

ESCU LTURA CONTEMPORÁNEA EN CHILE (1965-2005)

FORMAS POLÍTICAS



FORMAS POLÍTICAS

ESCULTURA CONTEMPORÁNEA EN
CHILE. 1965-2005

IMAGEN TAPA

Mario Irarrázabal

*Suba no más y experimente el
vértigo del poder, 1987*

M MUSEO
NACIONAL
BELLAS
ARTES

PRESENTACIÓN

Varinia Brodsky Zimmermann

DIRECTORA MUSEO NACIONAL DE BELLAS ARTES

A diferencia de otras disciplinas artísticas, la escultura tiene la capacidad particular de dialogar con el espacio físico y simbólico, donde el cuerpo adquiere relevancia en sí mismo en aquella interacción que se produce con el espectador.

La exposición *Formas Políticas* es una reflexión sobre el papel transformador de la escultura que se produce gracias al trabajo conjunto entre la Facultad de Artes de la Universidad de Chile y el Museo Nacional de Bellas Artes. Esta muestra explora justamente estas relaciones entre cuerpo, espacio y desplazamiento a través de un recorrido por tres momentos de la historia cultural y política en Chile: “Escultura y revolución (1965-1973)”, “Escultura y golpe de Estado (1973-1987)” y “Crisis de la academia, política y neoliberalismo (1990-2005)”.

El enfoque bajo la mirada de los curadores Paula Honorato (MNBA), Luis Montes Rojas (U. de Chile) y Mauricio Bravo (U. de Chile), sitúa la escultura en el centro, no tan solo desde lo formal sino también como un lenguaje visual que ha sido capaz de articular los procesos sociales y políticos que han marcado la historia de las últimas seis décadas. Se explora cómo el ejercicio de la escultura en Chile ha evolucionado desde su práctica modernista hacia propuestas más experimentales y comprometidas con la realidad contemporánea, siendo una disciplina que se ha expresado desde una función crítica para abordar los contextos sociopolíticos más complejos, cuestionando las estructuras políticas y el rol del arte en la vida pública.

Desde esta perspectiva, hubo en el proceso curatorial la preocupación por recuperar obras que solo se habían expuesto ocasionalmente o por única vez, como la reinstalación de un fragmento de la icónica obra *Cuerpos Blandos* de Juan Pablo Langlois en el frontis del Museo, la reconstrucción de la obra *Espacios escultóricos* de Víctor Hugo Núñez, la exhibición de la *Homenaje al trabajador voluntario* de Félix Maruenda quemada por los militares, *Suba no más* y *experimente el vértigo del poder* de Mario Irarrázaval o *Silla* de Francisca Núñez, ocasión que además sirvió para su incorporación en la colección MNBA. De

este modo, se articula un cuerpo que aborda los desplazamientos disciplinares de la escultura, donde las fronteras son difusas y al mismo tiempo se puede palpar la evolución hacia el arte conceptual y su devenir hasta principios de los años 2000.

De esta manera, a través de una museografía que se apropia de la Sala Matta, se invita a los públicos a recorrer y dialogar con las obras en su individualidad, así como en su conjunto, para reflexionar sobre la expansión de los lenguajes del arte contemporáneo que es reflejo de su tiempo, y del rol político del arte asumiendo su contexto.

La muestra *Formas Políticas* invita a nuestros visitantes a redescubrir la escultura desde otra perspectiva, no como un objeto estático, sino como un agente activo que participa en la configuración de la conciencia social, política y cultural. Es una exposición que más allá de generar una experiencia estética, propone un trasfondo, un dar cuenta, a través de la práctica escultórica y la mirada de los artistas, de distintos momentos de crisis en la historia de nuestro país.



FORMAS POLÍTICAS

Paula Honorato

La curaduría de la exposición es el resultado de un auspicioso diálogo entre las investigaciones desarrolladas en el seno de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile y la colección del Museo Nacional de Bellas Artes. Ha sido concebida como una muestra de obras no de artistas. Cada pieza da cuenta de un momento de apertura de la práctica escultórica, que permite dimensionar cómo la disciplina ha propiciado la renovación de sus lenguajes, procedimientos y materiales, cuando su ejercicio se compromete con la realidad social, política y cotidiana. La propuesta ofrece un punto de vista historiográfico de la escultura, atravesada por la pregunta por el sentido del quehacer del arte en su contexto cultural.

El relato curatorial distingue tres momentos históricos marcados por experiencias colectivas e individuales, que precipitaron distintas tomas de posición en la producción escultórica nacional, reconocidas en este caso como fenómenos de contemporaneidad. Estos son: *Escultura y revolución (1965-1973)*, *Escultura y golpe de Estado (1973-1987)* y *Crisis de la academia, política y neoliberalismo (1990-2005)*. Como clave de lectura hemos destacado en cada uno una exposición emblemática que reconoció y fomentó a nivel institucional las innovaciones en el campo de la escultura. Nos referimos respectivamente a *La imagen del hombre (1971)*¹, la *VIII Bienal Internacional de Valparaíso (1987)*² y *Delicatesse*³ (2000), respectivamente.

Desde los procedimientos, nos referimos a lo contemporáneo de la práctica escultórica, la experimentación de soportes fuera del modelo de enseñanza, tales como, la instalación, el objeto, lo conceptual y la interacción con el público; todos, incorporados a la práctica de la escultura por una necesidad imperiosa de apertura a la realidad. Estamos ante aquellas prácticas que de alguna manera rompen o se alejan del paradigma de la escultura modernista

1 *La imagen del hombre (1971)* fue una exposición de escultura curada por el director del Instituto Latinoamericano de Arte de la Universidad de Chile en el Museo de Arte Contemporáneo. Reunió trabajos en experimentales para su tiempo en torno a la noción de “el hombre nuevo” que preconizaba el proyecto revolucionario de la Unidad Popular. Entre las obras que participaron de esa muestra que se exhiben en Formas políticas están las de Carlos Peters, Francisco Brugnoli y Víctor Hugo Núñez.

2 *VIII Bienal Internacional de Valparaíso (1987)* fue un evento cuya convocatoria estuvo dirigida a la presentación de trabajos de escultura e instalación, dando lugar a la reunión de manifestaciones que estaban fuera de los marcos tradicionales de las disciplinas artísticas, así como también, a trabajos de carácter experimental. La obra de portada *Suba no más y experimente el vértigo del poder* de Mario Irarrázaval fue premiada en esa Bienal al igual que otra obra Osvaldo Peña, artista que es parte de la presente muestra.

3 *Delicatesse (2000)* fue una muestra curada por el artista Pablo Rivera y realizada en el Hall del Centro de Extensión del Pontificia Universidad Católica de Chile. Marca un punto de inflexión en la reflexión y teorización de las prácticas escultóricas en el campo del arte chileno, al reunir trabajos que radicalizaron la ruptura con los medios para pensar el espacio de otra manera. Mauricio Bravo, curador de *Formas políticas*, escribe en dicho catálogo.

latinoamericana, representada en Chile por importantes figuras como Marta Colvin, Samuel Román y Lili Garáfulic, es decir, quienes consolidaron la escultura como producción de cuerpos ideales, que reflejan en su materialidad las potencias de la geografía social y telúrica del continente. La exposición, en cambio, da lugar a trabajos que establecen una relación con el mundo, el espectador y su contingencia, dejando atrás la idea de producir objetos cerrados sobre sí mismos, cuyo impulso apuntan a la disposición vertical, la dependencia del plinto y el aura trascendente.

La exposición, además, propone una lectura del periodo 1965-2005, que se hace cargo de omisiones y discontinuidades no resueltas por las disciplinas dedicadas al arte. Nos referimos en primer lugar a plantear la escultura como punto de vista para comprender los procesos sociales y políticos, que sí habían sido abordados desde la matriz de la pintura. Las lecturas historiográficas existentes han posicionado a la pintura como el espacio de experimentación de lo contemporáneo, quedando la escultura relegada a un ámbito de resistencia disciplinar anclada al cultivo del oficio. Es más, incluso, algunas de las obras de esta muestra no han sido nunca consignadas como gestos escultóricos a pesar de haberse presentado en exposiciones de escultura, nos referimos, por ejemplo, a *El perchero (1975)* de Carlos Leppe o *El salvador (1970)* de Francisco Brugnoli.

Por otro lado, en esta oportunidad se han reconstruido, junto con sus autores, dos obras que sólo existían en la memoria de quienes participaron de la escena artística previa al Golpe de Estado de 1973, o de las que se tenía referencia en fotografías de no muy buena resolución y, últimamente, en la reconstrucción en 3D, realizada por Rodrigo Bruna en el marco de su tesis acerca de las instalaciones. Se trata de *Hombre (1971)* de Carlos Peters y *Espacios escultóricos (1969)* de Víctor Hugo Núñez. Ambas obras fueron precursoras en concebirse a partir del desplazamiento de sus géneros artísticos tradicionales, dando lugar a la incorporación de objetos tomados directamente de la realidad o a la configuración de espacios que envuelven al espectador. Estamos hablando de ambientes o instalaciones que existen antes de que los conceptos circularan en el medio chileno, incluso, antes de que la teoría y la crítica pudiera hacerse cargo del rendimiento semántico de dichas operaciones. En esta oportunidad es la escultura la que recoge el impacto de dichos gestos como anticipación de lo que vendrá en los años 80.

Como exposición de obras y no de artistas, junto a la reconstrucción de piezas, se hizo un arduo trabajo de restauración de aquellos trabajos que se habían dañado o que requerían particulares soportes de exhibición. Al respecto, destacamos el caso de *Fragmentos políticos I (1994)* de Pablo Rivera que, además de reconstruir parte de la estructura material se restituyó con tecnología actual el aspecto sonoro de la obra. Las soluciones para traer

de nuevo la presencia de la pieza involucró la comparecencia del artista, los curadores, la museógrafa y los montajistas.

La iniciativa de *Formas políticas* surgió de las conversaciones con Mauricio Bravo y Luis Montes Rojas, miembros del Núcleo de Investigación Escultura y Contemporaneidad⁴ y de la lectura de sus publicaciones⁵. El impacto de sus interpretaciones históricas y el hecho que varias de las obras claves que se consignan en las investigaciones del Núcleo fueran parte de la colección MNBA, fue el aliciente para iniciar un trabajo que enlazara las lógicas de la academia con las del museo. De esta manera, se consiguió configurar en la sala Matta la experiencia dirigida al amplio público al que está dirigido en trabajo del Museo.

Sin considerar los doce registros fotográficos de obras en el espacio público proyectadas en el muro, de los dieciocho trabajos del guion curatorial montados en la sala, cuatro pertenecían a la colección MNBA, dos fueron adquiridas durante la preparación de la muestra, dos fueron reconstruidas y, el resto, fueron solicitadas en préstamo a autores o coleccionistas. La materialización del proyecto consensuado por los tres curadores se logró materializar casi en su totalidad. Salvo por la ausencia de la obra *La niña de los sesenta* (1968) de Ricardo Mesa, que no conseguimos, la coherencia entre los resultados de las investigaciones, el debate curatorial y la exposición ha permitido ofrecer al público una lograda experiencia de recorrido histórico de lo escultórico en Chile como fenómeno contemporáneo. Como habíamos mencionado, también se contempló una secuencia de trabajos en el espacio público, que de distinta manera reformulan el concepto de monumento y el papel político de la escultura cuando se emplaza en la ciudad para responder a su tiempo.

4 El Núcleo de Investigación Escultura y Contemporaneidad pertenece a la Dirección de Creación e Investigación de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile. Está dirigido por Luis Montes Rojas e integrado, entre otros, por Mauricio Bravo, ambos curadores de *Formas políticas*. El Núcleo propone la disciplina escultórica como un campo reflexivo. Desde el año 2014 ha llevado a cabo un conjunto de investigaciones, publicaciones, curadurías y proyectos de creación.

5 Las publicaciones del Núcleo son: *Escultura y contemporaneidad en Chile. Tradición, pasaje, desborde. 1985-2000* (2016), *Escultura y contingencia. 1959-1973* (2020) y *Cuerpos de la memoria. Sobre los monumentos a Schneider y Allende* (2020).



“POLÍTICAS DE LA FORMA”: ALGUNAS IDEAS PARA COMPRENDER LA ESCULTURA CHILENA DE OTRA MANERA Y BAJO NUEVAS PERSPECTIVAS

Mauricio Bravo

*Pero el desafío mayor radica en demostrar
que la forma puede ser política*

Pablo Shantom

Para la mayoría de las personas la forma o apariencia de los objetos, espacios, arquitecturas, cuerpos, etc., no parece tener por sí misma una función social preponderante y mucho menos la capacidad de incidir en nuestra vida política. Es decir, las formas que componen nuestras realidades, cuando están disociadas de las simbolizaciones que les atribuimos o los significados que les otorgamos suelen ser vistas como aspectos ornamentales que, más allá de suscitar cierto placer o displacer y aportar un plus estético a los contenidos, no afectan nuestras maneras de ser, pensar y actuar en la sociedad. Esto se debe en gran medida a que solemos considerar que la forma es simplemente el resultado final de la expresión individual o colectiva de un estilo, y también porque la concebimos culturalmente como un mero medio o soporte material —más bien sujeto a las técnicas y tecnologías del momento y variable con ellas— a través del cual comunicamos ideas, representaciones de mundo y, particularmente, mensajes lingüísticos.

Por esta razón, argumentar que la forma puede ser política representa un desafío. En efecto, nos resulta difícil imaginar que las meras formas de las cosas que nos rodean puedan influir en nuestros comportamientos, determinando de este modo nuestra vida en común. Bajo esta premisa, las formas de las cosas y los cuerpos —su escala, materialidad, localización, etc.— no son vistas como factores relevantes al momento de llevar a cabo una crítica de los procesos mediante los cuales se ejerce el poder y se modela nuestra conducta política. Pese a lo anterior, el debate acerca de las formas ha sido central para gran parte de la crítica y la historiografía artísticas. En efecto, el formalismo que acompaña la irrupción de las vanguardias europeas considera que el trabajo sobre o a través de las formas es el elemento que permite singularizar a las artes, aunque la discusión posterior enfoca este asunto de distintas maneras. Por un lado, críticos formalistas norteamericanos como Clement Greenberg o Michael Fried ven en las formas una manifestación deseable de la autonomía del arte frente al mundo social. Así, llegan a considerar que el valor del arte reside en su capacidad de alejarse de cualquier contenido externo o referencia sociopolítica. Para ellos las formas son un fin en sí mismas. En contraste, para teóricos norteamericanos de la generación siguiente influenciados por el pensamiento estructuralista y, luego, posestructuralista, desvincular a las formas de su intrincación social y ambiental es interpretar el arte como un mero ejercicio estético, desprovisto de dimensiones críticas. Así, para Rosalind

Krauss o Hal Foster, la forma nunca es neutral o autónoma, ya que siempre está imbricada en relaciones de poder.

La crítica y la historiografía artísticas en Chile solo han acogido parcialmente este debate. En sus vertientes más críticas políticamente, han sido más bien herederas de la semiótica, el giro lingüístico y las filosofías del sujeto y la representación, sosteniendo que lo social es en lo fundamental un entramado de signos y símbolos. Por ello, conciben que el rol crítico del arte reside en generar imágenes o dispositivos visuales capaces de deconstruir e interpelar las significaciones dominantes, así como de agenciar otras que rivalicen con estas últimas. Aunque estos enfoques han examinado en profundidad las transformaciones en los marcos de representación ocurridas en Chile en los últimos cincuenta años, han prestado poca atención a las mutaciones morfológicas en las artes. No considero que esta omisión sea una falencia o una ingenuidad de la teoría artística local, sino más bien el resultado de la influencia de corrientes de pensamiento que, a lo largo del siglo XX, les otorgaron un valor subsidiario a las nociones de forma y materialidad, subordinándolas al análisis del contenido y la significación.

Si bien esta ha sido la perspectiva dominante en Chile, existen corrientes de pensamiento y disciplinas artísticas que han observado que la política no se reduce a sus sistemas de representación, sino que todo sistema de gobierno delega en las formas, los objetos y los espacios funciones de dominación. Un ejemplo claro y conocido de este fenómeno es el panóptico ideado por el filósofo utilitarista inglés Jeremy Bentham y analizado exhaustivamente por Michel Foucault en *Vigilar y castigar* (1975). Para Bentham esta forma arquitectónica no requiere simbolizar el poder ni encarnar una ideología, como lo haría un monumento figurativo, puesto que su propia espacialidad y su forma serían las encargadas de ejecutar los objetivos de la modernidad disciplinaria. Como señala Foucault: "El panóptico induce en el detenido un estado consciente y permanente de visibilidad que asegura el funcionamiento automático del poder" (Foucault, 1975). Aquí, la forma misma actúa como un dispositivo de control que regula los comportamientos, evidenciando que la política también se despliega en las formas materiales que configuran nuestro entorno. Y así como este despliegue se da mediante la arquitectura, también se da mediante el urbanismo, el paisajismo o la misma escultura, en cuanto disciplina artística que colinda y se cruza con las primeras.

Retomando las reflexiones anteriores, mediante la exposición *Formas políticas* nos propusimos entender cómo determinadas formas han resultado cruciales en la consolidación y la perpetuación de una gubernamentalidad neoliberal en Chile. Basándonos en un modelo de análisis que busca abordar los procesos críticos del arte superando las tradicionales dicotomías entre el formalismo y las teorías de la significación, nuestras preguntas de trabajo curatorial se sinte-

tizan de la siguiente manera: ¿es posible pensar que lo artístico en sus múltiples desarrollos en Chile ha desembocado en algo que podríamos denominar una política de las formas? O bien, y en función de lo anterior ¿cabe imaginar un formalismo político en nuestro país? Estas preguntas nos invitaron a reexaminar cómo las formas abstractas o figurativas, más allá de ser simples vehículos estéticos, pueden constituir en sí mismas prácticas de poder y resistencia.

Así, hemos considerado que a diferencia de otras disciplinas artísticas que han privilegiado la imagen y los fenómenos de representación por sobre su realidad física, la escultura, históricamente, se ha centrado más en cuestionar las profundas transformaciones morfológicas y materiales que los seres humanos han efectuado en los cuerpos, las comunidades, las sociedades y el planeta. Es decir, mientras otras artes se enfocan en los signos y las representaciones del mundo, la mirada del/a escultor/a se dirige hacia la reflexión sobre su forma misma, en cuanto nodo articulador de relaciones en, con o a través el espacio y la materia. Si bien es conocida la reflexión de Rosalind Krauss al respecto, notablemente en lo que cabe a la conformación de un "espacio expandido" de la escultura, en Chile también se han dado operaciones en este sentido. Desde la ruptura con la estatuaria clásica y el monumento, escultores modernos de tendencia americanista como Samuel Román han evidenciado que su apropiación del mundo precolombino no se basa en los signos o representaciones de esa época —aspectos difíciles de decodificar para los sujetos del siglo XX—, sino en la concepción de las formas que gobernaron en dicha cultura. En su obra, lo que podría denominarse un formalismo "mestizo" emerge como una reinterpretación de las dimensiones materiales y formales del mundo precolombino, en lugar de la mera reproducción de sus símbolos o significados.

Desde una perspectiva muy diferente, considerando que se trata de una escultura realizada en 1971, el *Homenaje al General René Schneider*, creado por Carlos Ortúzar, nos plantea cuestionamientos similares. Aunque se trata de una pieza abstracta carente de contenido político explícito, la obra adquiere una densidad política insospechada, al vincularse al atentado contra el General Schneider en proximidad al golpe de Estado. Este contexto, sumado a su ubicación en la avenida que también rememora la muerte del presidente estadounidense John F. Kennedy, convierte esa forma abstracta en una forma política por derecho propio. Tanto es así, que las categorías tradicionales de abstracción, monumento o escultura resultan insuficientes para describir plenamente la obra que necesitamos considerar como una obra situada. El monumento al general Schneider es un caso ejemplar para nuestro enfoque de interpretación porque su forma plástica participa de una forma política a la vez más amplia y menos evidente mediante la cual se entrelazan hasta volverse indisociables determinadas relaciones entre arte, violencia y ciudad.

En las indagaciones del Núcleo de Investigación Escultura y Contemporaneidad, hemos observado la necesidad de desarrollar un concepto ampliado de la forma que nos permita abordar las dimensiones sensoriales y perceptivas que escapan al imperativo de lo discursivo. Estos componentes semióticos a-significantes —texturas, espacios, materialidades, técnicas etc.— son, a nuestro parecer, aspectos esenciales en los modos en que la escultura ejerce su crítica de la política y el poder. Para el Núcleo, la primera operación del poder es dar forma a la materia y posteriormente significarla. Así, en nuestra investigación, intentamos leer ese extraño y poco indagado momento previo a la imposición de los marcos de representación en el cual los/as escultores/as piensan y trabajan las formas. Por lo mismo, hemos considerado que pensar las formas es una manera estratégica de problematizar el poder antes de su conversión en signo y, finalmente, en contenido. Este enfoque no solo nos permitiría comprender de manera más compleja la rica y variada producción tridimensional local, sino que también facilitaría una nueva lectura de nuestra historia política a través de las mutaciones formales y materiales que la escultura ha experimentado en distintos contextos. La exposición, en mi opinión, es un punto de partida en este proceso. Esto responde tanto a la elección de las obras como a la reconstrucción de tres periodos históricos en los que la forma y la política han modificado la cultura material del país, teniendo en cuenta sus diferentes implicancias antes, durante y después del golpe de Estado y, en particular, en el desarrollo del modelo neoliberal.

En el primer momento, titulado "Escultura y revolución", se explora la problemática de las formas como dispositivos con potencial para la transformación y la emancipación sociales. Las obras seleccionadas destacan por incorporar materialidades precarias provenientes de los estratos sociales más bajos y marginales. Mientras que la historiografía artística local ha interpretado la irrupción de lo "bajo" y lo "plebeyo" en clave simbólica objetual, nosotros proponemos que la incorporación de estas materias sociales tradicionalmente excluidas de los círculos académicos constituyen un acto de sublevación y un levantamiento de las formas mismas. En este sentido, las obras de Francisco Brugnoli, Carlos Peters, Félix Maruenda, Víctor Hugo Núñez y Valentina Cruz evidencian cómo el programa de la Unidad Popular fue una fuerza capaz de invertir el régimen elitista de nuestra cultura material artística. Desde una concepción ampliada de la forma hacia los modos de un vivir en común, los overoles de Brugnoli o el "padre" de Peters no son meras expresiones simbólicas de la exclusión, sino que introducen o presentan anatomías marginadas del reparto del sentido y de la historia. En el caso de Brugnoli, se nos advierte que el obrero no es una abstracción conceptual ni un simple signo, sino un cuerpo modelado —o tallado, como diría un escultor— por la explotación y la violencia. Por otro lado, Peters nos presenta la silueta de un trabajador de clase media, una masculinidad anónima y difusa, que contrasta radicalmente con la figura del cuerpo aeróbico, despolitizado y maquinalmente compuesto

del operador cognitivo. Es importante recordar que tras el golpe de Estado, no sólo se reinstalaron los símbolos patrios, sino que una de las operaciones clave emprendidas por las fuerzas militares fue afeitar y cortar el cabello de los hombres de izquierda. Este proceso biopolítico buscaba borrar de la memoria colectiva chilena la forma festiva y solidaria que caracterizaba a los miembros y simpatizantes de la Unidad Popular.

El segundo período, titulado "Escultura y golpe de Estado", presenta un escenario completamente distinto. Las morfologías escultóricas ya no buscan transformar el ámbito social, sino testimoniar la violencia y los poderes que vendrían a frenar cualquier posibilidad de cambio. Las piezas seleccionadas de Mario Irarrázaval, Luis Montes Becker y Carlos Leppe configuran una "memoria morfológica" que nos incita a recordar que el vértigo del poder se siente experimentando la monumentalidad de las anatomías soberanas, que la tortura es mucho más que su descripción escrita y que la exclusión se ejerce sometiendo la realidad física de los cuerpos. El caso de la obra de Osvaldo Peña, se sitúa más bien en el tránsito hacia el Chile neoliberal. Su conjunto de objetos hace evidente que el poder en las sociedades de consumo se ejerce a través de la puesta en circulación de productos. Viendo estas piezas es válido preguntarse qué es gobernar en las sociedades de capitalismo avanzado, sino ejercer el dominio a través de la seducción de las cosas en su forma de mercancía.

El tercer momento, denominado "Escultura y neoliberalismo", quizás sea el periodo histórico en el que las políticas de la forma se manifiestan con mayor intensidad y complejidad. En una primera fase, específicamente durante la década de 1980, surgen propuestas artísticas que buscan transformar la escultura en un dispositivo para la creación de formas contraculturales. La proliferación de experimentaciones formales, el reciclaje de objetos provenientes de mercados residuales y la apropiación de materiales de construcción distribuidos masivamente en tiendas como Homecenter Sodimac, nos indican que escultores como Pancha Núñez, Marcela Correa, Elisa Aguirre y Cristian Salineros generan, al inicio de este proceso, morfologías escultóricas que contrarrestan los ensamblajes materiales promovidos por el capitalismo avanzado. Más cercanas a movimientos musicales y con una concepción del espacio de carácter tribal y colectivo, las obras de los años 1980 configuran un espacio posible, una utopía material que les permite protegerse de la violencia del Estado.

La segunda fase de este fenómeno se desarrolla entre mediados de la década de 1990 y principios de la década de 2000, con Pablo Rivera como figura central. Rivera sistematiza las experimentaciones materiales de los años 80 y las transforma en un programa de producción escultórica con un enfoque crítico contundente. Un aspecto particularmente interesante de su trabajo, que influye en las generaciones posteriores, es el desarrollo de una "objetualidad dura", como lo describe Justo Pastor Mellado. Esta aproximación nos revela

que incluso los objetos más insignificantes de nuestro entorno, sin ser símbolos de poder, poseen una densidad política en tanto que actúan y determinan la forma en que habitamos los espacios públicos y privados. Dentro de esta línea de trabajo se destacan artistas como Carolina Salinas, Patrick Hamilton y Carolina Ruff, quienes participaron en la exposición *Delicatessen*, curada por Rivera en el año 2000 en el Centro de Extensión de la Universidad Católica. Esta muestra marca un hito importante, ya que legitima la escultura como una práctica interdisciplinaria y un medio eficaz para realizar la crítica de nuestra realidad social. Con ello, además inaugura lo que podríamos denominar la escultura contemporánea chilena.

Durante las mesas de conversación convocadas por la exposición, señalé que el siglo XX se centró especialmente en el cuestionamiento del lenguaje, el sujeto y la representación. No en vano, la aventura artística moderna culminó en un proceso de desmaterialización y sobrevaloración del concepto o idea, como los únicos medios críticos. En contraste, el siglo XXI comienza con el surgimiento de los nuevos materialismos, los realismos especulativos, los feminismos del afecto y los ecologismos oscuros, entre otros. En estos enfoques teóricos y filosóficos, lo no humano, la materia, la realidad, el cuerpo, la sensorialidad y la forma adquieren el protagonismo que el siglo del lenguaje les negó.

La escultura, a lo largo de su historia ha mirado con sospecha los poderes críticos de la palabra. En ciertos momentos ha buscado establecer un diálogo con la materia que trascienda los signos humanos, y en la actualidad, ha demostrado que los objetos, los conceptos y la materia tienen agencia, influyendo directamente en nuestros hábitos y comportamientos. Estas características han llevado paradójicamente a que la escultura sea vista, por un lado, como un medio a la vanguardia de los procesos creativos, y por otro, como una disciplina sumida en el anacronismo y la ancestralidad. Aunque el siglo XX no fue generoso con la escultura, su sintonía con las filosofías que hoy se perfilan como dominantes sugiere que visitar su historia a la luz de estos nuevos pensamientos puede ofrecernos herramientas esenciales para dar forma al mundo en su fase postcapitalista.

Para finalizar, como equipo curatorial no hemos buscado realizar una exposición que defienda una disciplina que no necesita ser defendida, ni hemos pretendido invalidar las complejas y consistentes interpretaciones surgidas de las teorías de la significación. Nuestro deseo y voluntad ha sido, más bien, ofrecer algunas pistas de investigación que otros puedan seguir y profundizar.



LA CONTEMPORANEIDAD DE LA ESCULTURA EN CHILE

Luis Montes Rojas

Cuando pensamos en la escultura chilena inevitablemente fijamos nuestra mirada en un paradigma que se articula en torno a la obra de tres artistas señeros: Marta Colvin, Lily Garafulic y Samuel Román, quienes conformaron una gramática disciplinar cuya perspectiva fue reivindicar un lenguaje americano y local. Todos partieron de una formación académica, que reconsideró como referencia las obras de los pueblos precolombinos, así como también contemplaron poéticamente nuestro paisaje describiendo a la cordillera como la gran escultura y utilizando la piedra como el material fundamental de sus obras. Entonces, se considera a la escultura como analogía de nuestro enfrentamiento a una naturaleza inabarcable, que conforma un lenguaje particular y que consolida una idea de escultura nacional.

Las obras de Colvin, Garafulic y Román, además, se inscriben en una concepción moderna de la escultura en Chile, pues su creación tuvo como correspondencia la producción de una obra articulada en virtud de una poética autoral, con lenguajes distintivos propios, abordando problemas compositivos y siempre refiriendo al mundo del arte como sistema en el que se inscribe la creación. No podemos olvidar que el origen del arte moderno tiene que ver con el quiebre que proponen las vanguardias respecto de un sistema de producción que, en el ámbito de la escultura, se sostenía en el neoclasicismo y la referencia monumental. Así, las transformaciones disciplinares tuvieron que ver no sólo con aspectos formales, materiales y procedimientos, sino con cambios en las referencias, especialmente en lo que dice relación a la representación del cuerpo. Así, aparecieron las búsquedas de lenguajes que tomaron distancia de la tradición neoclasicista y la reivindicación de las poéticas locales vinculadas a la tradición vernácula. En lo que respecta al monumento, el caso de Samuel Román es más que interesante, por cuanto no sólo persiste en la tradición monumental, sino que la transforma, sosteniendo su valor político, pero apropiándose hasta hacer valer su propio lenguaje, como podemos observar en producciones como el *Monumento al Presidente Balmaceda* o el *Monumento a las educadoras*. Así, la escultura chilena se hizo de una posibilidad, tanto en la apertura de los límites impuestos por la tradición académica como de la reivindicación del papel público de la disciplina.

Entonces, ¿qué significa la idea de la escultura contemporánea? Si lo moderno se distanció del paradigma neoclasicista, cuál es la distancia entre lo contemporáneo y lo moderno. Y esa diferencia, necesariamente, radica en la apertura definitiva de la obra hacia el mundo y, por ende, en la incorporación tanto del contexto como de la experiencia del espectador. Desde nuestra perspectiva, y siendo muy conscientes de la difuminación de límites de los géneros del arte en la actualidad, la presencia de la escultura es especialmente determinante en la configuración de una idea de arte contemporáneo a nivel global. No es menor que para diagnosticar lo acontecido en el arte de los años 60 y 70, Rosalind Krauss en su citado ensayo *La escultura en el cam-*

*po expandido*¹ haya abordado la transgresión de los campos disciplinares tomando a la escultura como lugar de reflexión. Ahí se configura un mapa complejo sobre las prácticas escultóricas que no hace sino poner por escrito lo que venía aconteciendo desde ya hace un par de décadas: bajo el alero disciplinar se estaban desarrollando producciones que ampliaron de forma definitiva el concepto de escultura, fundamentalmente proyectado fuera de sus límites por el Land Art y el Minimal.

Para comprender bien este punto, habría que señalar, primero, que Krauss plantea de forma explícita en su ensayo que la definición de escultura se concebía en función del monumento, pero también propone que su expansión obliga a comprender que ésta no puede seguir refiriéndose sólo a la producción de objetos de bulto o esculturas conmemorativas. Para seguir hablando de escultura era necesario tomar un respiro y volver a mirar el campo para observar qué estaba sucediendo. Así la apertura hacia los territorios de la arquitectura (Minimal) y el paisaje (Land Art), propone implícitamente la expansión física de la escultura hacia lo que Maderuelo² denomina “la pérdida del pedestal” o “pérdida del centro”, vale decir, la ruptura del paradigma modernista, donde las preocupaciones de la escultura se hallaban ceñidas al interior de la obra y su salida hacia el espacio, contribuyendo decididamente a la conformación de nociones como la performance o la instalación. Entonces no podemos dejar de insistir en que el Land Art, el Minimal y también el Arte Conceptual establecen una influencia categórica en la configuración de lo que entendemos como arte contemporáneo, fundamentalmente, porque la experiencia estética hoy no puede ser comprendida sin un espectador participante en las operaciones de sentido: la obra de arte, desbordada de sus propios límites, se plantea como una invitación al público a participar activamente desde una perspectiva reflexiva, pero fundamentalmente experiencial. Esa incorporación del mundo conlleva una mirada sobre el contexto en una dimensión donde el artista es también sujeto y constituye una perspectiva particular hacia esta compleja realidad.

Entonces, ¿cómo se da este fenómeno en nuestro contexto? A partir de las investigaciones realizadas al interior del Núcleo Escultura y Contemporaneidad y las indagaciones preparatorias para la construcción del aparato curatorial de Formas Políticas, pudimos encontrar obras que, desde los años 60, habían comenzado a tensar los límites disciplinares, tanto desde dentro como fuera de la propia escultura. Obras paradigmáticas que dejaron el pedestal para convertirse, desde la misma escultura, en manifestaciones sin una definición clara, fundamentalmente porque aún en nuestro país no había términos para referirse a ellas. Claro ejemplo es *Espacios escultóricos* (1969) de Víctor Hugo Núñez, que toma ese nombre en lugar de un término que aún no estaba en uso, la instalación. Una obra desbordada que embistió toda la Sala Universitaria (Casa Central de la U. de Chile) para romper paredes y afrontar incluso el espacio público, en una dimensión performática que

1 Krauss, Rosalind. “La escultura en el campo expandido”. En *La Posmodernidad*. Hal Foster (Editor). Kairós, 1998.

2 Maderuelo, Javier. *El espacio raptado. Interferencias entre Arquitectura y Escultura*. Mondadori, Madrid, 1990.

incluyó panfletos y rayados en la vereda norte de la Alameda. Otro ejemplo de ello es *Peligro* (1969) de Félix Maruenda, que ocupó el Hall Central de la Escuela de Bellas Artes de la U. de Chile (hoy, Museo de Arte Contemporáneo del Parque Forestal) para instalar un fuselaje de avión, intervenido con proyección de fotografías, sonidos de bombas y la activación performática realizada por estudiantes de danza. Además, ambas obras hacían alusión al contexto político, nacional e internacional, de ese momento histórico: las referencias hacia los movimientos sociales en Chile, en el caso de Núñez y la alusión a la Guerra de Vietnam por parte de Maruenda.

En lo que refiere a la dimensión monumental y del espacio público, es imposible no referir al *Monumento al General Schneider* (1974) de Carlos Ortúzar, uno de los primeros de carácter no figurativos realizados en Chile que destaca por incorporar la obra a un entramado urbanístico (la Villa San Luis, en Las Condes) que es, a su vez ideológico, materializando artísticamente un acontecimiento histórico sin recurrir a la tradicional figuración que determina el carácter monumental clásico. Otro ejemplo es el *Conjunto Escultórico* (1972) de Federico Assler, que construye una plaza incorporada al edificio de la UNCTAD, materializando una escultura expandida que está a la espera de un público que active el espacio en su actividad cotidiana. Podemos sumar también el ejemplo de *La Pincoya* (1971) de Marta Colvin, escultura realizada en acero con la que la artista se desplaza severamente de su manera de producir, y nos permite –en conjunto con Assler y Ortúzar– comprender un impulso de época que promovió transformación de la obra pública monumental, hacia otras formas de relacionarse con los espectadores, inéditas hasta ese momento.

Si avanzamos cronológicamente, la obra *Suba no más: experimente el vértigo del poder* (1987) de Mario Irarrázabal, que se constituye de una tarima de madera con escaleras de subida y bajada, que invita al espectador a subir y posar como si se transformaran en uno más de los personajes políticos que están sobre ella, a la manera de una escenografía, reuniendo las dos condiciones de las que habláramos anteriormente: se abre a la situación histórica del país e incorpora la experiencia física del público como parte de la obra.

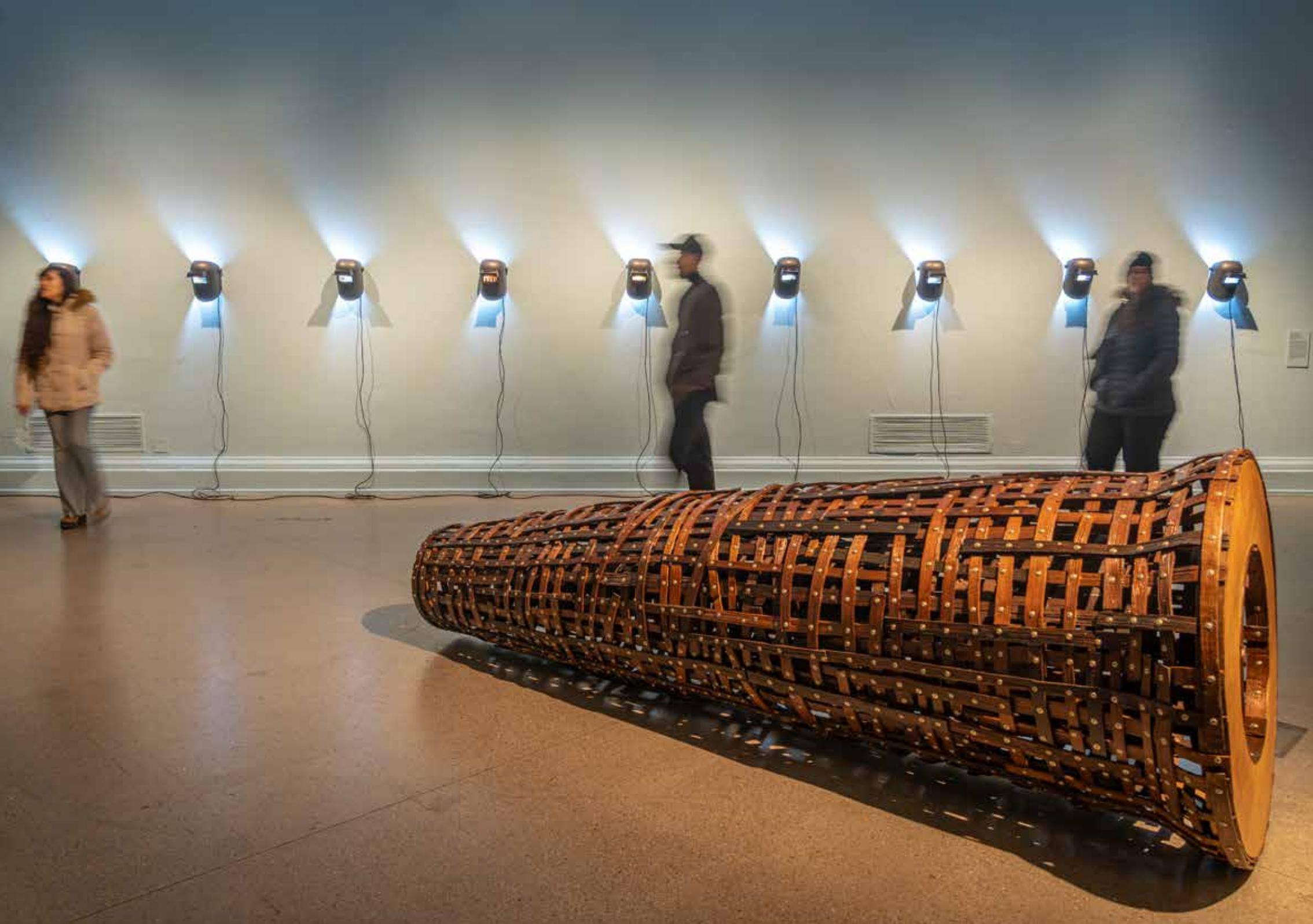
Ahora bien; ese proceso hacia nuevas formas de hacer va a tomar fuerza a partir de la década de los 90, fundamentalmente porque se materializa una distanciamiento de los artistas respecto de la formación tradicional que ofertaban las universidades, especialmente considerando la intervención de las escuelas de arte luego del golpe de Estado. Así, los jóvenes estudiantes de arte que en los años 80 expresaron su voluntad de autonomía emprendiendo un trabajo de búsqueda de lenguajes propios, contaminados con técnicas experimentales, nutridos por el arribo de textos teóricos sobre la propia escultura y abordando el cotidiano como campo de experimentación, terminarían por consolidar su presencia en la escena la década siguiente. La obra inicial de Francisca Núñez sorprende, no sólo por sus más conocidos trabajos en madera, sino también por las obras performáticas y de carácter social-comunitario, generadas en el contexto de su paso por la Universidad de Chile.

Así también las obras de Elisa Aguirre, Marcela Correa, Cristián Salineros y Pablo Rivera mantienen esa tensión entre el interés disciplinar, las técnicas y la búsqueda de procesos experimentales que se encontraban fuera de la tradición disciplinar.

Elisa Aguirre se forma al alero de Juan Egenau, pero además desarrolló en forma paralela al arte una serie de oficios que permearon su obra, como la costura y el diseño teatral, manteniendo un horizonte de experimentación material y espacial. En Marcela Correa destaca su experticia en las técnicas y manejo de materiales tradicionales como el hierro, la madera y la piedra, pero desplazados hacia una voluntad de apropiación del espacio. En el caso de Cristián Salineros, él toma como origen el vínculo con los oficios tradicionales para generar un cuerpo de obra donde siempre la significación de los materiales está en relación a un mundo social, a través del cual se construyen los relatos que permiten observar su interés por la vinculación entre obra y mundo.

Por otro lado, el caso de Pablo Rivera es especialmente relevante, no sólo por la articulación discursiva desde el mismo campo disciplinar, sino también por la voluntad de conformar ese mismo campo. Junto a Mauricio Bravo inauguran una discusión sobre la politicidad de la escultura y la necesaria revisión de las mismas prácticas, ya sea a través de la obra en Rivera como de la escritura teórica en Bravo. Por esa razón es que uno de los hitos considerado en nuestras investigaciones es la exposición *Delicatessen* (2000), curada por Pablo Rivera y con texto de Mauricio Bravo, que fuera realizada en el Centro de Extensión de la Universidad Católica, donde se convocaron jóvenes artistas como Carolina Salinas, Carolina Ruff o Patrick Hamilton, que proponen vías de indagación –sea a partir del objeto, el espacio público, el paisaje o la experiencia del espectador en la obra– que coinciden en la voluntad de experimentación que amplía el género escultórico en nuestro país.

A manera de corolario, vale decir que las reflexiones que sustentan la curaduría de *Formas Políticas* obedecen a una noción de escultura que ha decidido estar en el mundo. Y aunque ese lugar no sea siempre el más cómodo, los curadores de esta exposición hemos coincidido en identificar a esta disciplina como un lugar de reflexión interesante para observar otros fenómenos. Si bien es cierto, el término escultura incómoda incluso a algunos artistas incluidos en esta exposición, para nosotros es relevante pensar la disciplina como campo de pensamiento. Así lo planteó el mismo Bravo, cuando la describió como plataforma ideal para entender la transformación de nuestro país en los años 80, a partir de la irrupción del neoliberalismo. Así también ocurrió cuando, en 2019, nuestro país fuera epicentro del movimiento iconoclasta que acompañó al estallido social: la crisis del monumento permitió materializar y comprender las consecuencias de ese régimen neoliberal implantado hace ya 30 años. En este sentido una obra contemporánea está determinada por la necesidad de *aferrar su tiempo*, basada en una posición crítica, imprescindible para confirmar que se *está en el mundo*. Y así es como se materializan estas formas políticas, que permiten observar también la memoria de un tiempo histórico cristalizado en el arte.



ESCULTURA Y REVOLUCIÓN (1965-1973)

Periodo determinado históricamente por el ascenso y triunfo de la Unidad Popular y la participación del campo del arte en su proyecto político-social. La práctica de la escultura se comienza a pensar como un hacer cuerpo con el mundo. Se amplía su registro disciplinar con nuevos materiales y procedimientos alusivos a la cotidianidad y la contingencia. Aparecen lo frágil, lo vulnerable y lo efímero, mientras la escultura se abre a una sensorialidad dispersa o difusa que ya no está territorializada en el objeto sino diseminada en el espacio expositivo.

Los límites de la disciplina se difuminan y convergen en prácticas como la instalación, la *performance* y la intervención fugaz del espacio público, encontrando cruces formales con manifestaciones proyectadas desde otros ámbitos de la producción artística.

La Universidad de Chile fue clave en la acogida y fomento de la experimentación escultórica, especialmente, a través de la labor de extensión del Instituto de Arte Latinoamericano, dirigido por Miguel Rojas Mix, responsable de la emblemática exposición *La imagen del hombre* (1971). Así como también fue clave, el Museo Nacional de Bellas Artes, bajo la dirección de Nemesio Antúñez (1969-1973). Varias de las obras presentadas provienen de ambas iniciativas y dan cuenta de la síntesis entre escultura experimental y compromiso político.





Juan Pablo Langlois

Cuerpos Blandos, 2008 [original de 1969]

Libro de artista impreso digitalmente con 10 dibujos a lápiz sobre papel

Adquirido al artista, 2008

COLECCIÓN MUSEO NACIONAL DE BELLAS ARTES

SURDOC 2-1071



Intervención del frontis e interior del Museo Nacional de Bellas Artes, realizada por primera vez en 1969, gracias al apoyo de director Nemesio Antúnez y su gestión de apertura a las prácticas artísticas contemporáneas. Se trató de una obra conceptual que puso en cuestión el conservadurismo del museo como institución consagratoria del arte. Su valor no radica ni en el material, ni en la destreza del artista, sino que en la capacidad de interrogar el campo del arte con este acontecimiento efímero. En palabras del artista: “un acto de liberación de todo prejuicio del arte, sin pretensión plástica alguna y sin intención pública”. El gesto no tiene precedentes en Chile al romper los límites disciplinarios de ocupación del espacio institucional y público del arte, abriendo las posibilidades a lo que actualmente se conoce como *site specific*.

Francisco Brugnoli***El salvador, 1970***

Plancha de zinc y overol esmaltado

Adquirido al artista, 2019

COLECCIÓN MUSEO NACIONAL DE BELLAS ARTES

SURDOC 2-5552

Obra expuesta en la muestra de escultura neofigurativa chilena, *La imagen del hombre (1971)*, realizada por el Instituto Latinoamericano de Arte de la Universidad de Chile y curada por Miguel Rojas Mix.

El overol fue tratado para adquirir la rigidez de un cuerpo de trabajador, montado sobre planchas de zinc y agujereadas como si hubieran recibido una ráfaga de balas, en alusión a los mineros acribillados por policías y militares durante las movilizaciones en la mina El Salvador en 1966.

La historiografía del arte de Gaspar Galaz y Milan Ivelic ha planteado la tesis de que el paso de la tela al objeto ocurre como un efecto del ejercicio de la pintura, sin embargo, los límites disciplinarios se ven trasgredidos al constatar que esta obra también puede participar de los debates formales de lo escultórico.

Valentina Cruz

Registro de la intervención *La muerte de Marat*, realizada en el frontis del MNBA, 1972

ARCHIVO DEPTO. DE COLECCIONES MUSEO NACIONAL DE BELLAS ARTES

Secuencia de imágenes que corresponde a la acción realizada en el frontis del Museo Nacional de Bellas Artes, como parte de la muestra de esculturas que la artista realizó gracias a la invitación de Nemesio Antúnez, director en ese periodo, en el marco de una política institucional que dio lugar a nuevas prácticas contemporáneas del arte. La acción, titulada *Marat*, es una cita a la emblemática obra de Jacques-Louis David, *La muerte de Marat (1793)*, considerada símbolo de arte político de la Revolución francesa, cuya imagen muestra al héroe asesinado, yaciendo en una tina como la que se quema en la acción. El resto de las piezas en sala daban cuenta de los innovadores procesos de experimentación con nuevos materiales para la escultura, tales como papel con engrudo, arpillera encolada, látex y apropiaciones objetuales, con las que la artista aborda la figura humana.



Félix Maruenda***Homenaje al trabajador voluntario, 1972***

Fierro recubierto con tela, resina, pintura y botas de agua rellenas con cemento.

COLECCIÓN FUNDACIÓN FÉLIX MARUENDA

Lo que queda de esta obra, quemada por militares después del golpe de Estado civil-militar, da cuenta de la violencia del quiebre histórico en el campo del arte. La pieza está asociada a una interpretación latinoamericana del pop, cargada de compromiso político, cuyo título alude al acto gratuito de entregar tiempo y fuerza de trabajo a la construcción comunitaria de la sociedad. Es una obra representativa de las prácticas de experimentación escultórica con materiales y procedimientos propios de la realidad cotidiana de la población que protagonizó las transformaciones sociales. A modo de antecedente, en 1969, el artista presentó un montaje titulado Peligro, que concibió la escultura como creación de un espacio integral donde también se incorpora al espectador. En este caso, formado por fragmentos del fuselaje de un avión de guerra, en referencia a Vietnam, complementado con la intervención de danza y recursos audiovisuales y sonoros. Lo que hoy llamaríamos instalación y performance.

Víctor Hugo Núñez***Espacios escultóricos, 1969***

Pasta de modelado reforzada y carga de piedra pómez, estructura de acero, madera.

COLECCIÓN DEL ARTISTA

Trabajo expuesto por primera vez en la Sala Universitaria, ubicada en la Casa Central de la Universidad de Chile, junto con la intervención de la calle Alameda en las afueras, donde pintó una franja negra de vereda a vereda y siluetas humanas de color blanco.

El título, *Espacios escultóricos*, fue sugerido por el escultor y profesor Abraham Freidfeld, cuando vio el montaje y se percató de que en lugar de un objeto sobre un plinto, estaba ante una ocupación de elementos diseminados en la sala. Junto a la representación del rostro de un obrero se encontraban vigas, sacos rellenos con escombros, trapos y otros desechos. Muchos años después a estas prácticas se las denominó como instalaciones, siendo ésta una de las precursoras en el campo del arte nacional. En este caso, lo escultórico se configuró en las acciones de amontonar, tirar, botar, hacer caer, apoyar, dejar, abandonar, arrumbar. Se trata de un espacio vivo que alude a la realidad social del nuevo sujeto histórico que cobra protagonismo en tiempos revolucionarios y desborda los límites del lenguaje y la sala como forma de protesta ante la represión policial y militar de los trabajadores de la mina El Salvador en 1966.





Carlos Peters

Hombre, 1971

Figura recortada y objetos

COLECCIÓN DEL ARTISTA

Montaje presentado por primera vez en la exposición de escultura neofigurativa chilena, *La imagen del hombre* (1971), en evidente alusión al compromiso político y social del arte, que en este caso apunta a dar cuerpo al “hombre nuevo”. Fue curada por Miguel Rojas Mix en el marco del programa del Instituto de Arte Latinoamericano (IAL) de la Universidad de Chile, que él dirigió.

Realizado a partir de una figura masculina en madera, que reproduce los rasgos del padre del artista y un balón de gas. Este trabajo se apropia de la estética de los carteles cinematográficos y la publicidad, tomando el recurso de siluetas recortadas y combinándola con objetos tridimensionales.

La incorporación del objeto cotidiano, donde los aspectos biográficos, sociales y cotidianos se reúnen para replantear lo escultórico y hacer estallar los lenguajes del arte en un deseo de tocar lo real.

ESCULTURA Y GOLPE DE ESTADO (1972-1987)

La experiencia del golpe civil-militar atraviesa la vida y la producción artística del periodo. Los espacios de enseñanza universitaria fueron intervenidos por militares, muchos de sus profesores exonerados, detenidos, exiliados y sometidos a violencia política. Los estudiantes desarrollaron sus procesos de formación en un clima autoritario y de censura que permeó todos los aspectos de la sociedad, no sólo el ejercicio de la disciplina. El corte brutal con los protagonistas de la experimentación escultórica previa al golpe y la impronta fundacional de la Escena de Avanzada, al margen de las instituciones, eclipsaron el alcance de las manifestaciones del medio que estaban dando respuesta a los desafíos político-sociales.

La *VIII Bienal Internacional de Valparaíso* en 1987, cuya convocatoria estuvo dirigida a presentar esculturas e instalaciones, es uno de los momentos fundamentales en la apertura de la disciplina a la realidad. En algunos casos, la escultura tensa los espacios en relación con el cuerpo, el contexto de violencia política o el público, pero ante todo se pone en crisis como objeto cerrado sobre sí, de significación trascendente y de materialidad que contiene la forma como fin.

Carlos Leppe

El perchero, 1975

Fotografías colgadas de un perchero de madera

COLECCIÓN PRIVADA



Obra presentada y premiada en el concurso de escultura "Senografía", organizado por la Galería Módulos y Formas. Ante la convocatoria de pensar plásticamente los senos femeninos, el artista propuso un trabajo en los límites de la escultura que aborda la problemática de género desde su propia corporalidad fotográfica. Los registros de su imagen a escala destacan la obstrucción con gasa de los genitales masculinos, la ilusión de pechos femeninos que salen de un vestido y las piernas cubiertas de vendas. La pieza está realizada para ser apreciada desde todos sus lados. La estética de un cuerpo sometido o violentado por procedimientos correctivos, como si hubiera pasado por una cirugía, será una de las constantes en sus siguientes trabajos de performances.

Luis Montes Becker*Incomunicación, 1982*

Aluminio fundido

COLECCIÓN PRIVADA

Expuesta en el Museo de Arte Contemporáneo de la Universidad de Chile en 1982 para el primer certamen de escultura. La versión original estaba compuesta por una serie de tres figuras amordazadas, realizadas en aluminio fundido. El interés de esta pieza radica en ser una de las pocas obras tridimensionales que abordan de modo directo, y no metafórico, las tecnologías de tortura aplicadas por los agentes del Estado, durante la dictadura civil-militar, para eliminar toda oposición al régimen. A través de una figuración semi-estilizada, una retórica sintética y el uso de materiales duraderos, Montes Becker genera una imagen perdurable de la violencia que dio origen al Chile contemporáneo e invita a reflexionar sobre la escultura y lo escultórico como territorio posible de resguardo para una memoria imposible e irrepresentable.

**Mario Irarrázabal***Suba no más y experimente el vértigo del poder, 1987*

Madera y letreros de metal

COLECCIÓN DEL ARTISTA

Expuesta por primera vez en la *VIII Bienal Internacional de Valparaíso (1987)*, cuya convocatoria estuvo dirigida a presentar esculturas e instalaciones. Lo nominaron para primer lugar, pero fue vetado por el intendente de ese entonces, quien quiso negarse también a la presencia de la obra en la muestra. La defensa del jurado logró que se exhibiera la obra y se la premiara con el segundo lugar.

El título, reproducido en el cartel, es una invitación al público para interactuar lúdicamente con la obra y experimentar lo político en primera persona. Aunque la experiencia apunta a colocarse el traje del poder en términos universales, la obra resuena en el contexto histórico de la dictadura civil-militar. Las figuras que completan la cabeza del espectador han sido hechas y dispuestas sobre una tarima alta, recogiendo los gestos fotográficos de personas, posando y vistiendo trajes formales asociados a roles de poder. De este modo, la obra rompe con los límites disciplinarios de escultura.



Juan Egenau Moore**Artefacto VIII, 1986**

Aluminio pintado

COLECCIÓN PRIVADA

Expuesta por primera vez como parte de una serie de piezas negras en Galería Época en 1986. La muestra rompió con la idea de un conjunto de objetos únicos al considerar el montaje como una totalidad, cuya iluminación, algo lúgubre, generaba una atmósfera que rompió con las exposiciones convencionales de escultura. Su aproximación hacia el trabajo se encuentra entre la tradición y la escultura contemporánea, abriendo el camino en su calidad de maestro de toda una generación de estudiantes.

**Oswaldo Peña****Espejos para una memoria inservible, 1983**

Acero, bronce y espejo sobre madera pintada

COLECCIÓN DEL ARTISTA

La serie fue expuesta por primera vez en una exposición individual en la Galería El Patio de la Plaza Mulato Gil en 1983. Las obras proponen un modo de interacción con el público que rompe la actitud meramente contemplativa de la escultura moderna. El artista juega con el espectador que se encuentra con su propio reflejo en el espejo, para completar la obra con su presencia, mientras se enfrenta a un objeto cotidiano que lo interpela con su materialidad de acero o bronce, propios de la escultura tradicional.

La representación figurativa del cuerpo humano, que cruza su trayectoria de trabajo, aquí se resuelve con el rapto de cuerpos reales ante sí, en tiempo real. La idea de esta serie surge a partir de un artículo de prensa sobre el descubrimiento de cadáveres de ejecutados políticos en Lonquén, que relataba cómo los familiares habían reconocido a sus deudos por la ropa.





Lonquén, Galería Ojo de Buey, ARCIS, 1989.
Fot.: Brantmayer

Gonzalo Díaz

Lonquén 10 años, 1989

Instalación en Galería Il Posto

La instalación fue presentada en enero de 1989 en la Galería Ojo de Buey, 10 años después del hallazgo en los hornos de Lonquén de los primeros restos de detenidos desaparecidos, acreditados por la justicia y la prensa, correspondientes a 15 campesinos. El hallazgo dio paso a la llamada operación "retiro de televisores", que consistió en eliminar a lo largo del país los cuerpos enterrados ilegalmente y volver a hacerlos desaparecer en el mar.

El montaje está conformado por 15 marcos con lámpara de bronce y repisa, sobre la cual descansa un vaso de agua a medio llenar. Al interior de cada uno se lee la inscripción: "En esta casa, /el 12 de enero de 1989, /le fue revelado a Gonzalo Díaz / el secreto de los sueños".

Para el ejercicio de lo escultórico, las instalaciones de Díaz son un referente político e intelectual, cuya incidencia se difunde especialmente al interior de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile, donde confluyen las similares prácticas de trabajo.

CRISIS DE LA ACADEMIA, POLÍTICA Y NEOLIBERALISMO (1990-2005)

Fase histórica marcada por la transición democrática y la consolidación de un sistema económico neoliberal que incide en la configuración de los deseos sociales. La práctica de la escultura contemporánea está atravesada por la ruptura con los maestros y la reflexión disciplinaria como sistema de pensamiento. Existe una conciencia con respecto al espacio y su configuración de lo cotidiano, como problema central de la escultura.

Conceptos como “escultura en el campo expandido” de la teórica Rosalind Krauss, contribuyeron a la comprensión de los nuevos horizontes para la producción y sus implicancias políticas. Localmente, la exposición *Delicatessen* (2000), curada por Pablo Rivera, propuso pensar abiertamente lo escultórico en lugar del objeto-escultura, colocando el énfasis en el conjunto de operaciones que hacen del objeto y del espacio un soporte de significación. Esto da lugar a la confluencia de obras que no necesariamente reconocen como origen a la escultura, pero cuya incidencia es indiscutible para romper la tensión entre estar dentro y fuera de la disciplina como algo determinante.

Pablo Rivera

Fragmentos políticos I (Deformar-Presionar-Aplastar-Dividir-Doblar), 1994

Objetos en hierro forjado sobre tabla de lavar.

Sensor de movimiento y sonido.

COLECCIÓN PRIVADA



Obra presentada en la muestra de escultura contemporánea, *Digalbóndiga*, 1994, realizada en el Museo Nacional de Bellas Artes. La curaduría postuló por primera vez en el campo chileno del arte la posibilidad de reflexionar “lo escultórico”, en lugar de la escultura e incluir una lectura política al ejercicio de la disciplina.

El trabajo cuestiona las tecnologías del poder y su ejercicio en el marco del sistema neoliberal que organizan al país desde su implantación por la dictadura civil-militar.

Luego de esta muestra el artista fue calificado como *anti-escultor*, planteando el problema del dentro y fuera de la disciplina como un efecto de dicha reflexión. Esta perspectiva generó un abismo con los artistas que representaban la afirmación de la escultura en la verdad esencial del material. En cambio, estamos ante la producción de artefactos híbridos que reflexionan sobre la actualidad y contingencia técnico-material.

Cristián Salineros*Tubería*, 2001

Madera y remaches pop

COLECCIÓN MUSEO DE ARTES VISUALES UC

La obra corresponde a una toma de posición respecto a la disciplina en el sentido de que su trabajo, aun cuando es objetual y escultórico, se distingue al hacer alusión a cuestiones como la identidad, el tiempo y el espacio. Los materiales y sistemas constructivos están siempre en relación a un mundo social que ha sido observado y conocido empíricamente. Entonces, lo escultórico se define fundamentalmente como activación del espacio, sea este de orden artístico, territorial o social; no como un objeto autónomo. La necesidad de vincular obra y mundo ha determinado la investigación de técnicas como la carpintería de borde y la cestería. Así, todo el cuerpo social pasa a formar parte del cuerpo de obra, proponiéndonos una permeabilidad tangible entre materia y espacio, generando una nueva poética para la práctica de la escultura.

Patrick Hamilton*Escape al paraíso*, 2004

Nueve cascos de soldar retroiluminados

Adquirido al artista, 2010

COLECCIÓN MUSEO NACIONAL DE BELLAS ARTES

SURDOC 2-4058

Obra expuesta por primera vez en la IV Bienal de Arte Joven, organizada por el Museo Nacional de Bellas Artes. Forma parte de una investigación que ocupa como material de escultura algunas herramientas dispuestas en el mercado de bienes para el hogar, tales como serruchos, carretillas espátulas y chuzos. El contexto cultural de estos objetos se enmarca en la publicidad que fomenta el trabajo manual como entretenimiento de fin de semana y el consumo asociado al lema "hágalo usted mismo". En este caso, las máscaras de soldar son transformadas en cajas de luz que proyectan paisajes arquetípicos de la industria del turismo. La obra tensiona con humor irónico la lógica de la contemplación con la seducción promovida por el sistema de consumo imperante en Chile desde la década de los 80. Es parte de la investigación con productos y una estética masificada por cadenas de grandes tiendas para la que se inscribe la obra *Objetos para el jardín* con el que participó en la muestra *Delicatessen* en 2000 en el Centro de Extensión PUC.



Marcela Correa***Bolones de río, 1996***

Granito, acero forjado y plomo

COLECCIÓN DE LA ARTISTA

Las piezas dan cuenta del trabajo hecho desde en un lugar fronterizo entre experimentación y saber-hacer escultórico, en sentido tradicional. Las investigaciones de la artista se iniciaron con materiales no tradicionales, como resina, género, cartón, ramas de árboles; lo que el escultor Gaspar Galaz denominó “la marginalidad del soporte”. Su interés en la piedra y el acero forjado es un aspecto del oficio posteriormente adquirido, llegando así a conquistar la maestría hasta dominar la materialidad y poder trabajarla a cualquier escala. De este modo se inscribe, desde una nueva perspectiva, en la tradición de mujeres de la escultura chilena que abordaron la monumentalidad, tales como Rebeca Matte, Marta Colvin y Lily Garafulic. La diferencia fundamental con ellas radica en la incorporación del objeto cotidiano en un afán experimental que configura los espacios y cruza todo su trabajo.

**Francisca Núñez*****Silla, 1995***

Técnica mixta, madera, textil y pintura

COLECCIÓN PRIVADA

La obra corresponde al periodo en que la artista explora las dimensiones funcionales del cuerpo escultórico, sin abandonar su imaginario crítico, popular y paródico. Su relevancia radica en la materialización expresionista y post-figurativa de las formas festivas, carnavalescas y tribales, con que muchos de los artistas de la década de los 80 combatieron el contexto del país, sumido en la tristeza y melancolía que generó la represión y violencia de Estado. Para comprender su trabajo, hay que considerar que ella enfrenta un medio polarizado entre la vida y la muerte, optando por politizar las dimensiones afectivas y sensitivas del fenómeno artístico. Haciendo un uso anárquico de materiales marginales y periféricos para la academia, crea un mundo en el cual la pérdida de humanidad es un factor afirmativo que contribuye a regenerar el tejido social desintegrado por la dictadura y la consolidación del consenso neoliberal.





Elisa Aguirre

Serie silencio y vacío, 2003-2004

Técnicas mixtas

COLECCIÓN DE LA ARTISTA

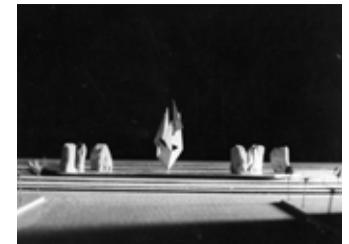
Serie presentada por primera vez en la Galería Patricia Ready, aunque la investigación que le dio lugar emerge en la década de los 80, del diálogo con la enseñanza de Juan Egenau en el contexto de formación de la Universidad de Chile posterior al golpe de Estado. Ligada a la tradición modernista del maestro y marcada por la violencia política, la obra deriva hacia la experimentación material que crea un imaginario intimista en el que tematiza el cuerpo como una entidad fragilizada, derrotada, herida y fracturada. Si bien la escultura de los años 80 suele expresar el malestar del país a través de formas agudas y disonantes, Aguirre opta por una versión silenciada de ese malestar. Por medio de cuerpos que oscilan entre lo figurativo y lo abstracto, con materiales cotidianos, crea objetos que dan forma a las pulsiones de muerte que subyacen en la sociedad neoliberal.

SELECCIÓN ESCULTURA CONTEMPORÁNEA EN EL ESPACIO PÚBLICO (1960-2010)

Lorenzo Berg

Monumento a José Pedro Aguirre Cerda, 1965

Paseo Bulnes, Santiago



El monumento fue ubicado en el remate sur del Paseo Bulnes, contemplaba para su construcción los elementos del agua, la piedra y el metal, a modo de una síntesis material de Chile. Fue una obra señera en su intención de renovar el lenguaje monumental conmemorativo. Consistía en una gigantesca llama de 13 metros de altura, realizada en cobre laminado que, según el proyecto, giraría lentamente al centro de un espejo de agua. Además, el trabajo contempló seis bloques de piedra que aluden a las principales obras del gobierno del Presidente Pedro Aguirre Cerda: Defensa de la Raza, Corporación de Reconstrucción y Auxilio, Corfo, Pascua de los Niños Pobres, Educación, Límites de la Antártida y un bloque dedicado a la figura del ex mandatario, donde iría tallado su rostro.

En 1953, Berg ganó el concurso internacional para realizar la obra y entre 1960 y 1964 se iniciaron los trabajos, sin embargo, estos fueron interrumpidos por los desacuerdos con el proyecto por parte de la Comisión Pro – Monumento. Este se fue inaugurado oficialmente el 17 de septiembre de 1965 con modificaciones e intervenciones importantes de terceros, que traicionan lo propuesto por el autor.

Carlos Ortúzar**Monumento al General René Schneider, 1974**

Autopista Vespucio Norte y Avenida Kennedy Lateral, Santiago

El monumento es una escultura y una plaza pública de Santiago. Está dedicada a la memoria del general René Schneider, comandante en jefe del Ejército, asesinado por un grupo de extrema derecha en 1970. Aunque parezca sólo un gesto conmemorativo, la obra de Ortúzar plantea cuestiones claves acerca del papel de la forma en la política. Al tratarse de una pieza abstracta, no exhibe ningún contenido político explícito, sin embargo, la conexión con el atentado que provocó la muerte de Schneider y la cercanía temporal al golpe de Estado de 1973, confieren a la obra una densa carga. Esta intersección entre historia, lugar y forma convierten la escultura en una manifestación política.

Por lo tanto, no puede entenderse únicamente bajo las categorías convencionales de abstracción, monumento o escultura. Es un ejemplo emblemático de cómo la forma artística puede entrelazarse al poder, hasta convertirse en una entidad inseparable. En este sentido, invita a repensar la relación entre arte, espacio público y memoria histórica, demostrando que la forma no sólo es un vehículo de significados, sino que también puede ser una práctica de poder y resistencia en sí misma.

Carolina Ruff**En-plazamientos políticos, 1999**

Plaza de la Constitución Santiago

Intervención en el espacio público, donde se dispusieron mil metros cuadrados de césped obtenidos del Cementerio Parque del Recuerdo con el fin de cubrir parte de la Plaza de la Constitución de Santiago, frente al palacio de Gobierno.

Este proceso fue documentado fotográficamente. Posteriormente, a partir de una de las imágenes del registro, se produjeron mil tarjetas postales, las cuales se vendieron en la oficina central de Correos de Chile de la Plaza de Armas.

En esta intervención efímera se combinaron dimensiones artísticas, políticas y sociales. A través del desplazamiento, en el cual el objeto de arte se convirtió en el espacio mismo, y el uso de la desaparición en una dialéctica entre visibilidad e invisibilidad, este trabajo buscó des-velar y resignificar simbólicamente este espacio en un cruce con nuestra historia.



Angela Ramírez*Sine Qua non*, 2018

Centro de Justicia de Santiago

Obra emplazada en el espejo de agua de la plaza cívica del Centro de Justicia de Santiago que consiste en la reproducción escala 1:1 en fibra de vidrio traslúcida de una sección de la fachada del antiguo Palacio de Tribunales (1919). El título, *Sine qua none* es una expresión latina que quiere decir “sin la cual no”, es decir, apela a la condición necesaria para obtener un resultado. En este caso, obra plantea a través de la contraposición de la fachada neoclásica con el edificio actual la reflexión acerca de la justicia como condición para la vida en común.

En 2005 la obra fue ganadora del concurso de arte público, convocado por la Comisión Antúnez del Ministerio de Obras Públicas, aunque su construcción recién pudo ser terminada en 2018, tras innumerables gestiones y juicios, luego de que el proyecto fuera paradójicamente censurado por el Poder Judicial.



RESEÑA CURADORES

Paula Honorato Crespo

Doctora en Filosofía Mención Estética y Teoría del Arte por la Universidad de Chile y Licenciada en Estética de la Pontificia Universidad Católica de Chile. Actualmente trabaja como curadora del Museo Nacional de Bellas Artes. Ha sido profesora en la Pontificia Universidad Católica de Chile y la Universidad Alberto Hurtado. Se ha dedicado al área de la historia del arte contemporáneo en Chile y el levantamiento de archivos para el trabajo historiográfico.

Mauricio Bravo

Artista Visual, teórico del arte y gestor cultural. Comunicador Visual Mención Escultura, titulado en el Instituto de Arte Contemporáneo, Licenciado en Artes Plásticas de la Universidad de Chile y Doctorando de la Universidad Politécnica de Valencia, España. Actualmente es Académico del Departamento de Artes Visuales de la Universidad de Chile. y miembro del Núcleo de Investigación en Escultura Contemporánea de la misma Universidad.

Luis Montes Rojas

Escultor, Licenciado en Artes Plásticas de la Universidad de Chile y Doctor en Bellas Artes por la Universidad Politécnica de Valencia, España. Académico del Departamento de Artes Visuales de la Universidad de Chile. Coordinador del Núcleo de Investigación en Escultura Contemporánea. Actualmente es Vicedecano de la Facultad de Artes de la misma universidad.



CRÉDITOS EXPOSICIÓN**CURADURÍA**

Paula Honorato
Mauricio Bravo
Luis Montes Rojas

DISEÑO MUSEOGRÁFICO

Marisel Thumala

CONSERVACIÓN Y RESTAURACIÓN

Carolina Ossa
María José Escudero
Eloísa Ide

DISEÑO GRÁFICO

Lorena Musa
Wladimir Marinković

MONTAJE

Adrián Gutiérrez
Marcelo Céspedes
Jonathan Echegaray
Gonzalo Espinoza
Mario Silva
Pedro Fuentealba
Hugo Núñez

ILUMINACIÓN

Jona Galaz

AUDIOVISUAL

Stephan Aravena

DOCUMENTACIÓN

Alejandra Wolff
Milena Sepúlveda
Daniela Piña

AGRADECIMIENTOS

MAVI UC
Jona Galaz
Pilar Barba
Victor Hugo Núñez
Carlos Peters
Pedro Montes
Luis Montes Becker

Osvaldo Peña
Mario Irarrázabal
Pablo Rivera
Marcela Correa
Carolina Ruff

Ángela Ramírez
Ramón Castillo
Raúl Zurita
Gloria Salazar

Rodrigo Bruna
Sebastián Ríos
Jorge Carroza
Lorenzo Berg Costa
Pablo Langlois

CRÉDITOS CATÁLOGO

PRESENTACIÓN
Varinia Brodsky

TEXTOS

Paula Honorato
Mauricio Bravo
Luis Montes Rojas

DISEÑO

Wladimir Marinkovic Ehrenfeld

FOTOGRAFÍAS

COPYRIGHT ©
Cosmoviones (Cristián Rojas)
Departamento Colecciones MNBA

EQUIPO MUSEO NACIONAL DE BELLAS ARTES**DIRECTORA MNBA**

Varinia Brodsky Zimmermann

ASISTENTE DIRECCIÓN

Valentina Ruiz Rodríguez

CURADORAS

Gloria Cortés Aliaga
Paula Honorato Crespo

EXHIBICIONES TEMPORALES

María de los Ángeles Marchant
Lannefranque
Pamela Fuentes Miranda

COMUNICACIONES

Cecilia Chellew Cros
Paula Fiamma Terrazas
Paula Celis Díaz

INNOVACIÓN Y TECNOLOGÍA**PROYECTO LAB MNBA**

Romina Díaz Navarrete

DISEÑO GRÁFICO

Lorena Musa Castillo
Wladimir Marinkovic Ehrenfeld
Isidora Carrasco Rodríguez

MEDIACIÓN Y EDUCACIÓN

Graciela Echiburu Belletti
Matías Cornejo González
Constanza Nilo Ruiz
Mariana Vadell Weiss

GESTIÓN PATRIMONIAL

Carolina Ossa Izquierdo
María José Escudero Maturana
Eloísa Ide Pizarro
Carolina Correa Orozco
Eva Cancino Fuentes
Manuel Alvarado Cornejo

Jaime Cuevas Pérez

Florencia San Martín Guillén
Hugo Núñez Marcós
Pedro Fuentealba Campos

ARQUITECTURA

Magdalena Vergara Vildósola

ADMINISTRACIÓN Y FINANZAS

Manuel Arenas Bustos
Ignacio Gallegos Cerda

Marcela Krumm Gili
Daniela Necul Escobar
Elizabeth Ronda Valdés
Hugo Sepúlveda Cabas

Paola Santibáñez Palomera

Claudia Chamorro Pizani

Roxana Vargas Navarro

Jona Galaz Irarrázabal

**AUTORIZACIÓN SALIDA E
INTERNACIÓN OBRAS DE ARTE**

Sebastián Vera Vivanco
Daniela Cornejo Cornejo

MUSEOGRAFÍA

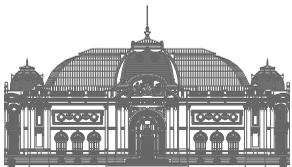
Adrián Gutiérrez Villanueva
Marcelo Céspedes Márquez
Jonathan Echegaray Olivos
Gonzalo Espinoza Leiva
Mario Silva Urrutia
Stephan Aravena Manterola

**BIBLIOTECA Y CENTRO DE
DOCUMENTACIÓN**

Alejandra Wolff Rojas
Carlos Alarcón Cárdenas
Susana Arias Arévalo
Juan Pablo Muñoz Rojas
Gonzalo Ramírez Cruz

SEGURIDAD

Sergio Ibarra Poillot
David Contreras Espinoza
Alejandro Contreras Gutiérrez
Mauricio Cruz Arellano
Vicente Lizana Matamala
Sergio Muñoz Sepulveda
Marco Narvaez Castro
Eduardo Vargas Jara
Pablo Véliz Díaz
Natalia Oyarzún Bilbao



Este catálogo fue impreso con motivo de la exposición *FORMAS POLÍTICAS, ESCULTURA CONTEMPORÁNEA EN CHILE. 1965-2005*, presentada en el Museo Nacional de Bellas Artes de Santiago de Chile, desde el 8 de agosto de 2024 hasta el 10 de noviembre de 2024. Impreso en ANDROS IMPRESORES, con un tiraje de 500 ejemplares, impresos en papel couché 130 grs.

RESERVADOS TODOS LOS DERECHOS DE ESTA EDICIÓN.

© Museo Nacional de Bellas Artes.

DISTRIBUCIÓN GRATUITA

