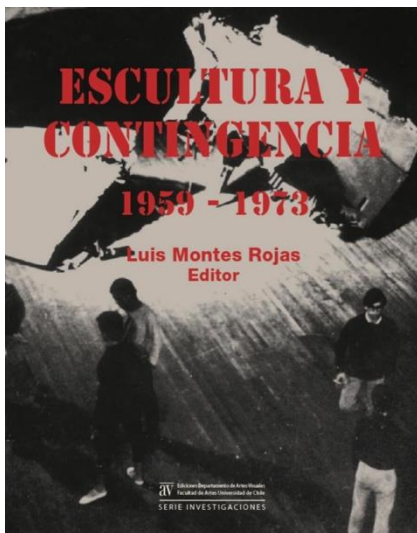


Escultura y contingencia 1959 – 1973

Luis Montes Rojas (editor). Santiago de Chile: Departamento de Artes Visuales, Facultad de Artes de la Universidad de Chile, 2020.

Soledad Novoa



Esta nueva publicación del Núcleo Escultura y Contemporaneidad del Departamento de Artes Visuales de la Universidad de Chile no solo da cuenta del importante trabajo de investigación que lleva adelante el Núcleo, sino también de la actualidad de la discusión que estas investigaciones plantean, interpelando muy especialmente a la escritura historiográfica dedicada a la producción artística en nuestro país.

Por una extraña regla general, la historia del arte en Chile ha estado supeditada al relato del desenvolvimiento de la pintura, dejando en suspenso una reflexión sostenida en el tiempo respecto a otros modos de concebir y materializar *lo artístico*, lo que ha ido en especial desmedro de la práctica escultórica y sus derivas. Esto se ha traducido en una ausencia de producción teórico-reflexiva que aborde sistemáticamente no solo su rendimiento material, sino también el modo en que lo escultórico se ha vinculado con sus contextos de emergencia y realización, es decir, con lo histórico y sus implicancias. Sin duda el trabajo del Núcleo Escultura y Contemporaneidad —y esta publicación en particular— aborda y evidencia la necesidad y pertinencia de investigar, reflexionar y hablar de la escultura, y desde allí de la historia y la historia del arte.

En este caso, a partir de la investigación publicada bajo el título *Escultura y Contingencia 1959 – 1973* (2017), se presenta la importante revisión a un período que marca el desarrollo del arte y su relación con las transformaciones sociales acontecidas en América Latina y, en especial, en nuestro país. Transformaciones que, en su relación con el arte, han sido principalmente abordadas desde el canon de la pintura y sus propios desplazamientos hacia el objeto y hacia el espacio, descuidando lo que la vertiente objetual derivada del campo escultórico ha aportado de manera significativa en este contexto.

En cuatro apartados, a cargo de Luis Montes Rojas —quien opera como editor de la publicación— Magdalena Guajardo Matta y Verónica Figueroa Aránguiz, Mauricio Bravo Carreño, y Sergio Rojas, se instala la pregunta por la historia, que, a poco de avanzar la lectura, se transforma más bien en una interpelación a la construcción del relato historiográfico respecto al devenir de las prácticas artísticas en Chile.

En este marco general, el contenido del libro opera en una doble dirección: los textos desarrollan no solo un relato posible respecto a una obliteración, sino también instalan una serie de hipótesis de lectura de un período aparentemente clausurado —y por lo mismo, diríamos poco abordado, poco interrogado y poco «trabajado» más allá de las ideas estatuidas respecto a su desarrollo y ocurrencia—, así como una serie de interrogantes respecto a sus posibles incidencias, entregando o abriendo también claves posibles para abordarlo de un modo más complejo, más enriquecido y —tal como sus autores y autoras realizan— a partir de una interrogación a los documentos y fuentes primarias que aún es posible levantar y analizar.

En su introducción, Luis Montes señala residuos y fragmentos como únicos indicios de un período que bien podríamos calificar como «de alta experimentalidad». Residuos y restos fragmentarios de las obras y sus relatos, pero también de una historia, una que no termina de cuajar ni de articularse, entre otras razones, debido a un «fuera de foco», es decir, debido —entre otros factores sin duda, pero tal vez como factor fundamental— a que la experimentalidad en la práctica y operatoria artística en nuestro país ha sido insistentemente leída desde la heroicidad pictórica y su narración. La experimentalidad, entonces, sería consecuencia de los llamados «desplazamientos de la pintura» como vector fundamental, al que a partir de fines de los ochenta y entrados los noventa se suma el tópico —sin duda altamente productivo— del «desplazamiento del grabado»¹.

Partiendo de esta afirmación, que de algún modo enuncia la orientación metodológica e investigativa que guía el trabajo del Núcleo puesto en visibilidad en este libro, hay varios aspectos que me interesa comentar.

Uno de estos, central a mi juicio y que me parece fundamental de problematizar, radica en una idea que casi apenas se desliza de los textos, pero que no por ello deja de ser menos contundente: la posibilidad

¹ Planteado desde una vertiente derivada del taller de Eduardo Vilches en la Escuela de Arte PUC, y dejando aún sin abordar el campo de investigación y sistematización derivado de la Escuela de Arte de la Universidad de Chile, de la mano del taller de Eduardo Martínez Bonati, Virginia Errázuriz y otras/otros de por medio.

de comprender parte importante de las operaciones artísticas desplegadas desde la década de los noventa a la luz de las prácticas, obras y autores/as trabajados a lo largo de los capítulos que componen el libro.

Para una historia del arte y una reflexión crítica permanentemente escindida entre un antes y después de 1973, y que durante algún tiempo tendió a comprender lo experimental únicamente a partir del trauma que habría obligado a redefinir los marcos de producción simbólica, su significación y lectura —un corte que impedía trazar cualquier indicio de permanencia desde lo pre a lo post golpe— los planteamientos de estas investigaciones obligan a abordar una vez más el período y su relación de continuidad con la producción posterior, especialmente aquella generada en la década de los noventa. Sin duda se abre aquí una rica fuente de análisis, discusión y revisión, sin embargo, cabe preguntarse si en la investigación se detecta efectivamente algo así como un «hilo conductor» que permitiera avizorar estas relaciones posibles: cuáles serían los «referentes» de estas jóvenes generaciones si —como bien queda de manifiesto en el texto— estas obras y autoras/es no han tenido visibilidad ni algún tipo de «continuidad académica».

Otro punto que me interesaría relevar y discutir dice relación con la ausencia de «cotejo» tanto con la producción de obra como con la producción teórica latinoamericana. Esto da cuenta de un problema mayor, generalizado, que sin duda supera la voluntad y los alcances de esta publicación, y que podría ser descrito como la persistente dependencia del modelo o del canon euronorteamericano, tanto a nivel teórico (nuestras lecturas críticas) como a nivel de revisión de obras y proyección de diálogos o influencias.

Digo «problema mayor» entendiéndolo que, si ha habido un puente cortado con los procesos experimentales pre 73 en nuestro país, esta situación también se ha vivido con fuerza respecto a la circulación de obras y producción crítica en la región Latinoamericana². Sin embargo, y dadas las singulares características del período estudiado —entre ellas, la necesidad de construir una mirada propia, sustentada en la propia experiencia regional en el marco de la guerra fría—, se echa en falta la referencia a algunas teorías y análisis de cuño local.

² Es importante mencionar aquí la persistente labor de subversión a esta falta llevada adelante por algunas instituciones y acciones colectivas, entre las cuales la Red Conceptualismos del Sur sin duda constituye uno de los referentes de mayor potencia.

Marta Traba sin duda está presente en los textos, pero se hace difícil no preguntarse por una lectura de Juan Acha y su teoría del *no objetualismo*, o una lectura del objeto performático de artistas como Lygia Clark o Helio Oiticica, que, aunque desarrollados desde la pintura, fueron calificados por sus autores desde la propia escultura. Se extraña asimismo alguna referencia al llamado *arte destructivo* encabezado por Kenneth Kemble al otro lado de la cordillera (en torno a 1966); o el posible impacto de una Lea Lublin, exhibiendo su *Cultura: dentro y fuera del Museo* del año 1971 en el MNBA. Otros ejemplos que sin duda enriquecerían una lectura del período situada contextualmente podrían ser la *Cabeza de Lleras* presentada por Antonio Caro al XXI Salón Nacional de Artistas de Colombia en 1970; *La menesunda* de Marta Minujín y Rubén Santantonín 1965; o la muestra *Papel y más Papel. 14 manipulaciones con papel periódico*, organizada en Lima el año 1969 por Juan Acha, en la que el crítico convoca a artistas de la escena emergente peruana para realizar una ambientación colectiva. Aunque ausentes en los textos, todas ellas responden de manera cabal a lo señalado por Luis Montes respecto a sus pares locales: «Obras que vienen a expresar un contexto, un ambiente general, no radicado en una disciplina artística en particular sino expandida a una sociedad completa» (p.31).

En este mismo sentido, llama la atención que el referente de análisis aún siga siendo Rosalind Krauss y su ineludible *La escultura en el campo expandido*. Si ha llegado el tiempo de revisar «los fallos epistémicos» de nuestra escritura historiográfica, que ha entendido las problemáticas de la práctica y producción artística en clave «historia del arte = historia de la pintura», situando en un fuera de lugar, como consecuencia, a la experimentalidad que sin ninguna duda caracterizó buena parte de la producción de obra escultórica del período analizado, cabría esperar también el ejercicio, tan productivo como necesario, de analizar esta «época»—para citar a Sergio Rojas— desde el contexto propio de este país pobre y subdesarrollado, como lo calificara en su momento Hugo Marín en el catálogo de la exposición *Imagen del Hombre*.

La disyuntiva entre Historia y memoria atraviesa, asimismo, buena parte del texto y subtexto de la publicación. Un ejemplo patente de ello es referido, a propósito de la exposición de Félix Maruenda el año 1969 en el Instituto Chileno-Británico de Cultura, al señalarse que «entre sus contemporáneos son obras recordadas como las más extraordinarias, impactantes y contundentes del período» (p. 24); sin embargo, a pesar de este impacto *epocal*, ellas no se conocían hasta hace muy poco, ni habían sido analizadas en un marco académico ni divulgativo, aun cuando obras como las de Maruenda sitúan ya las nociones de *happening*, *instalación*, *intervención en el espacio público* o *acción de arte*. Por otro lado, también, se trata de propuestas que, en su mayoría, insertan la discursividad artística como respuesta al contexto político y social del momento, tanto en el ámbito local como el internacional.

Como señala Montes, «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» (p. 31)

Apelar a *la memoria* aún se muestra como un campo fecundo y necesario —urgente, en algunos casos— que nos obliga a profundizar desde la investigación historiográfica el corte o la producción de una escisión con el golpe del 73. Evidentemente se produce allí un golpe traumático a las ideas circulantes en el campo artístico, particularmente a este más experimental, a lo que se suma la exoneración que afecta al cuerpo académico, etc., pero a mi juicio cabe preguntarse por la pervivencia en la memoria —si no colectiva, al menos individual— de las obras, exposiciones, afirmaciones y problemáticas planteadas por las/os artistas que aborda la investigación, y desde allí posibilitar una relectura no solo de aquel período sino también de la producción más inmediatamente post golpe la que, a mi juicio, hasta ahora se la ha desvinculado de esta *escena* precedente. En este marco, se hace imprescindible resituar nombres como los de Valentina Cruz, Carlos Peters, Víctor Hugo Núñez, María Cristina Matta, Ximena Sotomayor, o releer otros como el propio Félix Maruenda.

Como muy acertadamente señala Víctor Hugo Bravo, los planteamientos plasmados en acción de estos escultores y escultoras son producidos «bajo la tutela y vigilancia estética del americanismo escultórico» (p.83) —Colvin, Román, Garafulic—, el que a mediados de la década del sesenta había logrado una consagración mediante el Primer Premio de Escultura otorgado justamente a Colvin en la VIII Bienal de São Paulo. Sin embargo, desde el hoy, cabe relevar que, en relación a esta, la generación de los sesentas y setentas habría trastocado el «americanismo telúrico» y material por una concepción político-cartográfica del continente, mutando a su vez verticalidad y monumentalidad por caída, desplome y derrumbe, y aparejando en ello un nuevo espacio discursivo, material y temporal para la obra: «amontonar, tirar, botar, hacer caer, apoyar, dejar, abandonar, arruinar» (p. 93).