

«Formas políticas. Escultura contemporánea en Chile 1965-2005»

La muestra, ubicada en la Sala Matta del MNBA, está organizada a partir de 3 ejes proyectados de modo cronológico: «Escultura y revolución 1965-1973», «Escultura y golpe de Estado 1973-1987», y «Crisis de la academia, política y neoliberalismo 1990-2005».

Por_ Josefina de la Maza
Facultad de Artes Liberales
U. Adolfo Ibáñez

En el contexto local, son escasos los proyectos curatoriales de gran envergadura destinados a explorar el devenir de la escultura contemporánea. Por esa razón, la exposición realizada en el Museo Nacional de Bellas Artes, «Formas políticas. Escultura contemporánea en Chile 1965-2005», curada por Paula Honorato, Mauricio Bravo y Luis Montes Rojas, y abierta hasta el 10 de noviembre, es una oportunidad interesante para revisar, desde un punto de vista histórico, las distintas aproximaciones materiales y conceptuales desarrolladas en torno a la escultura chilena de las últimas décadas.

La premisa de la exposición es dar cuenta de “la apertura de la práctica escultórica a la realidad social, política y cotidiana, para propiciar la renovación de la tradición disciplinar”.

Es necesario destacar el punto de partida del recorrido, puesto que se desvía sutilmente de proyectos expositivos y editoriales similares (dedicados a la escultura o la pintura) que buscan revisar la producción del Arte del siglo XX. En este caso, se privilegia destacar el lugar de la escultura en la sociedad, dejando en un segundo plano los relatos de crisis de definición disciplinar del arte moderno y del modernismo, y que en el caso de la escultura, están estrechamente asociados al proceso de liberación del plinto, a poner en entredicho tanto la Figuración como la Abstracción, y a tomar distancia de la lógica del monumento.

Las secciones

La apuesta de «Formas políticas» es sugerente al observar con detenimiento la exposición, sin embargo, es posible apreciar que donde tiene más fuerza y repercusión esta premisa, es en su primera sección: «Escultura y revolución». El conjunto de obras seleccionado da cuenta del estrecho vínculo del arte con la Unidad Popular. Las obras son decidoras con respecto a los debates del periodo, asociados a la relación, siempre compleja, entre Arte y Política. En esa línea, uno de los aciertos es la inclusión de obras que se creían “desaparecidas” del campo expositivo de la escena nacional, piezas de las que se tenía referencia por medio de fotografías y que no circularon lo suficiente tras su primera exhibición a comienzos de los 70. Ejemplos significativos son: «Espacios escultóricos» (1969) de Víctor Hugo Núñez, y «Hombre» (1971) de Carlos Peters. De hecho, este último trabajo fue incluido en la paradigmática exposición «La imagen del hombre» (1971),



«Suba no más. Experimente el vértigo del poder» (1987) de Mario Irarrázabal.



«El Perchero» (1975) de Carlos Leppe.

curada por Miguel Rojas Mix para el Instituto de Arte Latinoamericano de la Universidad de Chile. Destaco la presencia de estas obras por dos razones. Por una parte, su inclusión está asociada a la necesidad –desde la Historia del Arte– de inventariar y documentar la mayor cantidad de trabajos de décadas pasadas. Por otra parte, la ampliación de *corpus* referenciales permite enriquecer –y también relativizar– los relatos de la Historia del Arte que han articulado hasta ahora los modos en que se ha pensado la producción creativa del periodo. Al observar, por ejemplo, la obra de Peters junto con «El salvador» (1970) de Francisco Brugnoli –también presentada en «Imagen del hombre» y hoy en la Colección del MNBA–, se puede imaginar un relato mucho más amplio y complejo de los repertorios temáticos, formales y materiales de la escultura de esa época.



En primer plano, «Homenaje al trabajador voluntario» (1972) de Félix Maruenda. A la izquierda, «El Salvador» (1970) de Francisco Brugnoli. A la derecha, «Hombre» (1971) de Carlos Peters.

En las secciones siguientes, «Escultura y golpe de Estado 1973-1987» y «Crisis de la academia, política y neoliberalismo 1990-2005», la premisa principal de la propuesta expositiva va perdiendo espesor. Si bien el trabajo de los artistas sigue teniendo como referente a la sociedad y al espacio público, no es posible equiparar, con otros momentos de la historia reciente, la fuerza social del arte del periodo de la UP. Es en estas dos secciones donde comienza a tener presencia la definición de la escultura desde un punto de vista disciplinar y, por eso mismo, el lenguaje del montaje se torna más específico. Aquí, las propuestas transitan entre las distintas coordenadas del “campo expandido”, término acuñado por Rosalind Krauss en 1979 para teorizar sobre obras cuya inscripción conceptual y material excedía a la escultura.

En la exposición, entonces, hay un cambio de lenguaje y el término que cobra importancia es, en vez de escultura, “lo escultórico”, categoría maleable que permite flexibilizar la selección de piezas, incorporando debates localizados en torno a la puesta en crisis de la escultura tradicional. Obras como «El perchero» (1975) de Carlos Leppe, cuyas fotografías fueron tomadas por Jaime Villaseca, «Suba no más y experimente el vértigo del poder» (1987) de Mario Irarrázabal, o «Lonquén 10 años» (1989) de Gonzalo Díaz, son paradigmáticas al respecto –junto con la mención reiterada a «Delicatessen» (2000), una muestra importante curada por Pablo Rivera (otro de los artistas incluidos en la exhibición), que se caracterizó por impulsar una definición de lo escultórico en el contexto chileno.

Distintos lenguajes

La inclusión de obras de Leppe, Díaz e Irarrázabal, así como de las piezas de artistas generacionalmente más jóvenes como Pablo Rivera y Patrick Hamilton, da cuenta de los distintos lenguajes que, desde la década del 60, comenzaron a tomar forma en el contexto local. Los lenguajes más pertinentes aquí son la instalación, el *site-specific* y aquellas *performances* que incluyen objetos escultóricos. Con respecto a esto último, y pensando de modo especial en el rol del museo en la formación de públicos, habría sido interesante que la exposición desarrollara esos conceptos de un modo más sistemático con el objetivo de dar herramientas teórico-conceptuales para la comprensión de procesos artísticos. Asimismo, y sobre todo pensando ahora en un público más específico, se echa de menos en la sección «Formas políticas», una reflexión compleja y multidimensional sobre el uso de los documentos. Por ejemplo, habría sido tremendamente interesante pensar en la condición efímera de algunas obras, como «Cuerpos blandos» (1969) de Juan Pablo Langlois, «Vicuña o Marat» (1972) de Valentina Cruz (junto con evaluar la presencia y el rol en la muestra de los registros en video, o los bocetos y dibujos de las obras). Hay otro aspecto que no es ni explicado ni problematizado en «Formas políticas». Este tiene que ver con la reconstrucción y el re-emplazamiento de algunas obras, como la misma pieza recién mencionada de Langlois, pero más específicamente las de Carlos Peters y Víctor Hugo Núñez. Preguntas de corte académico e investigativo, pero también de tipo comercial, pensando en el Coleccionismo de Arte, surgen de prácticas que, si bien pueden ser elocuentes con respecto a procesos de investigación y de trabajo, se tiñen de opacidad una vez expuestas, si los contextos en los que ocurrió esa re-producción no son socializados de modo oportuno. 