementos autobiográficos y de su más cercana realidad. El mismo Peters alude a su origen social cuando explica que su llegada a la Universidad se produce sin portar un capital cultural que le permitiera articular los desafíos que le propone el medio artístico universitario, y que seguramente explica su distancia hacia la alta cultura, y al mismo tiempo, su interés por el mundo popular. Todo esto, sumado a "un ambiente generalizado que hace explotar las cosas" (y frente al cual él mismo se define como un "marginal") lo que lo lleva a afirmar –con insolencia– que "la cultura es un pescado podrido que la gente se pasa por el cuello"[24].

Grabador de origen[25], los montajes de Peters incluidos en "La imagen del hombre" toman como referencia los carteles de los cines y de la publicidad, donde las siluetas de personajes recortadas son complementadas con objetos reales: una pelota de fútbol, un balón de gas, una pequeña carreta. Una de ellas, "Niñas", eran las hijas de la persona que arrendaba talleres para artistas en Bellavista y donde Peters vivía en ese entonces. "Hombre" toma origen de una fotografía de su propio padre. Esta incorporación de su entorno cercano también la aborda en la exposición que realiza ese mismo año en la Sala Universitaria junto a María Cristina Matta, donde llevó innumerables fotografías familiares para componer collages donde incorporaba también cartones, diarios, boletos de micro o afiches políticos, construyendo personajes y objetos que salían de la bidimensión para incluirse en parte del espacio expositivo.

[24] Esa ácida frase fue pronunciada por Peters en medio de una conversación sostenida con Rojas Mix y Aldo Pellegrini en uno de los encuentros realizados en el IAL, otorgando contexto para dar rienda suelta a su carácter contestatario y provocador. *Entrevista con Carlos Peters*. Núcleo Escultura y Contemporaneidad. 2019

[25] En 1969 se exponen sus grabados en el Centro de Extensión de Artes Plásticas, proyecto que incluye objetos entintados provenientes de la realidad, tales como serruchos, patentes de autos, bisturís y tijeras. Ese mismo año recibe una Mención en el concurso Casa de las Américas, en Cuba.



Carlos Peters y María Cristina Matta, Sala Universitaria, Julio 1971.
Fotografía de Bob Borowicz. Cortesía Archivo Carlos Peters.

Quizás podamos elucubrar que eso haya concitado el interés de Rojas Mix: articular un campo de producción, reflexión y circulación para obras cuyo origen estuviera fuera de los cánones y referencias de la tradición escultórica. Quizás identificó en esa misma tradición las resistencias al ingreso de la contingencia, y por ello los artistas elegidos no pertenecían necesariamente al cultivo disciplinar tradicional, a veces fuera de la propia universidad, a veces fuera de la escultura. Quizás para él, la pintura contenía su propia fuerza y tomaba de las disputas internas la suficiente vitalidad para marcar su propio rumbo. Quizás en su visión, la escultura necesitara de un impulso externo que permitiese consolidar el impacto que la realidad, el acontecer social y el devenir político pudieran producir en el arte, y viera ahí una posibilidad de incidencia –dada su sobrada capacidad y potencialidades articuladoras– en un espacio que no estaba disponible en otros medios de producción artística. Quizás pudo considerar la escultura como material maleable, dispuesto a esa posibilidad. Quizás si la historia se hubiese dado de otro modo, el derrotero de la escultura en Chile hubiese recorrido otros caminos. Quizás.




“La imagen del hombre”, 1971. Archivo Mario Irarrázabal.

# Hitos de una transición: reflexiones sobre escultura en Chile (1959-1973)

**Magdalena Guajardo Matta**
**Verónica Figueroa Aránguiz**

Preguntarse y reflexionar sobre escultura en Chile resulta bastante difícil, esto considerando que prácticamente no existen análisis críticos en los que apoyarse y por lo general, si se encuentran, están permeados por una voz "oficial" que los determina. Muchas veces esta falta de producción crítica se traduce en vacíos que invalidan la conformación de una "tradición" posible de contrastar o delimitar, transformándose en hitos fragmentarios de producción que han encontrado cabida en relatos y memorias aisladas.

Bajo esta premisa, nos hemos propuesto reflexionar sobre los procesos de cambio y expansión a los que se ha visto sujeta su definición, enfocándonos en las voces de los propios escultores y escultoras que jugaron un rol importante en la producción artística de nuestro país. Así también nos hemos sumergido en el archivo documental de algunas experiencias estéticas definidas en su momento como Escultura.

En esta investigación abarcamos un período que comienza con la fundación de la Escuela de Artes de la Universidad Católica en mayo de 1959 hasta el golpe de Estado de 1973. Ambas fechas nos parecen fronteras interesantes, ya que grafican dos momentos de apertura y quiebre para la concepción de la escultura.

La inauguración de la Escuela de Artes de la Universidad Católica será tomada como punto de partida, debido al carácter rupturista de su enseñanza, cercana a la tradición norteamericana, así como también por la apertura del horizonte de posibilidades que representó para el mundo académico, anteriormente producido solo dentro de los márgenes de la Universidad de Chile. Por otra parte, el golpe militar actúa como un corte violento que a través de sus dispositivos de represión e intervención, tuvo como uno de sus objetivos la clausura de toda forma de librepensamiento en las instituciones educacionales, convirtiendo este momento, relativamente breve pero extraordinariamente productivo, en un recuerdo vestigial que rondaba la memoria histórica del arte en los 60'. Investigar sobre la escultura de estos años es relevante, pues constituye un momento histórico en que convergen diversas variables, siendo su análisis posible sólo desde una mirada *a posteriori*, vale decir, que a partir de supuestos sitúe los acontecimientos, les otorgue significado y les entregue un valor dentro de un contexto determinado. Así el archivo documental se transforma en fuente en la medida que propicia interpretaciones relacionales de cara a los procesos sociales en los que se vieron insertos.

Ahora bien; durante las jornadas de entrevistas, conversaciones y discusiones pudimos darnos cuenta que, dentro de la aparente casualidad de las circunstancias, existieron hitos dentro de la producción escultórica que, contenida en enunciaciones de diversa índole, apuntaban insistentemente a nombres como el de Miguel Rojas Mix, académico de la Universidad de Chile y Director del Instituto de Arte Latinoamericano de la misma institución (1970-1973), y a Nemesio Antúnez, fundador de la Escuela de Artes de la Universidad Católica (1959), Director del Museo de Arte Contemporáneo de la U. de Chile (1962-1964) y Director del Museo de Bellas Artes (1969-1973).

Sin embargo, el Instituto de Arte Latinoamericano (IAL) atrajo con especial fuerza nuestra atención ya que suponía un espacio cúlmine de exhibición de las "nuevas formas" de producción artística durante el periodo. Su corta

pero contundente existencia como centro neurálgico de difusión y producción cultural de nuestro país, sentó un precedente por su "capacidad extensiva" en la historia de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Chile. Fue un espacio destinado, según su fundador, a despertar, mediante el estudio y la difusión, una conciencia crítica del arte latinoamericano, darlo a conocer y valorizarlo, destacando su significación como una de las "formas expresivas que han de acuñar la singularidad de la cultura latinoamericana"[1]. Así, este proyecto político se conformó definitivamente como una instancia para la construcción identitaria de la producción artística y cultural chilena y latinoamericana, capaz de posicionarse en el cuerpo social. De acuerdo con éste, correspondía transformar la conciencia desde la cultura modificando de este modo el "ser social" por medio del arte.

Bajo esta premisa, el IAL desarrolló diversas instancias de extensión directamente vinculadas al arte latinoamericano, tales como investigación, seminarios dirigidos a alumnos y docentes, y publicaciones periódicas como folletines y libros. Sin embargo, las exposiciones serán el espacio preponderante y más recordado del desaparecido IAL. "América, no invoco tu nombre en vano" (1971) fue la primera de las exposiciones realizadas por el Instituto. En su discurso inaugural, se pone de manifiesto la idea de cohesionar un estilo propio "auténticamente" latinoamericano, que exprese plásticamente nuestra realidad [2] con el fin de posicionar desde nuestra periferia artística un lenguaje "propio" que nos definiera.

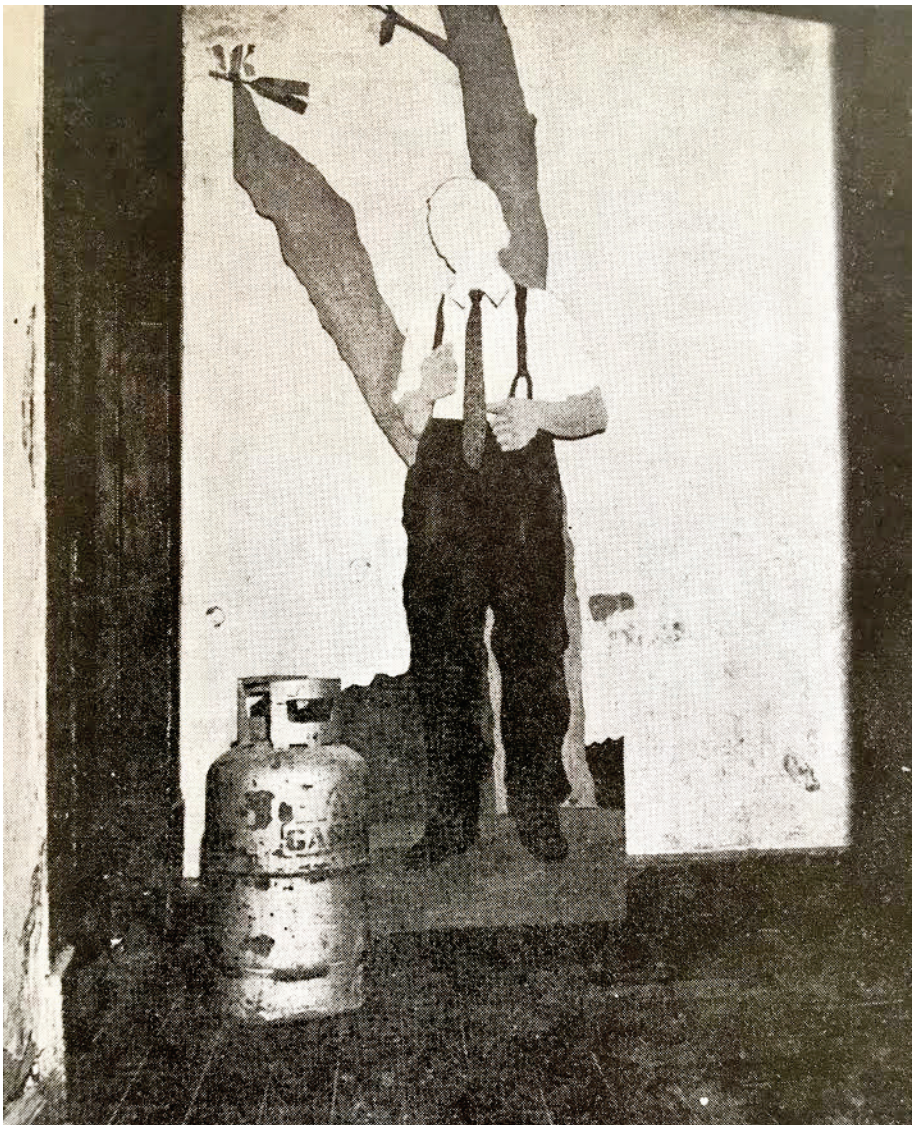
No obstante, una exposición posterior atañe directamente a la presente investigación. Como una suerte de hito clave en la producción escultórica nacional, se presenta en 1971 la exposición denominada "La imagen del hombre, muestra de escultura neofigurativa chilena", exhibida en el Museo de Arte Contemporáneo de la Quinta Normal. Es la única exposición exclusivamente

[1] Universidad de Chile. Facultad de Bellas Artes, *Instituto de Arte Latinoamericano*. Universidad de Chile, 1970. Pág. 94.
[2] Ibíd. Pág. 104.

escultórica desarrollada por el IAL, marcando así un acontecimiento importante de reflexión teórica de cara a la "nueva" producción artística. Reunió escultores[3], profesores y alumnos de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Chile, con el fin de dar cuenta de los cambios y búsquedas que se venían produciendo en el ámbito escultórico. La muestra venía acompañada de un catálogo que comienza con una introducción escrita por Rojas Mix, que resulta ser una verdadera declaración de intenciones, posicionando la exposición como una respuesta a los requerimientos de los estudiantes frente a los cambios que se manifestaban en la sociedad de aquel tiempo. El texto sigue con una serie de entrevistas a los artistas participantes, quienes a su vez responden y comentan la finalidad de sus obras. Rojas Mix señalaba: "Hace tres años la escultura chilena sufrió una transformación profunda. Nadie niega que en ella interviene la influencia venida desde fuera, pero fundamentalmente, ha sido la modificación de las condiciones políticas y sociales las que han producido ese cambio".[4]

Así, la producción escultórica se ve determinada por la exigencia de materialidades y nuevos medios de representación que dieran cuenta del estrecho vínculo que debía tener la práctica artística y la realidad social, situando a la escultura como un medio propicio para la representación del hombre como sujeto social. Esta es una invitación para visibilizar la necesidad de dinamizar el "estrecho" campo de la escultura tradicional, esto con el propósito de ocupar nuevos espacios simbólicos de reflexión que reconsideren los valores de la práctica y sus procesos de producción y de enunciación, en pos de la conformación de un "hombre nuevo".

[3] La muestra contó con la participación de: Luis Araneda, Francisco Brugnoli, Mónica Bunster, Marta Carrasco, Ricardo Galván, Víctor Hugo Núñez, Ricardo Mesa, Carlos Peters, Mario Irarrázaval y Hugo Marín.
[4] Miguel Rojas Mix. «La imagen del hombre. Muestras de Escultura Neofigurativa Chilena.» El Mercurio, 6 de Junio de 1971. Gentileza: Archivo Mario Irarrázabal.



Carlos Peters, *Hombre*, 1971. Fotografía de Bob Borowicz.

Sabido es que durante el gobierno de la Unidad Popular, e incluso durante el transcurso de los años precedentes bajo la llamada "vía chilena al socialismo"[5], se planteó la formación del mencionado "hombre nuevo". Esta noción fue descrita por Ernesto Che Guevara en una carta publicada en 1965, en la cual responde a las críticas hacia el socialismo que lo definen como mecanismo homogeneizador de los seres humanos. En el escrito, Guevara defiende una y otra vez la condición individual del accionar del hombre socialista revolucionario entregado a su labor, cuya máxima recompensa es el cumplimiento del deber, esto en pos de una sociedad mejor de la cual es arte y parte. En consecuencia, el "hombre nuevo" sería el individuo y la parte constitutiva de la masa popular capaz de conformar una conciencia de sí, a la vez que integrar el colectivo.

La cultura sería el medio propicio en esta búsqueda de transformación de las relaciones sociales, esto a partir de dos estrategias fundamentales: la primera, de orden institucional, con el desarrollo de espacios físicos de difusión cultural, como fue precisamente la conformación del IAL con su sede en Providencia, así como la puesta en valor del ya existente Museo de Arte Popular Americano del cerro Santa Lucía y la creación del Museo de la Solidaridad, entre otros; la segunda, por su parte, a partir del despliegue teórico de tipo marxista que tomaría cuerpo en los intelectuales de la época. De este modo, la producción artística y cultural de izquierda de dicha época respondería a una determinada ideología que delimitará y contribuirá, en diversos grados, a su estética representacional. El arte se convertía entonces en un vehículo para la transformación social. Lo contingente se vuelve un condicionante de las estrategias y discursividades artísticas[6], e incluso para la conformación de espacios expositivos que dieran cuenta de la enunciación de una estética propia de cara a la conformación de identidades colectivas.

---

[5] Nombre que le daba Salvador Allende al Proyecto político llevado a cabo por el Frente de acción popular (FRAP). Dicha coalición de partidos políticos de izquierda se articularía entre 1956 y 1970 con el fin de acceder al objetivo del socialismo.

[6] Brodsky, Camilo, *Arte y política en la UP: antecedentes fragmentarios*. Santiago, 1998. Web. 07 mar. 2020 <http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-80398.html>.

Esta cuestión es fundamental a la hora de comprender cómo la teoría enunciativa de corte socialista, encabezada por Miguel Rojas Mix y el IAL, atravesaría críticamente la noción de escultura y su producción. Actuando como un mediador en la búsqueda de sentido que configurará una suerte de "escena" representativa del quehacer escultórico determinada por factores tales como la injerencia de la obra, la promesa emancipadora como reivindicación y la resistencia frente a los modelos hegemónicos del arte.

Aparentemente no habría límites compositivos ni estrategias cerradas para materializar esta nueva representación de la verdad. La noción de escultura queda supeditada así a ser el medio por excelencia para la representación de la imagen del hombre y su relación con el mundo exterior: "El hombre necesitaba la escultura como una forma de establecer el sentido de su existencia real (…) Sólo apropiándose de una imagen del cuerpo, puede ubicarse la idea de nosotros mismos en el mundo exterior[7].

Pese a que muchos de los artistas de esta muestra eran activos miembros de partidos políticos de izquierda, la propuesta de esta curatoría fue, sin embargo, una aproximación más cercana a la experimentación tanto material como conceptual, una manera de confrontar al artista con su propia existencia y con el mundo que habita sin la necesidad de evidenciar explícitamente una ideología. Tanto las obras como el texto de la exposición demuestran el intento por plantear un flujo entre estética y política a un nivel mucho más amplio y subjetivo que el puramente propagandístico, sobre el cual se suele entender el panorama general de las artes y la cultura de estos años.

[7] Rojas Mix, Miguel, "*La imagen del hombre*". Separata de los Anales de la Universidad de Chile. 1971. Pág. 68.

Al respecto Ricardo Mesa señala:

> "Con respecto a reproducir una realidad contingente social, socialista como tú quieras llamarlo, yo no tengo ese problema, no es que lo escabulla, porque soy militante de un partido, soy comunista, yo he tratado muchas veces que mi arte tenga algo que ver con lo que yo pienso desde un punto de vista como se habla del socialismo realista, por ejemplo. Sin embargo, no lo he conseguido de acuerdo a como se ha conseguido en otras partes, si es que lo han conseguido. A mí no me preocupa, estoy de acuerdo con lo que se ha dicho aquí al respecto en la "Operación verdad"[8], de los intelectuales que tú conoces, sé que hay que hacerlo lo mejor posible, pero no ponerse etiquetas con respecto a hacer un arte socialista, hacer un arte realista, de propaganda, como se quiera llamarlo" [9].

Aunque la militancia y la participación eran comunes en la escena artística, la potencia cognitiva de la obra debía ser el lugar desde donde emergiera, a modo de testimonio, la toma de conciencia frente a la realidad. Esta sería la característica que atravesaría y definiría la producción escultórica nacional, como se entiende en las declaraciones de Mario Irarrázabal, uno de los artistas de la muestra:

> "Para mí (...) el problema fundamental es reflejar los problemas del pueblo. Con temas sencillos de la vida cotidiana: pero ahí tratar de calar profundo. En esa visión yo veo al artista. El problema es llegar desde la realidad al arte y no buscar la realidad en el arte" [10].

---

[8] La "Operación verdad" fue una estrategia de los medios periodísticos e intelectuales que buscaba convocar adhesión para defender al gobierno de Allende de los continuos ataques mediáticos de la oposición, tanto a nivel nacional como internacional. En este contexto se conforma el Comité Internacional de Solidaridad Artística con Chile (CISAC) en apoyo al gobierno de la Unidad Popular, el que dará lugar al desarrollo del Museo de la Solidaridad.

[9] Rojas Mix, Miguel, "*La imagen del hombre*". Separata de los Anales de la Universidad de Chile. 1971. Pág. 85.

[10] Irarrázabal, Mario, *Imagen del hombre: Exposición significativa*. Entrevista para diario "El Siglo" 29 de marzo 1971. Gentileza: Archivo Mario Irarrázabal.

Consideramos que esta exposición se encarga de internalizar la problemática del sujeto político desde aspectos poco explorados o visibilizados. Por primera vez estamos frente a una declaración explícita de una escultura que no responde a intenciones idealizadoras, no atiende a los temas históricos o a las miradas románticas de la geografía, que buscaban por una parte glorificar hazañas representándolas en sujetos individuales y, por otra, exaltar una visión de la belleza de nuestro entorno natural a través de una nueva configuración de la realidad. "La imagen del hombre" busca la más simple de las verdades humanas, la que advierte de la propia existencia; sin embargo, por sencilla que parezca, es la conciencia que posteriormente da origen a reflexiones cada vez más profundas, utilizando la escultura como medio de experimentación y reflexión. De esta manera, se marca un hito en la generación de un repertorio teóricamente homogéneo que identificara la producción escultórica local, diferenciándose de la producción escultórica anterior e incluso exterior.

En este sentido, vale la pena mencionar que la búsqueda por renovar la escultura en nuestro país comenzó a gestarse años antes, como una tendencia que permeó la práctica escultórica y los límites de su definición. Por ello no podemos dejar de mencionar obras como "Peligro" de Félix Maruenda y otros, y "Espacios escultóricos" de Víctor Hugo Núñez, ambas del año 1969. El primero exponía lo que describió como una "Exposición experimental colectiva" en el hall central de la Escuela de Bellas Artes, como un remezón a la escultura "que comenzaba a morir a causa de la fomedad que significaban sus obras"[11]. En ella participaron estudiantes y profesores de escultura, pintura, ballet y música.

[11] Córdova San Martín, María Graciela y Maruenda, Félix, *Sin miedo*. América Libros. Santiago, 2007. p. 26.



Félix Maruenda y otros, *Peligro*, 1969.
Cortesía Archivo Fotográfico Fundación Félix Maruenda.

Fue una obra trabajada a partir de una imagen que había sido usada por el artista años antes, teniendo como temática la destrucción y la muerte producto de la guerra, descrita por el propio Félix Maruenda:

> "Una gran escultura a escala humana, una escenografía donde se improvisaron piezas de ballet; un lugar donde se proyectaban diapositivas o películas; un siniestro auditorio en el que se escuchaban el enfermizo reventar de balas y bombas o sólo sonidos de alguna obra musical. Sobre el suelo había siluetas de cuerpos humanos que ya no existían, en los fuselajes destruidos ni una partícula de vida. Tratamos de integrar al espectador a un mundo maldito en que era objeto, junto a la destrucción, como sujeto pensante al margen de ella" [12].

Por su parte, Víctor Hugo Núñez exponía por primera vez en la Sala Universitaria, ubicada en la Casa Central de la Universidad de Chile. Se propuso generar lo que llamo una "atmósfera plástica". Para ello, "cortó" la Alameda de un extremo a otro con una franja negra pintada que salía por la muralla de la Universidad. Lo acompañó con dibujos de siluetas blancas en el suelo, que representaban el luto por la represión en contra de los obreros en el norte de Chile. La obra se fundía en el espacio como un laberinto de volúmenes y gestos, experiencias momentáneas donde el espectador, otra vez, era sujeto activo. La escultura en ambos casos es en sí misma un espacio reflexivo de experimentación del "acontecimiento".

Como común denominador, pudimos constatar que existía una resistencia frente a los circuitos comerciales del arte. La materialidad y su perdurabilidad está sujeta al tiempo y éste, a su vez, es un determinante para el valor que adquiere la obra. La escultura en su tránsito hacia la instalación nos habla de esta reflexión en torno a la experiencia como fin, y al testimonio como imagen fotográfica

[12] Ibíd. Pág. 27.

de esa experiencia. La globalidad como idea fundamental de transformación y denuncia, se dirige hacia cimentar una instancia reflexiva multisensorial, capaz de transportar al espectador hacia el interior de la obra, traspasando los límites de lo meramente visual, constituyendo así, una experiencia idónea para generar múltiples lecturas críticas. Según Víctor Hugo Núñez la potencia de la obra muchas veces se encontraba en la repercusión crítica que ésta podía tener una vez realizada. Considerando como un "honor" el hecho de esta fuera capaz de sacudir la crítica institucionalizada, y se le posicionara como una acción reactiva fuera de los límites de lo "correcto".

Desde esa perspectiva, la escultura se conforma en su dimensión material como un sistema complejo de relaciones que tienen cabida en la experiencia. Por lo tanto, la obra se materializa en la comunicación directa entre el espectador y el espacio escultórico. Esta complejización de la dimensión material no sólo tiene cabida en la reestructuración de la práctica escultórica, sino que también en las relaciones sociales y económicas a las que se ven sometidas.

En este sentido no podemos dejar de mencionar que durante la década del 60 y por sobre todo durante el período de la Reforma Universitaria (1967-1973) se vive un profundo cambio en las instituciones de educación superior. Respaldado por un aumento del financiamiento público en educación, con el fin de incrementar la mano de obra calificada. Hubo casi 30.000 matrículas nuevas en las diversas sedes de la Universidad de Chile y el panorama no era tan distinto en el resto de los planteles[13]. La Reforma Universitaria fue el resultado de una búsqueda por democratizar el ingreso a las universidades como primer frente de lucha, así como también de implementar cambios en las estructuras académicas y administrativas. Este hecho concatenó con la

entrada de estudiantes de grupos sociales más diversos y permitió una mayor participación de la comunidad universitaria bajo los ideales de transformar la institución en función de las necesidades del país.

Esta apertura de las universidades influyó directamente en el desarrollo de la escultura, ya que impulsó una mayor experimentación con materiales de fácil acceso, residuos y objetos cotidianos. Asimismo, favoreció la incursión en temáticas críticas con un marcado carácter político, propiciadas por valores e ideas que encarnaran las transformaciones sociales.

Resulta interesante que muchas veces la indagación experimental se ligue a la búsqueda de nuevos lenguajes como primera aproximación, otorgándole un valor idealizado y protocolar a la práctica artística, sea de la índole que sea. Es necesario entender que, en primer término, para algunos artistas la experimentación surge de una escasez que los llevó, en parte, a replantear la práctica. De esta manera, los materiales y su lógica interna cobran sentido en la dimensión cotidiana a la que pertenecen y la evocan cuando se descontextualizan en la conformación de su obra, dando cuenta de una lógica de transformación efectiva en los materiales y los objetos, en estrecho vínculo con las relaciones sociales que los caracterizan. Así, los "valores esenciales" que constituían la noción "universal" del arte y sus categorías, son puestos en cuestión. Las posiciones hegemónicas y sus discursos relacionados directamente con lo "tradicional" no dan cabida a las contingencias propias de su tiempo. Por esta razón, los materiales "nobles" –como el mármol y el bronce– pierden relevancia y se introducen otros de fácil acceso que, a su vez, introducirán nuevas técnicas de elaboración y nuevas dimensiones de significación.

[13] González, Eugenio, *Pensamiento vigente: disjecta membra*. 1ª ed. Pequeño Dios Editores. Santiago, 2011. Pág. 309.

La noción de escultura se pondrá en tensión y transitará entre obras efímeras, conceptuales e instalaciones que se alejarían bastante de la verticalidad, el plinto y la trascendencia. Este cambio en la práctica se hará patente a lo largo de toda esta generación de escultores, y es transversal la idea de trabajar de una forma más directa con la obra final. Esta transformación paulatina se ve reflejada en la dimensión material y el espacio físico que la contiene, siendo inseparable dentro de la particularidad del acontecimiento escultórico. De esta manera la disciplina trasciende de un estado autónomo a operaciones transgresoras diversas.

Esta nueva aproximación reflexiva y experimental en torno a la escultura es indiferente a escuelas de arte y formación académica. Artistas como Juan Pablo Langlois Vicuña, con estudios en arquitectura en la Universidad Católica de Valparaíso y Valentina Cruz dentro de la primera generación de alumnos de la Escuela de Arte de la Universidad Católica, afirman una propuesta ligada a la experimentación de las posibilidades de la idea de escultura, tensando las relaciones establecidas entre tema, material y emplazamiento. El desplazamiento que vive la noción de escultura durante los años sesenta y setenta evidencia un punto de apertura en su concepción y significado. Como formulará algunos años después Rosalind Krauss en su famoso ensayo "La escultura en el campo expandido" (1979):

> "La lógica espacial de la práctica posmodernista ya no se organiza alrededor de la definición de un medio dado sobre la base del material o de la percepción de éste, sino que se organiza a través del universo de términos que se consideran en oposición dentro de una situación cultural" [14].

De esta manera la heterogeneidad de expresiones artísticas que se venían generando durante la época se moverán entre los límites finitos que otorgaría el campo expandido, dados bajo una lógica relacional de términos opuestos de paisaje/ arquitectura y su negación.

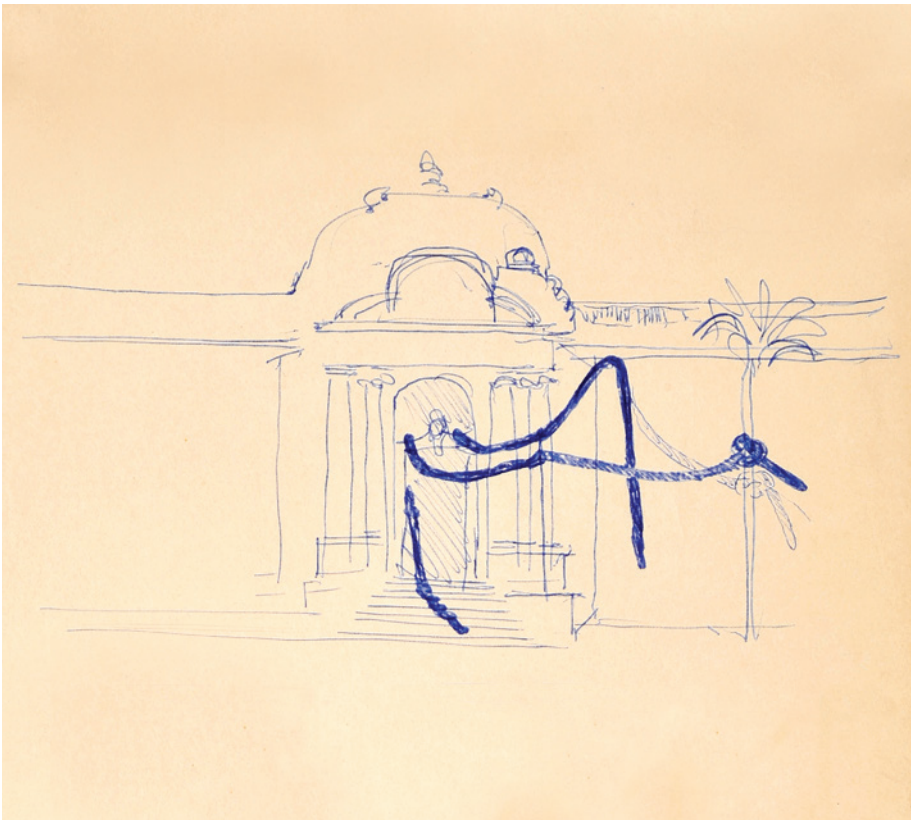
[14] Krauss, Rosalind, "La escultura en el campo expandido", en Hal Foster (ed.), *La postmodernidad*, Madrid, Kairós, 2002. Pág.73.

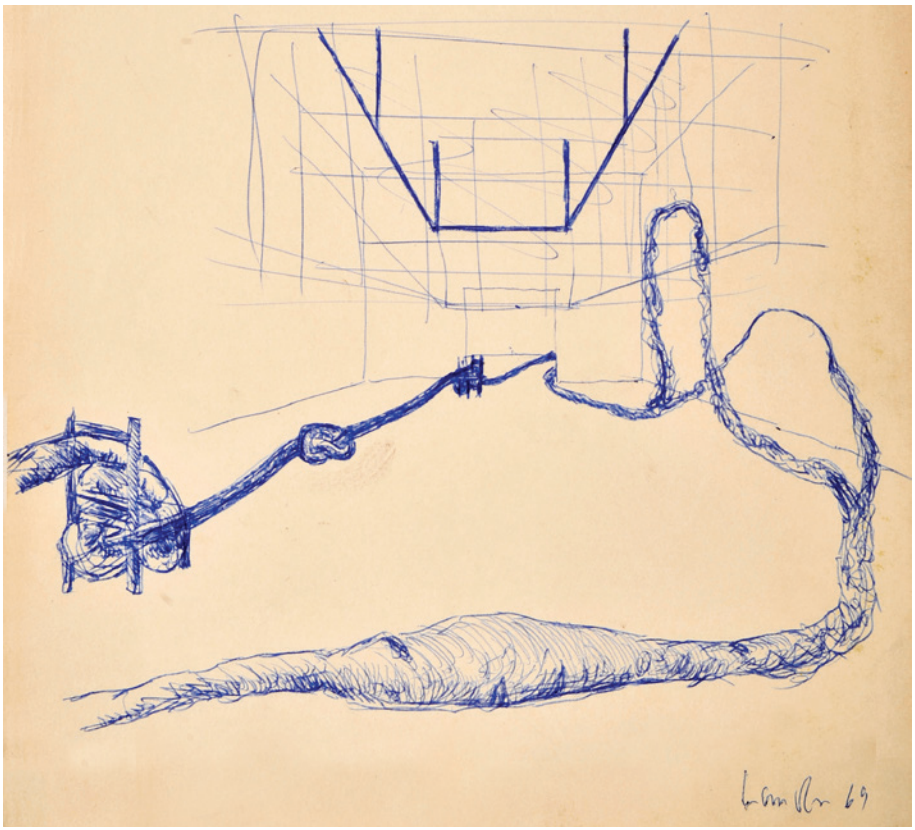
Creemos que lo escultórico presente en las obras mencionadas (entendido en tanto praxis) se configuró hacia una sucesión de actos, materiales y formas diversas que se conjugan en un espacio o situación determinado, modificando y reestructurando el entorno, generando así un diálogo multidireccional con el espectador. De esta manera la obra se gesta en la transformación entre la realidad y el pensamiento individual, permitiendo la mutación de las fronteras rígidas que evitarían el desarrollo crítico de la conciencia colectiva.

Encontrar claves sobre las razones no es tan desafiante si escuchamos los relatos de aquellos que fueron protagonistas de estas obras. Sin lugar a dudas, "Cuerpos blandos" (1969) de Juan Pablo Langlois Vicuña fue, y es aún, una de las obras más recordadas dentro de la escena artística chilena de fines de los años sesenta. La gigantesca manga instalada en Museo Nacional de Bellas Artes marcó un episodio repetidamente narrado por la crítica del arte chileno, logrando transformarse en una obra emblemática con cierto grado de excepcionalidad. Ahora bien, este ejercicio plástico de obra entraña en su composición muchas más interrogantes que propuestas. Esto porque el mismo artista se interroga constantemente su quehacer, comienza a desarrollar una obra sin ningún tipo de lineamiento ni planificación. En sus propias palabras:

> "Por supuesto que en ese momento fue una cosa vista como (…) nadie sabía nada qué pasaba con eso. Ni yo mismo sabía, y se hizo y la hice yo sólo, salvo los cabritos que llenaron las bolsas y el resto nada, la pura cosa mental. "traigan bolsas, traigan papeles (…) aquí tienen esa bolsa, no las aprieten demasiado porque si la aprietan mucho, va a salir una cosa dura y no la vamos a poder mover, la vamos a hacer andar por aquí por los pasillos". Y así fue como salió esa obra y salió por la ventana como estaba previsto, no tenía ninguna importancia que saliera por la ventana o no, pero lo importante es que era capaz de tomar dimensión, nuevas dimensiones" [15].

[15] *Entrevista con Juan Pablo Langlois Vicuña*. Núcleo Escultura y Contemporaneidad. 2019.





Juan Pablo Langlois Vicuña, *Cuerpos blandos*, libro de artista.
Bocetos para la exposición, 1968 - 1969. Colección MNBA.

La obra se produce como un sinnúmero de circunstancias que le dan cabida a características adicionales que se van sumando como módulos experimentales de "cualquier cosa", dando cuenta de la movilidad de la práctica, su experimentación y renovación conforme a la materialidad y su intencionalidad. Esto finalmente se tradujo en un lenguaje casi épico y excepcional de una invasión plástica que contuvo el tradicional Museo Nacional de Bellas Artes. Un acontecimiento artístico de proporciones, conformado por un rizoma de experiencias, lugares y decisiones "casi" azarosas, donde la obra se forma como una repetición constante de patrones y gestos poéticos de fácil reproducción. "La repetición suele ser un mecanismo de foja cero. Limpieza y olvido", dice Langlois Vicuña[16], otorgándole una potencia casi ritual.

Por otra parte, el lugar de producción y su tránsito por la ciudad fue un fenómeno determinante enunciado por el propio artista, donde el taller se convierte en un espacio común y abierto, en el que la elaboración de la obra no requiere mayores conocimientos técnicos y puede ser acabada por "cualquier" persona. No hay duda que la potencia desestabilizadora de esta obra en particular situó la escultura fuera del límite vertical-tridimensional, actuó como bisagra de expansión y reflexión sobre el concepto de arte. Fue descrita como "un acto de liberación de todo prejuicio sobre el arte, sin pretensión plástica alguna y sin intención pública"[17].

La experiencia formativa es también un antecedente de su búsqueda experimental. Sus estudios en la Universidad Católica de Valparaíso, donde se formó como arquitecto en una academia que desde principio de los años 50 se definía como poco ortodoxa y donde los estudiantes eran parte de un sistema educativo multidisciplinar que unía el diseño, las artes y música, forjó en él una apertura a diversas expresiones estéticas.

---

[16] Langlois Vicuña, Juan Pablo, *Retrospectiva (Obras 1969-2012)*. Centro Cultural Matucana 100, Santiago. P. 13.
[17] Langlois Vicuña, Juan Pablo, En: Galaz, G. & Ivelic, M. *Chile, arte actual*. Ediciones Universitarias de Valparaíso, 2004. P. 169.

Misma tónica enuncia Valentina Cruz, quien manifiesta la importancia de su formación en la Universidad Católica en tanto lugar de innovación y búsquedas.

Formó parte de la primera generación de artistas de la nueva escuela. Invitada a inscribirse por Nemesio Antúnez bajo la idea de que los profesores norteamericanos que vendrían a dictar clases en la Escuela podrían darle "puntos de vista distintos", refiriéndose a la llegada de diversos profesores provenientes en su mayoría de la Universidad de Yale. Entre ellos destacaban Josef Albers, Paul Harris, Norman Carlberg y Sewell Sillman. La Escuela de Artes de dicha institución se posiciona así como experimental y diversa, proponiendo nuevas búsquedas y experimentaciones que la diferenciarán de la Escuela de Bellas Artes de la Universidad de Chile de aquellos años. Al respecto, Valentina Cruz recuerda:

> "Llegaba el profesor que hablaba a duras penas castellano, pero él hacía un esfuerzo para hablar, era de los que quería una escultura diversa, no quería una escultura tallada en madera, en yeso, ni en bronce, ni en materiales que se llamaban en ese tiempo "nobles", cuando todos los materiales son nobles, pero en ese tiempo esos –el mármol, la piedra, la madera, el bronce– eran nobles y eso lo hacía la Universidad de Chile" [18].

Según su testimonio, las diferencias eran sustanciales. Mientras la Universidad de Chile se caracterizaba como "tradicional", la Universidad Católica era vista como "experimental". Sin duda este hecho marca la producción escultórica nacional. Vemos que las primeras obras de las que se tiene registro son propiamente experimentales a comienzos de la década del 60. Por ejemplo, la misma Valentina Cruz, expone su obra "Mujer" por primera vez en 1962 en el Salón Oficial del Museo de Arte Contemporáneo de la Quinta Normal, invitada por Nemesio Antúnez. "Hice una mujer sentada en una silla común y corriente –recuerda–, hecha con los avisos del diario "El Mercurio" y con engrudo, sin ningún relleno dentro"[19]. Su "escultura diversa", como la describió, desató

[18] *Entrevista con Valentina Cruz*. Núcleo Escultura y Contemporaneidad, 2019.

duras críticas entre los asistentes, ya que para muchos su obra "bajaría el nivel" de la exposición. "Mujer" revelaría su valor crítico frente a las concepciones tradicionales de la escultura que se mantenían para ese entonces, removiendo no solo su dimensión material, sino que también, su dimensión simbólica. Se posicionó desde de una ruptura frente a la representación y experimentación en torno al cuerpo femenino. Así mismo, le otorga una energía distinta al material, considerando que la importancia de este no radica en su valor cultural, si no que en las posibilidades de transformación y variabilidad que le darían cuerpo a la obra. Pese a las críticas de esta primera irrupción, siguió experimentando esta vez con sus esculturas en arpillera. Nos comenta:

> "Como era el carácter mío, cambié para arpillera, esa tela de saco, y como la podía pegar un pedazo con otro porque venía del papel con engrudo, nadie me dijo, pero a mí me gustaba hacer pruebas, pasé a hacer esculturas de arpillera con cola (…). Entonces yo hice escultura en arpillera poniendo una parte de arpillera, otra de cola, otra de arpillera, así, como milhojas, y le daba la forma y después quedaban las esculturas durísimas y livianas porque no tenían estructuras, o sea tenían la estructura que yo le daba y esperaba que se secara y ya la estructura estaba seca en una hora porque era cola y se demoraba" [20].

De esta experimentación surgieron obras emblemáticas de la artista, las cuales fueron expuestas en junio de 1964, junto con Lautaro Labbé, en la que sería su primera muestra individual llamada "Dos nuevos escultores" celebrada en el Museo de Arte Contemporáneo de la Universidad de Chile. Expuso seis obras erguidas, en su mayoría en arpillera y cola de hueso, entre las que destaca "Hombre de pie", con la cual ganó en 1965 el Primer Premio de Escultura en la "IV Bienal Internacional de Arte Joven" en París. Elegida por Jorge Elliott, teórico del arte y Director del extinto Instituto de Extensión de Artes Plásticas de la Universidad de Chile para representar a nuestro país en la Bienal.

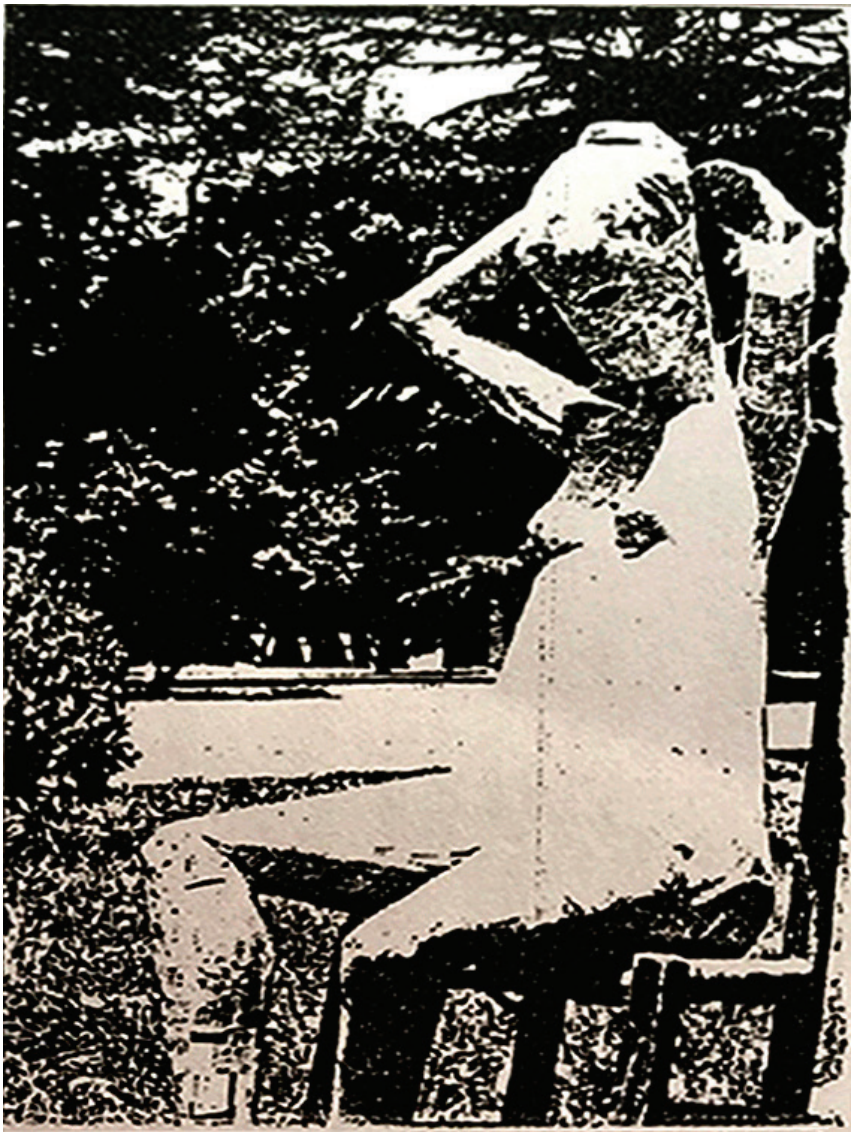
Por otra parte, ese mismo año (1965) Marta Colvin recibía el Primer Premio de Escultura en la "VIII Bienal de Sao Paulo" con "Torres del silencio"

[19] Ibíd.
[20] *Entrevista con Valentina Cruz*. Núcleo Escultura y Contemporaneidad, 2019.

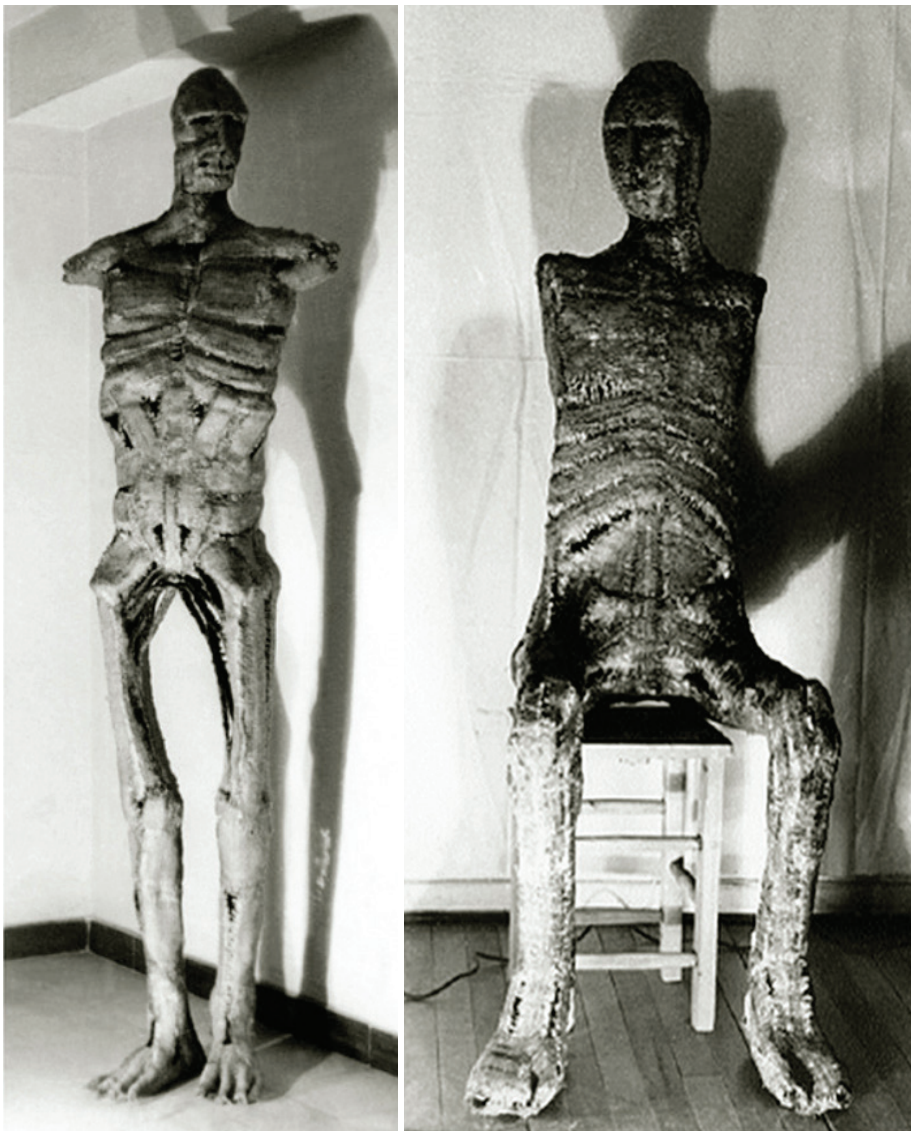
(1960) y otras catorce esculturas. Dicha obra fue considerada excepcional y diametralmente distinta a la ejecutada por Valentina Cruz. Realizadas en piedra y madera, evocaban el redescubrimiento de las raíces americanas, lo precolombino y la geografía, que fueron siempre su temática principal. La imagen se volvía a la superficie que, esculpida o tallada, demostraba su naturaleza geológica. Entre 1957 y 1972 fue Profesora Titular del taller de escultura de la Universidad de Chile, renovando el lenguaje académico a partir de la reflexión en torno a la disciplina escultórica y sus orígenes americanos, siendo la abstracción su medio de representación con énfasis en la composición y la forma. Pese a su afinidad con los teóricos de la época y las propuestas de modernización, su enseñanza, recuerda Gazitúa, se relacionaba más con el quehacer escultórico europeo y precolombino, en cuanto al tiempo y "al ritmo de la manipulación de la materia como lenguaje"[21]. El lenguaje escultórico en la obra de Colvin, se materializa con la abstracción como medio para dar con aquello que no se puede ver. Con diversas intensidades y pulsiones se refleja la búsqueda por darle cuerpo a lo oculto. La naturaleza telúrica de una obra, la fuerza matérica de la piedra esculpida como detonante expresivo de órdenes distintos. Dar con lo esencial, traspasar la barrera de lo sensible a través de la connotación expresiva del material.

Es relevante contrastar estas concepciones sobre escultura, pues cercanías y distancias se hacen visibles. En los tres casos anteriormente mencionados, el proceso analítico se cierne en una relación intrínseca con la materia, en el trabajo directo con la obra. Cruz y Colvin comparten la idea de extraer temáticas de la realidad, en busca de una identificación visual con el tema. Es, sin embargo, en la función de la escultura dónde se vislumbran las diferencias más significativas. Marta Colvin es el fiel reflejo de una concepción tradicional del concepto de tiempo de la escultura, en donde la permanencia y la búsqueda de un mensaje atemporal son primordiales. En contraste, para Valentina Cruz, el valor del material no reside en su capacidad de resistir el paso del

[21] Gazitúa, Francisco, *Legado académico de Marta Colvin*. Santiago. Pág. 40.



Valentina Cruz, *Mujer*, Revista Zig-Zag, 1962.



Valentina Cruz: izq. *Hombre de pie*, der. *Hombre sentado*. 1964.

tiempo creando un cimiento reflexivo en torno a la temporalidad de una obra hecha para desaparecer. Misma situación que Langlois Vicuña describe sobre "Cuerpos blandos": "Pasó y me tuve que llevar las bolsas, las tuve que dejar en el camino, toda esa cantidad de basura dónde me la llevaba, así que la dejaba en el camino"[22].

Este panorama de artistas y sus investigaciones experimentales arrojan luces para entender el cambio sustancial en la concepción de escultura. Estos se valen de nuevos recursos discursivos y materiales no solo para entregar un nuevo mensaje o lograr un momento de contemplación con un espectador pasivo, sino que la presencia de estas obras demanda al observador interiorizarse en lo que contempla. En presencia de nuevos materiales y temas surgen nuevas preguntas, cuestionamientos que integran al observador dentro de la obra, invitando a descifrarla tanto ontológica como físicamente. La obra de arte encuentra cabida en la remoción de la conciencia del espectador, siendo esta la pulsión del acto escultórico.

La sensibilidad frente a los diversos lenguajes de la obra escultórica se desenvuelve en diversos caminos, desde la abstracción a la expansión. Ambos mecanismos de representación de realidades que escapan a la mera apreciación visual. De esta manera la obra busca intervenir en la realidad como único propósito, la búsqueda de lo "real" como medio y forma de estar y producir espacio. Lo efímero, lo abstracto, lo abyecto, resultan ser una forma descarnada de representación de realidades marginales, momentos fugaces cotidianos capaces de vislumbrar problemáticas sociales e identidades locales.

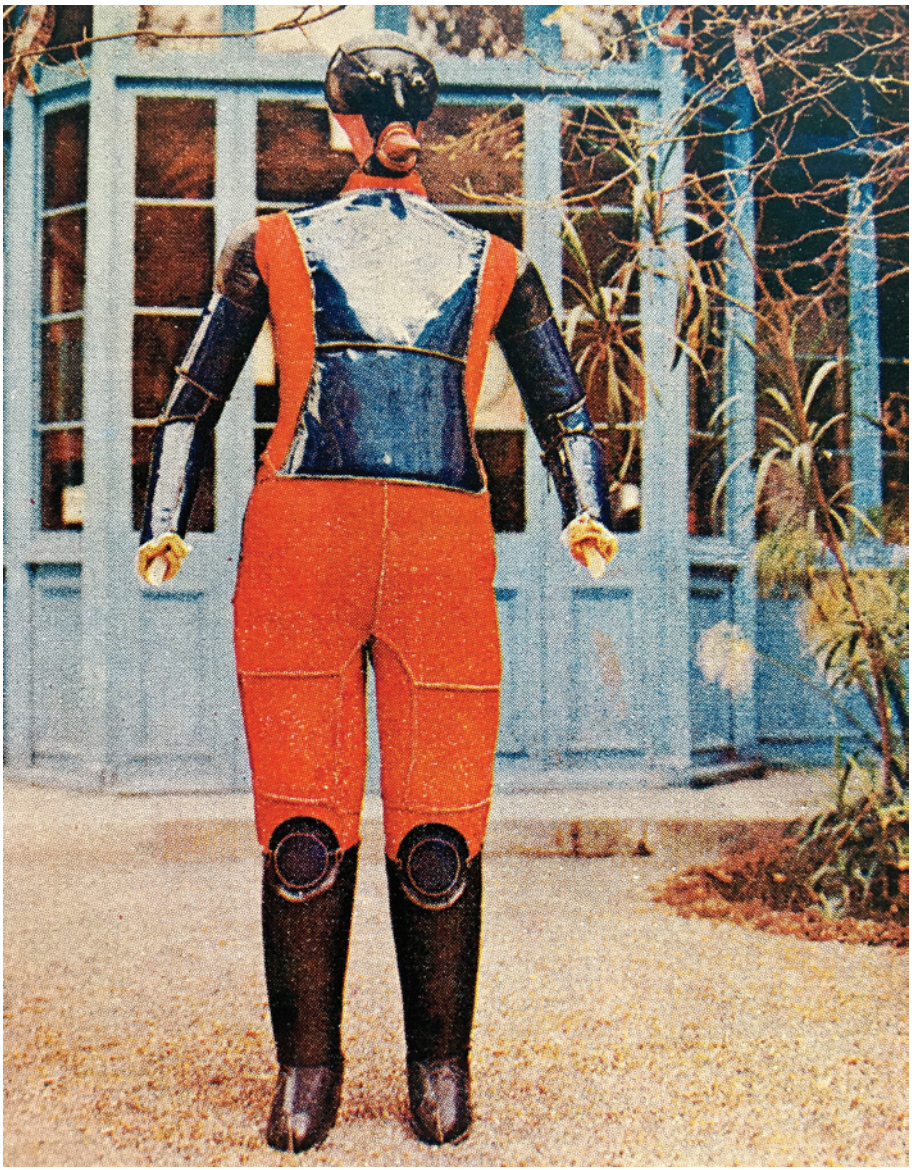
Creemos que este proceso dentro de la historia de la escultura en Chile no tiene precedentes. La conjugación de un determinado contexto cultural y político, en conjunto con personas que intentaron configurar estos cambios propiciaron un desarrollo acelerado y fructífero, el cual determinó a toda una generación de artistas que, sin embargo, no pudieron continuar con este ánimo creador que ampliaba las posibilidades a lugares que hoy no podemos más que imaginar.

[22] *Entrevista con Juan Pablo Langlois Vicuña*. Núcleo de Escultura y Contemporaneidad, 2019.

En la tarea de reunir los relatos, documentos y archivos, vislumbramos claramente que cada obra, cada artista, sin distinción de su formación o sus intereses personales, responden con lineamientos similares a nuestras interrogantes; sin embargo, confirmar la existencia de una escena sería entregarle una formalidad y una estructura que nunca logró madurar. Sin lugar a dudas, esa podría haber sido la culminación de un proyecto cultural, de un ánimo transformador que emanaba de todas las instituciones: la Universidad de Chile a través del IAL en la búsqueda de una identidad local, propia; y la Universidad Católica con la inauguración de su escuela tan experimental como disciplinaria.

Constatamos que la voluntad teórica por construir conglomerados homogéneos de producción estética vincula y desvincula ciertos procesos artísticos, evidenciando claras diferencias en los núcleos de producción escultórica conformados en ambas universidades. De esta manera, los análisis críticos del arte chileno presentan vestigios fragmentarios de momentos y/o hechos particulares que se instalan y legitiman, transformándose en hitos reconocibles.

Finalmente, queremos visibilizar el gran dinamismo que estos años significaron para la escultura en Chile. Darle un curso de sentido lineal a la manera de la historiografía más tradicional resulta insuficiente para abarcar las diversas manifestaciones artísticas que parecían llegar desde lugares antes insospechados. La teoría en su forma estricta también puede ser cuestionada, ya que hemos podido ser testigos de la presencia constante del factor azaroso, que convierte en anécdotas lo que la teoría denomina "manifiestos". Esto reafirma una vez más que el arte en nuestro país es una sumatoria de voluntades individuales, queriendo dar respuestas a la exigencia de los tiempos, ya sea desde la austera vereda de un estudiante, un profesor, o cualquiera que, durante esos años de constantes cambios, se detuviera un momento a reflexionar en torno a las posibilidades de la escultura.



Hugo Marín, *Figura*, 1971. Fotografía de Bob Borowicz.

# Escultura chilena de los 1960: desórdenes, retornos y materialismo

**Mauricio Bravo Carreño**

*Si el nexo entre la archi-facticidad y el tacto ha de ser nombrado con una palabra, en una palabra, con la mejor palabra, esta sería la "contingencia".*
Jacques Derrida

*Me gustan las cosas que están como destrozadas, que están arrinconadas, supongo porque provengo de un mundo así.*
Tom Waits

Cualquier intento de aproximarse a la escultura chilena en el convulso período de los años 1960 e inicios de los 1970 conduce a toparse con interrogantes como estas: ¿Cómo generar conceptos que unifiquen un fenómeno plástico que, a percepción de cualquiera, se caracteriza por la multiplicidad y la heterogeneidad de sus producciones y contenidos? ¿Cómo hacer la historia de cosas cuya relación con el tiempo está marcada por lo anacrónico y lo intempestivo? Y, si se trata de aplicar categorías como las de lo moderno y lo contemporáneo, ¿cómo hacerlo respecto de fenómenos estéticos en los cuales lo pasado y lo presente o la tradición y la ruptura parecen mezclarse e hibridarse, generando composiciones y resignificaciones que desafían todo intento de periodización? A diferencia de una disciplina artística como la pintura, vertebrada históricamente en torno a una noción de representación que ha arrastrado hacia sí las definiciones generales acerca del fenómeno artístico, pareciera no haberse generado respecto de la escultura un logos que centralice su campo exploratorio

ni un fundamento unívoco que otorgue uniformidad a sus contenidos. Así, mientras la evolución del campo artístico chileno suele comprenderse a través de los "desplazamientos" de la pintura, la escultura de los 1960 en su diversidad y su multiplicidad plantea el desafío de integrar a su interpretación el propio carácter desplazado de la práctica escultórica respecto del paradigma representativo. ¿Cuáles son las líneas de fuerza que puede arrojar una lectura de este tipo sobre la escultura chilena de ese período?

**Materialismo en la escultura americana**

El significante escultórico, como cualquier otro, participa e integra principios, procesos y funciones que están estrechamente enlazados, tejidos e hilvanados con las dimensiones antropológicas, políticas y culturales que han marcado y marcan nuestra historia y evolución social [1]. Al tratarse de una generación regida por un paradigma vanguardista, las y los escultores chilenos que comienzan a producir obra en los 1960 buscan producir una singularidad artística. Sin embargo, se observa en sus producciones la manifestación de un pluralismo genético y ontológico que conlleva un juego de idas y vueltas espacio-temporal entre las distintas dimensiones desde y a través de las cuales la escultura puede

[1] Aunque no es el lugar para desarrollarlo, cabría destacar que estos cruces y derivaciones operativas o funciones político-culturales no desaparecen en la actualidad, sino que retornan e insisten en volver a interpelar nuestro presente. Prueba de ello es lo ocurrido en Chile con la revuelta iniciada el 18 de octubre de 2019, al atreverse la ciudadanía a tocar la historia nacional mancillando o derribando monumentos de personajes ligados a la conquista, la colonización o la pacificación, poniendo así en cuestión las relaciones que se entablan entre los cuerpos escultóricos y las relaciones de poder que buscan definir nuestras identidades y pertenencias territoriales. Algo similar ocurrió a nivel internacional con las protestas del movimiento *Black Lives Matter* por la muerte de George Floyd en los Estados Unidos, al rebelarse los manifestantes contra las estatuas de personajes exponentes del colonialismo, el esclavismo y el racismo. Sin embargo, el provocativo reemplazo de la estatua del esclavista Edward Colston en Bristol por la representación realizada por Mark Quinn de la activista Jen Reid, a pesar de durar 24 horas, nos hace ver que los valores eternos y permanentes asignados al monumento, tan cuestionados por los planteamientos de los escultores modernos y contemporáneos, pueden ser plenamente reactivados en función de las transformaciones éticas y políticas experimentadas por las subjetividades emergentes en la ciudadanía contemporánea.

trabajarse. Sin duda, en la modernidad occidental la escultura queda sometida a la historia para satisfacer las demandas de gubernamentalidad de los Estados nación, a través de su constante remisión a un régimen figurativo que la liga indisolublemente al cuerpo como lugar de sentido y significación. Pero, indisociable de lo ritual, del fetiche y de lo mágico en sus inicios, el objeto escultórico cumple un papel configurador del mundo por medio no tan solo de sus representaciones sagradas o profanas, sino también de sus materialidades, sus volumetrías, sus emplazamientos, sus espacialidades.

Si es en los 1960 e inicios de los 1970 que aquel pluralismo se devela con más énfasis, el proceso no se realiza en abstracto, sino en relación con los modos hegemónicos de la práctica escultórica hasta ese momento, así como con las propias búsquedas identitarias y políticas en un contexto de modernización periférica acelerada y descompensada. El resultado no es el abandono del (latino)americanismo vigente hasta ese momento para adoptar sin más la "estética de deterioro" asociada al norteamericanismo, como la concibió Marta Traba[2], sino el desfondamiento y la pervivencia complejizada del primero en virtud de la incorporación de procedimientos ofrecidos por el segundo.

Si bien el conjunto de cambios y transformaciones heterogéneas de la escultura chilena de los 1960 e inicios de los 1970 puede satisfacer las necesidades de una hermenéutica basada en las ideas de ruptura y vanguardia, la lectura que me he propuesto hacer se desvía de este objetivo para enfocarse en las pervivencias americanistas y los desórdenes sensoriales que, a mi modo de ver, singularizan a las producciones escultóricas en Chile. Las obras realizadas por Víctor Hugo Núñez, Valentina Cruz o Juan Pablo Langlois, entre varios otros, producen desde distintos ángulos, posiciones y perspectivas un cambio radical en las maneras en que la escultura chilena se había desarrollado hasta ese momento.

[2] Traba, Marta, *Dos décadas vulnerables en las artes plásticas latinoamericanas, 1950-1970*. Siglo XXI. Buenos Aires, 2005.



Samuel Román, *Elena*, 1933. Colección MAC.

De hecho, las reminiscencias históricas que manifiestan no significan que carezcan de intenciones precisables o de programas estructurados. Más bien, permiten apreciar que, más allá de los guiones y las ideologías que acompañan habitualmente los movimientos de ruptura y transgresión, la potencia y el coeficiente crítico de sus obras radican en su *embriaguez*, es decir, en la configuración de una poética en la cual las categorías, las clasificaciones y los aspectos disciplinares –lo apolíneo en todo su esplendor– comparecen zarandeados y remecidos por un conjunto de voluntades estéticas que insisten en aparecer de forma sintomática, diferida y en muchos casos solapada, de manera acorde a la propia vivencia de la modernización en el país y el continente.

Debo precisar que la pervivencia en declive del paradigma americanista en escultura me parece indisociable de la ruptura, el quiebre o el agrietamiento de la relación entre arte, tierra y mundo. En efecto, una de las características principales atribuidas a los modernismos latinoamericanos es configurar a través de medios artísticos una imagen de mundo. Pero en escultura, este problema no se da tanto por medio de la imagen, sino a partir de la creación de cuerpos escultóricos que mundanizan la materia, es decir, que la adscriben a una lógica de sentido. Para analizar o leer la compleja trama temporal y figural que los artefactos escultóricos chilenos de los 1960 tejen, es necesario revisitar parte de la historia que les precede y, en particular, las producciones que realizan Samuel Román, Marta Colvin y Lily Garafulic a mediados del siglo. La importancia de estos autores se debe a que constituyen lo que se podría denominar la "gran" escultura chilena, puesto que marcan el punto de mayor consolidación de la disciplina tanto en el ámbito local como en el internacional, inscribiéndose además en las tendencias americanistas que durante los años 1960 serán el aval estético de los movimientos de izquierda en Latinoamérica. Este aspecto no es menor, dado que el proceso revolucionario que despunta requerirá generar un mito de liberación que se oponga a y se emancipe de la densidad y la consistencia histórica del primer mundo.

Ahora bien, las obras de Colvin, Román y Garafulic trabajan del modo siguiente: al transformar a través de diferentes tecnologías la tierra en un territorio identitario, de cierta manera hacen que esta devenga un horizonte de sentido y significado para un pueblo. El tan mal tratado en Chile concepto de lo telúrico se refiere justamente a ello, es decir, a una concepción de lo monumental que ya no está territorializada en las fuerzas narrativas de la historia, sino que está arraigada en los poderes culturales implícitos de una geografía. En efecto, lo que cruza las obras de estos "grandes" escultoras y escultores es la exploración de un lenguaje tridimensional que apunta a la cultura ancestral y la raigambre popular. Así, generan un imaginario que, además, recoge, retiene y se apropia políticamente de la monumentalidad que les precede, pero subvierte su función dominante al introducir en los códigos, las retóricas y las escalas del monumento formas y espacialidades que remiten directamente a las características morfológicas atribuidas a la tierra americana.

De cierta manera siguen haciendo monumentos, pero en un sentido absolutamente distinto a como los realizó la academia. Gilles Deleuze y Félix Guattari señalan en *Qué es la filosofía* que el arte "levanta monumentos con sus sensaciones"[3]. Es claro que las obras de Román, Colvin y Garafulic coinciden con esta apreciación, puesto que, en vez de buscar crear una identidad a través de un sistema de representaciones históricas jerárquicas, buscan desarrollar cuerpos escultóricos que reflejen las fuerzas y potencias de la geografía social y física del país. Por otro lado, este cambio se puede entender como un proceso de territorialización de la escultura local porque las obras de estos autores desencadenan un proceso por medio del cual la escultura deviene un campo de inscripción para las ideologías libertarias o emancipatorias del momento. Desgraciada o desafortunadamente, los americanismos son vistos como estéticas que plantean una imagen esencialista de lo americano. Pero una lectura más atenta de la producción escultórica de ese período revela que

[3] Deleuze, Gilles y Guattari, Félix, *Qué es la filosofía*. Nacional. Madrid, 2002. Pág. 187.

lo que está detrás de estos dispositivos tridimensionales es la configuración de un meta-relato estético cuya potencia enunciativa no radica en lo ilustrativo, sino en su capacidad para transducir en relaciones estéticas la multiplicidad de formas en las que la tierra es habitada y habilitada políticamente por un pueblo. Lo que me interesa apuntar es que la producción escultórica chilena de los 1960 e inicios de los 1970 está completamente habitada por los espectros del americanismo escultórico, de manera de que sus formas de hacer y de ser traslucen las huellas y los residuos que les precedieron.

Ahora bien, estas reminiscencias, sobrevivencias y retornos americanistas que contaminan o contagian de aspectos sensoriales o plásticos la escultura chilena de los 1960 tienen un efecto adicional: el de enturbiar, oscurecer o arruinar la lucidez y la luminosidad conceptual que se les asigna o demanda a sus producciones. Esto, en particular, sería problemático desde una perspectiva neovanguardista que, al subrayar la irrupción de la dimensión lingüístico-conceptual, tiende a obliterar la pluralidad semántica de las obras del período[4]. En distintas lecturas que se dan de los 1960 y 1970, en efecto, se suele ver la expresión neta de una suerte de neovanguardia local, es decir, de propuestas que calzan o responden a los procesos de desmaterialización, espacialización y expansión realizados por los artistas norteamericanos y europeos. A mi parecer, estos fenómenos inciden en la conformación de nuevos campos de experimentación, pero no conllevan un desarrollo similar, más aún cuando los procesos políticos vividos por el país estaban orientados a consolidar un programa de autonomía cultural que seguía descansando en el supuesto de una identidad latinoamericana, entrelazada ahora a una concepción materialista de la historia.

Desde este punto de vista, si se tratara de aplicar a la escultura chilena previa al golpe de Estado una lectura como la de Rosalind Krauss en su emblemático

[4] En especial esta mirada la desarrolla Hal Foster en *El retorno de lo real* (1996), volumen lúcido, pero cuya aplicación local puede hacerse cómplice cierto colonialismo cultural.

texto "La escultura en el campo expandido"[5], cabría modificar tanto la operación realizada como la naturaleza del campo en cuestión. Por un lado, a mi parecer, la tesis de Krauss analiza las prácticas escultóricas realizadas después de la década de 1960 desde sus dimensiones molares, pero sin reparar en sus aperturas moleculares. De hecho, la misma noción de expansión sugiere más un cambio de escala que una transformación o mutación de los modos modernos de hacer escultura. Por ello, más que una expansión comprendida como ruptura radical, se aprecia en ellas un proceso de diseminación que, al desperdigar el sentido y anular el significado unívoco, afecta categorías epistémicas que el pensamiento ilustrado utilizó para mantener separados lo primitivo de lo moderno, la naturaleza de la cultura, lo orgánico de lo inorgánico, lo humano de lo no humano, el sujeto del objeto, etc. Más todavía, podría decirse que la consistencia crítica de sus objetos y espacialidades radica, en parte, en elaborar relaciones con el mundo que se sitúan más allá de estos dualismos con los que la modernidad occidental definía nuestros pactos experienciales con la realidad.

Por otro lado, la perspectiva de Krauss indica que los cuestionamientos de los escultores se amplían al abordar otros campos disciplinares abocados al tratamiento de la espacialidad, como son el paisajismo y la arquitectura, quizás debido a la propia expansión imperial de los Estados Unidos en el período. Para el caso chileno, sin embargo, parece ser más pertinente leer las intersecciones de la escultura con quehaceres artísticos que relevan en gran medida la materialidad. Así, propongo considerar que la escultura chilena de los años 1960 participa de una diseminación principalmente en función de su materialidad que la hace cruzarse con la objetualidad y la corporalidad, a fin cuestionar especialmente la separación respecto del mundo que conlleva la representación. De hecho, la escultura parece funcionar en Chile como una puerta de ingreso para prácticas artísticas como la instalación y la performance. Enfocar la escultura en función de su eje material hace posible visibilizar la

[5] Krauss, Rosalind, "La escultura en el campo expandido". En *La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos*. Alianza. Madrid, 1996. Págs. 58 - 84.



Ricardo Mesa, *Mujer*, 1969. Fotografía de Bob Borowicz.

tragedia que subyace a las operaciones escultóricas chilenas del período, al permitir captar el drama material y espacial que subyace al inconsciente de estas obras. Este drama y sustrato pulsional, desde mi punto de vista, puede ser analizado desde un enfoque mediante el cual se pueda reconocer el cómo estos objetos e instalaciones articulan un sentir, un tocar, una sensorialidad que ya no está adscrita a o regida por una visión de mundo. En efecto, se trata ahora de explorar los entremedios y los intervalos que articulan los diversos universos de sentido y de los sentidos que emergen cuando la escultura se propone *hacer cuerpo con el mundo*.

Si bien he sugerido que no existe un logos que centralice la multiplicidad expresiva y unifique la diversidad de diálogos que la escultura establece con otras disciplinas, es infinitamente tentador pensar que el tacto y sobre todo el sentido relacional, poroso y diseminado que adquiere en el pensamiento de Jean-Luc Nancy y Jacques Derrida podría muy bien ser un hilo conductor para aproximarse a ella en el contexto chileno de los 1960, sin ser un fundamento de la disciplina artística. En efecto, para comprender la polivocidad semántica y semiótica de la enunciación escultórica, así como su reorientación en el Chile de los 1960, es necesario asimilar la preponderancia que adquiere en la percepción de lo escultórico nuestro sentido del tacto. Esta dimensión, tan afín al volumen y al espacio entendidos como proyecciones de nuestro ser corporal, la reconoce el historiador del arte inglés Herbert Read, quien señala que "los valores escultóricos esenciales (…) son táctiles y hápticos"[6]. Aunque su perspectiva favorece una idea de la escultura anclada en la volumetría y además pretende hacer de ese atributo un valor que unifique la pluralidad de sus producciones y le otorguen pureza formal, me parece importante relevar su opinión porque a partir de ella se puede levantar una perspectiva interpretativa de las artes que no esté sometida al imperativo de lo visual.

[6] Read, Herbert, *La escultura moderna* (1966). Hermes. Barcelona, 2003. Pág. 25.

Cabe recordar que Occidente es una cultura ocular-centrista, es decir, una cultura donde la visión retiniana es la metáfora más usual para hacer alusión al pensamiento, lo cual determina que nuestros pactos de sentido y significación con el mundo y el cuerpo se produzcan siempre intermediados por la imagen o la representación. Esta característica de nuestro régimen sensible ha incidido tanto en nuestra relación con el arte, que hemos naturalizado que hablar de arte en la sociedad contemporánea es hablar de artes visuales. Sin embargo, esta nomenclatura se ha visto amenazada, en una sociedad en la que lo contingente sobrepasa el sistema de signos que posibilitan establecer una distancia con los acontecimientos. Estos, ahora, desbordan los campos de lo imaginario y lo simbólico, dejando libre el camino a la irrupción de la facticidad en el territorio siempre protegido del sentido y, más aún, del lenguaje.

Este cambio radical para muchos teóricos del arte ha pasado desapercibido. Para ellos, el arte sigue siendo un fenómeno semiótico-visual, de manera de que su abordaje crítico continúa apresado en dinámicas de relación puramente conceptuales o que niegan absolutamente el poder interpretativo a sentidos como el tacto, que por su naturaleza difusa y no localizable ha sido tachado y marginado de toda forma de racionalidad. Si bien esta forma de entender los procesos de significación desarrollados por el sujeto señorea en el ámbito artístico, en la filosofía contemporánea pareciera estar en frontal cuestionamiento. En efecto, para un filósofo como Jean Luc Nancy, quién, en libros como *Corpus*, *Ego sum* o *El sentido del mundo*[7] nos indica que el gran impensado en la metafísica de Occidente es el tacto, y que la cuestión de la presencia ha sido sometida, sujetada o ligada a metáforas escópicas. Por ello, su debate se ha visto centrado casi de forma exclusiva en la crítica de la representación, olvidando, por consiguiente, los sentidos y posibles significados de su dimensión real e irreductible. Tal dimensión, no metafórica,

[7] Nancy, Jean-Luc, *Corpus*. Madrid: Arena (2003); *Ego sum*. Barcelona: Anthropos (2007); *El sentido del mundo*. Buenos Aires: La Marca (2003).

no sublimable, no puede ser alcanzada a través del pensamiento entendido como una metáfora del ver, sino a través de su comprensión como una nueva forma de tocar. Lo importante, para Nancy, es volver al cuerpo, es decir, no pensar la distancia entre el ser y el mundo, entre cuerpo y realidad, sino su irremediable juntura, contacto e in-división. El sentido y lo sentido, lo tocable y lo intocable, en los textos de Nancy, apuntarían a ser instancias indisociables o indiscernibles que se componen mutuamente liberando al pensamiento de todo idealismo.

Este giro hacia una suerte de hapto-centrismo es analizado profundamente por el filósofo Jacques Derrida en *El tocar, Jean Luc Nancy* [8]. Este texto no se entrega fácilmente, pues más bien asume el desafío de corporizar el pensamiento, pensar su condición extensa, a través de una escritura poético-filosófica donde los conceptos y las palabras se espacializan y adquieren por ello una densidad, un peso, que doblega y neutraliza su función representacional e icónica. Es particularmente interesante, en el texto de Derrida, sentir como su imaginario conceptual se antropomorfiza y disemina en un sinfín de metáforas somáticas y topológicas. A ratos, la palabra de Derrida pareciera querer tocar el mundo sin por ello alterar los signos por medio de los cuales este se expresa y consolida su sentido. Nociones tales como diseminación, espaciamiento, extensión, texto, textura, tejido, etc. ya no desean designar relaciones de tensión al interior de un campo de significaciones hegemónicas, sino, contrariamente, inscribir el drama o la tragedia de la carne en el territorio nunca seguro ni objetivo de la escritura. Pensar a Nancy permite a Derrida volver al cuerpo, pero este retorno no opera en relación a su figura ni a sus posibles representaciones, sino a su peso, su gravedad, su gravitación, o sea, a una cierta manera en que los cuerpos traman o tejen el sentido al margen de todas nuestras posibles interpretaciones. Por otra parte, el particular uso del lenguaje que tienen ambos pensadores releva momentos de nuestra fisicidad fuertemente asociados a lo que podríamos llamar una poética escultórica. Lo derrumbado, lo caído, lo arrojado, lo espaciado o

[8] Derrida, Jacques, *El tocar, Jean-Luc Nancy*. Ed. Amorrortu. Buenos Aires, 2011.

lo abandonado en Derrida, pero también la herida, el límite, el borde, la piel, el suelo, el juego gravitatorio en Nancy inauguran un ámbito de resonancias semánticas a través de las cuales podemos pensar de otra manera los espacios, las superficies, los agujeros, las materialidades, el peso y las infinitas formas en que la escultura se posa, descansa y habita la tierra. En efecto, las retóricas del volumen disponen un universo de relaciones que no sólo escapan a las teorías de la imagen, sino que, mucho más, se alejan de los pensamientos que todavía imponen un cerco imaginario entre el sujeto y la realidad.

Desgraciadamente, estos aspectos han sido obliterados por enfoques críticos que solo buscan la puesta en cuestión de un campo simbólico o un ámbito de representación. Aunque la lectura alternativa que propongo corre el riesgo de no llegar a puerto, mi desafío o intención es lograr tocar las obras, quiero decir, vincularme desde la escritura con su ser extenso. No es una tarea fácil dejar los signos y las retóricas de la representación para asumir una perspectiva crítica que atienda los modos en que la materia escultórica hace cuerpo o corpus con el mundo y, menos aún, tratar de traducir ese hacer en palabras que transfieran al territorio del lenguaje la multiplicidad de maneras en que la escultura produce realidades que hacen tangible el destino histórico y la potencia sublevante de la comunidad.

Ahora bien, es justamente la percepción de un cuerpo *en el mundo* la que invita a no permanecer en el ámbito netamente sensorial y sensual de los contactos hápticos, sino a desplazar la atención hacia la escultura en tanto práctica que modifica el entorno, por medio de un hacer que actúa sobre las materialidades concretas que toca para darles forma. Sin duda, la escultura opera asimismo en el terreno de la representación, en cuanto se da a ver principalmente habiendo realizado ya tales operaciones materiales. El régimen escópico que domina el arte hasta el día de hoy, por lo demás, contribuye a que su hacer material permanezca invisibilizado detrás de la obra acabada, completa y, ojalá, perfecta







Valentina Cruz, *Marat*, 1972.
Colección Museo Nacional de Bellas Artes, Santiago.

y monumental. No obstante, en la escultura chilena de los años 1960, este hacer artístico se manifiesta mediante poéticas diseminadas que develan el agrietamiento del mundo y su recomposición desde la escultura como un *hacer cuerpo con el mundo*.

**Derrumbe del americanismo, pervivencia del materialismo**

En Chile, las obras escultóricas de los 1960 y 1970 no poseen la precisión conceptual, la limpieza formal ni la escala de sus símiles norteamericanas, mostrando además en menor grado una expansión espacial. Más bien, se ahondan en la configuración de una estética acéfala que parece negar todo principio de unidad y todo aspecto estructural. Al componerse en su mayoría de cuerpos caídos, espacialidades desordenadas o caóticas, figuraciones fragmentadas e inconclusas y al ser hechas con materiales fungibles, tironeadas por giros proto performativos y lanzadas en el espacio expositivo a modo de cachivaches tirados en el suelo, es evidente que desbordan un marco de análisis de características molares. Aquellas obras, más que expandir el campo, lo diseminan y lo disuelven en una infinidad de micro espacialidades imposibles o complejas de categorizar o clasificar.

Como lo señalé anteriormente, estas propuestas escultóricas responden a la caída, el derrumbe, el desplome, la desarticulación, el desarme, el aplastamiento del paradigma americanista en escultura. Insisto y enfatizo tanto las imágenes de lo caído porque considero que impregnan las obras posteriores de un cierto tenor trágico. Con esto no quiero decir que la producción que va del 1965 al 1973 esté marcada por un sesgo pesimista, al menos no en el sentido de la derrota o la impotencia; todo lo contrario, con tragedia quiero aludir al proceso mediante el cual el modernismo latinoamericanista de Román, Colvin y Garafulic se disemina y al hacerlo abre un campo de posibilidades de expresión que su monumentalidad no permitía ver ni tocar.

La forma de materialismo estético ligada al americanismo de mediados del siglo XX decae en Chile hacia fines de la década de 1960, cuando en el campo artístico emergen imaginarios que tienen como eje temático al hombre y, en particular, al conjunto de contradicciones que el sujeto experimenta al quedar relegado de forma exclusiva a las desigualdades materiales que rigen su existencia. Pero el materialismo estético y cultural no desaparece, sino que se renueva, ahora desde una lectura social y política. El protagonismo de las obras de Colvin, Román y Garafulic para la historiografía nacional permite visualizar el peso referencial y la función paradigmática que ejercen sobre la generación de escultores de los 1960 y 1970. De hecho, los escultores que se inician en estas dos décadas y, en especial, los egresados de la Universidad de Chile que están en relación directa con dicho legado deben de alguna manera producir sus obras bajo la tutela y la vigilancia estética del americanismo escultórico. Como he señalado, este enfrentamiento con lo que he descrito como la gran época de la escultura chilena no tendrá como desenlace su continuidad ni tampoco su ruptura, sino una suerte de lectura e interpretación estética y poética de su caída, desplome y derrumbe.

Así, por ejemplo, la intensa pero acotada vida material de objetos como el *Marat* de Valentina Cruz (1972), los *Cuerpos blandos* de Juan Pablo Langlois (1969), las figuras en yeso de Mónica Bunster, las cerámicas de Rosa Vicuña, etc., no solo hacen tangible una temporalidad moderna marcada por la pérdida y la desaparición, como dimensiones que prefiguran o anticipan la caída, el desplome y la ruina de nuestro régimen republicano posterior al golpe de Estado de 1973. En efecto, estas producciones al mismo tiempo hacen revivir, por medio de materialidades comunes y abyectas, la atemporalidad asignada a las formas pétreas y la rigidez ritual de la estatuaria. Así, aunque la intención de los autores haya sido alejarse de o romper absolutamente con los componentes heredados de la tradición escultórica clásica, sus obras abren un espaciamiento en el cual lo efímero y lo permanente se tocan, del mismo modo en que el

instante y la eternidad de las formas y figuras se acarician. Cabe acentuar que las obras producen un entretiempo, una zona de ambivalencia cuya potencia disruptiva radica en hacer que pasado y presente pierdan toda dimensión referencial. Al interior de este espacio, el tiempo deja de ser una categoría ordenadora o reticulante para transformarse en un componente activo de un nuevo campo de sensibilidad.

Este tránsito temporal se puede ver en el uso recurrente de la terracota. Si bien este material está presente en la obra de Samuel Román, cabe destacar que para la nueva generación de escultoras y escultores de los 1960 ya no es utilizado para expresar solidez y monumentalidad, sino, opuestamente, como significante de lo agrietado, lo fracturado, lo roto e incompleto. Dentro de esta poética de lo fisurado cabe destacar las obras de las hermanas Teresa Vicuña y Rosa Vicuña. Si bien estas autoras oscilan entre lo abstracto y lo figurativo, lo que singulariza sus propuestas es el protagonismo que otorgan a cualidades texturales de la materia terrosa y a la apariencia frágil, vulnerable o herida que dicha superficie o *piel* proyecta en el espectador.

Esta supremacía de lo táctil por sobre lo visual es correlativa de una noción de la forma que enfatiza su desmoronamiento. En efecto, ya sea en los relieves abstractos de Teresa Vicuña –cuyos títulos refieren directamente un deseo de latinoamericanidad– o en las piezas antropomorfas de Rosa Vicuña se concreta una idea de lo humano y de su territorio o geografía como algo amenazado o sometido a una presunta destrucción. Esta sensación revela que, detrás de estas figuraciones reluce lo real, pero, eso sí, un real significado desde la dimensión escatológica de la materia. En efecto, lo fecal inunda sus trabajos y envía la metáfora terrestre al universo de lo bajo y abyecto. El cuerpo, de este modo deviene trozo de carne y el mundo, una geometría subjetiva no posible de localizar ni de someter a un régimen político de representación.

Radicalizando una concepción de la escultura como significante efímero y deteriorado, la obra de Juan Pablo Langlois realizada en papel maché y centrada en temas cotidianos carentes de todo heroísmo y monumentalidad encarna por antonomasia la caída y el desplome del paradigma americanista. En efecto, las obras del autor siempre estructuran una espacialidad en la que el desequilibrio y la inestabilidad parecen ser las fuerzas que dominan y gobiernan la realidad y el entorno en que habitan sus personajes. Esta exploración de una dimensión estética *ebria* (tambaleada) en la que lo humano se presenta desconectado de todos sus anclajes referenciales, manifiesta una idea de lo social americano como comunidad de cuerpos no territorializada. Me refiero con esto a que la ausencia de peso en sus esculturas es sinónima de la pérdida gradual de la tierra, el territorio y el suelo como garantías simbólicas de nuestra vida en común.

En efecto, dentro del campo específico de la escultura chilena, este fenómeno se manifiesta especialmente mediante la irrupción de un lenguaje figurativo de carácter expresionista que enfatiza la precariedad y la orfandad que marcan el habitar del ser americano. Tal énfasis en lo frágil y vulnerable está en la base de la casi totalidad de la producción escultórica del momento de los 1960 e inicios de los 1970 y se manifiesta, en términos estéticos, a través de montajes en los cuales todo parece venirse abajo. Esta sensación de un mundo que ya no se sostiene a sí mismo o en el cual no es posible ensayar relatos que le otorguen unidad ontológica es lo que me ha llevado a pensar que la producción escultórica de la época no solo es el resultado de influencias foráneas o del agitado mundo político en el cual emergen. Entiéndase bien, no quiero restar importancia a dichos acontecimientos, solo quiero indicar que su poética o su "inconsciente", como diría Patricio Marchant[9], está absolutamente determinado por la disociación entre arte, tierra y mundo.

[9] Marchant, Patricio, *Sobre Árboles y Madres*. Ediciones Gato Murr, 1984.

Observando detenidamente la producción de los escultores de la generación del 1960 se puede percibir cómo una concepción de la escultura anclada temáticamente en la imagen del hombre sustituye paulatinamente una estética abocada a crear una imagen de mundo. A mi parecer, tal sustitución no es equivalente, pues el sujeto americano que transita entre las décadas de 1960 y 1970 es ya un sujeto sin mundo. Con esto no quiero aludir a que sea un individuo que vive a la intemperie de un proyecto social definido o políticamente potente, sino solo plantear que dicho proyecto se distancia de las características monumentales que le precedieron. Este fenómeno se refleja en el ámbito tridimensional tal vez más que en otros campos artísticos porque, al ser una disciplina que aborda problemáticas asociadas al espacio, está en estrecha relación con las maneras en que los miembros de una comunidad parten, reparten y comparten cuerpos, sitios y voluntades políticas.

Ahora bien, esas maneras de espaciar lo social en el Cono Sur mutan de lo molar a lo molecular, pasando desde una estética conectada fuertemente con la tierra a una que medita o reflexiona sobre el cuerpo en trance de desterritorialización. Esta problemática, que lo largo del presente texto he caracterizado a través de la figura de la caída y el desplome, abre un tipo de espacialidad cuya singularidad radica en volcarse o replegarse hacia dos aspectos. El primero y más destacado en la generación de los escultores de los 1960 es una especie de somatización del lenguaje escultórico, acompañado de un giro hacia lo corporal que no se agota en un retorno a lo figurativo, sino que se manifiesta en una concepción del cuerpo como superficie de inscripción de la barbarie. Es decir, lo corporal y, con ello, lo humano en su límite material o fáctico transmuta y se transforma en una piel, en una superficie o territorio en donde las marcas, las heridas, las cortadas, las perforaciones realizadas en la arcilla y en el metal configuran una memoria social y política.



Sergio Mallol, *Torso de la Victoria*, Edificio UNCTAD 1972.
Detalle de fotografía de Roberto Santandreu. Fondo Hugo Gaggero.

El segundo se relaciona directamente con cómo las metáforas de la caída y lo derrumbado abren una concepción diseminada del espacio escultórico. Esta puesta en escena de lo disperso se da con particular intensidad en la exposición que organiza Miguel Rojas Mix titulada *La imagen del Hombre*, de 1971. Al ver las fotografías contenidas en el catálogo de la exposición, lo primero que se destaca es la precariedad y la pobreza que exhiben gran parte de las obras: ya nada en ellas remite a lo permanente o duradero, sino que, contrariamente, todas están confeccionadas con materiales sujetos al desgaste y la destrucción.

El desmoronamiento progresivo de un concepto de la escultura anclado en la síntesis de arte, tierra y mundo se inicia con la experiencia de creación de los escultores que Milán Ivelic designa como "una promoción relevante"[10], que comienza a estudiar en los años 1950 y puede considerarse como una generación de tránsito. En la casi totalidad de los autores que menciona, salvo Carlos Ortúzar y Abraham Freifeld, quienes optan por establecer una filiación con las tendencias geométrico-constructivistas de la modernidad, se puede apreciar cómo los signos del americanismo sobreviven y mutan paulatinamente hacia propuestas tridimensionales en las que predomina la figura humana. Siendo más precisos, en estas propuestas prevalece el cuerpo como centro temático y, finalmente, núcleo de expresión y significado de lo real.

En las obras de Sergio Mallol y Juan Egenau, por ejemplo, se privilegian el bronce y el aluminio, pero también el cuerpo americano se presenta de forma parcial e incompleta. Esta fragmentación en Mallol alcanza niveles extremos, mostrándonos figuras en las cuales lo humano ha sido reducido a un trozo de materia inidentificable. Sin rostro, sin extremidades, sin ninguna alusión a su identidad sexual, estas *cosas* exhiben una humanidad a punto de desaparecer.

[10] Ivelic, Milan, *La escultura chilena*. Departamento de extensión cultural, Mineduc. Santiago, 1978. Pág. 40.

En el caso de Egenau sucede algo parecido, aunque en este caso lo que amenaza y trastoca, mutila y parcializa la identidad de sus piezas figurativas es la fantasía de una fusión maquinal. Al parecer, para Egenau vida y técnica son fuerzas no posibles de reconciliar, pues en unos casos oprimen lo humano, pero en otros lo llenan de una plenitud o belleza anómala y compulsiva. Sus objetos o cuerpos, de esta manera, se tornan indecidibles, en tanto nunca pueden ser objetivados desde una categoría unívoca. Entre lo orgánico y lo inorgánico o lo mecánico y artesanal, las piezas de Egenau resisten toda posible identificación. Lo interesante de ambas propuestas es que tanto en Mallol como en Egenau persiste un cuestionamiento identitario, pese a lo cual ninguno de los autores parece desear responder a dicho encargo, permaneciendo por ende la pregunta abierta o suspendida. En estos escultores, diría que la cuestión identitaria se presenta de forma tácita, latente o sintomática.

Según lo señalé anteriormente, las propuestas escultóricas que responden a dicho legado deben dar forma a su progresivo proceso de disolución. Tal vez el carácter desmembrado o la exploración de espacialidades híbridas disciplinalmente y el uso de yesos directos o de materialidades que se quiebran y rompen en el tiempo no solo obedezcan a la necesidad de contradecir la monumentalidad clásica y oponerle un materialismo de lo efímero o fugaz, sino que apuntan a deconstruir los andamiajes claves del americanismo escultórico.

Otra cualidad que resalta es el giro hacia lo real en sus facetas más ominosas y amenazantes, lo cual se hace presente a través de piezas figurativas y escenas cotidianas que sugieren de distintos modos estados de alienación y de extrema pobreza. La muestra *La imagen del hombre*, a pesar de su título, pareciera más bien referirse al mal estado del cuerpo que sustenta dicha imagen. De hecho, las obras de Hugo Marín, Carlos Peters o Mónica Bunster, entre otros, muestran cuerpos en estadios de descompaginación o descomposición identitaria; nada en tales fisonomías hace referencia a lo identificable, sino que todas aluden a

cuerpos parchados y travestidos en Marín, anónimos en Peters, informes en Bunster, carnavalescos en Carrasco, ingrávidos y traslúcidos en Mesa.

De manera similar a las obras de los escultores de los 1950, pero yo diría de forma exacerbada, todo el coeficiente expresivo de las piezas de la exposición se concentra en la superficie de los cuerpos. Viéndose claramente en cada uno de ellos las huellas de la manualidad, las marcas de las herramientas y los gestos performativos que permitieron su confección, estos signos no han sido simulados por los artistas ni tampoco tratados de anular semánticamente, sino que, más bien, han sido destacados para lograr un vínculo epidérmico con los visitantes de la exposición. Esta búsqueda de un contacto directo entre la escultura y la piel de los espectadores no puede ser confundida con el mero efecto seductor que ejerce en el público un hacer artesanal. Al contrario, la utilización de oficios y maneras de hacer que forman parte constituyente de una memoria técnica colectiva es un signo evidente de que la escultura del momento deseaba mostrar "que las esferas del hacer o del sentir dejan de estar escindidas o de ser específicas"[11]. Tramar y tejer un mundo común, hacer que el imaginario de los artistas y la imaginación de un pueblo se toquen es la forma en que estas obras procesan su falta de suelo, piso y sitio; pérdida que no las hace menos sólidas o consistentes discursivamente, sino que tan solo las obliga a fabricar un territorio de sentido a través de la conjunción e indivisión de los cuerpos que hacen comunidad.

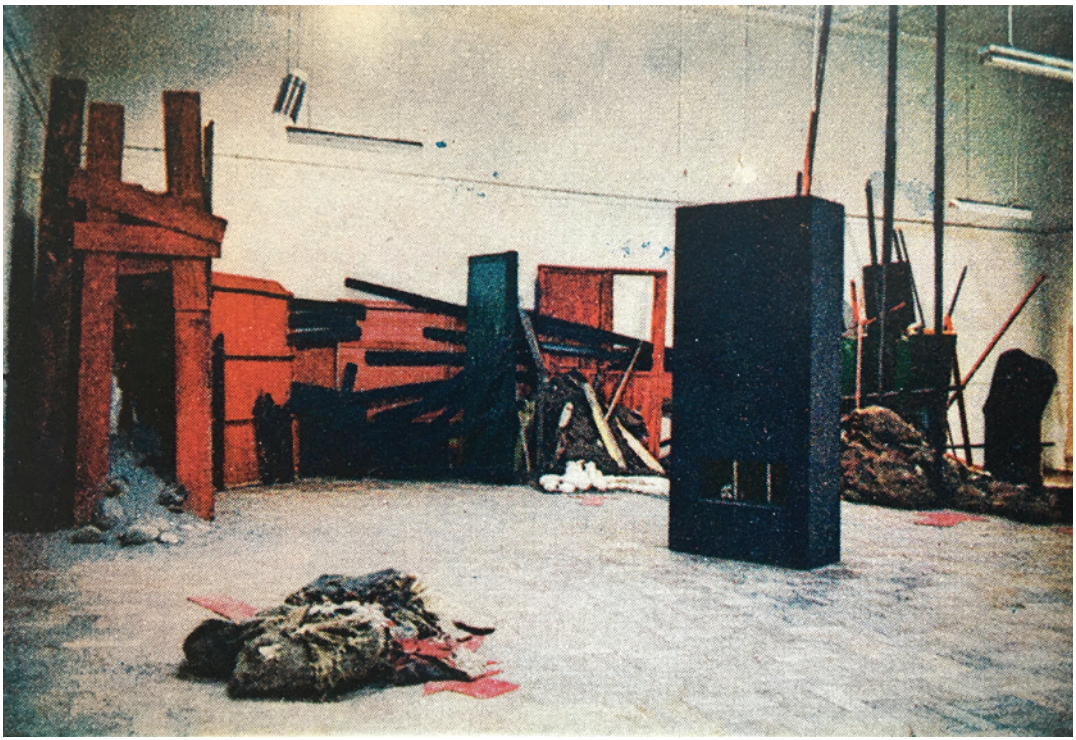
Estas características informales o somáticas de las objetualidades expuestas se proyectan en la galería creando en su interior un clima de inestabilidad o de desastre, construyendo así la exposición en su conjunto una imagen del territorio americano que difiere completamente del monumentalismo de Colvin, Román y Garafulic. Más bien, nos muestra que el trasfondo geográfico que alimentó la poética escultórica precedente se ha disuelto y en su lugar

[11] Galende, Federico, *El presupuesto de la igualdad en la política y en la estética*. Eterna cadencia. Buenos Aires, 2019. Pág. 120.

emerge la realidad social como único sitio de arraigo y pertenencia para dichas anatomías. En efecto, en estos montajes el contexto asume la función que antes tuvo el territorio. Lo interesante de este proceso de transformación es que va a suponer una comprensión nueva de la relación de la escultura con el espacio, las que ya no estará determinada por una lógica de lo monolítico, lo vertical o lo totémico, sino que se plegará hacia una exploración de lo horizontal como campo de significación tridimensional. Cabe destacar que el uso del piso y de las paredes como apoyo o anclaje provisorio no es limpia ni estructural como la que se puede ver en el minimalismo y sus correlatos expandidos, sino que, contrariamente, la intervención de estos elementos del entorno extrema el estado frágil y vulnerable del cuerpo escultórico, pero también abre la escultura a un tipo de sensorialidad dispersa o difusa que ya no está territorializada en el objeto escultórico, sino diseminado por todo el espacio expositivo.

Dicho sensorium, en cuanto afecta nuestras facultades sensitivas en su conjunto, se materializa de manera ejemplar en la obra de Víctor Hugo Núñez titulada "La población". El montaje consiste en la distribución en la sala de diversos materiales que el escultor tenía en su taller, aunque la disposición en el espacio de dichas materialidades no obedece a un programa preestablecido. Más bien, responde a la necesidad de incorporar el desorden en un lugar cuya característica principal es la limpieza y la pulcritud; desorden que se radicaliza al integrar trapos orinados, recogidos de la basura, a su montaje. No quisiera desarrollar una lectura de los contenidos del trabajo ni tampoco discutir el aporte innegable que está implícito en su dimensión interdisciplinaria, solo quisiera remitirme al fenómeno espacial que nos propone y que, pienso, revela de forma rotunda la emergencia de una estética escultórica fundada en la puesta en abismo de sus antecedentes monumentales.

En efecto, en la instalación de Núñez todos los elementos parecen ser consecuencia de un profundo movimiento de tierra, en la medida en que



Víctor Hugo Núñez, *La población*, 1970.

las piezas y partes de su montaje comparecen azotadas por fuerzas cuyo origen nadie podría precisar o definir; todo en este montaje se derrumba y se desploma, la tragedia[12] invade la totalidad de la arquitectura y, con ello, se viene abajo todo intento de establecer un centro sensorial que lo unifique y ordene. Esta apertura a una dimensión sensible de características dispersas y rizomáticas me parece esencial porque incorpora al lenguaje de la escultura local una concepción de lo escultórico en la cual las acciones de amontonar, tirar, botar, hacer caer, apoyar, dejar, abandonar, arruinar etc. se convierten en componentes base de una poética espacio-temporal que reflexiona lo americano desde sus escansiones, es decir, que lo piensa desde los espaciamientos entre cosa, cuerpo y lugar y, también, a partir de los intervalos que se generan entre temporalidades disimiles y yuxtapuestas.

Ahora bien, gracias a esta comprensión no monolítica del espacio y la temporalidad escultórica se logra liberar la forma tridimensional del dominio ocular que mantiene restringida su polisemia y pluralidad semántica. Tal superación o desborde del poder totalizante de la mirada es indicativo de que las lógicas de producción de la escultura chilena de los 1970 se orientan hacia una idea de la americanidad que ya no está sostenida en una visión del mundo, sino en una apropiación del mundo entendido "como poblamiento proliferante de los lugares (del) cuerpo"[13].

[12] Tragedia es vuelto a ocupar en el sentido de dionisiaco que le da Nietzsche, rescatando así su sentido disolvente o disolutivo del carácter apolíneo del espacio expositivo.
[13] Nancy, Jean-Luc, *Corpus*. Arena Libros. Madrid 2003. Pág. 33.



Juan Pablo Langlois Vicuña, *Cuerpos blandos*, 1969. Colección MNBA.

# "Era nada, y era impresionante" Sobre lo contemporáneo en el arte: una cosa *fuera de lugar*

**Sergio Rojas**

"Mirar lo que uno no miraría,
escuchar lo que no oiría,
estar atento a lo banal,
a lo ordinario, a lo infraordinario."

Paul Virilio, *Estética de la desaparición*[1]

El propósito original de este escrito había sido elaborar una reflexión acerca del arte de la escultura en Chile en los inicios de los años '70, un tiempo del que hoy nos distancian casi cincuenta años. Revisando los materiales dispuestos para esa tarea, se me hizo manifiesto, de pronto, lo abismante implicado en tal propósito: ¿cómo acceder desde el presente (un tiempo, este, que no podría nombrar como "nuestro") a ese tiempo ido? Entonces lo que era el tema específico de este proyecto de escritura se transformó en la ocasión para pensar lo que el tiempo mismo tiene de extraño, me refiero a eso que referimos con la expresión "el paso del tiempo", una extrañeza que la noción de *historia* vendría a conjurar. Pues, en efecto, el tiempo que se ha ido permanece si lo consideramos como "arrastrado" en un *curso de acontecimientos* que de alguna manera llega hasta la playa del presente. La idea de que, subsumido en un devenir pleno de contingencia y aleatoriedad, existe ese curso de acontecimientos es lo que hace posible traducir el pasado en historia, dándole a ese tiempo pretérito

[1] Virilio, Paul, *Estética de la desaparición*, Barcelona, Anagrama, 1988.

una dirección: el futuro. Se ejerce entonces una interpretación de los hechos pasados desde el presente en el que encontraría su provisorio desenlace. Llegado a este punto, se hace sentir lo que hay de inconmensurable en ese pasado que ahora es sometido a la economía de sentido de la historia, para cribar lo que es relevante respecto a todo lo demás, creciendo a un costado, al margen del campo iluminado por la expectativa de dar en ello con algo "grande", un cúmulo de cosas interrumpidas o nunca realmente iniciadas, un tiempo despedazado que por ahora no trasciende la curiosidad del "anticuario" o del coleccionista.

Benjamin escribe en la tercera de sus *Tesis de Filosofía de la Historia*: "nada de lo que una vez haya acontecido ha de darse por perdido para la historia"[2]. ¿Qué es "lo acontecido" así entendido? ¿No se enuncia de esta manera una exigencia imposible de cumplir para la historia? Por cierto, *todo* lo acontecido no cabe en la historia, pero pienso que la sentencia de Benjamin no apunta a desautorizar de antemano el oficio del historiador, sino más bien a poner en cuestión la inocente soberanía del presente que, mirando hacia el pasado, no buscaría reconocer en este sino las huellas de su propia verdad, es decir, el rastro de aquello que viniendo desde el pasado habría llegado a ser realidad en el presente. Pero la totalidad de "lo acontecido" colma el territorio de *huellas que no son las del presente*, es decir, rastros de un pasado que no hizo historia. Acaso sea en la denominada "historia del arte" donde la consagratoria inscripción obra con mayor escasez, en una paradójica combinación de "cicatería" y azar. El artista Carlos Peters (1948), entrevistado por Miguel Rojas Mix en 1971, calificaba como *falso* "las instituciones, los profesores, los pintores, los oficinistas"[3]. Su discurso contra la producción artística que supuestamente tendría lugar en medio de "una realidad que no viven" sus autores, se dirige especialmente

[2] Benjamin, Walter, "Tesis de Filosofía de la Historia", en *Discursos interrumpidos I*, Buenos Aires, Taurus, 1989. Pág. 179.
[3] Rojas Mix, Miguel, "*La imagen del hombre*". Separata de los Anales de la Universidad de Chile. 1971. Pág. 90.

contra la pintura, y la inclinación de Peters hacia el hacer escultórico tiene en esos años justamente el carácter de una recuperación del objeto y lo popular (haciendo referencia a lugares como Gran Avenida o Avenida Matta). Más de treinta años después Peters regresa a Chile desde su exilio en Alemania. Recorre las calles de Santiago portando el manuscrito de su novela *Zaquizamí*, en ese momento aun inédita: "Deambulando por el Parque Forestal, igual que en los viejos tiempos, no me atreví a entrar al viejo edificio de Bellas Artes, convertido actualmente en museo. Preferí dejar circulando en mi memoria los fantasmas del pasado"[4]. El pasado se había convertido en memoria, en "fantasmas" dice Peters. Presencias desarraigadas, sin lugar en el presente. Lo cierto, sin embargo, es que Peters nunca vivió un exilio en Alemania, pues se trata de un relato ficticio con el que abre su libro, justo antes de entrar en su novela, aunque la ficción había comenzado antes. ¿Pero qué es la ficción cuando se trata de la memoria? Deambula en las inmediaciones del Museo de Arte Contemporáneo alguien que tiene memoria de haberse ido a Alemania, pero no es la memoria del autor, sino del narrador que en las primeras páginas simula ser el autor.

¿Cómo puede el presente interrogar el pasado? Disponemos, por cierto, de documentos, testimonios, recortes de prensa, investigaciones ya realizadas sobre aquel período, eventualmente podemos tener incluso la posibilidad de realizar entrevistas a personas que habrían sido protagonistas de los hechos que nos interesa indagar. Pero ¿qué es y dónde está el pasado? Este ya no está porque, en cierto modo, "pasado" es lo que *ya no es*, por esto se pesquisa su astillada realidad en lo que suponemos son sus huellas. De lo que se trata, a partir de estas, es de saber qué es *lo que sucedió*. ¿Y de qué está hecho eso que *sucedió*? Se podría pensar que es históricamente relevante todo acontecimiento que de alguna manera dio lugar a otros acontecimientos, generando relaciones

[4] Peters, Carlos, *Zaquizamí. El club de la rata florida*, Santiago de Chile, Lom, 2011. Pág. 7.

de sentido y dando un curso al devenir. Pero ¿acaso no podrían ser también parte de ese pasado las cosas que *no sucedieron*? Proyectos, iniciativas, ideas, expectativas, que no llegaron a cumplirse y cuya realización, hoy lo sabemos, nunca fue posible. Sería entonces verosímil decir que encontramos en el pasado las cosas que sucedieron y también las que no llegaron a suceder; ambas habrían dejado huellas, las primeras de su realidad, las segundas de su interrupción o de su fracaso.

Sin embargo, enunciada aquella supuesta doble condición respecto a las cosas del pasado, cabe preguntarse si es factible establecer una diferencia tan clara entre, de un lado, lo que sucedió y, por otra parte, aquellas posibilidades que nunca llegaron a ser del tiempo. Pues ambas participan en el presente de esa indeterminada existencia que consiste en *ya no ser* y que es precisamente lo que para nosotros define al pasado. La diferencia misma entre *ya no ser* y *no haber sido* se hace borrosa desde un presente en el que todo el pasado se hunde tras la bruma del tiempo. Para el individuo afanado en las urgencias que lo hunden en el "tiempo" sin horizontes de la actualidad, todo el pasado pudo no haber sido. Por otro lado, desde una perspectiva más bien consagratoria del pasado, que cree en el valor edificante de la "gran historia", algunos acontecimientos y personajes son dignos de memoria, sólo *algunos*, los que constituyen hitos que de cualquier manera tomarán cuerpo en la letra que se escribe en piedra para el olvido. Entonces, buscamos en las huellas del pasado porque querríamos saber qué hubo, o más bien *qué hay* en ese tiempo astillado y que es algo que podría darle densidad al tiempo que vivimos día a día, este "ahora" que se adelgaza como una lámina entre lo que aún no es y todo lo que ha dejado de ser sin que lo sepamos siquiera[5].

[5] El historiador Pablo Aravena reflexiona el hecho de "no hay ya historia ni tampoco experiencia. El lugar del(la) historiador(a) y de quien transmitía experiencia ha sido ocupado por el delirante mensaje de algún 'youtuber': la pseudoerudición de un enunciante que se autoexige una información general para un auditorio global (…)": "Sobre la 'hipótesis' del desfase entre representación histórica y nueva experiencia del tiempo", en *Representación histórica y nueva experiencia del tiempo*, Pablo Aravena editor, Valparaíso, Editorial América en Movimiento, 2019. Pág. 41.



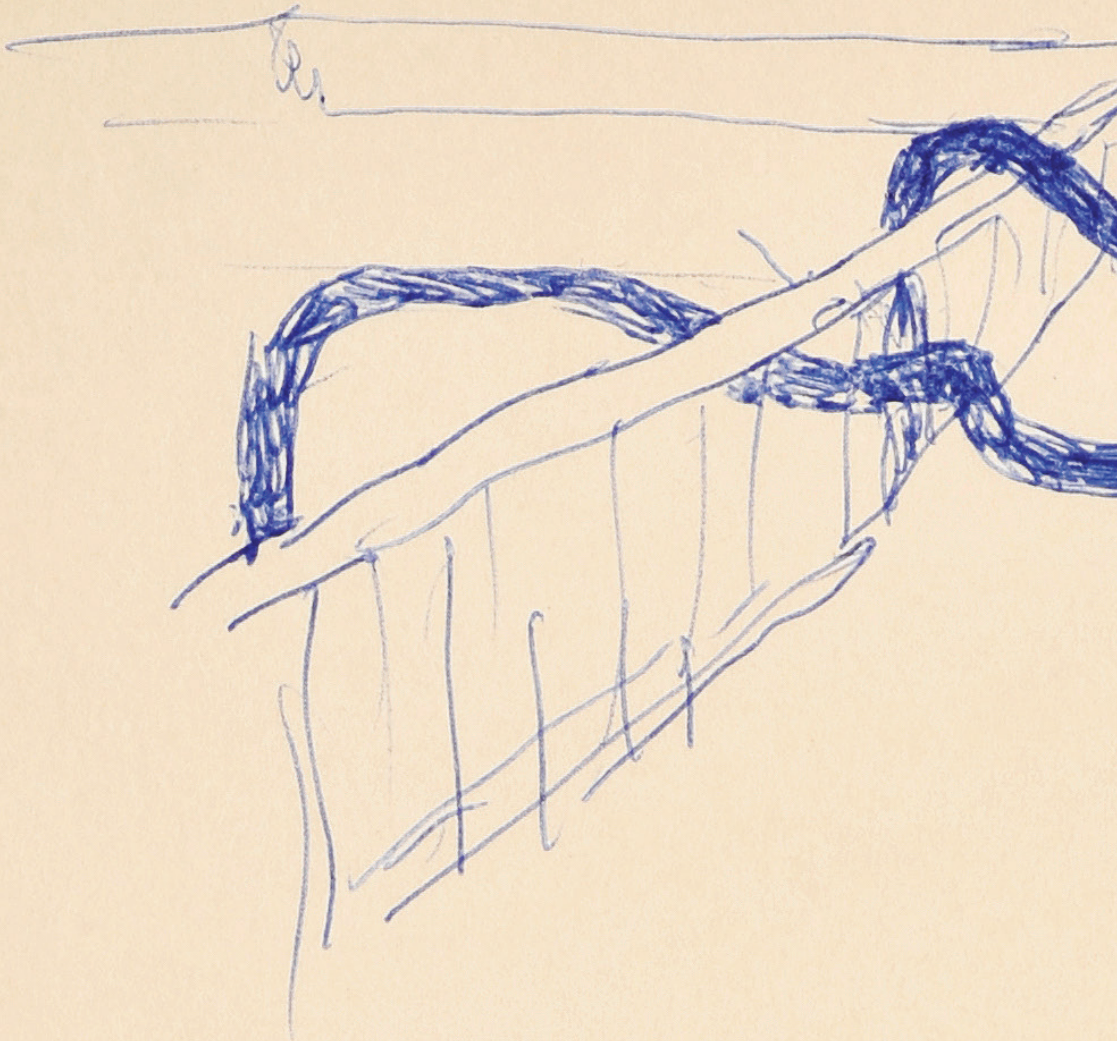

Carlos Peters y María Cristina Matta, Sala Universitaria, Julio 1971.
Fotografía de Bob Borowicz. Cortesía Archivo Carlos Peters.

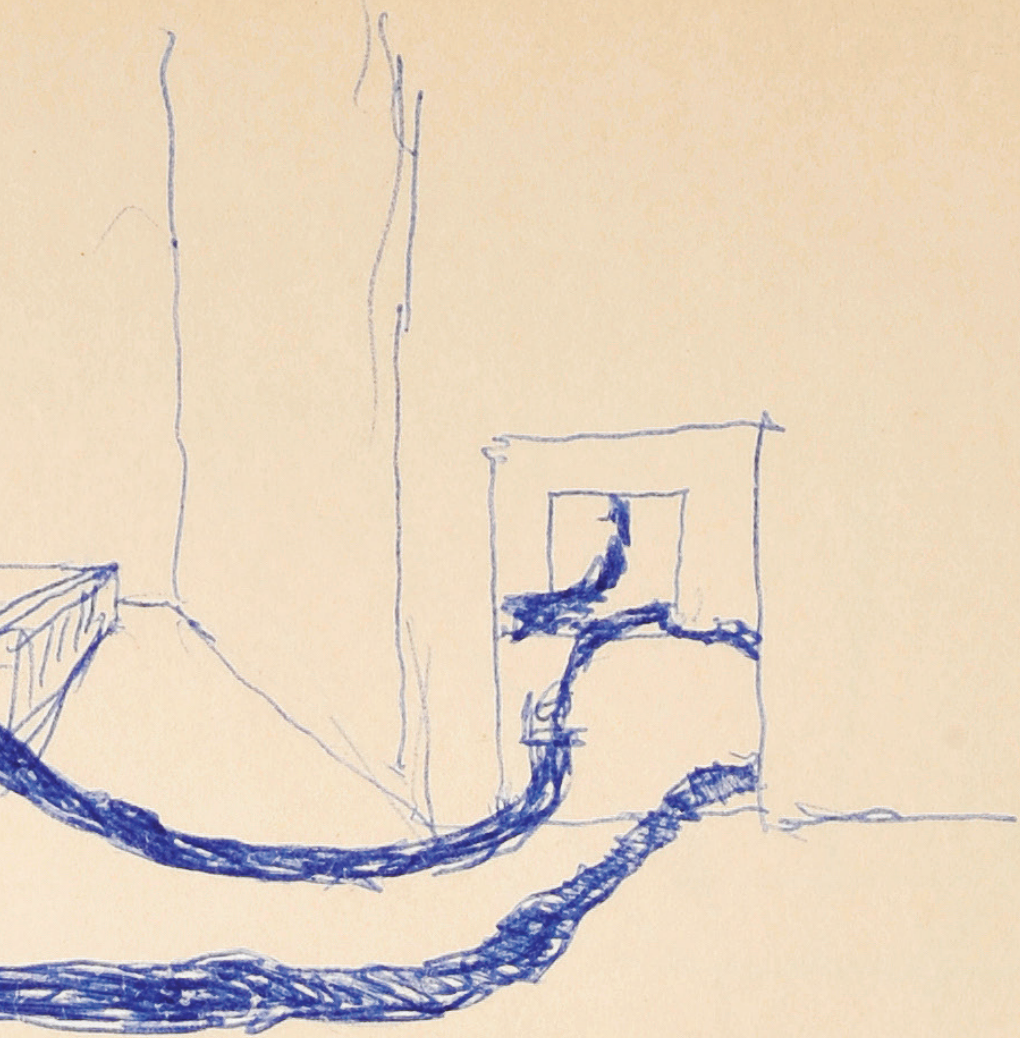
¿De qué está hecho el pasado? Encontramos eventos, personajes, objetos, nombres, fechas, notas de prensa, obras, y nos parece que todo ello va configurando ese tiempo por el cual preguntamos. Lo denominamos "época" para apuntar que todos esos elementos se articulan entre sí, como participando de un mismo clima, se encuentran e incluso se conflictúan, pero todo eso habría ocurrido al interior de lo que hoy nos parece definido por un gran "entre paréntesis". Un tiempo que en varios sentidos no es el que "nos toca" vivir, entre otras cosas porque no vemos en este ahora sin horizontes los "paréntesis" con los que después, desde el futuro, vendrán un día a cercarnos para hacernos pertenecer también a una "época". Esto plantea la cuestión fundamental que me interesa reflexionar aquí: ¿cómo llegan a *domiciliarse* los seres humanos en el tiempo? Desde el presente el pasado se hace pertenecer a una mismidad y así, reunidos en la misma barcaza y compartiendo el mismo aire, aquellos hombres y mujeres se alejan hacia atrás en la historia, primero lentamente, luego a grandes zancadas, hasta que las referencias ya no son los años, sino las décadas, y luego los siglos. Pero los individuos no sabían que *a posteriori* habitarían una "época", que ese tiempo muchas veces incierto, inhóspito, agresivo, en un futuro les sería atribuido como "su" tiempo. Pienso que lo que sucede más bien es que los seres humanos intentan, en cada meseta de tiempo, romper con los límites que les han sido impuestos por un pasado en el que hunden sus pies. Intentan construir "su tiempo" contra la gravedad del pasado desde el que se asoman sin terminar nunca de salir. No viven *en* una época, sino que luchan por romper con la "anterior", es el intento por transitar hacia un tiempo que más tarde podría llamarse historia. ¿Cómo existen los individuos en medio de esa tempestad que es el devenir? La respuesta es simple y tremenda a la vez: *hablando*.

¿Cómo nacen las ideas? ¿Cómo es que vienen a existir las obras? Pensemos esta cuestión a partir de un caso. La obra instalativa "Cuerpos blandos", de Juan Pablo Langlois, es considerada como la primera intervención artística de

un espacio público realizada en Chile. En octubre de 1969, el artista dispuso una gigantesca manga de nylon de 150 metros de largo, rellena con papel, en el Museo Nacional de Bellas Artes, dirigido en ese entonces por el artista Nemesio Antúnez. El cuerpo de la obra descendía desde el segundo piso del Museo, cruzaba el balcón, seguía por la escala hasta salir por una de las ventanas, quedando amarrada a una de las palmeras del jardín en el exterior. ¿Cómo surgió esta obra? ¿Cuál fue el proyecto? ¿Hubo un proyecto? En una entrevista reciente, Langlois señala el "propósito" que originó aquella búsqueda recordando lo que en una ocasión le comentó a Antúnez que lo visitaba en su taller en el Barrio Bellavista: "le decía que tenía que borrar de mi cabeza todo lo que había aprendido, todo; le dije: voy a hacer algo que sea totalmente distinto"[6]. Langlois enfatiza que él realmente no sabía qué es lo que quería hacer, lo único que tenía claro es que sería algo realmente nuevo y que para eso debía *deshacerse* de lo que sabía. Esto es lo que me interesa especialmente reflexionar con relación a la cuestión de cómo vino a existir en esos años una obra que hoy se considera fundamental en la historia del arte chileno. Siguiendo el relato de Langlois en aquella entrevista, bien podría decirse que el trabajo de llevar a cabo ese deshacimiento consistió precisamente en el *proceso material* del que resultó finalmente "Cuerpos blandos". Es decir, no sucedió una cosa primero y la otra después, porque esta obra comenzó como un ejercicio: "el proyecto era muy extraño porque no era nada, consistía en llenar bolsas y pararlas, como una salchicha gigante". En cierto sentido, la obra no era más que esa "cosa", y de allí el nombre, "porque no era nada –dice Langlois–, no representaba nada, solo cuerpos blandos". Se trata, pues, de una obra que nació de una obsesión por realizar algo inédito, voluntad que se confundía con el proceso mismo de romper con lo heredado. Lo que de esto resultó "era nada, y era impresionante". ¿Cómo llega a inscribirse esta "nada impresionante" en la historia del arte chileno? La cuestión planteada nos remite a lo que esa obra tiene de *acontecimiento*, esto es, un hecho que se hace *ilegible* en el tiempo de

[6] *Entrevista con Juan Pablo Langlois Vicuña*. Núcleo Escultura y Contemporaneidad. 2019.





Juan Pablo Langlois Vicuña, *Cuerpos blandos*, libro de artista.
Bocetos para la exposición, 1968 - 1969. Colección MNBA.

su acaecer debido a que, por una parte, rompe con los códigos instituidos de reconocimiento y validación ("ni yo ni nadie sabía qué pasaba con eso", dice Langlois), pero, por otra, impone desde su propia facticidad –en cierto sentido: desde su *imposibilidad*– la diferencia entre un antes y un después en el tiempo. No se trata, por cierto, de que en el tiempo de su acaecer "Cuerpos blandos" no haya tenido sentido alguno, no sugiero que hubiese sido algo así como una "ocurrencia" a la que le habría sido atribuida *a posteriori* una significación. Lo que propongo en esta lectura es que antes que corresponder a un proyecto de obra, ese cuerpo daba cuenta de una *voluntad de acontecimiento*. Podría considerarse como un afán de "ruptura", de "transgresión", de "innovación", pero estos términos no serían exactos, pues suponen que el "autor" ya ha puesto su cabeza y sus pies fuera de la institución. Esto es justamente lo que no ha sucedido antes de ese acontecimiento. El artista está buscando una salida, y la salida es "la obra". Por eso que luego podrá decirse de la obra misma que es contemporánea, pero no el artista, pues este "no sabe", debido precisamente a que no se trata de un contenido de saber. Las fotografías de la obra ya son otro asunto, operan como parte de la recomendación que se consagra en las páginas del libro de historia del arte. También lo es la "reposición" de la obra de Langlois que se llevó a cabo en noviembre del 2009, con ocasión del aniversario de la instalación de "Cuerpos blandos", aquella que después de 40 años llegó a ser la instalación "original". Ahora el Museo Nacional de Bellas Artes se había transformado en su *lugar propio*, lo que da cuenta, a la vez, de su definitiva inscripción en la historia del arte chileno. Así, tiempos que son inconmensurables entre sí se dan cita en el Museo, siendo una consecuencia esencial de esta institución emblemática de la modernidad "manipular la diferencia de las épocas y de los destinos, y de hacer componibles algunos incomponibles en el nombre de la constitución del patrimonio universal"[7]. En un tiempo históricamente "compuesto", la obra de arte opera como el cuerpo de un "ruido secreto" (parafraseando el título de un *ready made* de Duchamp).

[7] Déotte, Jean-Louis, *Catástrofe y olvido. Las ruinas, Europa, el Museo*, Santiago de Chile, Cuarto Propio, 1998. Pág. 211.

Las obras son *ideas hechas de cosas*: tela, cartón, papel, piedra, pigmento, plástico, fierro etc., ideas que ingresan *materialmente* en la esfera del sentido al alterar de alguna manera la institucionalidad codificada de los recursos artísticos. Desde una perspectiva histórica, lo que *acontece* no se confronta necesariamente con lo "permitido", sino más bien con *lo que se espera*. Este marco de anticipación es lo que resulta desbordado porque nunca se espera lo que luego en verdad acaece. Y esto que acaece –he aquí mi hipótesis– está tramado en un orden de cosas que excede los límites de lo que se denomina "obra". Con relación a "Cuerpos blandos", Langlois va narrando cómo surgieron las ganas de hacer ese cuerpo, cómo se conseguía el papel, cómo se hizo de "colaboradores" para la tarea de ir rellenando las bolsas, cómo fue que estando en eso se encontró con Antúnez, y, por último, cómo se resolvió la disposición de la obra en los pasillos del Museo, donde lo esencial no era conscientemente la institución museal, sino el cuerpo mismo de la intervención, que iba transformando ese espacio, hoy extraño y lejano en el tiempo, en soporte de su ensimismado despliegue, indiferente a su institucionalidad ("no tenía ninguna importancia que saliera por la ventana, sino el hecho de que era capaz de ir tomando diferentes dimensiones"). Carece, entonces, de un significado estrictamente político. En efecto, el mismo Langlois escribió en 1969 a propósito de "Cuerpos blandos" que se trata de "un acto de liberación de todo pre-juicio estético anterior, sin pretensión plástica y sin intención pública"[8]. El punto es que este enorme esfuerzo por desentenderse de todo encargo y expectativa que pudieran venir desde el circuito artístico tiene lugar en un Museo, cuerpo institucional del arte por antonomasia. En el mismo escrito señalaba: "Una bolsa llena de papeles en una vereda es un hábito urbano. Una bolsa llena de papeles en un Museo es un concepto"[9]. ¿Qué significa "concepto" en este caso? No se trata de que cualquier cosa puesta en un Museo sea un concepto, sino precisamente "una bolsa llena de papeles". Me refiero a que una

[8] Langlois Vicuña, Juan Pablo, *De Langlois a Vicuña / por Juan Pablo Langlois*. Primera edición, Santiago de Chile. AFA Editions, 2009. Pág. 24.
[9] Ibíd. Pág. 23.

obra expuesta en el Museo no necesariamente es un concepto (antes que eso, es ya por completo un objeto artístico), pero sí lo fue esa cosa reptante fuera de lugar que objetualmente no se dejaba reconocer como "arte", aunque no se relacionaba con otro ámbito de realidad no sea el del arte. Podría decirse que "Cuerpos blandos" es la puesta en obra del concepto mismo de arte. Acaso son las "obras de arte" las que, encontrando en el museo su lugar propio, pierden en eso su fuera de lugar. Ivelic y Galaz escriben que el trabajo de Langlois explora las posibilidades de "un lenguaje que se hace autorreflexivo, que se repliega sobre sí mismo sin implicarse con la contingencia histórica"[10]. Es a partir de este repliegue que la obra produce su no-lugar, hasta llegar a hallarse fuera de lugar.

En cada tiempo los seres humanos habitan en el lenguaje, señalando, informándose, comunicándose con los demás, también conversando consigo mismos; intentan desde el ayer con que miran el mundo, con palabras prestadas por los muertos, hacerse a lo inédito de su propia experiencia. El lenguaje es el modo en que comprenden lo que acontece, una comprensión que está hecha de lenguaje, no solo porque ciertas categorías heredadas se imponen anticipadamente encabalgadas en las palabras al uso, sino esencialmente porque *hablando* es como el individuo se sostiene en un tiempo que propiamente nunca es *su* tiempo. *Hablamos para comprender*, y no al revés. Rancière escribe: "las almas de la gente del pasado están muertas por el hecho de no saber lo que hacían ni lo que decían. El historiador es aquel que reanima a los muertos agregando a sus palabras ese saber que siempre les ha faltado"[11]. *Hablando* es como se habita en ese *no saber*, y esto es precisamente lo que hace a los individuos corresponder a un tiempo que sólo posteriormente llegará a ser el suyo. He aquí el trabajo del historiador: en las páginas de su escritura revive a los muertos transformándolos en personajes de "su tiempo". En los libros de

[10] Ivelic, Milan y Galaz, Gaspar, *Chile Arte Actual*. Ediciones Universitarias de Valparaíso. Universidad Católica de Valparaíso, 1988. Pág. 155.
[11] Rancière, Jacques: *Historia y relato* (trad. Carlos Pérez López), Santiago de Chile, Catálogo, 2017. Págs. 52 - 53.



Víctor Hugo Núñez, *La población*, 1970.

historia nacen épocas al modo en que emergen continentes, se desencadenan procesos sociales como estalla en erupción un gigantesco volcán, aparecen grandes ideas que lo cambiarán todo como si de pronto la Tierra se saliera de su eje. Como si existir históricamente consistiera en intentar permanentemente aferrarse a una columna trizada en medio de un terremoto que no termina o subirse desesperadamente a un madero en pleno naufragio. Pero siempre existió lo que denominamos *cotidianeidad*, y hablando es como los seres humanos se hacen a esa cotidianeidad, donde las palabras se articulan y reúnen entre sí, lejos de la tempestad.

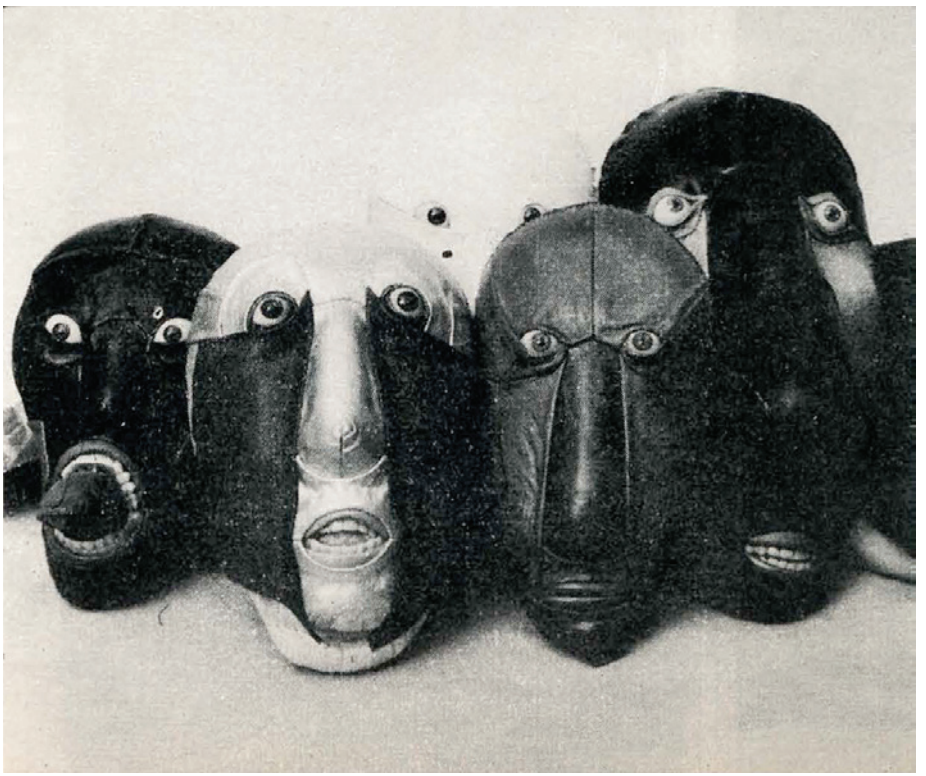
En los relatos que narran viajes en una máquina del tiempo, el viajero se encuentra en una época pasada –toda "época" lo es– como portando el secreto de la historia por venir, desespera en ello, pero ¿qué puede hacer? No sólo sabe lo que sucederá, sino también lo que no llegará nunca a consumarse. Lo que ese imposible viajero sabe es que ese mundo en el que intrusea *está sucediendo*. Esto es precisamente lo que se hace inaudible a quienes habitan ese tiempo. "Si en general hay historia –escribe Rancière–, quizás sea porque los seres hablantes se hallan tomados por estas palabras que están siempre en exceso y en desfase temporal respecto a lo que serían las funciones normales de los cuerpos productivos y reproductivos. Esto hace que nunca haya orden natural o relación natural entre las palabras y las cosas, y quizás por esto hay política y no simplemente gestión de poblaciones, historia y no simplemente sociología"[12]. El habla pone a los seres humanos a resguardo de ese tiempo que *está aconteciendo*, la dócil disponibilidad de las palabras, la confianza en la comunicación, los entrega a un anonimato acogedor, insonorizada así la siempre amenazante contemporaneidad. La historia, entonces, no es el simple paso desde un tiempo al siguiente, sino el difícil proceso por el que *se ingresa*

[12] Ibíd. Pág. 38 - 39.

*en un nuevo tiempo sin haber abandonado el anterior*. Si fuésemos siempre contemporáneos de "nuestro" tiempo, todo cambio histórico sería abrupto o tal vez nunca existiría cambio alguno. Querer hacerse contemporáneo es como una especie de extemporánea voluntad de querer colaborar con la historia.

En los 70 existe en el campo de las artes un manifiesto ánimo de insubordinación, de confrontación con la institución, un afán de cuestionamiento a la autoridad. La palabra "revolución" circula en la academia y en los talleres. En conversación con Rojas Mix, Víctor Hugo Núñez señalaba: "el problema central es el hombre en cuanto a un todo político y social, lo que se está viviendo en nuestra realidad americana; es decir, lo que más me impacta es justamente esta fuerza de revolución que va trastocando todos los valores y va cambiando los conceptos, hasta los más mínimos, en la moral, la estética, en todos los sentidos, incluso hasta transformar a la naturaleza"[13]. Se respira una especie de *modernismo epocal*, el entusiasmo por un tiempo inaugural que será radicalmente otro, la inminencia de una inédita transformación. En el campo de las artes, la voluntad de comprometerse con la revolución en proceso, de colaborar con el movimiento histórico que se presiente, se expresa en una *confrontación con la representación*, en algunos casos directamente referida a la *bidimensionalidad de la pintura*. No se trata de que la escultura hubiese sido simplemente, entre las artes plásticas, el género que mejor correspondía a aquella voluntad de salir hacia el suelo rocoso del espacio público dado que se trabajaba con el volumen. Por el contrario, si la cuestión se planteaba en las artes como un c*uestionamiento a la representación*, entonces habrá sido justamente la pintura la que, de alguna manera, definía el territorio de la disputa. El problema, por lo tanto, no consistía en una suerte de tránsito "político" desde la pintura a la escultura, sino en *cómo salir de la pintura*. Una poderosa respuesta a esta cuestión fue

[13] Rojas Mix, Miguel, Ibíd. Pág. 86.



Hugo Marín, *Cabezas*, 1971. Fotografía de Bob Borowicz.

la *objetualización* en el arte, incluso, la *cosificación de la obra*. El punto de partida es la bidimensionalidad, fuerza de gravedad instituida, una especie de pantalla mediadora desde la que se intenta salir para ingresar en el espacio de la experiencia concreta. Miguel Rojas Mix sostiene que en ese momento lo que los artistas asumen como su tarea es "participar en el desarrollo constante de la conciencia, de la necesaria y progresiva aprehensión y comprensión que debe hacer el hombre de su mundo"[14]. En las conversaciones que Rojas Mix sostiene con los artistas para el catálogo de *La imagen del hombre* se expresa constantemente la voluntad de abandonar el circuito sobreprotegido del arte para comprometerse con esa transformación del mundo que acontece en el tiempo que están viviendo.

Lo que me ha interesado reflexionar en este texto es precisamente el hecho de que para las artes se trataba en ese tiempo de poner en obra una voluntad de salir, que no consistía simplemente en cruzar una supuesta frontera nítidamente trazada (la otrora épica de la transgresión) para luego ubicarse en un supuesto exterior y desde allí crear. Lo que sucede es que se crea *desde* el arte, desde la institución, desde los patrones europeos heredados y aprendidos en la academia, pero intentando *salir* desde todo ello para hacerse contemporáneo y donde lo esencial no es una cuestión de renovación de "contenidos", de actualización de "temas" o de definir "políticamente" los significados que van a ser traspasados a la obra, sino que lo esencial radicaba en *el riesgo de la forma y la materia*. Hugo Marín, por ejemplo, comenta acerca de sus "Esculturas efímeras": "las de adobe apenas admitían el traslado; (…) fue la concepción de trabajar en materiales que correspondieran al momento en que me toca vivir, un país pobre, subdesarrollado"[15].

[14] Ibíd. Pág. 73.
[15] Ibíd. Pág. 82.



Ricardo Galván. *Cabeza*, 1971. Fotografía de Bob Borowicz.

¿Cómo pensar en perspectiva histórica ese tiempo que incluso muchas veces en la memoria de sus "protagonistas" parece cerrarse sobre sí? El tiempo que vivimos no se cierra sobre sí mismo, como tampoco ese pasado cronológicamente hoy lejano habría sido uno consigo mismo. El coeficiente de contemporaneidad de una obra consistiría precisamente en dar cuenta, a partir de su lenguaje y la organización de sus recursos, del hecho de que no se inscribe en eso que la posteridad considerará como "su" época. El núcleo de contemporaneidad alojado en el corazón de un tiempo pretérito es el modo en que ese tiempo –también el que nos toca– no se pertenecía a sí mismo.

Apartado fotográfico



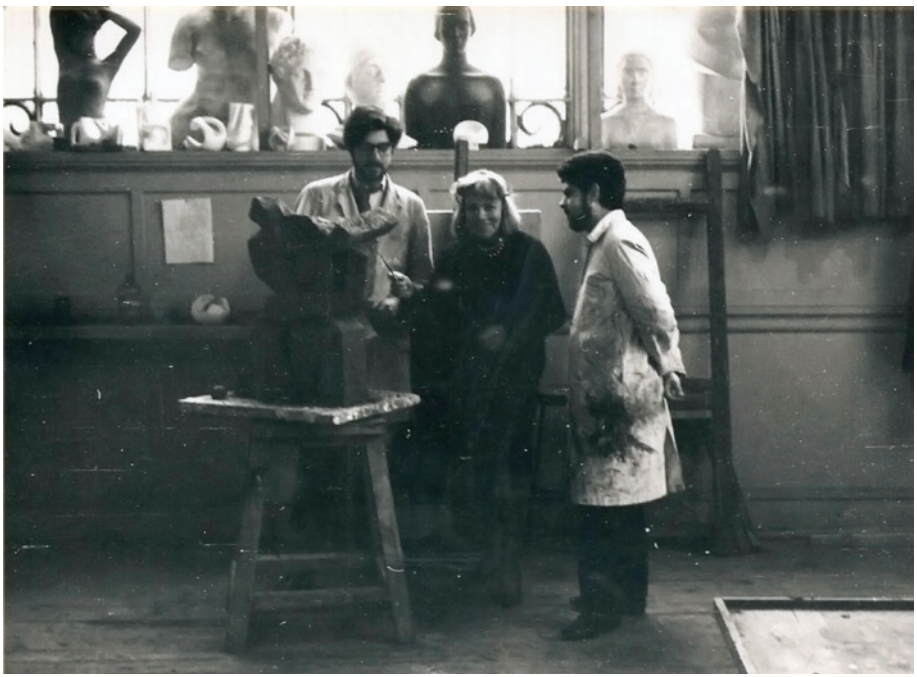
Valentina Cruz, *Guerrero*, 1964.



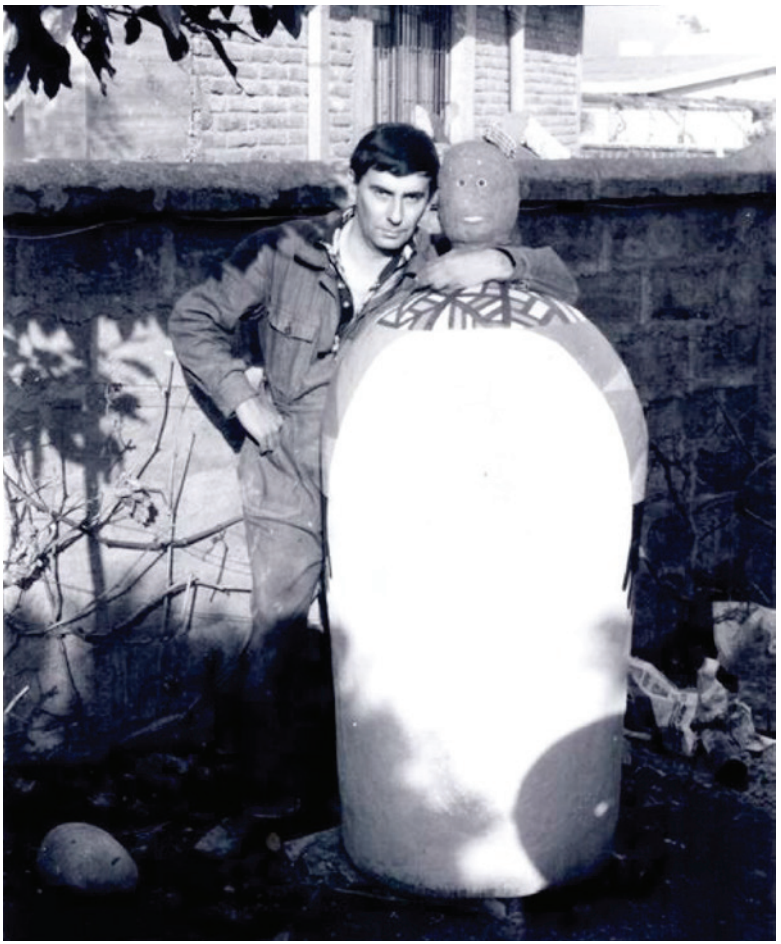
Marta Colvin, *Puerta del Sol*, Maqueta del monumento en piedra roja de Los Andes, 1964.
Anales de la Universidad de Chile nº 134, 1965.



Félix Maruenda. *Sin Título*. Premio de Honor del Salón de Alumnos, 1965.
Cortesía Archivo Fotográfico Fundación Félix Maruenda.



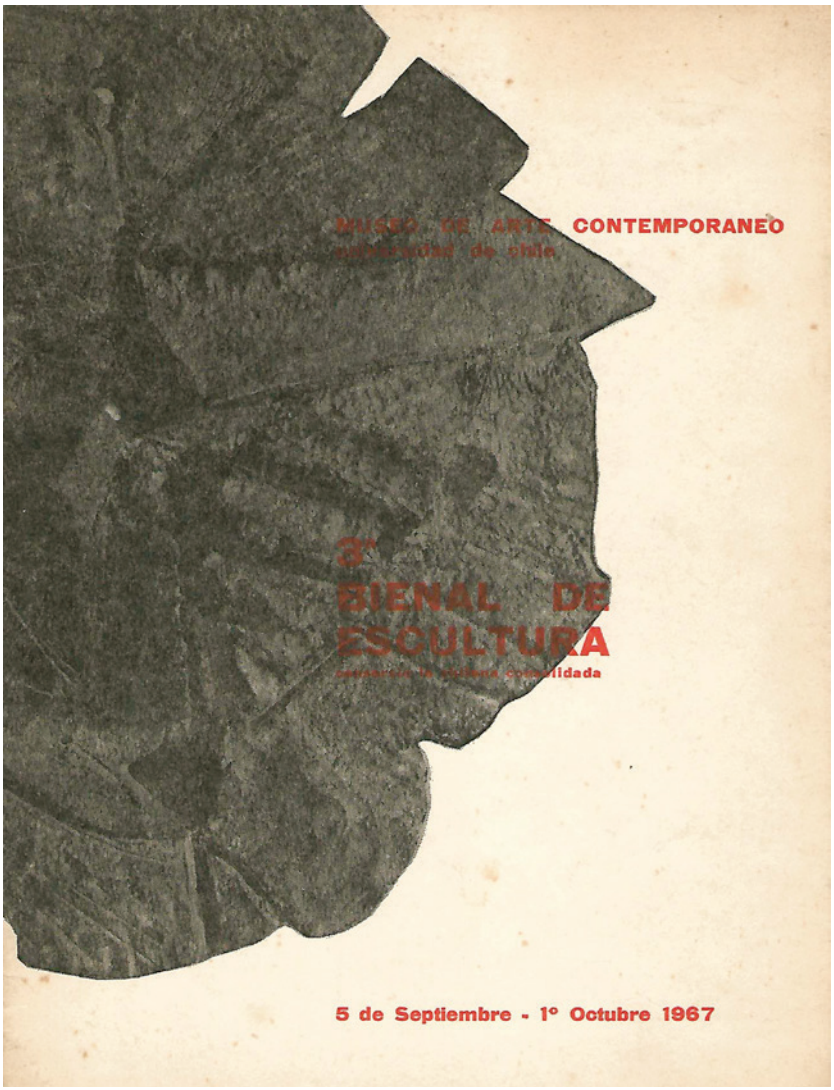
Félix Maruenda, Marta Colvin y Jorge Barba.
Cortesía Archivo Fotográfico Fundación Félix Maruenda.



Fotografía de Hugo Marín. Serie “Esculturas Efímeras”, 1965.
Cortesía Fundación Hugo Marín.



Estudiantes de la Escuela de Bellas Artes (Cca. 1965).
Cortesía Archivo Fotográfico Fundación Félix Maruenda.




Afiche de la Tercera Bienal de Escultura, Museo de Artes Contemporáneo, 1967.
Cortesía Archivo Fotográfico Fundación Félix Maruenda.

# BIENAL

## CON TRES GANADORES



*SERGIO CASTILLO: Mercado en EE.UU.*

*Por Graciela Romero*

LA TERCERA BIENAL de Escultura auspiciada por la Chilena Consolidada privó a Juan Egenau de su "Logro N° 1", ya que el otorgamiento del Primer Premio contempla la adquisición de la obra favorecida. A Egenau los 9 mil escudos correspondientes le fueron enviados al oeste norteamericano, donde el escultor hace uso de una beca de perfeccionamiento.

El Segundo y Tercer Premios otorgan respectivamente 3 mil y 2 mil escudos a los autores de las obras, pero éstas quedan en poder de ellos, lo que no parece mal a Sergio Castillo, cuyo "Volver a la tierra" viajará a Washington una vez cerrada la exposición (1° de octubre), para abastecer su pequeño mercado norteamericano. Castillo envió anteriormente 20 esculturas al torneo artístico de la OEA y, en medio de su propia sorpresa, las vendió todas. Comenta:

**–Cuando la FACH se ofreció a llevar mis monos, pensé que los pobrecitos iban a tomar un poco de aire, y que volverían intactos. Pero gusté, comenzando por el aplauso tácito del Embajador Radomiro Tomic que adquirió mi "Círculo lunar" para los jardines de la Embajada chilena. Otros visitantes de la exposición, que reúne muestras escultóricas de los 21 países latinoamericanos, se contagiaron con el entusiasmo de Tomic, y ahora me encuentro con un fondo de dólares que me vendrá de perlas para un suspirado viaje a Europa.**

### BONDADES BIENALES

La "Chilena Consolidada" se sumó a la loable tendencia de fomentar las artes. La Cap tiene un premio de pintura; la Crav instituyó premios para literatura y pintura. La "Chilena Consolidada" estableció la Bienal de Escultura, consiguiendo que la apática ciudad de Santiago adquiriera otra dinámica aparte de la política y el fútbol, sus dos grandes intereses colectivos. La Universidad de Chile y la Sociedad de Amigos del Museo Contemporáneo adhirieron a la iniciativa, y si bien el público que aluye a la Quinta Normal para aplaudir a sus escultores no es tan nutrido como el que llena el Estadio Nacional los días de partidos, el entusiasmo ha sido halagador. Felipe Castillo, hermano del segundo triunfador en la Justa, aunque no recibió premio, pese a tres obras expuestas, sostiene:

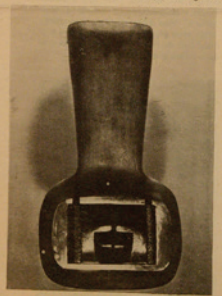
**–Los artistas ya no podemos quejarnos como antes; yo no diría que nadamos en dinero y comprensión, pero subsistimos sin apremios y cada día adquirimos mayores medios de comunicación con el público.**

Con 37 años, 5 menos que Sergio, Felipe Castillo (divorciado, 1 hijo) se ha encaminado por el terreno de la escultura figurativa, mientras su hermano mayor insiste en el arte abstracto. Juntos mantienen a toda marcha un taller de artesanía de donde salen lámparas, candelabros y objetos decorativos, todos realizados en fierro forjado. No poseen más ayudantes que Vicente, obrero especializado en fragua, y Capulín, un perro recogido en el seno de esta familia de escultores. Comentan los Castillo:

**–Los artistas que no quieren "descender" a la artesanía cometen a nuestro juicio un disparate, porque rehusan el modo más digno de mantener la posibilidad de hacer escultura sin morirse de hambre o de comer día por medio.**

Félix Maruenda ganó el Tercer Premio de la Bienal de Escultura 1967 con un avión chocado, que el escultor (25 años, soltero, ayudante de cátedra en la Escuela de Bellas Artes) denomina confidencialmente "Vietnam"; en el catálogo figura como "Sin título". Maruenda es alumno de Marta Colvin y su galardón, aunque "a la cola", posee enormes méritos, dada la circunstancia de que concurrió entre 80 postulantes, de los que el Jurado (el pintor Balmes, por la U. de Chile, Jorge Bande, por la Chilena Consolidada, Labowitz, por el Círculo de Críticos de Arte, Ricardo Mesa, director del Museo de Arte Contemporáneo y Alberto Piwonka, por la Facultad de Arte de la U. Católica) eliminó a 50. Entre los 30 seleccionados, ganaron Egenau, Castillo y Maruenda, cuyo único problema es la colocación posterior de su escultura. Los amigos bromean diciéndole que la podría adquirir una compañía de aviación, pero que sería una decoración tristona y de mal agüero para los pasajeros de la línea.

*"LOGRO N° 1": Primer Premio, Juan Egenau*



*"SIN TITULO": Tercer Premio, Félix Maruenda*




Artículo de Graciela Romero sobre la Tercera Bienal de Escultura, 1967.
Cortesía Archivo Fotográfico Fundación Félix Maruenda.




Fotografía de la Guerra de Vietnam, 1968.
Cortesía Archivo Fotográfico Fundación Félix Maruenda.




Afiche de *Peligro,* Félix Maruenda y otros, Facultad de Bellas Artes, 1969.
Cortesía Archivo Fotográfico Fundación Félix Maruenda.



**EN BELLAS ARTES**

# Con 800 kilos de aviones hoy inauguran ¡Peligro!

En la Escuela de Bellas Artes y en la Sala 666, de Teatinos 666, se inauguran hoy en forma simultánea dos exposiciones destinadas a llamar la atención.

En Bellas Artes, un grupo de artistas expone una singular muestra utilizando desechos de aviones, la que ha titulado PELIGRO, y es una advertencia de tipo antibelicista, al mostrar aspectos de destrucción, muerte y guerra.

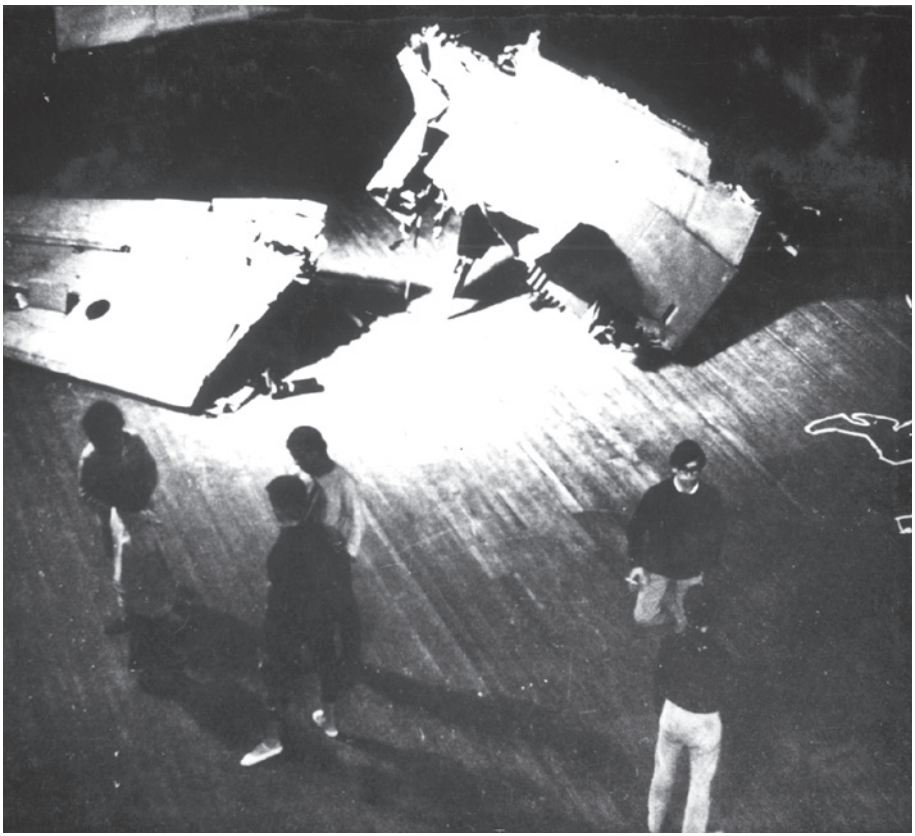
La idea de este grupo de jóvenes plásticos, es totalmente nueva en cuanto a su contenido y su forma. Los 800 kilos de trozos de aviones que serán colocados en el hall de la Escuela de Bellas Artes estarán combinados con reflectores destinados a que se proyecte en una pantalla blanca la imagen del propio espectador, a fin de hacerlo participar de algún modo en la muestra.

La inauguración tendrá lugar a las 19 horas, y la exposición estará en exhibición hasta el 15 de mayo.

**DIBUJOS**

Por otra parte en la Sala 666, de Teatinos 666, se inaugura una exposición de dibujos del joven autor, Ismael Norambuena, la que permanecerá abierta hasta el 23 de mayo.

Artículo sobre *Peligro,* Félix Maruenda y otros, Facultad de Bellas Artes, 1969.
Cortesía Archivo Fotográfico Fundación Félix Maruenda.



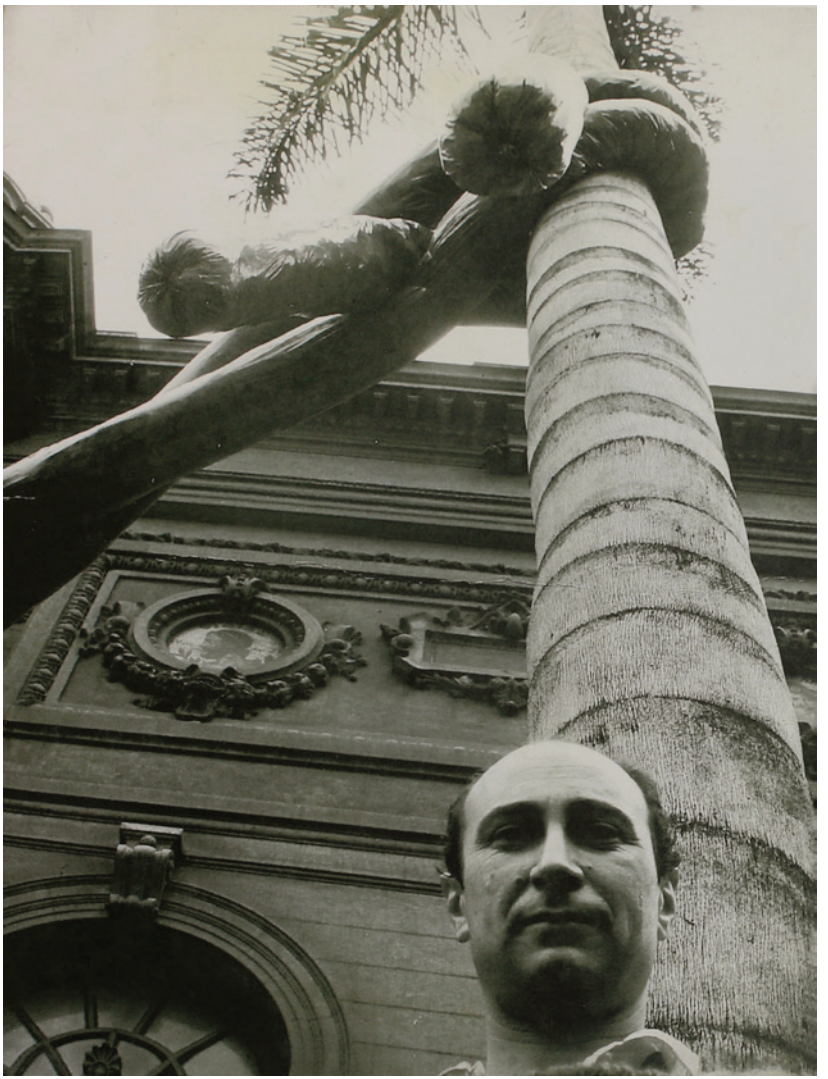
Félix Maruenda y otros, *Peligro*, 1969. Facultad de Bellas Artes U. de Chile.
Cortesía Archivo Fotográfico Fundación Félix Maruenda.



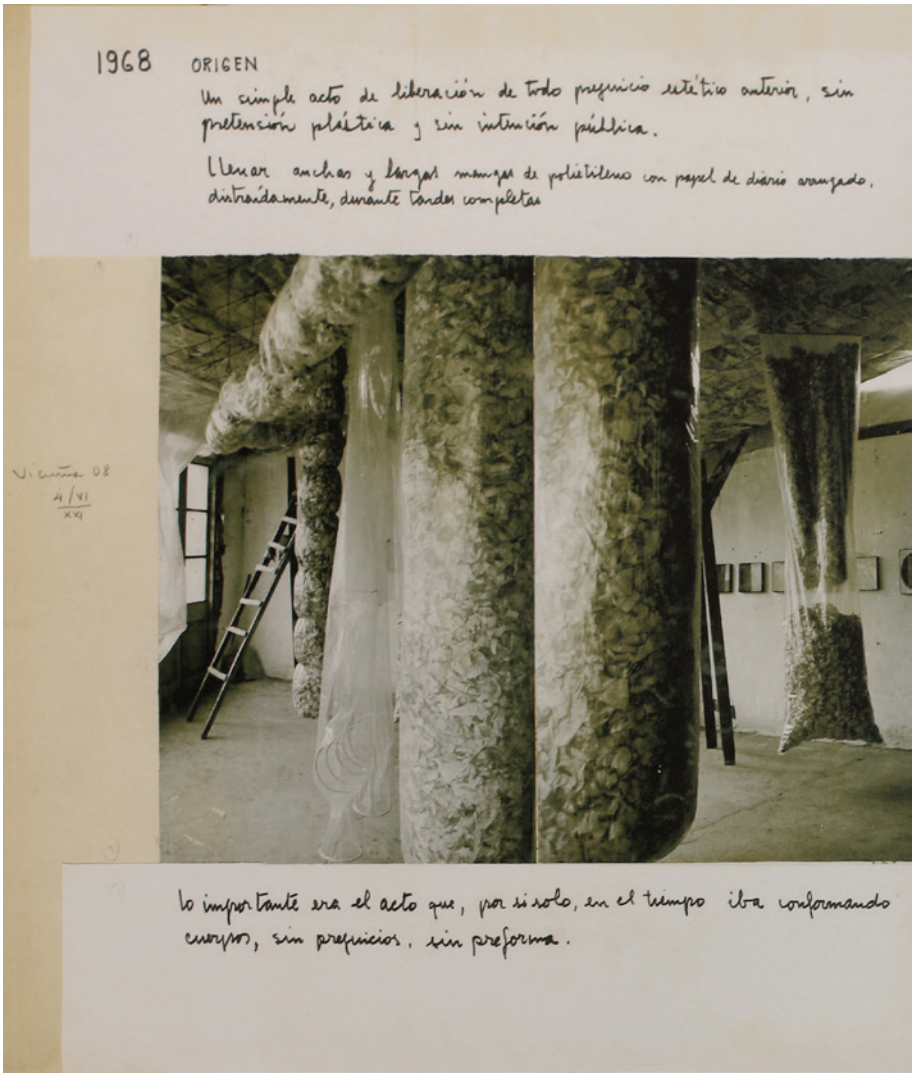

Afiche de la exposición *Maruenda*
Instituto Chileno-Británico de Cultura, 1969.
Cortesía Archivo Fotográfico Fundación Félix Maruenda.



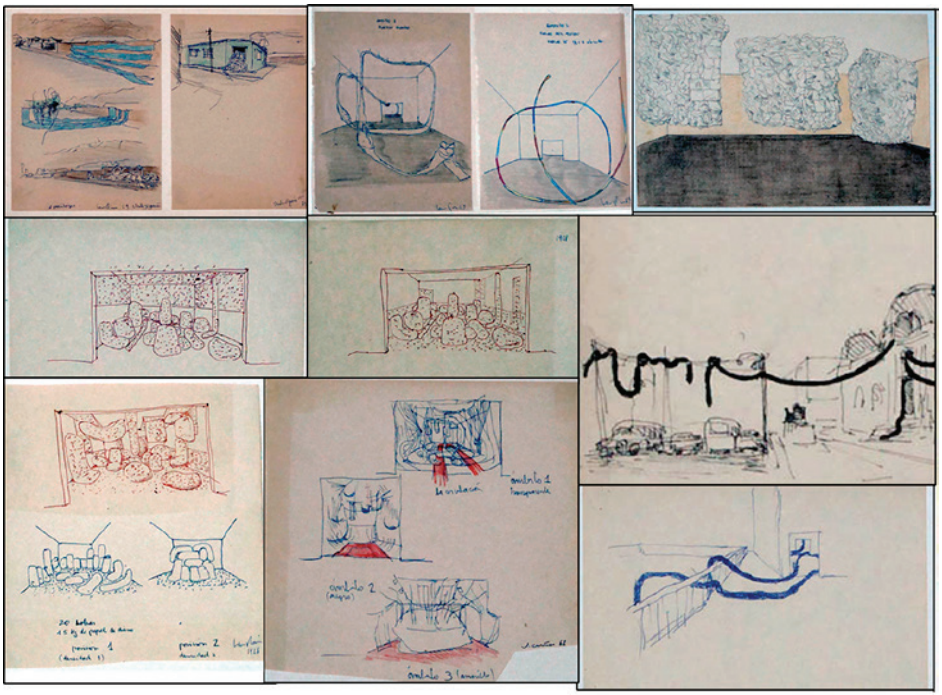
Luis Mora y Félix Maruenda en la exposición *Maruenda*,
Instituto Chileno-Británico de Cultura, 1969.
Cortesía Archivo Fotográfico Fundación Félix Maruenda.



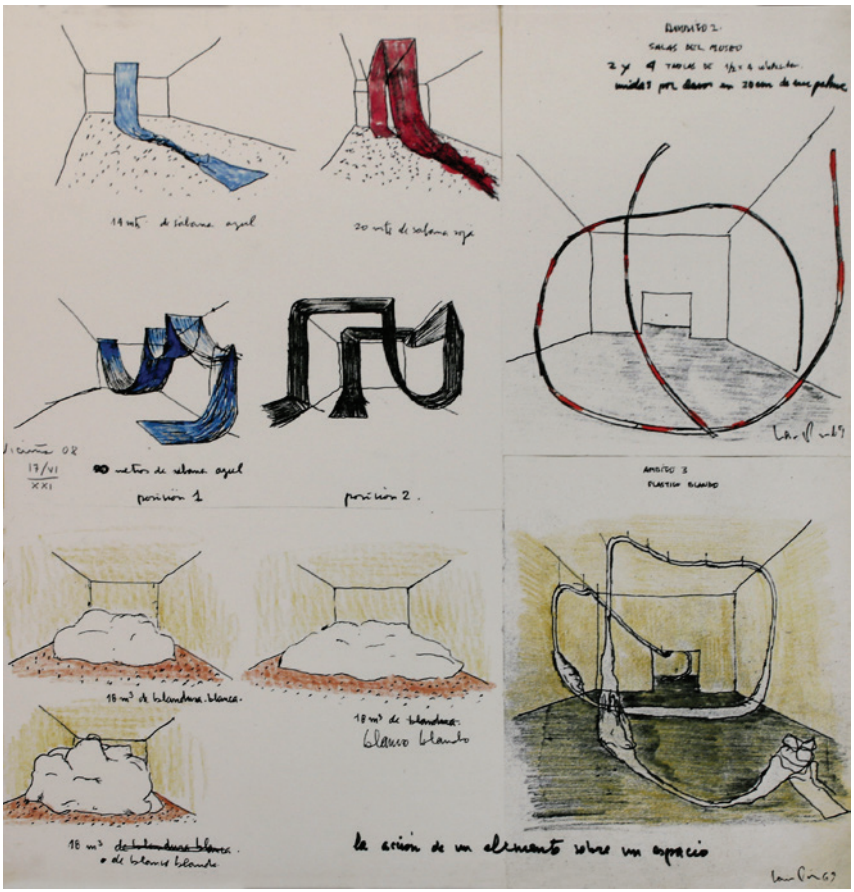
Juan Pablo Langlois Vicuña, *Cuerpos blandos*, 1969.
Colección MNBA.




Juan Pablo Langlois Vicuña, *Cuerpos blandos*, libro de artista.
Bocetos para la exposición, 1968 - 1969. Colección MNBA.



Juan Pablo Langlois Vicuña, *Cuerpos blandos*, libro de artista.
Bocetos para la exposición, 1968 - 1969. Colección MNBA.




Juan Pablo Langlois Vicuña, *Cuerpos blandos*, libro de artista.
Bocetos para la exposición, 1968 - 1969. Colección MNBA.



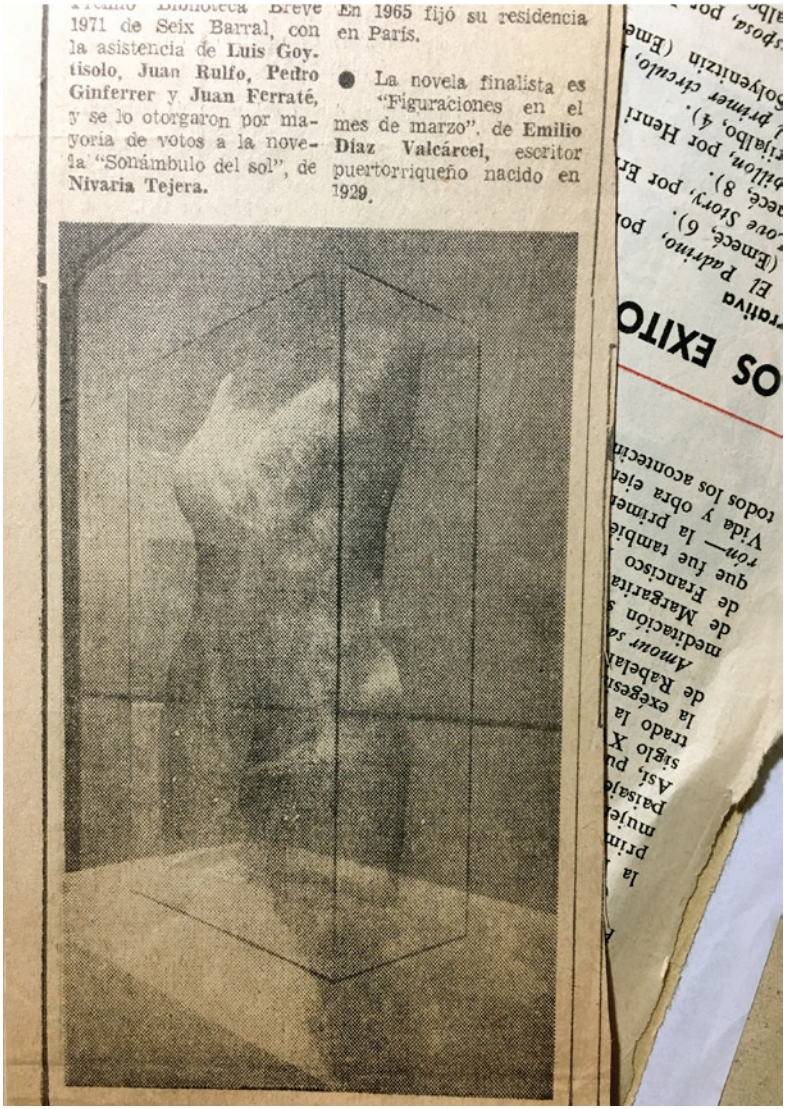
*Monumento al Che Guevara*, 1969.
Félix Maruenda, Jorge Barba, Víctor Hugo Núñez, Ricardo Mesa y otros.
Cortesía Archivo Fotográfico Fundación Félix Maruenda.



Artistas participantes en la exposición *La Imagen del Hombre*, 1971.
De izquierda a derecha: Francisco Brugnoli, Víctor Hugo Núñez, Mario Irarrázabal, Ricardo Mesa, Ricardo Galván, Hugo Marín y Carlos Peters. Cortesía Archivo Carlos Peters.



Víctor Hugo Núñez, *Mujer*, 1971.
Fragmento de la obra *Escena*, incluida en *La imagen del hombre*.
Fotografía de Bob Borowicz.



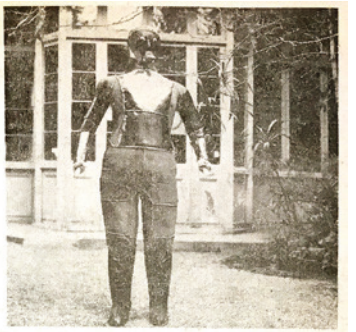
1971 de Seix Barral, con la asistencia de **Luis Goytisolo, Juan Rulfo, Pedro Ginferrer** y **Juan Ferraté**, y se lo otorgaron por mayoría de votos a la novela "Sonámbulo del sol", de **Nivaria Tejera.**

En 1965 fijó su residencia en París.

● La novela finalista es "Figuraciones en el mes de marzo", de **Emilio Díaz Valcárcel**, escritor puertorriqueño nacido en 1929.

Vista de la obra de Ricardo Mesa en los registros del Archivo Carlos Peters.

*En el Museo de Arte Contemporáneo (Quinta Normal) se encuentra abierta al público la exposición de la nueva escultura chilena "Imagen del Hombre". Esta muestra es auspiciada por el Instituto de Arte Latinoamericano de la Universidad de Chile y permanecerá abierta hasta el próximo martes 15 del presente.*



*Obra de Hugo Marín*

LA IMAGEN DEL HOMBRE.—

# Muestras de Escultura Neofigurativa Chilena

Desde hace aproximadamente tres años ha surgido en Chile un movimiento escultórico neofigurativo de extraordinaria importancia. En forma independiente comienza a trabajar un grupo de artistas tomando como problemática central la figura humana. La afinidad que existe entre ellos es la temática que dice relación con un problema de dar forma, ya sea a una sicología humana o a una circunstancia social.

Es también común a ellos la idea de lo contingente. Sus obras, por el mismo material de que están construidas, no están hechas para durar, como las mallas de Ricardo Mesa. Víctor Hugo Núñez, por ejemplo, monta un verdadero escenario en el que hace participar elementos de ballet y teatro, acompañado de música, reparte poemas e introduce al propio espectador dentro del "acontecimiento".

Algunos críticos han calificado superficialmente la obra de nuestros escultores como pop-art y han querido asimilarla a las tendencias neofigurativas de Estados Unidos. Existen sin embargo diferencias muy profundas entre ambas.

Hacia 1960 aparece una nueva imagen del hombre: una figura despersonalizada y eliché, intacta y auténtica en su realidad fenoménica. Esta imagen surge como una acción a la representación humana de la primera mitad del siglo, durante el cual toda imagen era una metáfora, una protesta del artista contra la "cosificación" del hombre. La conciencia de vivir en un mundo de un barbarismo técnico tan grande como para crear Buchenwald e Hiroshima informaba toda creación. El cambio de ruta lo marcó la exposición de 1959 "New Images of Man", en el Museo de Arte Moderno de Nueva York; la última que se hizo enseñando la presión de esas tensiones dramáticas. A partir de entonces, la imagen deja de ser una alegoría.

Esta imagen del hombre, que es esencialmente urbana, es la idea no del "ser-aquí", sino del "estar-aquí". El artista prueba despersonalizar la imagen, convirtiéndola en verdaderos arquetipos. Este afán de hacer un arte documental se aprecia muy bien en el caso de Segal, cuyas esculturas son vaciadas de modelos humanos que habitan un medio ambiente real, es la incorporación pasiva e indiferente frente al mundo. Esta "objetivación" de lo humano, esta neutralidad frente a la situación, es una de las diferencias más profundas entre el "pop" norteamericano y la neofiguración chilena.

Las notas sintetizadoras de este nuevo estilo que ha sido bautizado como "New Coal" (Nuevo estilo frío), son: el anonimato del hombre, el rechazo del ideal, una erótica sin sensualidad y una emoción sin sentimiento. Incluso en los casos en que la obra plantea una crítica social, se advierte que es una crítica documental; es decir, los acontecimientos se recogen en forma fría e impersonal. Es un arte del entendimiento y no del sentimiento.

En algo, sin embargo, ambas tendencias presentan características semejantes. Ambas desindividualizan la imagen, ambas procuran tener una acción inmediata, pues la escultura chilena, aun presentándose como una escultura de significado, rechaza el antiguo arte de significado que exigía una larga y cuidadosa presentación, y busca lo evidente, lo directo, el sentido que se capta inmediatamente. El arte chileno también es documental; pero en un sentido distinto, no enseña lo trivial, sino aquello que provoca una reacción en el espectador, produciéndole un cuestionamiento de sus valores.

La mayor diferencia es la banalidad del arte "pop". "Lo banal" es su característica más señalada. Los nuestros, por el contrario, buscan casi siempre, ser trascendentes. Nuestro mundo todavía no ha superado los problemas de su infraestructura. Entre nosotros, la influencia de la intención está casi siempre presente en la escultura y en la representación de la imagen humana. En las esculturas aquí expuestas la intención social, dramática, religiosa, irónica o demoníaca genera una imagen-mensaje en que las formas buscan su plenitud en una coherencia de sentido, donde todos los impulsos vitales están subordinados a los valores simbólicos, el lenguaje de nuestra escultura es un lenguaje simbólico, no narrativo, salvo en el caso más complejo de Víctor Hugo Núñez, pues él procura dar una imagen narrativa al incorporar una verdadera coreografía de actuación y participación en su obra.

Banalidad: Hay una gran diferencia entre lo "banal" descubierto por el "Dadá" y lo "banal" pop. El dadaísmo acentúa lo banal, descubriendo la vitalidad plástica que emana de las cosas desapercibidas y más anónimas y la capacidad de estas cosas de ser objetos expresivos. En cambio, el "pop" banaliza los valores, los objetos y lo trascendente, transformándolos de expresivo en inexpresivo.

Muchas personas podrán asombrarse por algunas imágenes a veces dolorosas y violentas que se presentan en esta exposición. Refiriéndose a una exposición pasada, afirmaban algunos críticos que no es necesario ver estos horrores, que perfectamente se podría dar una imagen más amable, más graciosa de la vida. A ellas se podría responder con el espíritu de un filósofo. No soy yo, sino tú quien ha creado las condiciones que impulsan a la imaginación a crear imágenes de terror y desesperación.

Está claro que el objetivo del "arte nuevo" no es dar placer, y si lo produce, sólo es incidentalmente. En el paso de un siglo a otro han caído los grandes cánones que guiaron durante varias centurias la labor del artista.

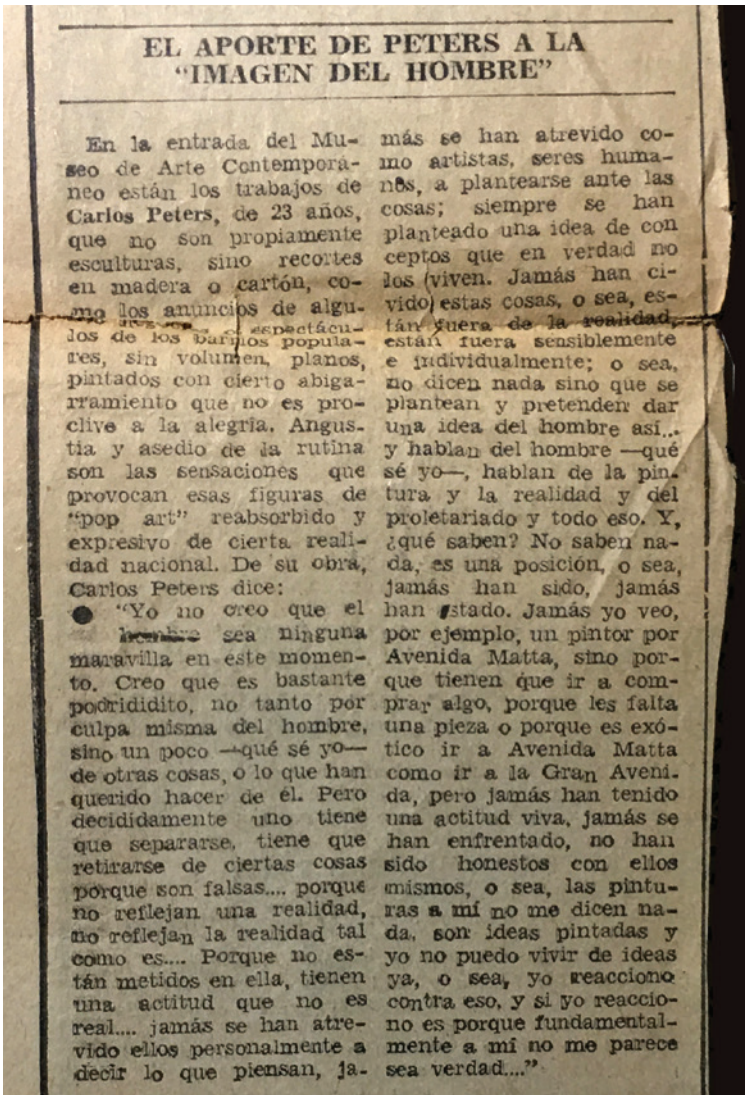
Como lo señalamos al principio, hace tres años la escultura chilena sufrió una transformación profunda. Nadie niega que en ella intervino la influencia venida desde fuera, pero, fundamentalmente, ha sido la modificación de las condiciones políticas y sociales las que han producido este cambio.

Luchando contra un sistema establecido, la escala de valores se ha transformado, planteando un nuevo estilo de vida que pone la honradez en lugar de la mojigatería, el amor en lugar de la guerra, la revolución en lugar del conformismo.

* * *

En la muestra están: Luis Araneda, con dibujos y figuras; Francisco Brugnoli, con montajes de figuras endurecidas por cola en ambientes de metal o madera; Mónica Bunster, con troncos humanos en yeso o terracota destacados contra muros de yeso; Marta Carrasco, con pequeñas figuras de papel maché y poliester llenas de humorismo teatral; Ricardo Galván, enseña las formas humanas en las que se mezclan una inspiración romántica con un sentido mágico; Mario Irarrázaval, de una inspiración muy alemana, se vuelve en sus pequeños bronces hacia una problemática humano-religiosa; Hugo Marín, afirma en sus rostros y seres de cuero un sentimiento demoníaco; Ricardo Mesa crea imágenes muy sutiles en malla, que se transforman en volúmenes transparentes de gran espiritualidad; Víctor Hugo Núñez monta una verdadera escenografía, por donde circulan bailando, acompañados de música que incorpora al propio espectáculo; Carlos Peters enseña figuras recortadas, como en maderas y cartón, que avanzan hacia el espectador, como las que sirven de afiche a algunos negocios y espectáculos en una imagen puramente frontal, dejando descubierta su armazón.

Artículo de El Mercurio sobre *La imagen del hombre*. Junio de 1971.
Cortesía Archivo Mario Irarrázabal.



# EL APORTE DE PETERS A LA "IMAGEN DEL HOMBRE"

En la entrada del Museo de Arte Contemporaneo están los trabajos de **Carlos Peters**, de 23 años, que no son propiamente esculturas, sino recortes en madera o cartón, como los anuncios de algunos de los espectáculos de los barrios populares, sin volumen, planos, pintados con cierto abigarramiento que no es proclive a la alegría. Angustia y asedio de la rutina son las sensaciones que provocan esas figuras de "pop art" reabsorbido y expresivo de cierta realidad nacional. De su obra, Carlos Peters dice:

"Yo no creo que el hombre sea ninguna maravilla en este momento. Creo que es bastante podrididito, no tanto por culpa misma del hombre, sino un poco —qué sé yo— de otras cosas, o lo que han querido hacer de él. Pero decididamente uno tiene que separarse, tiene que retirarse de ciertas cosas porque son falsas.... porque no reflejan una realidad, no reflejan la realidad tal como es.... Porque no están metidos en ella, tienen una actitud que no es real.... jamás se han atrevido ellos personalmente a decir lo que piensan, jamás se han atrevido como artistas, seres humanos, a plantearse ante las cosas; siempre se han planteado una idea de conceptos que en verdad no los viven. Jamás han cuestionado estas cosas, o sea, están fuera de la realidad, están fuera sensiblemente e individualmente; o sea, no dicen nada sino que se plantean y pretenden dar una idea del hombre así... y hablan del hombre —qué sé yo—, hablan de la pintura y la realidad y del proletariado y todo eso. Y, ¿qué saben? No saben nada, es una posición, o sea, jamás han sido, jamás han estado. Jamás yo veo, por ejemplo, un pintor por Avenida Matta, sino porque tienen que ir a comprar algo, porque les falta una pieza o porque es exótico ir a Avenida Matta como ir a la Gran Avenida, pero jamás han tenido una actitud viva, jamás se han enfrentado, no han sido honestos con ellos mismos, o sea, las pinturas a mí no me dicen nada, son ideas pintadas y yo no puedo vivir de ideas ya, o sea, yo reacciono contra eso, y si yo reacciono es porque fundamentalmente a mí no me parece sea verdad...."

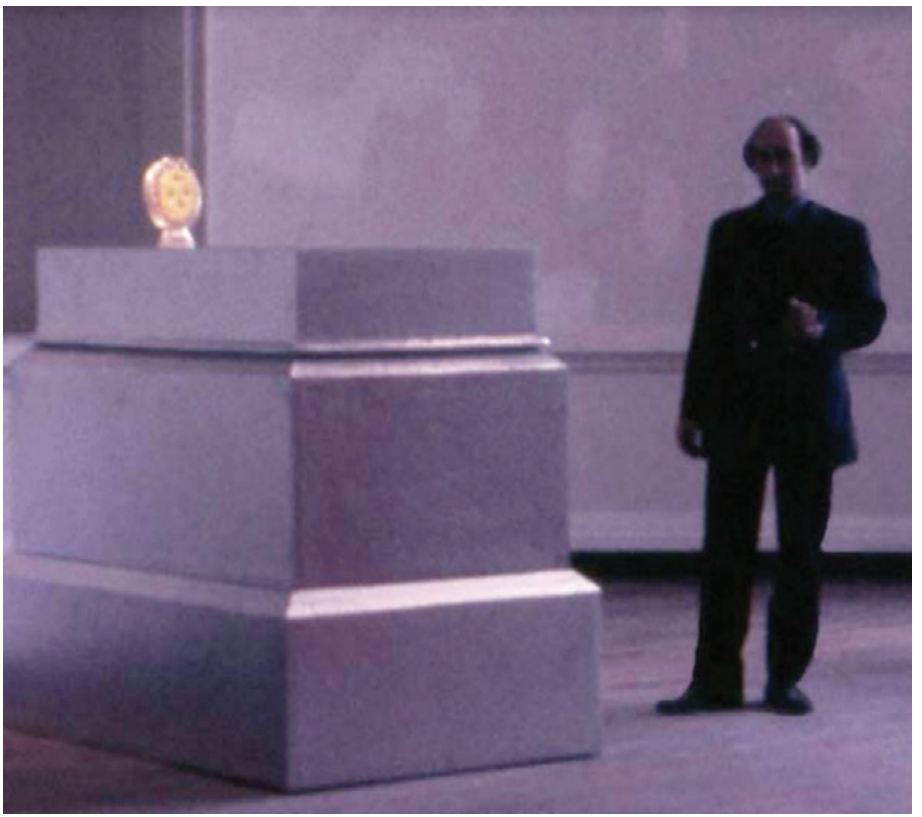
Artículo sobre *La imagen del hombre*. Junio de 1971.
Cortesía Archivo Carlos Peters.



Cecilia Vicuña, *Otoño*, Museo Nacional de Bellas Artes, 1971.
En la imagen, Cecilia Vicuña y Claudio Bertoni.
Cortesía Cecilia Vicuña.



Cecilia Vicuña, *Otoño*, Museo Nacional de Bellas Artes, 1971.
Fotografía de la inauguración.
Cortesía Cecilia Vicuña.



Juan Pablo Langlois Vicuña, *Monumentos*, 1971.
Museo Nacional de Bellas Artes, Santiago.



Valentina Cruz, *Marat*, 1972.
Colección Museo Nacional de Bellas Artes, Santiago.

# Reseñas curriculares

**Verónica Figueroa Aránguiz**
Santiago de Chile, 1993

Egresada de Teoría e Historia del Arte de la Universidad de Chile. Actualmente desarrollando su tesis "Emplazar el recuerdo: estudio de los memoriales de Villa Francia y Mujeres en la memoria", premiada en el Concurso de Tesis 2020 del Museo de la Memoria. Integrante del Núcleo de investigación Escultura y Contemporaneidad como investigadora para los proyectos "Cuerpos de la memoria: sobre los monumentos Schneider y Allende" financiado por el concurso DAV (2017), "Escultura y contingencia: producciones críticas entre 1959-1972", financiado por Fondart 2019 y postulando a la convocatoria de 2021 con el proyecto "Mujeres en obra: dimensión femenina de la escultura". Asistente editorial de la revista *[Cuatro treintraitrés]* (2019). Participante seleccionada para el programa "Curadurías desde la marginalidad" del Festival de Arte Contemporáneo SACO9 (2020-2021), a realizarse en Antofagasta.

**Magdalena Guajardo Matta**
Santiago de Chile, 1989

Egresada de Teoría e Historia del Arte de la Universidad de Chile. Actualmente desarrollando su tesis "De urdimbres discontinuas y tramas complejas" dirigida por el académico Sergio Rojas. Integrante del Núcleo de investigación Escultura y Contemporaneidad como investigadora para el proyecto "Escultura y contingencia: producciones críticas entre 1959-1972", financiado por Fondart 2019", y del proyecto "Mujeres en obra: dimensión femenina de la escultura" presentado a la convocatoria Fondart 2021. Sus intereses se vinculan a la puesta en valor del arte precolombino y chileno, llevándola a participar en diversos cursos y residencias, como en el centro de estudios andinos en Calca, Perú (2018) y en el Museo Arqueológico Gustavo Le Paige en San Pedro de Atacama. (2018).

**Mauricio Bravo Carreño**
Santiago de Chile, 1967

Académico del Departamento de Artes Visuales de la U. de Chile. Artista visual, teórico del arte, curador y gestor cultural. Comunicador Visual mención en Escultura titulado en el Instituto de Arte Contemporáneo (1990), Licenciado en Artes Plásticas de la U. de Chile (1998), Diplomado en Gestión y Autogestión Cultural U. ARCIS (2009) y Doctorando de la U. Politécnica de Valencia (España).

Desde el año 1993 ha publicado innumerables trabajos de escritura crítica sobre arte contemporáneo chileno. Investigador del Núcleo Escultura y Contemporaneidad de la U. de Chile, ha participado en los proyectos *Escultura y contemporaneidad en Chile*, *La densidad política del Monumento al General Schneider y el Monumento a Salvador Allende* y *Escultura y Contingencia: producciones críticas entre 1959-1973*.

Ha participado en exposiciones realizadas en Chile, así como en espacios de Alemania, Polonia, España. Argentina, Brasil, Perú, Ecuador y México. Asimismo, ha sido curador de exposiciones realizadas en Chile y Argentina, entre las que se cuentan *Latitud* (Buenos Aires, 2004), *Cuerpos Liminales* (Centro de Extensión UC, 2017), *Economías Barrocas* (Galería Metropolitana, 2018) y *Contra la Razón* (Museo de Bellas Artes, 2019).

**Sergio Rojas**
Antofagasta, 1960

Filósofo, Doctor en literatura, Profesor Titular de la Universidad de Chile. Es académico de la Facultad de Artes y de la Facultad de Filosofía y Humanidades de la Universidad de Chile.

Ha sido profesor visitante en la Universidad París VIII (Francia), en la Texas A & M University (Estados Unidos), en la Universidad Mayor de San Andrés (Bolivia), en la Universidad de Costa Rica y en la Universidad de Valladolid (España). Ha dictado conferencias en universidades de América Latina, Europa y Estados Unidos. Entre sus últimos libros publicados están *Escritura neobarroca* (2010), *El arte agotado* (2012) [premio al mejor ensayo del año por el Consejo del libro y la lectura] y *Catástrofe y trascendencia en la narrativa de Diamela Eltit* (2012), *Las obras y sus relatos III* (2017). Este año acaba de publicar el libro *Tiempo sin desenlace. El pathos del ocaso* por Editorial Sangría.

**Luis Montes Rojas**
Santiago de Chile, 1977

Académico del Departamento de Artes Visuales de la Universidad de Chile. Licenciado en Artes Plásticas mención Escultura de la Universidad de Chile y Doctor en Bellas Artes por la Universidad Politécnica de Valencia (España).

Senador Universitario y Director de Investigación de la Facultad de Artes. Coordinador del Núcleo de Investigación de Escultura y Contemporaneidad, ha escrito numerosos textos y artículos sobre escultura, arte público y arte contemporáneo, siendo además editor de publicaciones como "*Arte público, propuestas específicas*", "*El arte de la historia*" y "*Escultura y contemporaneidad en Chile: tradición, pasaje, desborde*".

Ha expuesto en muestras individuales y colectivas en Chile y el extranjero, destacando *Contra la razón*, Museo Nacional de Bellas Artes (2019 - 2020); *Santa Lucía*, MAC Parque Forestal (2016); *Galería de los Presidentes*, MAC Parque Forestal (2015); *Reconsiderando el monumento*, Segovia - España, (2019); *De aquí a la Modernidad*, Museo Nacional de Bellas Artes (2018 - 2020); *Cuerpos Liminales*, Centro de Extensión UC (2017); *Gigantes y derivas*, Intervención de la ex Cárcel de Cuenca, Ecuador (2016), entre otras.

Recientemente fue premiado en la Convocatoria Nacional de Adquisición de Obras de Artes Visuales 2020 del Ministerio de las Artes, las Culturas y el Patrimonio.

# Agradecimientos

Alejandra Araya

Archivo Andrés Bello

Carlos Peters

Cecilia Vicuña

Claudia Zaldívar

Daniela Berger

Escuela de Arte, Universidad Católica

Eva Cancino

Fernando Maldonado

Francisco Brugnoli

Fundación Félix Maruenda

Fundación Hugo Marín

Gaspar Galaz

Graciela Córdova

Guillermo Carrasco

Hugo Gaggero

Hugo Marín (QEPD)

Io Naya Contreras

Joaquín Maruenda

José Luis Rissetti

Juan Pablo Langlois Vicuña (QEPD)

Luis Prato

María Victoria Martínez

Mario Irarrázabal

Museo de la Solidaridad Salvador Allende

Museo Nacional de Bellas Artes

Paula Honorato

Silvia Ríos

Valentina Cruz

Víctor Hugo Núñez

Este libro ha sido impreso en los talleres de Imprenta Andros en diciembre de 2020. Se tiraron 1.200 ejemplares. Tamaño 16.5x23 cm cerrado, 154 páginas a 4/4 color en Bond blanco 140g. Tapa a 4/0 color en Couché de 350g. más laminado opaco en el tiro. Encuadernación: costura hilo y hot melt.