

Escultura y Contemporaneidad en Chile

Tradición
Pasaje
Desborde
1985 - 2000



**Núcleo
Investigación
Escultura**

Contemporaneidad



Proyecto financiado por Fondart, Convocatoria 2015
y patrocinado por el Departamento de Artes Visuales
de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile

Ediciones Departamento de Artes Visuales
Colección Escritos de Obras

Escultura y Contemporaneidad en Chile

Tradicón - Pasaje - Desborde

1985 - 2000

Luis Montes Rojas (Editor)

Departamento de Artes Visuales
Facultad de Artes de la Universidad de Chile

Las Encinas 3370, Ñuñoa

Página Web: <http://www.artes.uchile.cl/artes-visuales>

e-mail: artevis@uchile.cl

Director Departamento de Artes Visuales
Luis Montes Becker

Subdirector Departamento de Artes Visuales
Daniel Cruz

Director Extensión y Publicaciones
Francisco Sanfuentes

Coordinación Extensión y Publicaciones
María de los Ángeles Cornejos

Diseño y diagramación
Rodrigo Wielandt

Inscripción N° 267898
Registro ISBN N° 978-956-19-0967-0
Impreso en Chile/Printed in Chile - 2016

Índice de contenidos

Presentación	9
¿Es lo contemporáneo algo humanamente posible? Sergio Rojas	15
Tra(d)ición Una lectura sobre la contemporaneidad en la escultura chilena Luis Montes Rojas	41
Relatos para lo contemporáneo Claudia Páez	85
La condición biopolítica de la escultura contemporánea chilena Mauricio Bravo	113
Entrevistas	169
Reseñas curriculares	235

Presentación

La presente publicación versa sobre la producción escultórica de un período en el cual se producen importantes transformaciones en el arte chileno y en el país en general, que es el comprendido entre mediados de los años 1980 y el año 2000. El contexto del momento, en efecto, es el de la “transición a la democracia” y la progresiva consolidación de la economía neoliberal tanto en las postrimerías de la dictadura militar (1973-1990) como en los nuevos gobiernos de la Concertación de Partidos por la Democracia. En consonancia con ello, la estructura del campo artístico local se ve fuertemente alterada, inaugurándose, además, nuevas formas de producir arte que inciden directamente en la formación de nuevos modelos de criticidad.

Si bien estas transformaciones están siendo abordadas de manera creciente desde el punto de vista de las artes visuales, nos ha parecido necesario contribuir a su conocimiento y reevaluación desde lo escultórico como ámbito que, más allá de lo visual, incorpora cuestionamientos ligados a la materialidad y, cada vez más, la cotidianidad y la espacialidad, en un contexto de globalización. En función de esta mirada, nuestro argumento central es que, en dicho período, los principales cambios del arte chileno se materializan en especial en una producción escultórica sensible a los modos

de producción simbólica representativos del neoliberalismo global. En la medida que este tipo de producción se designa como escultura contemporánea, nuestro estudio constituye una aproximación al desarrollo del arte contemporáneo en Chile, así un cuestionamiento a esta denominación.

La radicalidad del giro avizorado nos permitió demarcar las diferentes opciones metodológicas de nuestra investigación, comenzando por un carácter interdisciplinar que, notablemente, aúna la teoría, la filosofía y la historia del arte con miradas provenientes de la propia práctica escultórica. En cuanto al período abordado, éste se inicia con el egreso de la Universidad de Chile y la Universidad Católica de Chile de un grupo de artistas que, mediante prácticas experimentales, comienzan a cuestionar y criticar el modelo tardo-moderno vigente hasta entonces en la escultura chilena. Su término lo situamos el año 2000, cuando la exposición *Delicatessen* inflexiona el campo escultórico local, al incluir obras y textos teóricos que manifiestan un estado del arte y, en particular, de la disciplina escultórica fuertemente imbuido de la noción de contemporaneidad.

En las décadas de 1980 y 1990 emerge un conjunto de propuestas escultóricas claramente diferenciadas de las existentes hasta ese momento. Dentro de la vastedad de este conjunto, sin embargo, nos hemos concentrado en la producción de escultores que, por un lado, se han mantenido vigentes en la escena artística nacional e internacional y, por otro, han ejercido una actividad docente constante en el tiempo, en paralelo a su creación de obra. Esto, comprendiendo la relevancia que adquiere en nuestro país la institución universitaria, como ámbito que permite paliar

el escaso desarrollo del mercado artístico nacional, la débil proyección chilena en el circuito global y los exiguos recursos directos aportados por el Estado a la creación artística.

Así es como nos hemos interesado específicamente por artistas como Elisa Aguirre, Sergio Cerón, Pablo Rivera, Marcela Correa y Cristián Salineros, quienes colaboraron en este estudio entregándonos, junto a sus testimonios, diferentes registros de sus obras, exposiciones y procesos. A partir de sus distintas perspectivas académicas, estos escultores reflexionaron con nosotros sobre sus procesos formativos y los contextos institucionales y políticos en los cuales fueron desarrollados (Universidad de Chile, Universidad Católica y Universidad Arcis), aportándonos además informaciones valiosas sobre la situación de las distintas escuelas de arte ubicadas en Santiago. Sus relatos nos permitieron percibir cómo se daban los vínculos de transmisión académica y tradición en espacios universitarios intervenidos por las fuerzas militares, así como comprender el porqué y el cómo se llevaron a cabo los procesos de recomposición del campo artístico (estructura, medios de legitimación, formas de inscripción). Otro aspecto que nos revelan las entrevistas es el horizonte de diversos intereses artísticos y políticos que otorgaban marco teórico y estético a sus investigaciones y, sobre todo, el cómo estas experimentaciones con el lenguaje escultórico eran afectadas por las tensiones críticas del momento. Es decir, los testimonios de estos artistas fueron cruciales para entender la compleja trama conceptual que ellos ocupaban, compuesta por nociones teóricas como las de centro y periferia, tradición y vanguardia, moderno y posmoderno, etc.

Junto con lo anterior, ellos colaboraron de forma determinante con la investigación al posibilitar la construcción de un archivo. Los documentos aportados, en efecto, incluyen un valioso material textual que permanecía desperdigado en catálogos y artículos de prensa, así como un importante banco de *imágenes* que ha sido clave para efectuar detallados análisis de las obras, los procesos de trabajo y los contextos en que se llevaron a cabo. Indagaciones adicionales se llevaron a cabo mediante una revisión bibliográfica que incluyó tesis y memorias, libros específicos sobre el tema, artículos y otras publicaciones, las que ayudaron a dar un marco histórico a los fenómenos de ruptura que fueron claves en la formación de una concepción contemporánea del lenguaje escultórico en Chile. Sin embargo, junto al propio análisis de las obras, el material más importante en este estudio fueron las narraciones personales de los entrevistados. Es a través de sus puntos de vista particulares, en efecto, que hemos podido comprender un período histórico a todas luces determinante en la formación de nuestra condición de sujetos contemporáneos.

La voluntad de este trabajo no ha sido otra que la constitución de un territorio reflexivo y discursivo que, desde la escultura, permita pensar críticamente los aspectos estéticos y políticos que vertebran la noción que tenemos de contemporaneidad. Y si bien ésta no es unívoca, a modo de un resultado aunado entre los participantes de este proyecto, se encuentra invariablemente ligada al ejercicio escultórico, ya sea desde la emergencia de una noción de “lo escultórico” (como el vínculo con el espacio y la cotidianidad) o como resultado de una pregunta más amplia dirigida hacia un campo cultural

tensado por lo local y por lo global. En las páginas que siguen, estos problemas serán sucesivamente abordados por los integrantes del equipo de investigación, es decir, Sergio Rojas, Luis Montes Rojas, Claudia Páez y Mauricio Bravo, después de lo cual se incluyen notablemente las transcripciones de las entrevistas.

¿Es lo contemporáneo algo humanamente posible?

Sergio Rojas

“Ser contemporáneo significa
volver a un presente
en el que nunca hemos estado”

G. Agamben: *¿Qué es lo contemporáneo?*

La pregunta por lo contemporáneo en la escultura chilena no interroga en sentido estricto por el surgimiento de la “escultura contemporánea”, sino que intenta plantear la cuestión del sentido mismo de *lo contemporáneo* en el arte. Es decir, en qué momento comienza a hacerse oír en el arte un tipo de exigencia de la que habría de resultar aquello que se denominará “arte contemporáneo”. Subyace aquí una pregunta que siendo habitual en las aulas universitarias no deja de ser extraña: *¿Cuándo comienza el arte contemporáneo?* Es decir, en qué momento se inicia ese tramo de la historia del arte al que cabría denominar “contemporáneo”.

En efecto, si aquello a lo que corresponde el adjetivo *contemporáneo* habrá de diferenciarse de lo moderno, y si la misma noción de “historia del arte” es esencialmente moderna, entonces cabe preguntarse si acaso la

contemporaneidad no empieza precisamente allí en donde ya no sabemos qué es la historia. Andrea Giunta señala: “*La inscripción de la contemporaneidad está continuamente enfrentada a lo irresuelto de la historia. El pasado se abre en el presente*”¹.

De hecho, nunca sabemos qué es exactamente lo que esperamos ver como arte contemporáneo. El hecho de no saber qué es la historia, incluso sumirse en la incertidumbre respecto a si acaso el propio pasado podría dar lugar a algo así como una historia, no producto de un ejercicio académico, sino el efecto de un acontecimiento: “*Un acontecimiento – escribe Žizek – es el efecto que parece exceder sus causas y el espacio de un acontecimiento es el que se abre por el hueco que separa un efecto de sus causas*”². El inicio de la contemporaneidad es para el sujeto un acontecimiento que no tiene fecha, que no se puede inscribir, debido precisamente a que no hay línea de tiempo porque la contemporaneidad torna obsoleta toda superficie de inscripción, de pronto no está disponible la historia. La cuestión de la escultura contemporánea es aquí ante todo ocasión para interrogar acerca de lo contemporáneo mismo. De aquí que el título de este libro no haya sido “Escultura contemporánea”, sino este otro: Escultura y contemporaneidad. La expresión “museo de arte moderno” ya nos es familiar, en cambio para el arte contemporáneo el concepto al uso es el de espacio, y lo que imaginamos como “espacio de arte contemporáneo” es ante todo un espacio vacío, en donde lo que hasta hace poco estaba recién se ha retirado, y lo que viene está siempre a punto de arribar.

¹ Andrea Giunta. *¿Cuándo empieza el arte contemporáneo? / When Does Contemporary Art Begin?* Buenos Aires: arteBA, 2014, p. 25.

² Slavoj Žizek, *Acontecimiento*, México, Sextopiso, 2015, p. 17.

En la XII Bienal de La Habana (2015), quienes ingresamos a la sala del artista alemán Tino Sehgal para ver su obra *This is Exchange*, nos encontramos en una sala sin objeto alguno y en la que una persona me ofrece dinero a cambio de conocer mi opinión acerca de la “economía de mercado”. Inicié entonces una conversación sobre socialismo y neoliberalismo con una de las personas a cargo de la sala, a la que luego se sumó otra asistente a la exposición. Ciertamente lo que allí hacíamos no era arte, pero aquel diálogo había sido posibilitado por el espacio del arte, del *arte como espacio*. Anteriormente, en la Bienal de Venecia de 2013 Sehgal presentó la performance “*This is So Contemporary*”: los guardias uniformados del museo danzan a través de la sala cantando: “*Oh, this is so contemporary, contemporary, contemporary*”.

Lo contemporáneo es ante todo una *exigencia*, la que se caracteriza por el hecho de que proviene desde *afuera* del circuito o escena de las artes. Podría decirse que se trata del afuera mismo como exigencia: de pronto el arte –sus actores, sus códigos, sus hábitos– comienza a reflexionarse a sí mismo exigido por una exterioridad que impone ser reconocida como tal exterioridad, y entonces constatamos que eso que suele denominarse “escena” o “circuito” de las artes ya no existe, o que sus fronteras han sido traspasadas por un orden que le es ajeno. El concepto de “campo expandido” –expresión acuñada por Rosalind Krauss y que se ha “expandido” hasta casi comenzar a agotar su sentido– se refiere precisamente a esta supresión o máxima flexibilidad de las fronteras artísticas. Lo que intento en este breve ensayo es una reflexión acerca de cómo es que esto habría tenido lugar en nuestra insular localidad.

¿Cuál es el medio de la escultura? Nos parece natural pensar de inmediato en la materia y el espacio. Las relaciones y diferencias de la escultura con el arte pictórico implican en lo esencial interrogarse por lo que diferenciaría esencialmente a la escultura respecto al arte de la tela como arte de la bidimensionalidad. En efecto, esta determina una relación originaria entre la pintura y el ámbito de la representación, al punto de que su historia acontece al interior del marco, conduciéndose hacia uno de sus capítulos fundamentales en el siglo XX, el de la abstracción, cancelando su relación con el mundo exterior y llegando a ocuparse de la pintura “sólo de sí misma”, según la conocida teoría de Clement Greenberg. Es decir, la historia de la pintura expone el itinerario que esta hace conduciéndose hacia la exposición de sus propios recursos. El capítulo de la abstracción –emblema del arte moderno– demostraba el hecho de que existía una historia del arte propiamente tal, una historia que era interna a la propia práctica artística. Es decir, la abstracción es el acontecimiento por antonomasia de un hecho que es interno a la historia del arte. *“Desde el paradigma de la modernidad –escribe Andrea Giunta– se entiende que el arte progresa. A cada transformación del lenguaje sucede otra, que resuelve problemas que dejó pendiente la anterior. En esta lectura evolutiva todo parece conducir a la abstracción, ya sea geométrica o informal. El paso central del arte abstracto radica en su capacidad de enunciarse en forma distante respecto del mundo que nos rodea”*³. ¿Sucede algo análogo en la historia de la escultura? Constatamos habitualmente en la historia del arte un privilegio de la pintura y, en general, de la imagen bidimensional. ¿Qué sería la “tela en blanco”

³ Andrea Giunta, *Ibid.*, p. 9.

en el caso de la escultura? Subyace a estas preguntas la inferioridad que suele atribuírsele a la escultura respecto a la pintura, y lo medular de esta curiosa pero insoslayable cuestión radica precisamente en la diferente relación que tiene cada una con la representación, o más precisamente: la no-relación de la escultura –tradicionalmente de cuerpo presente– con la representación.

En un breve artículo titulado *Por qué la escultura es aburrida* (a propósito del Salón de 1846) Baudelaire escribe:

“La escultura se aproxima mucho más a la naturaleza, y esa es la razón por la que nuestros propios campesinos, que disfrutan con la visión de un trozo de madera o de piedra bien trabajados, permanezcan estúpidamente indiferentes ante la más bella pintura. Hay en esta un misterio singular que no se puede palpar con los dedos”.

En esta perspectiva, la escultura sería esencialmente no moderna, porque es refractaria a la actividad auto-reflexiva que es propia de la subjetividad, la que requiere del ámbito de la representación para abismarse en sus propias elaboraciones especulativas, oníricas, asociacionistas, rememorativas, etcétera. Cabe preguntarse entonces si esta supuesta condición pre-moderna vendría a anticipar la imposibilidad de una escultura contemporánea o más bien, al contrario, debido precisamente al hecho de que se trata de una presencia que resiste ser fagocitada por la subjetividad, sería la escultura una práctica artística especialmente poderosa en el ejercicio de poner en cuestión –no en el sentido de suprimir, sino de poner en problemas– a la modernidad y a su principal protagonista, la subjetividad.

Incluso en el suprematismo de Malévich, capítulo extremo de la abstracción, especialmente en su obra emblemática “Cuadrado blanco sobre fondo blanco” (1917), se trata de alcanzar la máxima pureza formal y cromática, para dar a pensar una realidad superior que trasciende el orden de lo cotidiano. Indaga Malévich las posibilidades expresivas de la pureza. En el caso de la escultura, en cambio, el camino moderno hacia los propios recursos implicará la emergencia de lo que está ahí, afuera del sujeto, reposando sobre sí en todo su peso y gravedad. Calvo Serraller escribe:

“Paradigma de lo intemporal y, por lo tanto, encarnación perfecta del clasicismo, la escultura es necesariamente el arte anti-moderno por naturaleza (...). Por lo tanto, cuando triunfa la sociedad moderna secularizada –temporalizada–, la escultura se convierte en un despojo del tiempo, en una ruina”⁴.

¿Cómo habría de comenzar a ingresar el tiempo en la escultura? La escultura moderna nace cuando la materia ingresa en el orden significante. De aquí que suele señalarse a Auguste Rodin y a su obra *Balzac* (1891-1898) como el acontecimiento que da origen a la escultura moderna. La obra escandalizó a su tiempo, y el encargo finalmente se canceló. La expresividad de la cabeza, el cuello de proporciones desmesuradas, el cuerpo envuelto en la bata con que el escritor francés solía trabajar, todo ello apunta a una especie de disolución de la forma por la *emergencia de la materia misma* que pone en crisis el marco de verosimilitud de la *representación*. Se trataba de poner en obra el genio de Balzac, y esto requería dar cuerpo precisamente a su “falta de contexto”; intempestividad o incluso “anacronismo” que es propio de quien estaría destinado a inaugurar un tiempo

⁴ Francisco Calvo Serraller: “Fragmentos, ruinas, desplazamientos: la expansión de la escultura en el arte contemporáneo”, en *La senda extraviada del arte*, Madrid, Biblioteca Mondadori, 1992, p. 39.



Balzac, August Rodin, 1891–1898.

y no simplemente a cumplir el canon de una época. En la escultura contemporánea en cambio *emerge el espacio*, ante todo como territorio conceptual de operaciones. La escultura comienza a definirse como un modo de pensar, pero especialmente como un modo de operar. El arte moderno enfatiza el momento de la experiencia del mundo y la necesidad de hacerla ingresar en el lenguaje. La modernidad afirma y, en eso, proyecta, traza nuevos itinerarios artísticos por explorar mediante experimentos disciplinarios. La contemporaneidad en cambio cede en la producción de obra el lugar aún demiúrgico del sujeto moderno a un tipo de inventiva mucho más contingente, ocasional y por momentos extremadamente “ingeniosa”, en que ya no se trata de expresar la experiencia del mundo o escribir un nuevo capítulo en la historia de la disciplina. El arte deviene *un modo de mirar la realidad circundante*, antes que de representarla como mundo o procesarla como obra.

En el momento de mayor radicalidad de la modernidad artística durante el siglo XX, en el período de las vanguardias, el arte se definió por una especie de *voluntad de exterioridad*, un afán de alteridad, y trabajando en esa dirección las artes ejercieron un poderoso coeficiente de negatividad, a veces incluso de agresión y de autoagresión, atentando contra el poderoso marco de recomendación que habían heredado: la *institución* artística. El arte moderno intentaba estar “a la altura de los tiempos”, y para ello debía deshacerse de todo un sistema de códigos decimonónicos que lo hacía demasiado reconocible a la vez que ajeno a una realidad social y política que estaba siendo transformada aceleradamente por la industria y el mercado. El punto es

que esta voluntad de “ser moderno” se constituyó en un poderoso motor de la historia del arte en el siglo pasado; es decir, fue precisamente el desarrollo de esa especie de poderoso *instinto de exterioridad* que se había alojado en el arte, lo que le dio a este *una historia*, en un sentido fuerte: con actores principales, obras, acontecimientos, temas, estilos, manifiestos ideológicos y estéticos, etcétera. Las artes escribieron a lo largo del siglo XX su propia historia, y lo hicieron de manera expresamente *autoconsciente*. Fue así como el ejercicio moderno de abrir las fronteras del arte a su exterioridad tuvo como rendimiento el *desplazamiento de las fronteras del arte* –no su supresión– de tal manera que ya nada parecía ser ajeno a la obra de arte objetualmente definida, pues esta era el lugar en donde la experiencia de lo real era procesada y elaborada, dando lugar en ello a una subjetividad que se definía por su constitutiva alteración.

El arte moderno estuvo siempre animado por una voluntad de contemporaneidad, pero en el entendido de que la obra debía servir a la reconstitución de la subjetividad, alterada por lo real. Por eso el tema dominante en la modernidad artística del siglo XX fue la *catástrofe del humanismo*, a la vez que la obra hacía posible *subjetivar esa catástrofe* en los marcos de la representación. El “*Guernica*” de Picasso, las acumulaciones de Arman o las lúgubres pinturas de Kiefer, se inscriben aún en la modernidad, porque aspiran de alguna manera a sintetizar una experiencia (o el trauma, esto es, la imposibilidad de la experiencia) en la obra, la que opera como un recurso de la subjetividad cuando *lo tremendo* hace época. La voluntad de contemporaneidad en el arte moderno se lleva a cabo como *voluntad de obra*.

Si la tesis arriba enunciada es verosímil, habría que preguntarse por el sentido de lo que cabe denominar propiamente “contemporáneo” en las artes. En efecto, si lo propio de lo moderno en las artes es la voluntad de obra (que expresa una voluntad de subjetividad, de autoría u “mundo interior”), entonces tendríamos que pesquisar lo contemporáneo *fuera de la obra*, incluso en la falta de obra. Y cabría pensar que el acaecer de lo contemporáneo en las artes ha tenido lugar en diferentes momentos, al interior incluso de su modernidad. Los *ready-made* de Duchamp, “4’33” de John Cage, el *mail-art* de Guillermo Deisler, sería ejercicios de arte contemporáneo, no sólo porque exceden materialmente tanto a la institución de la obra como al discurso estético, sino también y especialmente porque no aspiran a comprender o cifrar en la obra una *experiencia* del mundo. Es más, podría decirse que en estas prácticas el arte se había conducido más allá de los límites de sentido de la obra. A propósito de Malévich, Duchamp y Brancusi, Marc Jiménez habla de “*algunos célebres ‘accidentes’ de repercusión tardía y prolongada (...), libertad que sólo sobrepasó temporariamente las fronteras del arte*”⁵.

Ahora bien, ¿cómo llega a acontecer en la escultura en Chile aquella *exigencia* en la que –según venimos sugiriendo– consiste lo contemporáneo? Es conocida la tesis de que la historia de la pintura en Chile hasta el golpe militar de 1973 consistió en una constante *modernización*; esto es, una “puesta al día” que hacía a nuestro lugar periférico dependiente de los centros mundiales del arte occidental.

⁵ Marc Jiménez: *La querrela del arte contemporáneo*, Buenos Aires, Amorrortu, 2010, p. 20.

Sin embargo, cabe preguntarse si en el ámbito de la escultura esa modernización acontecía con la misma velocidad, o acaso más bien aquella se había fijado en el modernismo del volumen. Aquí la figura del *maestro* será fundamental no sólo en la relación personal del “discipulado”, sino también en tanto sujeto en torno al cual se articula el espacio del *taller*. Las características materiales del arte escultórico otorgan al taller –como espacio colectivo de trabajo y de reunión– una gravedad que no se da en la pintura. Esta situación describe el lugar y la dinámica de la escultura en la institución universitaria. Es decir, habría que preguntarse en qué medida la figura misma del *maestro*, el peso de este como *origen*, se contraponía al acaecer de lo contemporáneo en las artes en cuanto que articulaba de manera gravitante la *interioridad* del espacio de creación, en un tiempo –el de la dictadura– que de otra manera correspondía al de la *intemperie*.

La paradoja es que durante la dictadura militar, en que la Universidad de Chile fue institucionalmente desmantelada, el taller de escultura podía existir sólo en cuanto que resistía al acontecimiento de su contemporaneidad, porque abrirse a esta no habría significado sino su catástrofe, su cancelación por *lo otro* que el arte, la interrupción de la institución, pero ya no por la consabida transgresión que ejerce el propio arte hacia los códigos y protocolos que lo sobreprotegen, sino por la acción de aquello que en ese tiempo de oscuridad no podía nombrarse de otro modo que con la prepotencia que es propia de la palabra “realidad”. Se podría decir que la dictadura militar suprimía todo espacio de representación en la inmediatez de los bandos militares; pero también podemos pensar que en ese tiempo se tornó manifiesto de manera insoslayable –en la institución del arte– el hecho de que



Taller de Escultura, Patricia del Canto.
Departamento de Artes Plásticas de la Universidad de Chile, 1984.

ella pertenecía al ámbito de la *representación*. Y entonces, si la práctica artística iba a dar un paso, este debía ser cuestionando su propia institucionalidad, pero ese paso *debía ser dado aún*, y no se trataba de una salida hacia el exterior, sino del “ingreso” de la intemperie en la práctica artística. El escultor Sergio Cerón comenta respecto al taller de escultura a comienzos de los '80 en la Universidad de Chile:

“El taller era el oficio, la reflexión la teníamos afuera. Y en el hacer mismo, yo encontraba materiales en las ferias, en los botaderos, restos de muebles, restos de cualquier cosa, y me decía ‘voy a hacer escultura con esto hasta que la escultura diga que no... pero la escultura nunca iba a decir que no’.

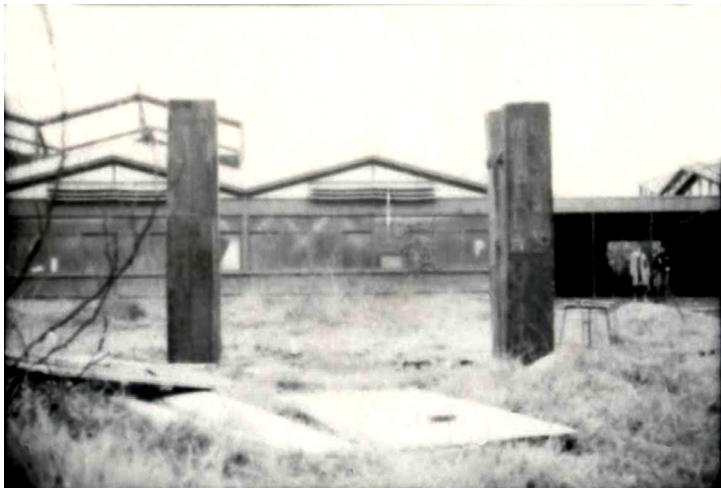
Resulta difícil reconstruir lo que habría sido el “contexto” de la institución de las artes en Chile durante la dictadura militar, pues lo que resultaría de ello es más bien el nocontexto. La dictadura en tanto que facticidad cotidiana *no puede ser imaginada*; definió durante 17 años nuestra chilena cotidianeidad, y eso es lo que hoy resulta imposible imaginar, pues el terror y el extrañamiento con que tendemos a caracterizar aquel tiempo nos sugieren que aquello no era sino la catástrofe de toda representación posible. En efecto, el miedo y la incertidumbre remiten a lo irrepresentable. Sin embargo, por lo mismo, el poder no deja de producir representaciones, y en ese sentido no deja de producir subjetividad. Dice Eltit a propósito de su novela *Lumpérica*:

“Cuando yo volvía, rápido, rápido, rápido, porque no podía estar en la calle después del toque de queda, a veces pasaba por las plazas. Pero en las plazas estaban encendidas las luces. Y entonces vi estas plazas, con todas sus luces prendidas como un escenario. Lo primero que vi fue esta paradoja de ciertos espacios que funcionaban pero que eran inhabitables porque había estado de excepción”⁶.

⁶ Diamela Eltit: *Conversación en Princeton*, edited by Michael Lazzara, PLAS Cuadernos, Number 5, Program in Latin American Studies, Princeton University, 2002, pp. 30-31.

En la novela de Eltit alguien ha visto encenderse las luces en la plaza cuando se retiraba, como todos, hacia su casa, y entonces imagina permanecer allí, para ver qué es lo que sucede durante el vigilado sueño de los ciudadanos, se pregunta para quiénes se han iluminado absurdamente los bancos y los árboles de la plaza. Las plazas permanecían iluminadas durante el “toque de queda”, y esa escena opera como la verdad de Chile en dictadura: la *insólita cotidianeidad* con que la subjetividad podía, con todo, hacerse lugar entre las cosas en un tiempo que había sido capturado por el miedo.

Es significativo el hecho de que en la actualidad exista un interés por reconstruir la historia del presente en el que nos encontramos, como si el extrañamiento que es propio del presente ya no pudiera echar mano de las representaciones del futuro para darse algo así como una dirección. Y entonces, capturados en una atmósfera de *presentismo*, volcamos nuestra atención hacia el pasado preguntándonos cómo fue que llegamos a esto. Y cabe examinar si acaso se trata efectivamente de un interés por la *historia*, esta economía de sentido capaz de cribar los hechos y personajes del pasado conforme a criterios de verdad y verificación, o más bien el afán que anima a ese interés se orienta en sentido estricto hacia el *pasado* como tal, haciendo emerger así una pluralidad de relatos, de anécdotas, de documentos, ninguno de ellos descartable. Se multiplican entonces las “historias” que, como relatos, no se elaboran desde el fin; es decir, que no proponen una dirección en el tiempo. Porque lo que se intenta explorar para las artes es un tiempo de *discontinuidad*; es decir, un tiempo en el que se canceló la posibilidad



Intervención de Sergio Cerón en Las Encinas,
Campus Juan Gómez Millas, 1984.

de establecer causalidades de sentido, que permitieran comprender en perspectiva histórica el devenir de las artes, y en especial el de la escultura. Lo que mirando hacia el pasado hoy se quiere denominar “contexto” se refiere al conjunto de condiciones que nuestro presente reconstruye para poder comprender aquellos comportamientos subjetivos cuyas creencias de base ya no son las nuestras. *Pero la supuesta reconstrucción del contexto es el recurso a una ficción narrativa*, pues implica no sólo exponer las circunstancias en las que algo acontecía, sino que también supone relaciones de incidencia de esas circunstancias, como de un “exterior” sobre un “interior”. El límite en el que se cree poder reconocer la frontera entre ambos es la ficción. Nosotros mismos, hoy, no tenemos propiamente un contexto (no sabríamos decir dónde están nuestro interior y el exterior que supuestamente nos acecha y “condiciona”), pero *llegaremos a tenerlo*, porque nos lo atribuirán quienes mañana escriban la historia de las instituciones en las que hoy existimos.

Lo contemporáneo se contrapone a la noción de “contexto”, pues se refiere precisamente a la cancelación de aquella frontera. En consecuencia, no podría comprenderse el acaecer de la contemporaneidad en la escultura chilena limitándose a preguntar por el momento y el modo en que llegan a nuestro medio determinados referentes internacionales (por ejemplo, la “escena británica”), como si lo medular consistiera en alcanzar una producción artística acorde con lo que sea en cada caso el momento “presente” de la historia del arte de acuerdo a un determinado canon. Pero no es contemporáneo el arte que se pretende actual.

Mi hipótesis en este punto es que el concepto de *discontinuidad* es clave para comprender el acaecer de lo contemporáneo como exigencia pura que conduce al sujeto hacia el lenguaje para elaborar formas inéditas en el ámbito de los recursos. Es el modo en que en los '80, bajo dictadura, irrumpe lo contemporáneo en las artes en Chile; muy distinto al modo en que ello sucederá en las capitales occidentales del arte. En general se piensa el comienzo de lo contemporáneo en relación con aquellos acontecimientos que significaron la pérdida de la creencia en que la historia se articula conforme a la idea de progreso (político, científico, social). Se trata, por cierto, de la historia del *mundo* y cuyo sujeto es la *humanidad* en su conjunto. Honnef señala:

“La convicción de que el mundo se encaminaba imparable hacia un estado paradisiaco en la tierra, se había puesto en duda con el paso del siglo XIX al XX. Las crueles guerras sin sentido en todos los rincones del globo, la creciente destrucción del entorno natural con residuos industriales venenosos, el prolífero aumento canceroso de las redes de comunicación y las catástrofes tecnológicas de dimensiones inconcebibles, ostentan rasgos apocalípticos similares a los grandes accidentes atómicos de Seveso, Bophal y Chernobil”⁷.

Pero la idea de progreso no sólo determinaba teleológicamente la historia de la humanidad, sino que hacía posible la idea misma de una *historia* mundial que operaba como patrón de evolución universal, en relación al cual los diferentes pueblos medían las aceleraciones y actualizaciones de sus particulares itinerarios. Este modo de comprender el devenir de la realidad global, cuyo soporte consiste en concretas relaciones de dependencia económica y política, imponía sobre la producción artística en latitudes como la nuestra la tarea de tener que “ponerse a la altura de los tiempos”, pero

⁷Klaus Honnef: *Arte contemporáneo*, Colonia, Taschen, 1991, p. 22.

a la vez, dadas esas mismas relaciones de dependencia, la posibilidad de cumplir la tarea con puntualidad quedaba permanente aplazada. La “actualidad del arte” estaba siempre en otro lugar. *“Las historias del arte –escribe Andrea Giunta– organizadas desde los centros nos han repetido, una y otra vez, que las novedades del arte surgen en determinadas ciudades (París, Nueva York, Londres, Berlín) y desde allí se distribuyen por el mundo. Cuando recorremos un museo de arte latinoamericano con un especialista en el arte europeo o norteamericano, es habitual que ante la obra de cada artista que ven por primera vez no se pregunten por lo distinto, sino por aquellos rasgos que les recuerdan a artistas que conocen”*⁸. En consecuencia, la emergencia de la contemporaneidad en la producción artística latinoamericana implica necesariamente la crisis del paradigma mundial de la historia, y especialmente de la historia del arte. Esta crisis será consecuencia, por cierto, de los procesos que corresponden a esas mismas condiciones de dependencia económica y política.

Este es el sentido de *ruptura* que tiene el golpe de Estado de 1973 en Chile, que pone en cuestión de modo irreversible la idea que existe –contenida en los hechos mismos– una *temporalidad* histórica en curso. Cambia radicalmente el sentido de la política en un desconcierto que llega hasta nuestro presente. *“Aquellos que coinciden demasiado plenamente con la época –escribe Agamben– que encajan en cada punto perfectamente con ella, no son contemporáneos porque, justamente por ello, no logran verla, no pueden*

⁸ Andrea Giunta, *Íbid.*, pp. 13-14.

*tener fija la mirada sobre ella*⁹. El golpe militar es el acaecer de nuestra contemporaneidad, precisamente porque nos arrebató nuestra condición histórica, porque cancelando el futuro, hace emerger un pasado en el que coexisten demasiadas “historias”. El punto es que en los '80 esta crisis de la historia acontecerá en todo el planeta. Esa es la década de la *discontinuidad*. Parafraseando el conocido pasaje de Flaubert que inspiró a Yourcenar para escribir *Memorias de Adriano*, diríamos: la confianza en la historia ya no estaba, y la fe neoliberal en el mercado aún no había llegado.

Pablo Rivera ha relatado la anécdota en torno a una caja que, durante una manifestación en la comuna de Providencia contra la dictadura, quedó “abandonada” en medio de la calle. Era el año 1986. Tiempo después Rivera ha reflexionado la operación de la caja en los términos de *producción de espacio*, y entonces podría considerarse esa anécdota como una anticipación de lo que será más tarde las operaciones en el espacio que caracterizan a ciertas prácticas artísticas que se desplazan desde la escultura hacia la contemporaneidad. La policía de Fuerzas Especiales despeja la calle y examina la caja considerando, suponemos, la posibilidad de “hacerla explotar”. Finalmente, no se trataba sino de una caja vacía. Rivera reflexiona ese objeto que estando *fuera de lugar*, y debido precisamente a esto, es capaz de generar y organizar el espacio en torno a él. Se trata, por cierto, de una especie de ocurrencia “retrospectiva”, pero que da cuenta de que el arte puede ser una forma de mirar y reflexionar el espacio, trascendiendo así la objetualidad de la obra. Ocho años

⁹ Giorgio Agamben: “¿Qué es lo contemporáneo?”, en *Desnudez*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo editora, 2011, pp. 17-29.

después, en el texto que Rivera escribe para la exposición “*Digalbóndiga*”, se pregunta por el modo en que los objetos establecen relaciones con el espacio, “*ya sea estando solo allí inertes y pasivos (...), absorbiendo el entorno, abriendo el espacio a la mirada, entablando un diálogo con él o bien habitándolo y otorgándole significación*”¹⁰. ¿Nació esta idea en aquella anécdota de la “caja-bomba”? No. El “nacimiento” de las ideas es también una ficción, responde a una vocación de origen, a un deseo de (ser) sujeto que la contemporaneidad ha venido también a poner en cuestión.

Si examinamos la consabida idea de que la escultura contemporánea se diferencia *objetualmente* de su antecesora moderna (por ejemplo, a partir de lo que Maderuelo ha denominado la “pérdida del pedestal”), entonces cabe preguntarse en qué momento y a partir de qué condiciones eso tiene lugar en Chile. Ni existe internet, pero algunos artistas viajan y llegan importantes revistas de arte contemporáneo a algunas universidades. Persiste sin embargo, en este modo de abordar el tema, una idea de *historia del arte* en su sentido fuerte, y con eso la poderosa lógica de la “puesta al día” para entender ciertas prácticas emergentes en nuestra localidad. También se procede de esa manera cuando adornianamente se reflexiona el siniestro *potencial de contemporaneidad* de la dictadura militar, como si esos diecisiete años hubiesen sido “nuestra Segunda Guerra Mundial”, el acontecimiento que viene a hacer añicos el sentido de mundo, empujándonos hacia el lenguaje allí en donde la violencia nos había enmudecido. Respecto a la narrativa, por ejemplo, el teórico

¹⁰ Pablo Rivera: “Digalbóndiga. Ejercicios para una política de emplazamiento”, en catálogo *Pablo Rivera Esculturas*, Santiago de Chile, MNBA, julio de 1994.



"Caja-bomba", protesta de los estudiantes de la Universidad Católica.
Providencia, Santiago, 1986.

brasileño Idelver Abelar ha desarrollado la tesis de que las dictaduras de los años '70 y '80 determinan las condiciones de emergencia a inscripción internacional de la literatura latinoamericana contemporánea, esto es, post Boom.

El principio de la *modernización* supone en primer lugar la idea de una historia universal del arte, la que se gesta en las capitales culturales del mundo occidental; en segundo lugar, un orden político y económico del planeta, el que en esas capitales está siendo permanentemente producido, reflexionado y también cuestionado (doble subalternidad, respecto al “sistema” y a su crítica); y en tercer lugar, una distancia espacio-temporal en que transcurre la información desde esas localidades hacia la “periferia”. Pues bien, la naturalizada territorialización geográfica de “lo contemporáneo” en la segunda mitad del siglo XX presenta hoy importantes transformaciones.

¿En qué puede consistir hoy hacer arte contemporáneo?
¿Contemporáneo de qué? Andrea Giunta escribe:

“En el mundo contemporáneo todos somos, de algún modo, por momentos, extranjeros. El vértigo del cambio tecnológico, tanto como la velocidad con la que hoy trasladamos nuestros propios cuerpos hacia las más distantes geografías, hacen de la extranjería una condición de la *contemporaneidad*. Navegamos climas, idiomas, tecnologías con una velocidad antes irrepresentable”¹¹.

El problema es que precisamente la *contemporaneidad* pareciera ser lo que define hoy nuestra “posmoderna” cotidianeidad, por cuanto la hiperconectividad –que transforma todo en información *inmediatamente disponible*–

¹¹ Andrea Giunta, *Ibid.*, p. 55.

tiende de reducir cualquier forma de espesor narrativo del tiempo a la pura instantaneidad de las transmisiones. Sin embargo, a partir de lo que aquí hemos expuesto, ¿tendría sentido la expresión “mundo contemporáneo”? Pienso que tiene tanto sentido como hablar del “artista contemporáneo”. No se puede ser contemporáneo, porque no se trata de un estado ni de una condición. Entendemos que mediante ese término se quiere nombrar aquello –y aquél– que coincide con el momento más actualizado del desarrollo del arte en un plano internacional, pero esto describe una forma radicalmente moderna de definir lo contemporáneo. Como señala Marc Jiménez “*la propia expresión ‘artista contemporáneo’ remite a un nivel de excelencia atribuido por un mundo del arte erigido en jurado*”¹².

El marco de validez de esta noción es, por cierto, el mercado internacional del arte. Bajo esta mirada, lo que se denomina “artista contemporáneo” viene siendo una especie de *artista en tránsito*, siempre desplazándose de una exposición internacional a otra. La burbuja económica y conceptual del “arte contemporáneo” es moderna, pues se piensa a sí misma como lo más representativo del momento actual.

El núcleo del presente no es la pura actualidad (una especie de conjetura ontológica producida por las transacciones del mercado financiero y la informatización digital de la percepción), sino el pasado que se ha alojado en el presente. Un pasado que no pasa. “*Pertenece verdaderamente a su tiempo* –escribe Agamben– *es verdaderamente contemporáneo aquel que no coincide perfectamente con él*

¹² Marc Jiménez, *Íbid.*, p. 297.

*ni se adecua a sus pretensiones y es por ello, en este sentido, inactual; pero, justamente por esta razón, a través de este desvío y este anacronismo, él es capaz, más que el resto, de percibir y aferrar su tiempo*¹³. Y entonces el concepto mismo de una “escultura contemporánea” sería ajeno a la contemporaneidad como exigencia que se hace sentir en las prácticas artísticas; una escala post-humanista del tiempo y del espacio en la puede llegar a operar el arte, pero tensionando hasta poner en cuestión la noción protocolar de “artista contemporáneo”.

¹³Giorgio Agamben, *Íbid.*, p. 17.

Tra(d)ición

Una lectura sobre la contemporaneidad en la escultura chilena

Luis Montes Rojas

En el catálogo de la exposición *Delicatessen* (2000), el texto de presentación de la curatoría realizada por Pablo Rivera aborda la discusión acerca de la pertinencia u operatividad de la propia escultura, dejando en claro la complejidad de la situación acerca de un término que no deja de ser conflictivo. Más hoy, donde el apelativo de artista visual permite dejar en descanso todas aquellas definiciones disciplinares que impedirían la movilidad requerida para la conformación de un programa de obra que no responde a anclajes de ninguna naturaleza dado que el proceder del artista no se restringe irrestrictamente ni siquiera al mundo del arte. La lógica indica que la referencia a un género como la escultura se convertiría, dentro de este nuevo orden, en una carga que afecta la disponibilidad de recursos que requiere una obra que se constituye *en el mundo*, en virtud de relaciones significantes que sobrepasan obligatoriamente los límites impuestos por un campo disciplinar.

Esta situación nos impele, en el ámbito de esta investigación, a considerar la situación de la disciplina en Chile en el entendido que tal denominación todavía se mantiene activa al ser conjugada por artistas que aún hoy se denominan escultores,

con obras que aún hoy se denominan esculturas, poniendo en evidencia que las nociones disciplinares no sólo se hallan ancladas en el ámbito académico que podría aparecer como el nicho natural para términos que buscan cobijo en espacios como el universitario, donde la inamovilidad propia de la institución impedirían hacer valer cambios con la velocidad que acontecen fuera de ella.

La rígida concepción de la disciplina que persiste en nuestro país contrasta con la ampliación que constatará Rosalind Krauss ya el año 1979. Bajo esa redefinición donde la expansión de campo responde a una producción que ya se emparentaba con la noción de arquitectura y paisaje bajo la inclusión de la idea de espacio fenoménico, el acontecer de la escultura durante los 60 (fundamentalmente en Estados Unidos e Inglaterra) había superado tanto la lógica monumental como la gramática asociada a su producción. Es muy importante recalcar que el acontecer de la escultura de esa década le sirvió a Krauss como campo de reflexión para abordar la postmodernidad, recordando que su texto fue incluido en la compilación de Hal Foster junto a otros autores como Habermas y Jameson, y donde justamente el núcleo de su escrito versa sobre la crisis de lo disciplinar entendiendo ésta como una definición resistente que se enfrenta a la producción artística como realización de un ámbito de experimentación y desdoblamiento de los límites, ya no alineados por la concepción unívoca que otorgara sentido mientras el espíritu moderno seguía siendo paradigmático. La noción de escultura quedaba expuesta críticamente tanto por la obra desarrollada por los artistas como por la reflexión de los teóricos, y por tanto, no es posible pensar que dicha

definición fuera a quedar indemne una vez han acontecido transformaciones de tal magnitud.

Después del Minimal y el Arte Conceptual la idea de escultura ha quedado necesariamente afectada, desbordada de sus límites. Ésta ya no podría seguir siendo determinada por las reglas gramaticales de la producción monumental, donde los procedimientos técnicos y normas compositivas constituyen la herencia que rige la pertenencia al género, y donde existían formas y convenciones que hacían reconocibles las obras que constituían su acervo. Son las mismas obras (esos pasillos con televisores, fotografías con excursiones y líneas provisionales sobre el desierto que son descritos en *El campo expandido*) las que han exigido una revisión reflexiva sobre el término para que de alguna forma *la escultura* siguiese siendo el campo a costa de la dispersión de su identidad. Bajo este panorama podemos concluir que el término escultura viene a describir un campo de producción y reflexión que se halla en movimiento, por lo tanto operativo, y que su vitalidad necesita tanto de la afirmación como de la negación, el traspaso constante desde un adentro a un afuera y desde la periferia al centro. El mismo texto de Krauss que ha servido como pilar central a las discusiones sobre la escultura de los últimos 40 años ha terminado por incluir al amparo del término a esa serie de manifestaciones que -en estricto rigor- hasta ese momento no podían ser pensadas como esculturas, ampliando el territorio como respuesta a la búsqueda de un imprescindible *espacio vital*.

Sin embargo, la comodidad aparente que nos ofrece una disciplina ampliada y en apariencia con menos fortificación

en sus límites no se reprodujo en la producción artística nacional. Es muy decidor que los primeros relatos donde se hace mención de la lectura del texto de la Krauss y de otros teóricos relativos a la escultura recién aparecen referidos alrededor de 1992, por parte de Pablo Rivera y Mauricio Bravo, quienes empiezan a hacer circular *El espacio raptado* de Javier Maderuelo como un libro imprescindible, así como *La poética del espacio* de Bachelard, una fuente a la que recurrían aunque con cierto forzamiento dada la precariedad de la bibliografía disponible en Chile. Es posible percatarse de ese desajuste también a través de los artistas que los estudiantes de la década de los 80 mencionan como referencias de su etapa universitaria, escultores como Henry Moore o Bárbara Hepworth, quienes claramente ya se habían constituido en ejemplos para una generación anterior de artistas. Esto permite diagnosticar un corte, una escisión que coincide claramente con el acontecer histórico de Chile y que impide, de cierta forma, dar cumplimiento al patrón de modernización de la escultura en nuestro país y que debiese en algún momento haber incluido al Minimal como referencia ineludible.

El proceso modernizador de la escultura chilena siempre respondió más bien a desplazamientos e importaciones del acontecer de la escultura desde *donde esa historia estaba aconteciendo*, fundamentalmente Europa. El instrumento de esa voluntad es la universidad, la institución donde esos modelos se instalan y reproducen. No es posible pensar el acontecer del arte en Chile sin considerar a la Universidad como origen de su enseñanza, discusión y difusión. Sin profundizar una reflexión sobre las consecuencias que ha

tenido sobre las formas de producción del arte en nuestro país, no se puede soslayar la relevancia de esta estructura sobre el ejercicio disciplinar. Este diagnóstico funciona a manera de premisa: la universidad sin lugar a dudas cumple un papel preponderante en la manera en que el arte se produce e inscribe en Chile. Asimismo, la Universidad es generadora y vehículo de decisiones macropolíticas, las que se expresan a través de su institucionalidad y que necesariamente inciden en las prácticas artísticas y su enseñanza, lo que no sólo nos obliga a pensar en la institución como lugar de reflexión y desplazamientos (idealmente) sino también como un espacio que ha producido estabilización respecto de la administración del conocimiento.

Siguiendo esa estructura de *puesta al día*, el primer gran acontecimiento (ciertamente movilizad por el Estado) tendría que ver con la formación de la cátedra de escultura en la Escuela de Bellas Artes en 1854, la venida de August Françoise y la instalación del sistema académico francés. Sobre esto, Carvacho nos dice: “(...) *casi ninguno de los escultores que constituyen la primera generación formada por el Curso de Escultura, dejó de completar sus estudios en países europeos, principalmente Francia*”¹, refiriendo a Nicanor Plaza y Virginio Arias, quienes regresan a Chile a ejercer como profesores. También ocurre con sus sucesores, Lorenzo Domínguez en España, Tótila Albert en Alemania y José Perotti en París, persistiendo el esquema de la mano de Lily Garafulic, Samuel Román y Marta Colvin, quienes viajan a Francia, Alemania e Inglaterra para continuar sus estudios, recalando en la Escuela de Bellas Artes de la Universidad de Chile donde no sólo ejercen docencia sino que desarrollan

¹ Miguel Carvacho. *Historia de la escultura en Chile*. Editorial Andrés Bello, 1983. P. 184.

–mediante la producción de su obra– la búsqueda de un particular lenguaje que vuelca la escultura moderna aprendida en Europa hacia el rescate de un *habla escultórica desde América*, materializando desde aquí lo que de alguna forma ya constituía un proyecto para algunos escultores europeos entre los que se cuenta Henry Moore, maestro de Colvin en su estancia en Londres.

Estos tres artistas, Garafulic, Colvin y Román, son los principales referentes de un modelo paradigmático de ejercer la escultura en Chile que se asentó en la universidad a la manera de un hacer y un proceder. Este modelo, que puede considerarse un nuevo punto de estabilización de la escultura chilena, no se propone como un quiebre radical respecto de la escultura académica sino que establece líneas de continuidad que permiten distinguir persistencias tanto en la misma formación universitaria como en la producción de obra, las que son permanentemente reivindicadas por los artistas escultores. Se establecería entonces como una especie de pasaje que va desde la referencia del modelo hacia la abstracción, manteniendo normas formales que al mismo tiempo consideran la puesta en ejercicio de la subjetividad.

La escultura chilena logró constituir un lenguaje distintivo que hermanó lo escultórico y lo poético, ambos vinculados al paisaje, donde la referencia a la técnica (fundamentalmente el desbaste de la piedra) propondría a la escultura como una especie de analogía al *construir un mundo*, el artista como el hombre enfrentado a una naturaleza de dimensiones inalcanzables –la cordillera– que será siempre la referencia para el ejercicio de un oficio que materializa ese mundo en

tanto voluntad de subjetividad. Como ejemplo de reflexión y puesta en escena del lenguaje poético que caracterizó ese período, Margarita Schultz nos dice:

“Arriesgo a decir que esa asunción poderosa de la americanidad, por parte de Marta Colvin, y dado su temperamento vigoroso, no puede dar sino formas categóricas: como las alturas andinas, como aquellas interminables selvas amazónicas, donde la sobrevivencia exige sobre todo fuerza y astucia, como aquellos ríos y salares que se pierden en el horizonte (...)”².

Esta *nueva academia* equilibró un modelo que es moderno por dos aspectos. Primero, el valor de esa subjetividad que impulsa la constitución de una mirada particular sobre el mundo y el arte, y cuyo instrumento es la abstracción en tanto diferencia respecto del academicismo desde donde se reconoce el origen. En segundo término, por la vocación de autonomía del objeto, que se dispone *fuera del mundo* (fuera de la historia) alcanzando valor por sí mismo al pensarse más bien en virtud de una serie de relaciones que acontecen dentro de la propia historia del arte, y desde ahí que los conceptos más valorados en la enseñanza y la ejecución de una obra sean los aspectos compositivos (el equilibrio, la tensión, el peso, etc.)

Bajo este esquema, un punto importante sobre el que debemos poner atención es en el modelo de enseñanza. La Escuela de Bellas Artes disponía de talleres donde los profesores ejercían sus cátedras al mismo tiempo que producían sus obras, proponiendo un modelo donde el quehacer del artista podía ser transmitido mediante el ejercicio mismo de su proceso de creación y que no dista del modelo académico en

²Margarita Schultz. *La obra escultórica de Marta Colvin*. Editorial Hachette. P. 17.

tanto estructura, instituyendo así dos figuras: la del maestro, aquel sujeto poseedor del conocimiento y del oficio, y la del discípulo, aquel que se disciplina en el saber del cual el maestro es poseedor³. Bajo esa consideración la relación entre ambos es absolutamente vertical, horizontalizándose a medida que el alumno va adquiriendo el buen hacer, dominando las técnicas que permiten su alfabetización para abrirse camino en la búsqueda de un lenguaje propio, pero siempre asentado en el decir de su maestro. Refiriendo sus años de estudiante en la cátedra de Marta Colvin, Francisco Gazitúa afirma:

“La enseñanza de la escultura se expresa en una serie de gestos, ejercicios de transformación de la materia: dedos en la arcilla, cinceles en las piedras, esfuerzo y tradición oral acumulada entre los muros de una sala, donde lentamente se produce lo único importante: el pacto maestro/alumno”⁴.

Ese vínculo, descrito a manera de una alianza, implica una continuidad que se extendía en una carrera cuya estructura comienza a partir del reconcimiento de los pares y que se hallaba cimentada en una institucionalidad cuyo pilar fundamental era la relación con el Estado: la cátedra universitaria, el encargo monumental, el Museo de Bellas Artes, el Premio Nacional.

Advirtiendo el estrecho vínculo entre el Estado y las prácticas artísticas, es posible comprender el rotundo cambio que produciría el golpe de 1973 en las estructuras que sostenían el ejercicio del arte, reafirmando que su envergadura en

³ “Un maestro en el arte es un ser que ha sido capaz de caminar en la oscuridad y salir del túnel con alguna verdad propia, la experiencia de compartir esa verdad con sus alumnos le confiere después el grado de maestro”. Francisco Gazitúa. *El legado académico de Marta Colvin*. Texto para libro en preparación sobre Marta Colvin. En: <http://www.franciscogazitua.com> (abril, 2016).

⁴ *Ibid.*, p. 4.

tanto acontecimiento histórico no dejó nada por trastocar. La universidad, específicamente la Universidad de Chile, se vio afectada profundamente. Es tal la magnitud de esa escisión que no se hace necesario describir en este texto la catástrofe que significó la dictadura para esta institución en todos sus ámbitos, incluyendo la exoneración, exilio y desaparición de muchos de sus profesores y estudiantes, y con ellos, el corte de procesos que a la luz de una revisión histórica pudieron haber otorgado otras vías al desarrollo disciplinar, especialmente aquellos que proviniendo de la escultura decían relación con un emparentamiento del arte y la política, posibilidad que comenzaba a abrirse camino recién unos años antes.

Esa renovación de los lenguajes escultóricos de los años 60 no podría comprenderse sin la relación con un afuera, establecido por las indagaciones de artistas como Francisco Brugnoli y Virginia Errázuriz, cuyos procesos se sitúan más bien como deudores de una relación disciplinar con la pintura y un desplazamiento hacia el objeto desde el cuadro. Sin embargo, parece importante hacer mención a la presentación que hacía Miguel Rojas Mix en el catálogo de la exposición *Imagen del Hombre*, fechada en 1971, donde refiere a las obras escogidas en tanto “esculturas”, e incluye una reflexión relevante acerca de su devenir durante ese período:

“...hace tres años la escultura chilena sufrió una transformación profunda. Nadie niega que en ella interviene la influencia venida desde fuera; pero fundamentalmente ha sido la modificación de las condiciones políticas y sociales las que han producido este cambio. Hace cinco años los alumnos nos pedían, en la Universidad, que les enseñáramos aquello que les fuera útil para

ser profesionales de éxito; es decir, para ocupar un “alto status” en una sociedad que aceptaban sin crítica. Ahora en cambio, nos piden que los formemos para poder contribuir a la transformación de una sociedad que consideran injusta”⁵.

Ese catálogo incluye trabajos de sorprendente actualidad, como las obras de Víctor Hugo Núñez, Carlos Peters, Marta Carrasco, Francisco Brugnoli, Ricardo Galván, entre otros, las que conjugan un distanciamiento de las técnicas y procedimientos más tradicionales con *una voluntad de mundo*, un vínculo político que empuja a la obra fuera del arte mediante una reflexión sobre la historia a través de la utilización de nuevos objetos y materiales, lo que se suma al abordamiento total del espacio con la consiguiente incorporación del espectador mediante montajes de corte escenográfico. Así también se debe considerar la potencia del trabajo de Félix Maruenda con las obras realizadas entre 1965 y 1968 (con la guerra de Vietnam como tema, los fuselajes de aviones derribados) así como los proyectos referidos al arte y el espacio público, especialmente encarnados en Carlos Ortúzar⁶. Todos aquellos esbozos de nuevas vías en la escultura.

Es posible afirmar que con el golpe de Estado quedó cancelado temporalmente tanto el mecanismo de puesta al día (la voluntad de modernización en tanto ida y retorno) así como la estructura sobre la cual se moviliza la producción de obra (la relación arte - Estado), por lo cual se detiene también la consolidación de las vías experimentales en la escultura dada la imposibilidad de que aquellos que se encontraban

⁵ Miguel Rojas Mix. *Imagen del Hombre*. Catálogo de la exposición. Separata de los Anales de la Universidad de Chile. P. 73.

⁶ Tanto la obra personal de Ortúzar, representada en el *Monumento al General Schneider*, como los trabajos resultantes de su colaboración con Vial y Bonati en el *Centro de Diseño para la Arquitectura*.

trabajando esas exploraciones pudieran establecerse dentro la institución que otorga inscripción, estabilización y reproducción, en este caso la universidad, que entraría en un estado de desmantelamiento de sus estructuras cuyas consecuencias son visibles hasta hoy.

Los antecedentes de una transformación

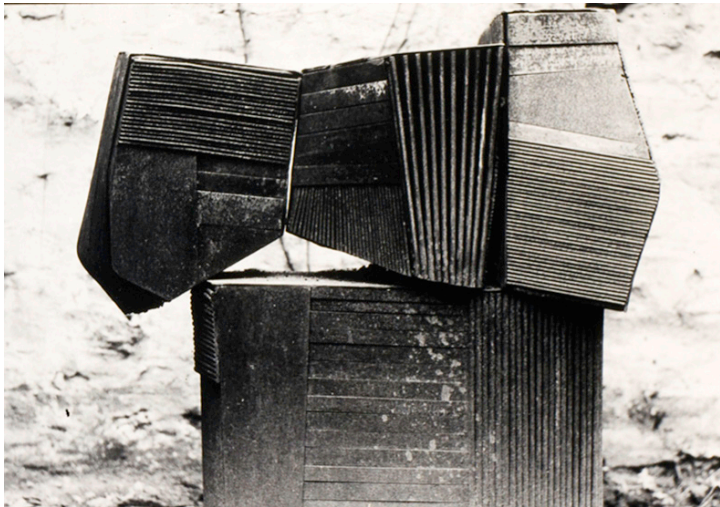
Para 1970, tanto Marta Colvin, Samuel Román como Lily Garafulic eran profesores de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Chile. Con posterioridad al golpe, Matías Vial asume como Decano, Lily Garafulic dirigirá el MNBA, y para 1980 la enseñanza de la escultura estaría a cargo de Berta Herrera (quien fuera ayudante de Colvin y compartiera su cátedra), Héctor Román, Luis Mandiola, Wilma Hannig, Matías Vial, Juan Egenau, Patricia del Canto, entre otros. La mayoría de esos profesores se pueden considerar como garantes de una continuidad en la escultura, y por lo tanto vendrían a dar cumplimiento a una expectativa respecto del quehacer disciplinar, ya que la Universidad de Chile se consideraba –a pesar de su intervención y desmantelamiento– como la institución donde todavía se alojaba ese vínculo.

Nuestro acercamiento a ese período parte de los relatos de los cercanos (profesores y estudiantes) y no se circunscribe únicamente a la Universidad de Chile. Esto nos plantea dos situaciones: primero, que comienzan a sumar relevancia (U. Católica) y emerger (Instituto de Arte Contemporáneo y Arcis) otras instituciones como respuesta la intervención de la Universidad y, segundo, que en ellas (o en las expectativas

⁷ Al respecto, tanto Cristián Salineros como Marcela Correa y Pablo Rivera manifestaron que tenían conciencia que *la escultura estaba en la U. de Chile*.

de sus estudiantes, más bien) todavía era posible advertir la relevancia de la formación tradicional en la escultura aún cuando, como veremos, los modelos de enseñanza empiecen a redireccionarse hacia otros rangos de apertura y vinculación entre profesores y estudiantes.

En ese escenario, la idea del maestro (o su destitución) ocupará un lugar central, en tanto representación del quiebre de las estructuras que sostenían las prácticas artísticas vinculadas a la universidad. Bajo esa idea podríamos pensar en Juan Egenau como una figura de transición, dado que encarna profundamente la tradición de la Universidad de Chile conjugando en su persona al artesano experto que fuera profesor en la Escuela de Artes Aplicadas con la figura del artista laureado que desarrolla su producción de obra al alero de la Universidad. Es probable que de no mediar el radical cambio histórico que aconteciera en nuestro país, Egenau debiera considerarse un maestro en el sentido más tradicional del término. Sin embargo con el advenimiento de la dictadura y el quiebre de las estructuras de producción del arte, *ya no hay mundo que prometer*: el maestro en estas nuevas condiciones ve mermada la posibilidad de cumplir las promesas que se levantaran antaño, cuando abría las puertas al discípulo a una carrera que encontraba espacios para premiar los talentos con una posición dentro del esquema institucionalizado del arte. El maestro ya no promete futuro, puesto que desde ese momento histórico (la mitad de la dictadura) *no hay ningún futuro a la vista*. Más bien lo que haría ese maestro –y en concordancia con lo que se vive en aquel momento– es proponer un espacio de diálogo, ahí donde el diálogo está clausurado.



S/T, Elisa Aguirre, escultura en metal soldado al arco.
Realizada en el taller de Juan Egenau, U. de Chile, 1981.

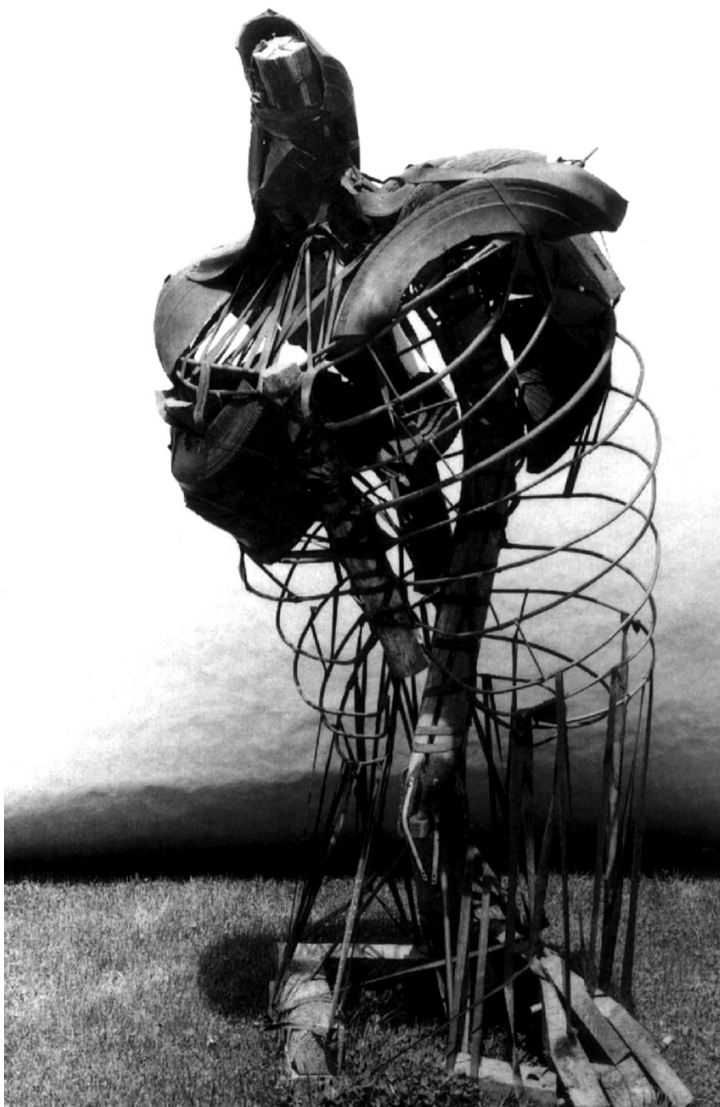
El relato de Elisa Aguirre sobre esa clausura es contundente. Su profesor Félix de Aguirre –al mismo tiempo decano– la interrogaba para un examen en su oficina. Tras el escritorio sonaba música clásica a gran volumen, y completando la escena, un guardia armado al lado de la puerta, guardaespaldas de la autoridad. Esta imagen pertenece claramente a un espacio institucional abiertamente dictatorial, y por ende, sólo en la intimidad del taller podía establecerse un espacio de trabajo, pero también de diálogo, de comunidad⁸. El maestro, en este contexto histórico, permite recomponer un lazo social a partir de la puesta en común de su saber: Egenau mantuvo el esquema de enseñanza de la Escuela de Bellas Artes, desarrollando su propia obra acompañado de sus estudiantes, pero no el sistema de encargos basado en un pie forzado, sino más bien acompañando el libre desarrollo de proyectos de sus estudiantes que en su mayoría elaboraban sus obras asumiendo las técnicas que él manejaba. Esta posibilidad permitió a Elisa Aguirre la exploración con materiales y formas que no se trabajaban habitualmente en su taller. Si Egenau inaugura un campo técnico de exploración de materiales en sus becas a EEUU y Florencia, Elisa Aguirre propone la continuidad de esa exploración pero con una intensidad que distancia sus procesos. De él hereda una estructura, no un sentido, y esto le permitirá iniciar un trabajo que terminará por encontrar caminos propios.

⁸ El diálogo político, abordando la situación del país, era abordado en conversaciones más íntimas, en grupos cerrados, libres de sospecha. El clima del país y de la universidad no permitían pensar en conversaciones abiertas o manifestaciones donde quedara expuesto el pensamiento político de los estudiantes.

Bajo la estructura de enseñanza y ejercicio de la disciplina que la escultura había implantado, la destitución del maestro ocupa un lugar central no solamente por la posibilidad de establecer lugares de diálogo y trabajo, sino por la disponibilidad de espacios de exploración que terminarían por abrir nuevas vías al incumplimiento del pacto maestro-discípulo. Desde esa perspectiva toma importancia la presencia de docentes que desarrollan otras estrategias que, distanciándose de la forma más tradicional de enseñanza, permiten prácticas exploratorias aunque desde perspectivas disímiles: primero, Patricia del Canto en la U. de Chile, con quien estudiaron Sergio Cerón o Francisca Núñez⁹, (y de quien fuera ayudante Elisa Aguirre) donde su férreo carácter le permitió mantener abierta una vía donde se materializaba una visión de la escultura que difería de la de sus pares¹⁰, y que permitió incorporar algunas cuestiones que rozaban con el *land art*. En segundo término, Gaspar Galaz, en la U. Católica. En su caso, sus estudiantes reconocen en él un profesor con conocimiento macizo especialmente sobre arte latinoamericano, pero que nunca posicionó su obra como centro de sus procesos de enseñanza. En su programa primaba el diálogo (con el profesor, entre los estudiantes y con otros escultores) estableciendo paradigmas lejos de su propio quehacer. Quizás esa voluntad de no imponer un modelo dejó a los alumnos en una especie de *intemperie* y bajo esa condición quienes estudiaron en la UC en esos años asumieron su situación de exterioridad como una posibilidad

⁹ También debemos contar a Elisa Naranjo, Paula Rubio y Ángela Ramírez, entre otros.

¹⁰ Al respecto, el relato de 1981 donde el decano Félix de Aguirre pretendió intervenir la cátedra de Patricia del Canto determinando los ejercicios a realizar por parte de los estudiantes, lo que provocó una airada respuesta que terminó con el despido de la profesora, el que solo pudo ser revertido mediante un recurso ante la Contraloría.



Torso, Carlos Fernández. Madera, fierro, goma.
Mención de honor en la VIII Bienal Internacional de Arte, Valparaíso, 1987.

de libertad y exploración, donde fundamentalmente se dirigieron hacia la condición material como ámbito de investigación: resinas, plásticos, objetos de uso cotidiano.

Esta es una segunda cuestión de importancia, puesto que para todos los entrevistados tiene un lugar central en el desarrollo de su obra en esos años: la relevancia que adquiere la investigación acerca de las posibilidades de expandir el lenguaje de la escultura mediante la exploración material. Lo primero interesante de referir es que si bien hoy existe plena conciencia y conocimiento respecto de los trabajos realizados por artistas a finales de los 60 y principios de los 70, sus procesos no pasan necesariamente a integrar una *historia de la escultura* por variadas razones, pero fundamentalmente por el delineamiento de una noción restringida de escultura que no ha reconocido suficientemente dichas aportaciones. En el caso de Francisco Brugnoli o Virginia Errázuriz, muy probablemente porque no consideran a ésta como su disciplina de origen y estiman que su desplazamiento hacia el objeto respondería más bien a *una bajada del cuadro*; respecto de Langlois Vicuña, no tuvo formación disciplinar lo que claramente lo sitúa en un afuera (lugar desde el cual interpela directamente a la escultura a través de innumerables obras y exposiciones, participando en curatorías y concursos¹¹). Es probable que estos artistas no tuvieran

¹¹ Al respecto es interesante referirse a los escritos con los que Langlois Vicuña acompaña a sus primeros trabajos (1968 - 1969): "El resultado de mi acción no tiene valor como objeto de arte, sino como acción creadora, como expresión de un concepto"; "El material usado no tiene valor sino como medio para comunicar una idea"; "El oficio no me interesa - la idea puede ser ejecutada por otros"; "La obra material no es trascendente, puede desaparecer después de expuesta o cambiar varias veces durante la exposición"; "un acto de desubicación de lo habitual crea lo inhabitual y por lo tanto la conciencia de ello". En: Juan Pablo Langlois Vicuña. *De Langlois a Vicuña*. 1ª ed. Santiago de Chile: AFA Editions, 2009. P. 24.

interés en desplazarse hacia el centro del campo, por lo que nunca dejaron el lugar de extramuros. Por otra parte, los escultores que dieron inicio a exploraciones cercanas al pop o al minimal (artistas inscritos al interior del campo disciplinar, como Maruenda u Ortúzar) no hicieron escuela de ello: no hubo continuidad dadas las circunstancias históricas que impidieron su consolidación especialmente al interior de la universidad. Lo importante de resaltar es que para los jóvenes escultores de los 80 la posibilidad de expandir el lenguaje mediante la incorporación de materiales no convencionales era comprendida como una situación inaugural, como si de alguna manera ese atrevimiento constituyera una verdadera diferencia y por lo tanto, aun cuando tuvieran vagas ideas del trabajo de los artistas citados, esas posibilidades no eran parte de su programa formativo y en consecuencia nos permite considerar la vigencia y relevancia que hasta ese entonces mantenían las técnicas más tradicionales de producción –el desbaste y el modelado/fundición– en la formación y realización de obra, incluso para las instituciones donde esas posibilidades no existían.

Es interesante mencionar las indagaciones que cada uno estaba llevando a cabo: Marcela Correa trabajando con resinas, Pablo Rivera con plásticos, Carlos Fernández con tubos fluorescentes y neumáticos, Elisa Aguirre primero con fierro soldado para luego incorporar el textil, Sergio Cerón con tarros de lata y muebles viejos, Salineros posteriormente trabajará desde la carpintería de ribera y otros procesos de carácter artesanal. Los casos de estos dos últimos nos plantean una cuestión de interés, ya que se manifestaron

conscientes de la significación de los materiales en relación a un mundo social que a través de éstos se constituía en relato, lo que nos permite pensar en el interés del punto: la incorporación de materiales no tradicionales constituyó un camino importante hacia la vinculación de obra y mundo.

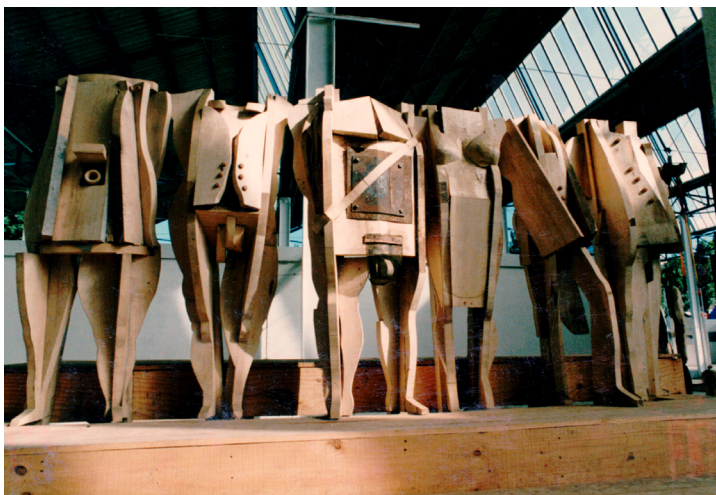
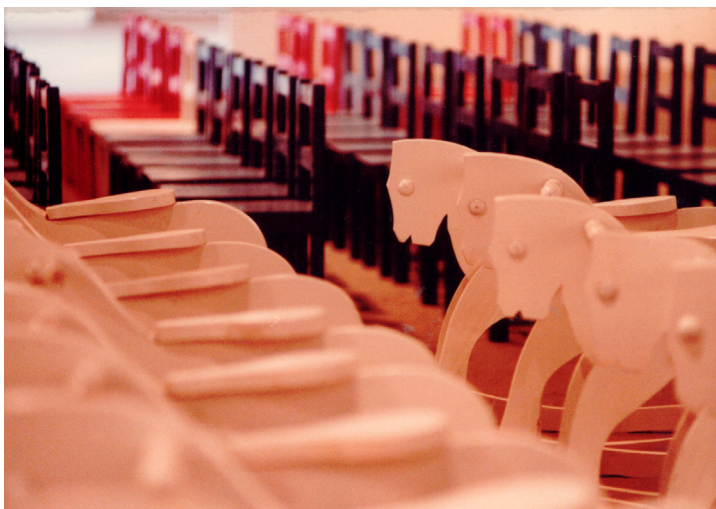
Esa relación entre escultura y situación histórica se propondría como una exigencia que de alguna manera, iba a tensionar la relación entre artista e institución en el entendido que esta última se presenta como un espacio intervenido, y donde esa historia estaba determinada por una densidad propia de un gobierno dictatorial. Y aún cuando la dictadura tuviera un papel tan preponderante en la universidad, ésta no alcanzaba a entrar al aula-taller: lo que estaba ocurriendo afuera no era un tema asumido como discusión, reflexión ni referencia en la producción de obra. La escultura no se presentaba como un medio de representación del mundo, y aun cuando algunos de los artistas entrevistados hayan realizado trabajos al respecto, no fue necesariamente al amparo de la disciplina.

Por ejemplo, en la UC Pablo Rivera junto a Smiljan Radic y Federico Sánchez realizaron happenings con clara voluntad política, mientras Francisca Núñez acometía en la U. de Chile con acciones como *la línea de pintura roja* o la instalación de los *pañuelos blancos*, constituyendo también una excepción al trasladar esa pulsión política hacia la obra y el taller, como veremos después. Pero inmersos en una realidad donde los acontecimientos de carácter histórico inundan todo el presente, el arte ineludiblemente se piensa también en términos políticos.

Dentro de las referencias citadas por los entrevistados podemos contar, dentro de la escultura, los trabajos más experimentales de Mario Irarrázabal (“44 sillas y 33 caballitos” de 1980 y “Suba no más: experimente el vértigo del poder”, del 87), mientras tanto fuera de las disciplinas la presencia de la Escena de Avanzada, en particular el CADA, proponía una perspectiva cuyo centro fue una estética experimental motivada contra la dictadura y la institucionalidad del arte, y en ese sentido, contra el arte tradicional como portador del orden autoritario¹². Esto establece un enfrentamiento directo a las categorías disciplinares las que, de alguna forma, serían reaccionarias a la incorporación de la contingencia y el ejercicio político activista (por lo menos en el período y lugar donde hemos enfocado esta investigación), y por lo tanto también propondría una distancia respecto de aquellos que, perteneciendo a la disciplina como estudiantes, no necesariamente considerarían una ruptura violenta respecto del campo donde comenzaban a instalarse.

Si bien la escultura ha sido instrumento de la escritura de la historia y la inscripción de los poderes políticos de una forma casi intemporal, el ejercicio disciplinar ha estado supeditado al encargo institucional y amarrado a las voluntades de la autoridad, y por lo tanto la escultura –hasta las vanguardias– no trabaja con la historia sino más bien como su representación episódica en vinculación con el poder que le otorga sustento, articulando un habla simbólica y una determinada gramática

¹² “Según la descripción del artista visual Carlos Altamirano, el enemigo de la avanzada no podía ser Pinochet, porque Pinochet era el enemigo de todos y era intocable. Por eso, según Altamirano, los artistas identificaron la pintura (y el arte tradicional podríamos agregar) como enemigo simbólico que conllevaba en sí el Orden autoritario”. En: Roberto Neustadt. *CADA DÍA: La creación de un arte social*. Ed. Cuarto Propio, Santiago, 2001. Pág. 21.



Obras de Mario Irarrázabal.

Imagen superior: *44 sillas y 33 caballitos*, madera, Sexto Concurso Colocadora Nacional de Valores MNBA, 1980.

Imagen inferior: *Suba no más: experimente el vértigo del poder*, madera, Segundo Premio en la VIII Bienal Internacional de Arte, Valparaíso, 1987.

que, siguiendo a Krauss, caracteriza al monumento. Bajo esa perspectiva *el abrumador peso de la historia* en la década de los 80 no podría ser asumido desde una escultura que no se había emancipado de normas academicistas y menos había propiciado una apertura de campo, pero es posible pensar que la presión que ejerce esa situación histórica impide seguir admitiendo la comodidad de un objeto autónomo y restado del mundo. La voluntad del ejercicio político desde la dimensión autoral haría surgir un impulso crítico que llevó a considerar aquí una idea que en la concepción operativa de la escultura fuera de Chile era algo más que habitual: la escultura no es necesariamente un objeto cerrado en sí mismo, se establece en una relación con el mundo y el espectador, y ese espacio donde está es determinante significativamente. Y esa noción de espacio ya estaba siendo explorada intuitivamente por Sergio Cerón y Cristián Salineros (el espacio social) y por Pablo Rivera (el espacio tensionado por el objeto).

Habiéndose interrumpido el sistema de modernización de la disciplina se hacía imposible pensar que aquello que estaba ocurriendo en la escultura fuera de nuestras fronteras viniese a alojarse al interior de la institución universitaria. La universidad por sí misma *no se terminó por constituir* como motor de procesos de investigación y apertura de campo en la escultura¹³. Al contrario, muchos de los espacios docentes se encontraban administrados por artistas refractarios al cambio y tendientes más bien a la inercia, con bibliografías insuficientes y poco actualizadas, sumado a un muy

¹³Y se dice "no se terminó por constituir" considerando las condiciones preexistentes al golpe del 73 y que avizoraban la potencial institucionalización de las vías experimentales que venían desarrollándose en la escultura. La situación histórica propició la destitución de las estructuras que pudieron haber establecido en la institución universitaria un importante espacio de reflexión, indagación y ampliación de los límites disciplinares. Esta hipótesis abre una vía cuyo interés y envergadura excede la presente investigación.

restringido campo referencial. Por lo tanto, y como hemos dicho anteriormente, el horizonte se abría espacio mediante vías de exploración conducidas desde la instrucción académica (a manera de una continuidad) o directamente desde la orfandad (como una intemperie experimental). Bajo este esquema formativo es posible admitir que *lo posible* se hallase fuera de las fronteras disciplinares, encontrando en Gonzalo Díaz un referente que constituye su obra desde una dimensión objetual, elaborando discursividad desde la pintura. Mediante la instalación y la elaboración conceptual, Díaz (especialmente para Elisa Aguirre y Sergio Cerón) se transformará en un horizonte posible, donde cobrará especial valor su ejercicio de elaboración de discurso sin abandonar el margen disciplinar.

Hacia un nuevo orden

En ese contexto, la magnitud de los sucesos que diariamente remecían al país impedían restarse de la situación histórica. El trabajo de los artistas no quedaba fuera de esa voluntad, pero el lenguaje era metafórico, en palabras de Mario Irarrázabal todo debía ser velado, acostumbrados a hablar en una clave donde nada fuera tan evidente. El mismo trabajo de Irarrázabal, tanto en sus obras en bronce como las instalaciones más episódicas, tenían un carácter político, incluso contingente. Pero si se tuviera que señalar una exposición de escultura que fuera referencial durante esos años, nadie dudaría en nombrar la muestra de la serie *Artefactos* de Juan Egenau en la Galería Época (1986), conocida como las piezas negras. Ahí se puede comprender la materialización y visibilización de un concepto que desborda la unicidad de la obra, el conjunto

de piezas pintadas sumado a un montaje de iluminación precisa, lúgubre, que anticipa el acontecimiento de algo no habitual en las exposiciones de escultura. No podemos afirmar que esta muestra tuviera un carácter más político que intimista –Egenau ya sabía de la magnitud del cáncer que lo afectaba– pero se podía leer entre líneas. También se puede comprender como una voluntad que nace desde el lector que quiere encontrar ahí un decir que lo interpretase. Al respecto, Gaspar Galaz dice:

“Creo que sus llamados Artefactos no hacen sino encontrarse en el mismo punto: la presión que sobre el ser ejercen desde afuera y adentro innumerables circunstancias que comprimen, aplastan y amordazan, amarrando y ahogando la plenitud del ser”¹⁴.

Y en medio de ese ambiente de desconfianza determinado por la brutal presión de la historia debemos señalar la relevancia que tuvo la irrupción de Francisca Núñez. El carácter contestatario y desbordante de sus obras le valió no pocos problemas en una institución universitaria controlada por la dictadura, pero que aún así se permitió afianzar un lenguaje autoral que considerando el contexto nos permite comprender el valor de su atrevimiento. Se constituyó en una referencia para sus pares (tanto dentro como fuera de la U. de Chile) con obras cargadas de ironía y humor, lejanas del cumplimiento de ciertas normas propias de la escultura tradicional, como el respeto al material y la norma que impedía falsearlo a través de la pintura. Incluía zapatos, tela, yeso, madera, fierro, el uso potente del color. Pero si bien el trabajo de Pancha Núñez ya es reconocido, menos visibles fueron sus intervenciones (ya mencionadas anteriormente) y obras instalativas realizadas al

¹⁴ Gaspar Galaz. “Ausencia y presencia de Juan Egenau”. Catálogo de la exposición *Juan Egenau. Metal Vivo*, MAVI. Septiembre de 2005. P. 23.

interior del Depto. de Artes Plásticas de la U. de Chile, las que dan cuenta de su voluntad e ímpetu. A manera de ejemplo, una instalación con un colgador de ropa, una letra “R” de resistencia y un gato vivo, o el proyecto de una plantación de choclos presentado para el taller de escultura de Matías Vial. Un total desajuste respecto de la escultura propuesta desde la institución, pero que de alguna forma empezaba a ser una constante tanto en la U. de Chile como en otras universidades e institutos donde se comienza a impartir la carrera. Como habíamos mencionado, los estudiantes de escultura habían encontrado en la experimentación material una vía de investigación que les permitía un escape fuera de la exigencia disciplinar, lo que a toda luces aparece con un tono inaugural en lo que Gaspar Galaz viene a denominar “*la marginalidad del soporte*”, generación representada por Elías Freifeld, Pablo Rivera, Carlos Fernández y Marcela Correa¹⁵.

Sin embargo, la presencia de Francisco Gazitúa vendría a tomar un lugar central en la constitución y reordenamiento de una escena en lo que podríamos denominar la *reposición de la escultura y la figura del maestro*, ahora atendiendo a las nuevas posibilidades que permitía la apertura de un horizonte donde se avizora el final de la dictadura. Gazitúa vuelve de Inglaterra y asume una presencia desde fuera de la universidad, pero manifestando una voluntad de institución por cuanto asume una posición pedagógica y organizacional que jugaría un importante papel. Su manera de aglutinar y aportar en la formación de los jóvenes escultores fue a través de la participación y organización de actividades con carácter

¹⁵ Gaspar Galaz. “*Escultura chilena 1950 - 1973*”. En: *Chile, 100 años de artes visuales. Segundo Período, 1950 - 1973: Entre la modernidad y la utopía*. Santiago, Dibam. P. 47.



Inti, Sergio Cerón, madera y piedra.
Simposio Huilquilemu, Universidad Católica de Talca, 1987.

artístico/formativo, como el concurso “Los Escultores Presentan a los Escultores” de la Galería Plástica Tres en 1987¹⁶ (donde presenta a Marcela Correa) y principalmente con el “Simposio de Huilquilemu - Talca”.

Este simposio fue realizado en una villa cultural perteneciente a un proyecto de extensión de la U. Católica del Maule, y fueron seleccionados jóvenes escultores provenientes de las universidades de Santiago (U. Chile y Católica), Valparaíso y Concepción, a partir de un proyecto de obra que se debía generar considerando como referencia la colección del Museo de Arte Precolombino, lo que a todas luces aparece como una intención de empalmar con la raíz americanista de la escultura. Realizado a principios de 1986, en Huilquilemu participaron Marcela Correa, Carlos Fernández, Pablo Rivera, Alberto Astete, Vicente Gajardo, Iván Cabezón, Alejandra Ruddoff, Sergio Cerón, Elisa Aguirre, Carlos Figueroa y Rodrigo Varas. Elías Freifeld participa informalmente. La postulación incluía entrevistas realizadas por Francisco Gazitúa y el director del Museo de Arte Precolombino.

En ese lugar, en palabras de Sergio Cerón, *los escultores encontraron eco de lo que venían haciendo, ya que Gazitúa propone una especie de reposición de la escultura a través de un discurso que recoge de forma potente la formación en la tradición escultórica nacional, reconociendo en Marta Colvin la maestra que iba a determinar su trabajo posterior, pero fortalecido por su estancia en Inglaterra donde compartió*

¹⁶ Francisco Gazitúa presenta a Marcela Correa, Elisa Aguirre fue presentada por Federico Assler, Gaspar Galaz a Pablo Rivera, Pancha Núñez presentada por Patricia del Canto, Claudio Kocking presentado por Osvaldo Peña, entre otros.

con escultores de la talla de Anthony Caro y Tim Scott, a quien invitaría posteriormente a Chile. Se recompone un sentido gremial, de pertenencia a través de un conocimiento que se centra en la escultura pero se verifica en el trabajo, la experticia técnica, la fragua, el metal, la piedra. A decir de los participantes, Huilquilemu hace ingresar un espacio nuevo que permite presentir el *advenimiento de nuevos tiempos*, pero que viene a vitalizar la disciplina a partir de la reconexión con la formación tradicional. Gazitúa fue un puente que conectó con la antigua Escuela de Bellas Artes y bajo esa perspectiva la construcción de esta nueva situación lo dispuso como un *maestro*, ahora en el sentido tradicional del término, por cuanto había constituido una visión de mundo y de la escultura que pone a disposición de sus discípulos, a quienes forma en un habla común a través de las técnicas, y finalmente constituye una promesa de inscripción. A partir de ahí muchos de los que participaron fueron considerados referentes para una reconstituida escena de la escultura, en un ambiente donde según Mauricio Bravo *se sentía una especie de euforia por la vuelta a lo disciplinar*.

La antiescultura

En definitiva, los simposios se instalaron como una forma de producción de obra pero también un lugar de instrucción donde la enseñanza se centró en la visión que Francisco Gazitúa propone respecto del ejercicio disciplinar, autonomizándose parcialmente de la estructura universitaria (a la que ingresaría posteriormente). Podríamos decir que el núcleo de su ideario era una *escultura por la escultura*,

donde la reflexión pasaba por una verdad esencial inherente al material (*truth of materials* o la verdad de los materiales) a manera de una doctrina que daba lugar a las prácticas. Originada en Inglaterra, se fundamenta en resaltar las características propias de los materiales (la pesadez, la dureza, la rigidez, etc.) sin falsear ni alterar sus cualidades, poniendo en acción aquellas condiciones que vienen a verificarse en la obra. Como ya se esbozara, la relación discipular que Gazitúa establece con Colvin encuentra en esta vuelta a Inglaterra una posibilidad de proyección. En este regreso al origen, Gazitúa descubre el lugar desde donde su maestra toma el influjo que impulsó su recorrido en la escultura y, desde ahí, se permite reelaborar un discurso disciplinar dinamizando su propio proceso autoral a la luz de una práctica que, en su relato, se hallaba en ejercicio en el primer mundo. Bajo esa condición Gazitúa vendría a cumplir con la *voluntad de puesta al día* propia del arte chileno al desplazarse desde la periferia (Chile) al centro (Europa) para traer desde ahí las instrucciones de la modernización, pero al mismo tiempo *ejerciendo la voluntad* de ocupar el lugar central en el desarrollo disciplinar, vale decir, *convertirse en institución*.

Para establecer un canon disciplinar sería necesario el trabajo normativo mediante la educación y el ordenamiento. Respecto de la enseñanza, Marcela Correa describe la férrea presencia del maestro y de la claridad discursiva para poner una práctica en ejercicio, graficando la forma en que se ejercía esa noción de escultura cuando Tim Scott, invitado por Gazitúa, corrige las esculturas en fierro mediante cortes con oxígeno. El ordenamiento de la escena también queda

de manifiesto cuando Francisca Núñez no fue seleccionada para HUILQUILEMU, probablemente porque ya disponía de un lenguaje autoral autónomo.

Pero a pesar de presentar el simposio como una instancia formativa y de diálogo se producirán disensos que, desviándose del modelo propuesto, conducirán hacia nuevas vías de trabajo en la escultura. Es el caso de Pablo Rivera, que si bien participa de los primeros encuentros manifestó no haberse sentido cómodo con la imposición de lo que denomina una ideología. Al respecto, Rivera dice:

“ (...) algunos de nosotros teníamos un poquito más clara la mirada de lo que había sido el recorrido de la escultura en lo que iba del siglo XX, en esa época. Entonces, era el minimalismo o lo que estaba pasando en la nueva escena de la escultura británica. Entonces Pancho venía como a montar una cuestión que era como pre-Cragg. Tenía que ver con devolver a Cragg a un lugar original que los ingleses llamaban *truth of materials*”.

El quiebre definitivo con Gazitúa sucede en el simposio de Ferrocarriles, cuando pinta la escultura que estaba trabajando, decisión que no fue bien recibida y termina por excluirlo del grupo:

“(...) fui denostado por el Pancho y por otros, pero los que eran más jóvenes tenían plena conciencia que podía ser de otra manera. A mí lo que no me interesaba de la pieza era el óxido, lo que traía el óxido consigo, esa cosa como nostálgica, del pasado, de la ruina. Todas esas huellas yo las quería borrar”.

Paralelamente Rivera se había mantenido trabajando en un espacio más bien difuso, menos determinado por la rigidez de normas disciplinares y que tuvo como corolario la exposición *Fragilidad de Zona*, un trabajo de carácter interdisciplinar realizado en conjunto con Álvaro Oyarzún para el Instituto Cultural de Las Condes (1990). Se podría afirmar que esta

exposición exhibe la continuidad del trabajo exploratorio que llevaba a cabo desde la universidad. Sin embargo, un cambio fundamental se produciría en el encuentro con Mauricio Bravo. El interés que ambos muestran por la escultura en tanto campo reflexivo iría a dar con las fuentes bibliográficas necesarias para comenzar un trabajo de asentamiento discursivo al interior de la disciplina, entendiendo que algo había estado aconteciendo en la escultura y cuyo tránsito difería de los derroteros que se habían seguido en Chile. Krauss y Maderuelo en la escultura, pero también Edward Hall, Michel de Certeau, Jean Baudrillard o Gastón Bachelard sirvieron como referencias para ir configurando una noción donde la escultura podía dotarse de una discursividad disciplinar con un tono distinto a la poética material y procedimental que había empapado la escena, una inquietud que comparten con otros artistas –como Cristián Salineros o Elisa Aguirre– que buscaron esa aportación en la medida en que pudieron desplazarse a cursar estudios en el extranjero.

Al respecto es posible afirmar que la producción de reflexividad al interior del campo, dentro de nuestro contexto, debe entenderse como una verdadera novedad ya que en el eje disciplinar había instalada una poética que concedía sentido a las prácticas y otorgaba razón a la gramática que la constituía, un todo concordante articulado desde una muy consolidada visión del ejercicio de la escultura pero que sin embargo no había incorporado las grandes transformaciones que habían operado tensando los límites y ampliando el campo. Bajo esa condición no era de extrañarse que con la apertura del país iniciando el período democrático los artistas pudiesen encontrarse de lleno con las referencias



Fragilidad de Zona, Álvaro Oyarzún y Pablo Rivera,
Instituto Cultural de Las Condes, 1990.

que permitirían el esbozo de una nueva *puesta al día* y que, al distanciarse de una establecida noción de escultura que no incluía necesariamente una construcción teórica, esta posibilidad haya sido comprendida en tanto negatividad en tanto pretensión de contraste respecto de lo anterior.

Ahora bien; desde la perspectiva de Rivera y Bravo estaban lejos de proponer un abandono, más bien ponen en práctica una *voluntad de abandonar*, un impulso hacia la intemperie que sería el principio de una condición contemporánea en la escultura: el descubrimiento de *lo escultórico* como la escultura desalojada de su autonomía e incrustada en el mundo, ahora sin la constrictión propia de su disciplinariedad. Para comprender este idea, el relato de Cristián Salineros parece claro:

“Yo creo que la escultura es una cuestión que tiene que ver con el espacio, no con las cosas y los materiales. (...) Entonces no sé si el pensamiento escultórico está preso de un género, de una espacialidad o una materialidad. Tiene más que ver con un sistema de pensamiento más que con una cuestión concreta”.

Desde esa idea es posible comprender que el desarrollo de ese *sistema de pensamiento* no sólo tenga que ver con adiestramiento de carácter técnico, compositivo o perceptivo, sino también con la reflexión crítica respecto de un acervo propio de un campo disciplinar. En ese sentido es que se hace posible emancipar a la escultura de sus procedimientos, pero esa emancipación se produce volitivamente una vez se ha recorrido el campo, cuando ya se tiene conciencia del adentro para buscar el afuera.

Siguiendo esa idea, Rivera no es un extraño a la escultura. No sólo egresa de la última generación de la mención en la UC (lo cual es una filiación débil dadas las condiciones de la propia escuela) sino que busca el refuerzo a esa inscripción primero en la visita al taller de Matías Vial en la U. de Chile que, aunque no se concretara en un aprendizaje fructífero, le sirvió para la construcción de un relato de adopción y abandono. Una segunda aproximación fue su acercamiento a Gazitúa, quien efectivamente ejerció un influjo tanto en Rivera como en sus coetáneos pero, antes que en los demás, en él produce un impulso donde se ve impelido a buscar su propio lugar, manteniendo en el relato la misma estructura de aproximación y distanciamiento. Por lo tanto (y a diferencia de lo ocurrido con Langlois Vicuña, por ejemplo) Rivera se halla al interior del campo. Está inscrito, posee las señas de la pertenencia al ser conocedor de la tradición, maneja el oficio. Es reconocido. Se ha criado en ella, y es esa cercanía desde donde se articula esta especie de traición al pacto con el maestro, que sería poner en ejercicio esa voluntad de abandonar.

Digalbóndiga (1994) parece ser una muestra inaugural en varios sentidos. Se podría decir que es la primera exposición de escultura contemporánea en Chile, en primer término, por la reflexividad exhibida en un catálogo que se atreve a poner de manifiesto la posibilidad de un *pensar escultórico* (con textos del mismo Pablo Rivera y Mauricio Bravo); en segundo lugar, por la puesta en ejercicio de un programa donde la obra empieza a acontecer en vinculación con otras obras que en su conjunto determinan significativamente al espacio, ahora tensionado y su desenvuelto hacia el espectador (un espacio fenomenológico, no euclidiano). En tercer término, por la inclusión de una lectura política hacia un proceder escultórico



Fragmentos Políticos I (Deformar - Presionar - Aplastar - Dividir - Doblar),
Pablo Rivera, *Digalbóndiga*, MNBA, 1994.

y, finalmente, por afirmar su origen en la misma escultura provocando una reflexión hacia el mismo campo. En palabras de Mauricio Bravo, “*había que ponerse a inventar qué es la escultura crítica, que la escultura podía hablar críticamente (...) En Digalbóndiga se cristalizan varias cosas que estaban como latentes, en el trabajo de Claudio Kocking, latente en varios de ellos pero que no alcanzaron a cuajar*”.

Después de esta exposición, Pablo Rivera fue calificado como el *antiescultur*, una denominación un tanto ingenua pero que vuelve a poner de relieve el problema del dentro y el afuera de la escultura. Quizás como lo plantea el mismo artista “*en un intento de afirmarse ellos mismos*”, proponiendo una distancia efectiva respecto de lo que exposición dispone y el contexto que ofrece la escultura chilena. Y por esa razón es que probablemente la obra más interesante de la muestra es *Fragmentos Políticos I (Deformar - Presionar - Aplastar - Dividir - Doblar)*, una serie de objetos de hierro forjado sobre una tabla de lavar ropa, sobre un pedestal y dentro de una vitrina. Se presenta como un objeto complejo, donde las trazas de la escultura en tanto origen quedan desplazadas y convertidas en un sonido, un recuerdo¹⁷, mientras un objeto extraído del mundo –la tabla de lavar ropa– se propone como peana para estos trozos de hierro modificados por un procedimiento escultórico que se emparenta mediante el título al acontecer político: la escultura presentada como un marco apremiante y compresor.

Esa relación inscriptoria aparece también después en *Purgatorio (Unidos en la gloria y en la muerte)*, de 1999, donde se establece un vínculo entre este trabajo –la intervención

¹⁷ Una grabación del proceso de forjado sonaba activada por un sensor de movimiento.

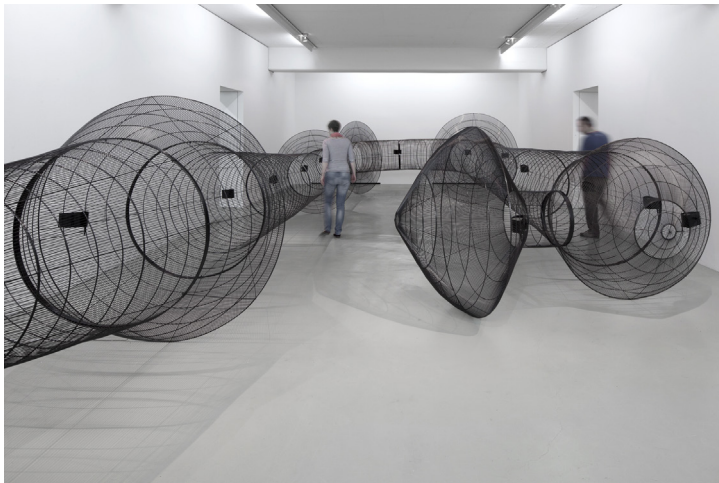
con coronas de flores plásticas– respecto de la escultura de Rebeca Matte a manera de un homenaje de carácter mortuario, quizás si a la tradición escultórica académica. Sin embargo no se puede soslayar el diálogo que propone con la intervención que hiciera Gonzalo Díaz en el frontis del Museo Nacional de Bellas Artes (1997), donde reescribe la frase que lleva el pedestal de la escultura, ahora con neón azul sobre el nombre del Museo como parte de una gran obra que se completa con la instalación en la Sala Matta, y donde se establece un cruce entre la escultura de Matte, la arquitectura de Jecquier y el Código Civil de Bello. Citamos las palabras de Mariana Milos respecto de la obra de Díaz:

“(...) inficiona la historia, que casi siempre está oculta. La hace visible como el líquido develador del científico. Su virtud es, en este caso, la efectividad a la hora de apropiarse de los elementos dados (y no solamente encontrados). Mediante un gesto relativamente módico puede levantar a la vez varios monumentos y ponerlos en relación. El gesto es módico en relación a sus alcances: el museo y la calle; la escultura y la arquitectura; el mito y la fundación –no menos mitológica– de un país (...)”¹⁸.

Bajo esta red de diálogos, *Purgatorio* propondría una conversación donde la escultura contemporánea se inmiscuye abordando la complejidad del discurso conceptual de Díaz bajo una forma de clara pretensión paródica.

La escultura recupera para sí un acervo reflexivo que la dota de lenguaje para establecer un diálogo no solamente con la pintura (en tanto género del arte situado en la centralidad discursiva) sino también con la contextualidad histórica de ese período (la década de los 90, la post dictadura) que se

¹⁸ Mariana Milos. “Ensayo sobre arte chileno. Tres intervenciones en la fachada del Museo Nacional de Bellas Artes”. En *ASRI - Arte y Sociedad. Revista de Investigación*. Número 5, 2013.



Paisaje Ausentado / Abwesend Landschaft, Cristián Salineros.
DKM Museum, Duisburg, Alemania, 2012 - 2013.
Fotografía de Werner J. Hannappel.

ofrece de una manera particular al análisis desde la propia escultura, ahora expandida. La contemporaneidad del género se cimienta en la incorporación de una discursividad escultórica que si bien se inaugura a partir de una reflexividad crítica respecto de sí misma, de su devenir en relación a la historia del arte y también respecto su autonomía, asume una apertura hacia el *mundo* abordando la complejidad de la historia mediante la cotidianidad como campo de trabajo.

Bajo esa perspectiva y como se dijo anteriormente, la noción de escultura que comporta la definición disciplinar asociada a la tradición comienza a tornarse problemática y ser tensionada por la construcción de *lo escultórico*, en tanto término operativo que permite evadir la carga y posibilitar la emancipación de la escultura de sus propias estructuras disciplinares más anquilosantes. Se transforma en la manifestación verbal de una voluntad que busca el libre ejercicio de una mirada que pretende abordar ciertas especificidades alojadas en *el mundo* desde una estructura de pensamiento disciplinado, fundado en el acervo que la escultura ha acumulado respecto de las ideas de espacio y objeto.

Lo escultórico ha permitido la operación de los artistas en una ampliación de campo que posibilita el ejercicio de una estructura reflexiva emancipada, lo que Cristián Salineros denominara un *sistema de pensamiento escultórico*. El mismo Salineros ejemplifica el punto mediante el relato de una conferencia del alemán Thomas Demand, cuya obra se ejecuta mediante la fotografía partiendo desde noticias con tintes dramáticos (un asesinato por ejemplo) que son

tomadas desde diarios y escogidas por la consideración espacial de las mismas:

“(...) la reproduce toda en papel de colores, con papel absolutamente desprovisto de cualquier nomenclatura de cualquier humanidad, desaparece la persona, desaparece la marca de las cosas. Entonces, todo como que se tiende a silenciar. Reproduce esa cuestión con exactitud y luego la fotografía y la expone casi escala uno a uno. Durante la conferencia alguien le pregunta y dice: yo soy eminentemente escultor. Y yo jamás le he visto una escultura, así como que tú la pudieras describir, pero cuando el tipo empieza a desarrollar efectivamente la idea que hay detrás de la construcción de la imagen final, es un problema escultórico. Desde la selección de la imagen como solución espacial, la composición, la densidad que hay entre la primera cuestión, la segunda cuestión, la intermedia, la cuarta, en fin. De fondo hay un problema de percepción espacial, finalmente. Y eso después traducido al material, mediado por la cámara y finalmente por tu ojo. Pero el problema para él sigue siendo un problema escultórico”.

Sobre la misma idea, Pablo Rivera reflexiona en la conversación que mantiene consigo mismo en el catálogo de *Purgatorio* (1999), cuando dice:

“Para mí, escultura es ante todo una idea, una idea que necesita interrogar continuamente su propia identidad para apuntar a esa otra cosa que no es ella misma y donde la identidad del medio es lo escultórico y no la escultura en sí (...) No me interesa la escultura como fenómeno autorreferente. Es decir, no me interesa si no habita dentro del mundo, si no es afectada por este”¹⁹.

El mundo aparece como un rapto, como una fuerza que atrae la mirada del artista que, desde la escultura, descubre trazos de ésta allí donde no está y termina por producir una afectación de ese mundo mediante la problematización de las relaciones entre obra y espacio.

¹⁹Paul Rivery. “*Purgatorio: la forma como cadáver (una conversación con Pablo Rivera)*”. En *Purgatorio*. Catálogo, 1999. P. 5.

Al respecto, el mismo Rivera pone en ejercicio el concepto en la curatoría que da forma a *Delicatessen* (2000), en cuya presentación reitera la idea:

“(…) ante la imposibilidad conceptual de acotar la lectura al objeto-escultura quise más bien precisar que una aproximación actual al problema debía pasar por lo escultórico más que por la noción misma de escultura. Es decir, más que por el objeto-escultura, por el conjunto de operaciones que hacen del objeto y el espacio un soporte de sentido y significación”²⁰.

En el mismo catálogo, Sergio Rojas ofrece una variante que enriquece el análisis, cuando plantea la complejidad de la exhibición en tanto desplazamiento desde la escultura -como obra- hacia lo escultórico -como operación- teniendo como resultado una “*revisión de la relación de la obra con lo político*”²¹, proponiendo desde ahí una reflexión que en apariencia se dirige hacia cuestiones meramente formales cuando en realidad dicho desplazamiento plantea una politicidad que le es intrínseca y materializa esa voluntad de mundo que se propone como centralidad en la exposición.

La curatoría de *Delicatessen* propone entonces dos cosas: primero, la configuración de una noción de escultura que se centra en una voluntad de abandonar. Mauricio Bravo lo explicita, no sin velar una especie de recelo:

“Hacer escultura a la intemperie de su sentido pareciera ser para algunos lo mejor que les ha pasado. Sin cargar con pesadas culpas de deslizar libremente por las superficies brillantes y pulidas de los artefactos, transfigurando sus identidades a diestra y siniestra y forjando un espacio de crítica que abarca tanto la escultura como también nuestros entornos saturados de banalidad”²².

²⁰ Pablo Rivera. “Presentación”. En *Delicatessen*, catálogo de la exposición. Centro de Extensión Universidad Católica, 2000. P. 5.

²¹ Sergio Rojas. “*La trama subjetiva de las cosas*”. En *Delicatessen*. P. 11.

²² Mauricio Bravo. “*Escultura: la praxis del abandono*”. En *Delicatessen*. P. 15.



Corral, Marcela Correa.
Galería Patricia Ready, 2016.
Fotografía de Jorge Brantmayer.

En ese diálogo la escultura aparece evidenciada en su potencial reflexivo respecto de una historia ya destituida de su densidad, y por ende exhibiendo también el peligro de desdibujarse por completo. Y en segundo término, en ese impulso *des-céntrico*, fundar una nueva centralidad desplazando el eje de las prácticas desde *lo escultórico*, donde el trabajo de estos jóvenes artistas se exhibe como la materialización de un programa donde *la escultura aparece como lo contemporáneo*.

Esa nueva centralidad se despliega también en la vigencia de la puesta al día bajo un esquema que la escultura chilena ha seguido cumpliendo, en tanto los artistas que fueron parte de esta investigación se terminaron por desplazar hacia centros de estudio ubicados en Francia (Marcela Correa), Inglaterra (Elisa Aguirre y Pablo Rivera) y Alemania (Cristián Salineros y Sergio Cerón) para terminar de establecerse en escuelas universitarias en Chile, lugar desde donde se comienza a ejercer una noción contemporánea de escultura bajo la premisa de la producción de una obra compleja (incluso interdisciplinar, como el caso de Marcela Correa) que puede recurrir a una discursividad disciplinar ya instalada, desde donde el arte puede referirse al mundo en una bajada a la cotidianidad que complejiza el espacio en relaciones que exacerban su sentido. La escultura se exhibe entonces como un campo ampliado que ha terminado por incluir su propia criticidad.

Relatos para lo contemporáneo

Claudia Páez

La escultura deja de ser un *volumen* en el espacio para transformarse en una *operación* que produce espacios¹. Esta afirmación nos habla de un momento coyuntural para las artes situadas *después* de la tradición de las rupturas, es decir, en un período en el cual emerge el mundo extenuado ya de fundamentos. Este mundo *disminuido*, debido a la pérdida de unidades de sentido y de dirección, produce un presente permanente, fragmentado e inconcluso.

El golpe de Estado de 1973 interrumpe el tiempo histórico² al dismantelar la institucionalidad que históricamente había administrado la tradición en Chile: la universidad³. Este acontecimiento, provoca una *desactualización* del modo en el que había operado la relación *maestro-discípulo* en la academia y exige otras relaciones, otros vínculos que van a generar las condiciones para la irrupción de lo contemporáneo en el arte.

¹ Sergio Rojas. "Esas cosas con forma de algo parecido". En: Pablo Rivera, *Purgatorio*, 1999, p.3.

² Tiempo desfactizado por el cual el mundo avanza hacia un futuro salvador.

³ La Universidad de Chile y la Universidad Católica (entre las otras 6 universidades estatales) son intervenidas con la asignación de rectores y autoridades de la armada, la aviación y el ejército. Ya para 1980, además del surgimiento de 12 "universidades derivadas" (que antes eran las sedes regionales de las 8 universidades estatales), se crean 26 nuevos establecimientos educacionales privados, entre los que destaco para efectos de este trabajo: el Instituto de Arte Contemporáneo (1982-1990) y la Universidad Arcis (1982). Ver "El desalojo de la universidad pública", Marcos Kremerman. En:

http://www.opech.cl/bibliografico/doc_movest/el_desalojo_universidad.pdf (Revisado el 25 de abril de 2016).

A partir de esto, propongo reflexionar cómo se anuncia la contemporaneidad en el arte en Chile a partir de los relatos de las conversaciones con Elisa Aguirre, Sergio Cerón, Marcela Correa, Cristián Salineros y Pablo Rivera⁴. Estos relatos hablan de una época descrita por ellos como “huérfana”, “precaria” y “desmantelada”. Sin embargo, y pese a esta desoladora descripción, aparecen las figuras del *interlocutor* y el *maestro* que significan la potencia crítica del diálogo y la contención afectiva en momentos de desmantelamiento institucional y desactualización de la tradición.

La transmisión de saber en las relaciones maestro-discípulo dadas de diversas formas en la Universidad Arcis (entre Osvaldo Peña y Cristián Salineros), en la Universidad Católica (entre Gaspar Galaz y Pablo Rivera), en la Universidad de Chile (entre Juan Egenau y Elisa Aguirre; Patricia del Canto y Sergio Cerón) y fuera de la academia (entre Francisco Gazitúa y Marcela Correa); la densidad política condensada en la artista visual Francisca Núñez de la Universidad de Chile; y la criticidad producida con los interlocutores Gonzalo Díaz en la década de 1980, Mauricio Bravo en la década de 1990 y Sergio Rojas en la década del 2000, dejaron ver la fuerza atrayente que ejercía el cotidiano al arte. Las reflexiones que surgen de esta composición dialógica y escritural, anuncian problemas desde los cuales podemos atisbar lo contemporáneo en el arte en Chile.

⁴Las conversaciones ocurrieron entre abril del 2015 y enero del 2016 y tuvieron lugar en la sala de reuniones de profesores del Depto. de Artes Visuales de la Universidad de Chile y en la Sala de Investigación del Núcleo de Escultura de la misma universidad. Los temas fueron propuestos por el equipo de investigación, pero también por el invitado en la medida que éste iba abriendo otras reflexiones. Las conversaciones versaron sobre las décadas del 80, 90 y 2000.

En concordancia con lo anterior, podemos nombrar (al menos) dos modos de producción de obra desde los cuales los artistas relatan su referencia al campo disciplinar artístico y académico⁵, es decir, cuando se refieren al contexto político, a sus referencias conceptuales y a la genealogía en la que se sitúan. Estos modos son la obra como *experimentación* con los materiales del cotidiano y la obra como constancia de *investigación* que emana del cotidiano. Ambos surgen a partir de la atracción que ejerce la cotidianidad al arte y se singularizan de acuerdo al vínculo que mantienen con ésta.

En ese sentido, habría que puntualizar algunas cosas respecto a la experimentación, pues el problema de la forma en escultura pierde relevancia en contextos de capitalismo tardío. De acuerdo con esto, Pablo Rivera afirma lo siguiente:

Rivera: “La cultura está llena de sucedáneos escultóricos, sucedáneos estereotípicos si se quiere, por lo que uno ya no puede ver con la misma inocencia una escultura que esté basada en la forma cuando al lado tienes un [auto] Ferrari que está hecho por diez cabezas pensantes de una manera que ha sido incluso pensado en cómo esa forma genera deseo, el color que tiene relación con esa curva, el cuero que está combinado con ese metal. Hay un montón de cuestiones que están mucho más avanzadas en un campo que tiene más que ver con el diseño”.

Propongo pensar con Rivera que la escultura alojada en la forma es insistencia de lo moderno. En ese sentido, aquí la experimentación no tiene que ver con la problematización de la forma en la escultura, sino con las pistas que nos da el significado del auto *Ferrari* en Rivera, a saber, un anuncio del *afuera* del campo artístico que ha tomado posesión de

⁵ Escuelas de arte ubicadas en la ciudad de Santiago.

cuestiones que eran privativas de la escultura: la forma como subjetividad. Así, la experimentación se entiende en relación con el mundo (exigida por él) y no con lo formal autorreferente. Respecto a la investigación habría que agregar que es un modo de trabajar con la escultura desplazada al mundo; desplazada al tránsito de las cosas del mundo y emancipada a los problemas contruídos desde el cotidiano.

En síntesis, ya sea como investigación o como experimentación, la aparición del afuera del campo artístico surge a partir de una nueva relación con el mundo inaugurada por el acontecimiento histórico del golpe de Estado de 1973. Este hecho *desactualiza* la transmisión de saber tradicional al desmantelar un país de tradición estatista y preparar las condiciones para el sistema económico neoliberal que incorpora a Chile (como exportador de materias primas) al entramado económico global. En ese sentido, el golpe exige abandonar la relación maestro-discípulo.

Los relatos

I. Orfandad

El relato de orfandad (1986-1993) se presenta de manera singular en Pablo Rivera y Marcela Correa. Para ella, el relato cuenta una etapa de su formación en la que resintió una “falta de tradición” en relación –podríamos decir en una primera lectura– con el estado material y pedagógico en el que se encontraba como estudiante durante la década de 1980 en la Universidad Católica.

Correa: “Nosotros teníamos un mesón, un tornillo y un cajón de greda y el tornillo, incluso, estaba malo. Pero como fuimos la última generación de escultura, lo que sí tuvimos fue una pieza, un taller que era nuestro”.

La existencia de este taller *sin* herramientas y, por extensión, sin maestro tradicional, exige otras habilidades y otros caminos en la experimentación y la discusión. A partir de esta exigencia, podríamos desmarcarnos de la primera lectura que versa sobre los materiales y los maestros que *no* estaban para proponer una segunda lectura que atienda a la potencia del taller y la multiplicidad de ejercicios que allí comenzaron a trazarse, pese a esa realidad de orfandad.

Correa: “Entonces, ahí se armó un grupo en el que estaba Claudio Kocking también, éramos varios que trabajamos muchos materiales diversos. Entonces entre nosotros teníamos admiración, respeto y competencia. Trabajábamos papel, trabajábamos fibra de vidrio, resina... como no teníamos nada ni para fundir ni para sacar moldes. Lo que fue importante es que tuvimos un ayudante, Alberto Astete, que era el ayudante de Gaspar Galaz. Era escultor y como un maestro espiritual con respecto a viajes de alucinógenos y de todo. Él trabaja muchas veces con su propio cuerpo, y con él aprendimos hacer vaciado y moldes de nosotros mismos. Y él fue un motor importantísimo en el taller”.

Rivera: “La técnica que se enseñaba era modelado y vaciado, y ya. Había gente que se ponía a tallar por su cuenta, había gente que construía en metal por su cuenta y todo lo demás era trabajo experimental, que fue lo que más se hizo. Esa fue la manera de ir construyendo lenguaje e ir entendiendo cómo aterrizaba todo esto. Ahí la orfandad te deja en un lugar donde atinas o no atinas”.

En ambas perspectivas “la falta” se lee como exigencia para la experimentación y la discusión. Sin embargo, esta concordancia de miradas respecto al horizonte de lo posible no tiene el mismo significado para Correa y Rivera. Mientras que para Rivera esa falta es la posibilidad para saberes que se generan en el diálogo, la escritura y la investigación teórica, para Correa esa falta es la necesidad de entrar en relación con la tradición para disponer de un conjunto de destrezas. De igual modo, la ausencia del sustento tradicional fue provechosa en esta facultad⁶ dado que el maestro, que debía ocupar el lugar de la tradición, se repliega y deja emplazado el lugar del taller para la circulación de ideas, la reflexión y la discusión entre pares.

Gaspar Galaz, profesor del Taller de Escultura y del curso de Arte Chileno de la Escuela de Artes de la Universidad Católica, fomentaba el diálogo y la discusión no sólo porque dejaba el lugar del taller a disposición de los estudiantes y de su ayudante Alberto Astete⁷ o porque cuando había correcciones invitaba al taller a artistas (Mario Irarrázabal,

⁶ A diferencia de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile donde el sustento tradicional tiene otras significancias.

⁷ Cuando había entrega de trabajos semestrales, Galaz permanecía junto a ellos jornadas de 2 ó 3 días, donde los estudiantes presentaban su trabajo hablando durante horas de cada obra. Podemos imaginar que la discusión aparece entre los pares por la libre disposición del taller *sin* tradición y también por la reflexión que este maestro no tradicional imprimía desde la teoría y la historia. En ese sentido, podríamos decir que la potencia política de Galaz tiene que ver con su trabajo académico e intelectual.

Federico Assler y Francisco Gazitúa⁸, Eugenio Dittborn, entre otros), sino también porque en las clases de Arte Chileno se presentaban problemas relevantes para pensar la disciplina y el arte en general a partir de ideas cercanas al concepto de lo escultórico que propone Sergio Rojas décadas más tarde, en el catálogo de *Delicatessen* (2000):

“El espectador “sabe” en cada caso que no se encuentra observando, sino actuando una forma, una perspectiva. El espacio cotidiano que habitaba inercialmente aparece de pronto tramado, el espacio exhibe ahora un orden inabarcable en cuanto que se trata ante todo de un orden de observación que esboza un itinerario: trama de puntos de vista en cuyo recorrido el espectador no hace sino observar sus propios desplazamientos y cambios de posición. La obra pone, pues, en movimiento al espectador”.⁹

La participación del espectador en los desplazamientos *entre* la obra escultórica guarda relación con una obra de Federico Assler a partir de la cual Rivera advierte indicios de una escultura emancipada al mundo. Se trata de la obra realizada para la IV Bienal de Medellín en 1981 que presenta Galaz en una clase del curso de Arte Chileno.

Rivera: “En la bienal le pasaron un pedazo del parque, y él [Assler] hace una perforación en el piso, la llena de cemento, y después para liberar la pieza, hace un hoyo alrededor (...). La pieza está bajo el nivel de la vista, uno tiene que bajar para estar con ella. Es una pieza que además toma toda la tierra como superficie, como piel: es orgánica. Lo realmente interesante era, primero que nada, esa operación de ocupar la tierra no sólo como vaciado, sino como emplazamiento, como lugar y vaciado a la vez. Pero también el que la obra, una vez que terminaba la bienal, quedaba enterrada. Se volvía a tapar y para la próxima bienal, se podía volver a desenterrar. La obra sigue ahí, enterrada. Esa noción me gustó mucho y entendí que podía haber una cosa fuera del objeto”.

⁸ Maestro relevante para la composición de *escena* de escultura de finales de 1980 y principios de 1990.

⁹ Sergio Rojas. “La trama subjetiva de las cosas” en *Delicatessen*, Santiago: Fondo de la Cultura y las Artes, 2000, p.8.

La relevancia de la “cosa fuera del objeto” o fuera de la obra que Rivera anuncia en este relato se relaciona con los tránsitos que se comienzan a dar en el campo escultórico en Chile en la década de 1980. En la obra de Assler, la cosa fuera de la obra es la tierra, lugar desde donde se forma la obra al mismo tiempo. La cosa fuera de la obra anuncia la idea de que el arte podía comenzar por una cosa (objeto) fuera del arte. Los desplazamientos, principalmente, pero también la disponibilidad de materiales y materialidades del cotidiano van a cargar de ajenidad a la disciplina, relacionándola menos con la intensidad subjetiva del artista que con el relevo del papel de la imaginación entendida de la siguiente manera:

Rivera: “Para mí inventar es una palabra importante. Las cosas no estaban y había que hacerlas de alguna manera. Si no estaba el material tenías que inventar un sucedáneo, algo que se aproximara a lo que querías. Esa noción de búsqueda y permanente experimentación nos llevó a empezar a valorar el cotidiano como una fuente material. Entender que en el cotidiano estaban los materiales. Yo empecé a expandir el lenguaje de la escultura desde los materiales, no desde otra cosa, y de ahí salí al problema del espacio”.

Rivera: “Por ejemplo, el Carlos Fernández trabajaba con reproducciones de la cultura pop en base a vaciados directos, introducía neones, trabajaba con televisores. La Marcela Correa empezó a trabajar con gasa, cola, objetos súper etéreos, livianos, y los colgaba. Yo trabajaba con plástico que derretía con soplete, era una especie de action painting pero quedaba horrible. Y así, varios más. Todos como de una línea súper experimental”.

Correa: “Gaspar generó eso, fue muy generoso. El no nos invitaba a su taller, nunca nos mostró su obra como la que había que copiar, aunque tenía producción y todo, tenía ayudantes, tenía máquinas. Tenía mucho conocimiento. Siento que para él era fresco, gozoso ver que trabajábamos con papel de diario. Pablo Rivera quemaba en ese tiempo plástico de bolsas de basura con un soplete, Carlos Fernández trabajaba con neumáticos (...)”.

Además del trabajo con materialidades del cotidiano, hay búsquedas teóricas en el caso de Rivera¹⁰, que asume una criticidad situada en el tránsito y en los desplazamientos donde aparecen las relaciones de contigüidad de los diferentes campos exigidos por el cotidiano. Las aperturas generadas a partir de la discusión permean el hacer en este taller.

Rivera: “Era fuerte la discusión entre nosotros. Era como de continua discusión, además trabajábamos en el taller que habíamos partido en 8 y pasábamos todo el tiempo ahí. Entonces se discutía mucho. Y la verdad es que cuando Gaspar aparecía era súper bueno también. Las correcciones eran bien guiadas, bien articuladas, habían ayudantes, gente de afuera. Recuerdo que uno siempre iba a visitar los talleres. Había uno que se llamaba “dibujo y creación”, era un dibujo de 4° año y lo que menos hacían era dibujo. La mayoría hacía performance o desplazamientos desde el grabado. Era una generación más fuerte”.

El hacer en este taller permite pensar la discusión que se genera entre pares como un elemento para la producción crítica (no comprendida como confrontación, pues está muy lejos de la voluntad de anular el pasado para conformarse en futuro) entendida como la posibilidad de producir a partir de los cruces de las circunstancias y las necesidades que impactan en los artistas como problema político.

En la década del 1990 comienza a tomar consistencia la reflexión sobre la producción del espacio a partir de los desplazamientos, los tránsitos y las disponibilidades. Esta reflexión deviene escritura y escultura crítica. Mauricio Bravo y Pablo Rivera construyen una criticidad desde la escultura desplazada al mundo. Esta emergencia suspende

¹⁰ Se puede pensar la importancia del aparato teórico en Rivera la luz de su trabajo en docencia y la relevancia de ese espacio reflexivo para el hacer artístico, que comienza en el Instituto de Arte Contemporáneo (1993-1994), prosigue en la Universidad Arcis (1996-2007) y la Universidad de Chile (2002 hasta la fecha).

el monopolio de criticidad alojado en la pintura y desarticula los límites disciplinarios que *modernamente* se mantenían en la escultura. En este marco será relevante:

Rivera: "(...) la escala, la materialidad, el comportamiento espacial como herramientas para relacionarse con el espacio".

Se agota el problema de la forma en escultura y se constituye, en cambio, el problema de la operación como constancia de investigación. La experimentación con los materiales alojados fuera del campo artístico exige abandonar cuestiones propias de la disciplina escultórica tales como peso, volumen, verticalidad, etc. En ese sentido, la orfandad entendida también como la desactualización de la tradición, exige la cancelación de la forma y la posibilidad de transitar. Así, desde la década de 1980 el papel de diario, las bolsas plásticas de basura, los neumáticos, la resina, la gasa, etc. son materialidades del cotidiano desde los cuales se puede producir obra.

Los tránsitos en la década de 1990 se pueden ilustrar con diferentes actividades en torno al hacer escultórico: la instalación colectiva de *Fragilidad de Zona* de Álvaro Oyarzún y Rivera en el Instituto Cultural de las Condes en 1990; el Simposio de Escultura en Acero, *Ferros escultura* en enero de 1991 convocado por Francisco Gazitúa; y las exposiciones individuales de Pablo Rivera *Digalbóndiga* (1994) y *Purgatorio* (1999), además de la colectiva *Delicatessen* (2000), curada por este último. En esta década, Bravo y Rivera construyen un lugar en la escritura para territorializar lo que estaba produciendo la escultura en ese momento. Esta relación dialógica emancipa la escultura a lo cotidiano y produce criticidad.

Por otro lado, Correa adquiere destrezas tradicionales de la escultura con Gazitúa y retoma la experimentalidad con la que había iniciado su trabajo escultórico en relación al problema del peso (entendido éste como el peso de la disciplina escultórica y también como el peso de una época). En concordancia con Correa, creo que la obra *Campana* del año 2005 es una pieza fronteriza entre la experimentación y el saber-hacer escultórico tradicional.

Correa: “Es una pieza gigante que uno se puede meter adentro que es de puros desechos de hierro, de bronce, y están trabajados con una máquina en frío como quien hubiera trabajado con forja. Y armé este volumen gigante que era como un refugio, de alguna manera, y yo creo que de ahí derivan los colchones y las otras cosas”.

Correa: “Empezaron a aparecer los temas, a través de los colchones, las tinas también. Empezó a aparecer un entorno cotidiano, de la vida, de la casa, objetos. Tienen muchísimo más significado desde ahí para adelante las cosas”.

Blanca (Lleno de aire) del 2007, *Peso muerto* del 2011, son obras resueltas desde el comportamiento de las materialidades que le permiten a Correa acusar recibo de la casa desde el “refugio” de la tradición.

II. Desmantelamiento

El relato de desmantelamiento (1979-1986) de la Universidad de Chile forma parte del ethos de las conversaciones con Elisa Aguirre y Sergio Cerón donde la desarticulación institucional¹¹,

¹¹ Los profesores Gustavo Poblete, Alfredo Cañete, Raúl Bustamante, Fernando Undurraga y Francisco Brugnoli, que salen de la Universidad de Chile, fundan en 1974 el “Taller Bellavista” que después será el Taller de Artes Visuales, TAV. Este taller ocupó un lugar relevante para la convivencia, la realización de obra y la reflexión en dictadura. Las relaciones horizontales del trabajo colectivo que se producían allí (que requiere el grabado) así como la horizontalidad en las instancias de discusión son elementos relevantes para pensar la producción crítica en este lugar. Ver: J. Parra y F. Baeza, “Taller de Artes Visuales (TAV). Producción, difusión y reflexión sobre el grabado en Chile durante la Dictadura” en Baeza, Parra, Cross, Godoy Vega, *Ensayos sobre Artes Visuales Prácticas y discursos de los años '70 y '80 en Chile Volumen II*, Santiago: Lom Ediciones, 2012.



Campana, Marcela Correa.
Galería ANIMAL, 2005.

la densidad política de las acciones de Francisca Núñez¹² y la persistencia del taller tradicional, se destacan.

Si para los contextos huérfanos de la segunda mitad de la década de 1980 en la Universidad Católica, el diálogo y la discusión son relevantes para las aventuras intelectuales que tiene relación con la espacialidad y la experimentación con materiales del cotidiano, para los contextos de desmantelamiento, además del interlocutor, es relevante el maestro tradicional pues la persistencia de la transmisión de saber resulta un soporte afectivo y disciplinar relevante alrededor del cual pueden trabajar los estudiantes. Por otro lado, las acciones de Núñez exhiben una pérdida de referencia que encarna, de algún modo, la intemperie en la que se seguía sosteniendo el taller tradicional.

En los talleres de escultura de la Universidad de Chile no se discutía lo que ocurría afuera de la academia, las clases no se brindaban como espacios para el diálogo porque primaba el trabajo tradicional con un foco claro y distinto. En contextos como este, las escenas íntimas de conversación y discusión que se abrían a partir de los trabajos que estaban haciendo los estudiantes eran vitales.

Aguirre: “Siempre había una crítica entre nosotros de lo que estábamos haciendo, pero por otro lado no existía una cosa como de corrección abierta [...] Eso se establecía un poco afuera del taller, con Francisca Núñez”.

¹² Estas acciones se asemejan a las acciones políticas de las jornadas de protestas convocadas por la Unión Nacional por la Cultura, UNAC (1977), y el Coordinador Cultural (1983). La densidad subjetiva de Núñez está presente en todas las conversaciones con los artistas. La atención a esta insistencia, junto con las escenas conversacionales y la acción de arte en contextos de dictadura, constituyen elementos relevantes para observar las emergencias en el desmantelamiento.

Aguirre: “La época que me tocó estudiar a mí [79-82] podría haber sido la más negra... pero uno se va metiendo en su trabajo. Me tocó un diálogo con Jaime León, con la Patricia Vargas. Los sentí muy cercanos”.

Aguirre: “En plena época de Félix de Aguirre [Francisca Núñez] agarró un tarro de pintura y *dejó la escoba*, un tarro de pintura roja en la entrada de la universidad, recorrió todo el pasillo: una pura línea roja (...). Ella venía de la escultura (...) Eran trabajos que hacía por su cuenta, eran intervenciones, era como traer lo que estaban haciendo los otros afuera. (...) Puso una serie de pañuelos blancos, colgados, llenó de pañuelitos blancos y puso una piedra y escribió “*el que esté libre de culpas que lance la primera piedra*”. Dejó la escoba aquí, en plena época de Félix de Aguirre, los guardias y todos estaban espantados. O sea eran cuestiones políticas fuertes, sin decir nada. Eso fue en el 82 (...)”

Hoy podríamos decir que en las acciones de Núñez se presenta la imposibilidad de producir obra desde la escultura en contextos donde el desmantelamiento de la universidad había cancelado lo moderno. El “afuera” que se presentaba en las acciones de Núñez fue leído en un comienzo por sus compañeros como un *imposible* para el concepto de obra de arte. Pero a partir del año 1985, el taller (en ausencia¹³) de Patricia del Canto incorpora los tránsitos del lenguaje de Núñez.

Cerón: “Elisa Aguirre hizo de ayudante ese año porque la Pati se fue de viaje, entonces cuando la Pati volvió se encontró que todos estábamos haciendo “Pancha Núñez”, prácticamente, estábamos haciendo una mezcla de cosas”.

Es en el taller de del Canto donde comienzan a producirse exploraciones mayores en relación a los ejercicios artísticos. Siendo ayudante Elisa Aguirre, Cerón realiza una obra¹⁴ con

¹³La segunda mitad del primer semestre de 1983, Patricia del Canto viaja al extranjero y deja a cargo del taller a su ayudante Elisa Aguirre.

¹⁴Expuesta en la Galería Bucci en el año 1986.

tubos fluorescentes y estructuras de hormigón en 1985¹⁵, donde el problema es la producción de contextos con el “hacer espacial” desde la experimentación con materialidades del cotidiano, específicamente, con los objetos en desuso que componen un espacio social.

En relación a los otros talleres de escultura y dado que el hacer propio del taller académico o la relación con el hacer que establece el maestro tradicional “posterga” el extrañamiento de la disciplina, se podría hablar de una “falta de reflexión” entendida como “falta de libertad para experimentar” que ralentiza también la crítica. Hay que tener presente que los talleres tradicionales en la U. de Chile se constituyeron, además de lo disciplinar, como soportes afectivos en dictadura.

Aguirre: “(...) fue muy fuerte la represión: yo las sufrí con Félix de Aguirre. Andaba con guardaespaldas, tenía unos mozos que venían a servirlo, había toda una cuestión bien rara. Nos hacía clases de historia del arte, y yo me presentaba a examen con un 7, algo así. Fue el examen y me puse nerviosa, había un guardia con metralleta en la puerta. Intentó sacarme mal porque estábamos justo en ese momento haciendo un movimiento con un grupo de gente”.

Aguirre: “(había) un trabajo sistemático de taller. Paralelamente a eso, por lo menos lo que a mí me llegaba, era todo lo que estaba pasando afuera de la Escuela, la Escena de Avanzada, la Nelly Richard, y todas las performances de Leppe. Entonces yo estaba interesada por lo que pasaba allá, pero estaba metida en una cuestión más académica, más formal –si tú quieres– aquí dentro la Facultad”.

El clima de la dictadura en la universidad hacía relevantes los espacios de trabajo en los talleres de escultura que se constituían como resguardos en la intemperie. Pero en estos albergues no cabía el afuera de la academia ni el afuera de la disciplina, por eso las conversaciones que se generaban en otras instancias eran significativas.

¹⁵ Año de movilizaciones de los estudiantes de la facultad que tenían por objetivo el regreso de los profesores Alberto Pérez, Francisco Brugnoli y Eduardo Garreaud.



Blanca, Marcela Correa.
Exposición *Lleno de aire*, Sala Gasco, 2007.

Aguirre: “Yo me acuerdo de las conversaciones con Egenau. Me acuerdo de todas. Sentarnos en el casino, de invitarnos un café para conversar de cualquier cosa. Me recomendaba un libro. “Anda a buscar este...”. Norberto Tapia también: yo conocí a Octavio Paz porque él me pasó el libro y yo tenía que leer un párrafo en cada clase”.

Las conversaciones sobre *cualquier cosa* y las recomendaciones de libros eran el símil a la figura del interlocutor en el sentido que permitían la relación con lo cotidiano, con la realidad, con el afuera de la academia y de la disciplina. Es más, las interlocuciones son de tal envergadura en los relatos de los artistas que permite marcar acontecimientos en sus trayectorias en el campo artístico.

Los diálogos entre Elisa Aguirre y Gonzalo Díaz en 1985 versaban sobre los talleres que ella realizaba en la Vicaría de la Solidaridad en campamentos, así como el trabajo con teñido de textil y la hechura de vestuario para danza y teatro que realizaba con grupos de amigos. Asimismo, para Cerón fueron significativas tanto las evaluaciones del taller de pintura de Díaz como las conversaciones sobre algunas de las obras que realizó para el taller de del Canto, ambas instancias producidas en el patio de la Facultad.

La instalación de una escena discursiva en los patios era algo ajeno a la escultura en la Universidad de Chile. Cerón dice que la razón por la cual la gente seguía pintura era por la discusión que se generaba en el taller de Díaz. Así también, la reflexión sobre algunas de las obras que realizó Cerón en el patio, como la obra de bolones de piedra dentro de mallas o el mural realizado con sentaderas de sillas que simulaban

una imagen de prensa de unos “pacos viniendo”, fueron discutidos con Díaz y dieron ocasión para reflexionar su obra inmiscuida en (con) cuestiones del cotidiano. Tanto el trabajo con imágenes de prensa como la reflexión sobre el problema del panfleto que se discute en el taller de pintura, son indicios de la exigencia del cotidiano al arte.

Cerón: “Con un grupo de compañeros agarrábamos la *Revista APSI*, los diarios, recortábamos algunas noticias, las pegábamos en papel y las pegábamos en pasillos, y eso duraba, no sé, 2 minutos, 5 minutos. Pasaba alguien y lo sacaba”.

Estos tránsitos exigidos por el cotidiano desbordaban la disciplina escultórica cuando era a partir de ella que se realizaban las operaciones de desplazamiento en la década de 1980. En el caso de Aguirre, ella deja de lado su trabajo en el taller de fundición de Egenau y comienza a trabajar en el “Taller de Bellavista” con Gonzalo Díaz. El trabajo objetual en el caso de la artista tiene que ver con que su “trabajo por afuera” reclamaba una aparición en la obra.

Aguirre: “Entonces empecé a trabajar con plumavit y con pastas de colores, con cartón y forrándolas con tela y colores, y después viene lo de los objetos. Yo estaba haciendo eso y me salió la beca a Inglaterra, al Royal College, y allí seguí trabajando. Y de repente llegan los tutores y les interesaban esas cosas, más que las piezas más grandes. Yo creo que eso me marcó porque empecé a darme cuenta que podía mostrar eso también”.

El trabajo de docencia de Aguirre como ayudante en la Universidad de Chile (1985) y como profesora en el Instituto Contemporáneo de Arte (1986) incorpora estos tránsitos en el hacer artístico y permite nuevos vínculos con Bravo y Rivera. Tanto para Aguirre como Cerón, la figura de Díaz significa un

referente político e intelectual por donde confluye el afuera de la academia y de la disciplina.

III. Precariedad

El relato de precariedad (1986-1989) en Cristián Salineros se relaciona con el relato de orfandad de Correa y Rivera y también, de algún modo, con el relato de desmantelamiento de los años previos en la Universidad de Chile. Esto último, por la relevancia y la urgencia que adquiere el cuerpo social en la segunda mitad de la década de 1980. Se hacía necesario *producir* el cuerpo social¹⁶. Salineros alude a los inicios de la Universidad Arcis para dar cuenta de esto.

Salineros: “La fundan la mayoría de los profesores [de la U. de Chile] que se pudieron quedar en el país, pero no en la universidad. Y claro, en ese sentido se produce una condición bien particular, porque en el ámbito del arte el Arcis gira en torno al cuerpo, es el centro de todas las manifestaciones. Es decir, todo el cuerpo social forma también parte del cuerpo de obra y, a lo mejor, eso condiciona –o castra– la condición de la escultura como venía manifestándose (...) y gira bruscamente hacia la manifestación del cuerpo, el espacio social, el happening, la performance, a otro tipo de vehículos de comunicación”.

La precariedad en la Universidad Arcis, que tiene que ver con la subsistencia, demandaba un trabajo diverso al reflexivo, pues las preocupaciones tenían que ver con las condiciones materiales diarias para sobrevivir. Salineros como estudiante y ayudante de Osvaldo Peña, no sólo trabajaba con él haciendo esculturas en su taller, sino también haciendo mesas, portones, etc.

¹⁶ La UNAC (1977), se creó también con la idea de producir un cuerpo social. De hecho esta unión fue el lugar de trabajo voluntario de varios artistas que trabajaron en torno al problema transversal de la *organización*.



Peso muerto, Marcela Correa.
Galería ANIMAL, 2011.

Salineros: “Arcis estaba politizada, pero yo no sé si estaba ejercida desde la primera trinchera, digamos, sino más bien desde el estrato, en el sentido que la relación política que yo creo que había en la escuela era más bien la lógica de la subsistencia. No necesariamente ir a dar la pelea que sí lo tenía la Chile. En el Arcis el asunto era intentar resolver la vida completa con 100 pesos. Esa era una cuestión extremadamente política, síntoma inequívoco de que la situación era espantosa”.

Salineros: “Tuve la suerte de trabajar mucho tiempo con Osvaldo [Peña] porque fue mi profesor en Arcis, y fui su ayudante mucho tiempo, y en su trabajo creo haber visto algún tipo de obra con régimen de escultura contemporánea. Él tenía unas camisas plegadas que eran una preciosura y que tenían que ver con la contingencia, pero estaban desplazadas al campo de la escultura con una mirada mucho más contemporánea”.

El taller como espacio de confluencias del hacer artístico, laboral e intelectual fue lo que permitió construcciones conceptuales sobre arte desde el aparato reflexivo *en tránsito*, con la diferencia que para Salineros lo escultórico no tiene que ver con lo objetual, como en el caso de Aguirre y Cerón, sino con la espacialidad.

Salineros: “Para mí los límites son bastante más difusos. Tiendo a pensar que la cuestión escultórica pasa por un pensamiento escultórico que no es necesariamente la concreción de las cosas, sino más bien activado desde un espacio vacío hacia los objetos. Entonces en ese sentido, el asunto no está delimitado por lo físico sino más bien por cómo entiendo conceptualmente el problema del espacio. Yo creo que la escultura es una cuestión que tiene que ver con el espacio, no con las cosas y los materiales. Entonces, tiendo a pensar que puedes construir problemas escultóricos desde el video, por ejemplo. Entonces, no sé si el pensamiento escultórico está preso de un género, de una espacialidad o de una materialidad. Tiene que ver más con un sistema de pensamiento más que con una cuestión concreta”.

Se observa cómo el aparato reflexivo promueve tránsitos que confluyen en producciones alejadas del volumen y de la

representación, y que se acercan al problema espacial con énfasis en lo conceptual. El trabajo de Salineros tiene que ver con determinar contextos en relación a la naturaleza y desde ahí realiza o instala nociones del paisaje en relación al ser humano, a los espacios, a los materiales y los sistemas constructivos. Su estancia en Chiloé en el momento que hace su tesis a principios de 1990 es relevante para pensar estas nociones fenoménicas en relación con los sistemas constructivos en la isla donde podemos destacar la obra *Ser lugar-Semillas* del año 2000 y el problema del territorio en Latinoamérica.

Salineros: “[Hay una] condición cambiante en el territorio de manera constante todavía definido por las inclemencias. Nos define la dimensión del mar, nos define el río, nos define la nevazón. Esa es una cuestión que nos está condicionando, que nos está acotando en el territorio, que nos está dando una identidad que no la ves en otras partes porque en el fondo la condición territorial está en el espacio, tiene que ver con un predominio visual que de alguna manera establecía el dominio a partir de una torre de vigilancia”.

Este problema de la espacialidad se desmarca del lugar tradicional de la escultura en Chile, pero no guarda una voluntad de ruptura con ella. De hecho las destrezas constructivas que toman como problema a la espacialidad provienen de un conjunto de destrezas de orden tradicional que se pone en relación con la fuga generada por la reflexividad.

En conclusión, los tránsitos del saber hacer tradicional, del aparato teórico, investigativo o experimental produjeron esta serie de pasajes que tenían por común el trabajo con lo cotidiano. Para Rivera, a diferencia de Salineros, el problema es cómo una materia condiciona una forma de vida en el espacio, cómo habitan los objetos en el espacio y también:



Ser lugar – Semillas, Cristián Salineros.
Museo de Arte Moderno de Chiloé M.A.M. 2000.

Rivera: “Cómo a través de la excitación de la materia puedo producir espacio”.

Rivera: “(...) en algún momento, antes de irme a Londres, me di cuenta de cosas muy básicas. Recuerdo que estaba en el taller y me acuerdo muy bien de una pieza que se ensamblaba y que tenía ocho partes, y de repente la vi desarmada y entendí que así tenía un potencial completamente distinto. En ese momento empecé a pensar cómo cada una de esas piezas afectaba a la otra sin tocarse, cómo cada una de esas piezas por sí misma operando en el espacio, cambiando escala, cambiando materialidad, (...) empezaba a entender que había millones de otros componentes que no estaba tomando en consideración hasta ese momento”.

Rojas: “El trabajo escultórico del artista se despliega como un sistema de estrategias y dispositivos para entrar en relación con lo pre-dado. Entrar en relación con la anterioridad del espacio, de las cosas, de la materia, en el entendido de que dicha anterioridad es precisamente aquella conformación subjetiva en donde el espacio tramado ha desaparecido en la subjetividad que lo habita”.¹⁷

Rivera: “Me vuelco hacia el cotidiano porque creo que cualquier materia es excitable, puedo a partir de cualquier cosa producir una obra, algo que esté en el espacio, que lo contamine o produzca algo a su alrededor. Ahí es donde para mí reside lo escultórico, en la capacidad de entender cómo funcionan las cosas y cómo las puedo hacer eclosionar”.

Bravo: “Me inclino a pensar que la escultura actual es el proceso de su abandono, un ejercicio que ha comenzado a productivizar la distancia mantenida con su origen. Hacer escultura hoy se ha convertido en un ejercicio de abstención, quiero decir, somos muchos los escultores que hemos hecho del momento del abandono un lugar de residencia y productividad estética”.¹⁸

¹⁷ Sergio Rojas. *Íbid.*, p. 9.

¹⁸ Mauricio Bravo. “Escultura: la praxis del abandono” en *Íbid.*, p. 13.

La relevancia del aparato teórico y reflexivo en el hacer escultórico, el rendimiento de lo cotidiano como lo que está a la mano así como el trabajo objetual, establecen una relación singular entre la escultura y el tiempo.

La desnarrativización del tiempo o la pérdida de unidades de sentido –decíamos al comienzo– implica que la relación con el mundo ya no está mediada por un solo sentido. Por eso, el estatuto de *representación* en la obra, en la que se puede interpretar una mirada, no es ya un problema para el arte contemporáneo que trabaja a partir de desplazamientos y tránsitos. En términos concretos, “*la obra yace en exposición, pero esta condición implica, dada su grave fenomenalidad, el permanecer la obra remitida a aquello desde donde viene a aparecer*”¹⁹. Esto implica que la obra yace y remite al espacio que en conjunto con ella ha producido su existencia en relación.

En ese sentido comenzábamos diciendo que la escultura deja de ser un volumen en el espacio para transformarse en una operación que produce espacios. Rivera lo dice de la siguiente manera refiriéndose al trabalenguas Digalbóndiga: “*tras la piel de la palabra, lo importante no estaba en reconocer al objeto del enigma, sino en descifrar el simple mecanismo que lo ocultaba*”²⁰. Dicho de otro modo, lo relevante no es dilucidar -problematizando la forma- qué es la escultura como objeto cerrado en sí mismo, tampoco es estirla para vincularla con

¹⁹ Sergio Rojas. “Esas cosas con forma de algo parecido” en Rivera, Pablo, *Purgatorio*, 1999, p. 6.

²⁰ Pablo Rivera. *Digalbóndiga*. Centro de Documentación Artes Visuales, del Centro Cultural La Moneda. Santiago de Chile, 1994.

la vida y/o con la política, lo importante más bien es relevar mecanismos o problemas escultóricos a partir del cotidiano.

La dictadura como desarticuladora de lazos y fragmentadora de lo público exigió otros vínculos²¹, exigió la conformación de temporalidades diversas en escenas de conversación y práctica artística que apuntaran a trayectorias de experimentación e investigación. La densidad política de la dictadura exigió, además, vínculos afectivos entre los artistas y los maestros así como también vínculos intelectuales en las relaciones dialógicas entre ellos y con los interlocutores. Los relatos de orfandad, desmantelamiento y precariedad, versan sobre lo contemporáneo en el sentido que en ellos podemos encontrar los modos y las circunstancias en que comenzaba a conformarse una escena contemporánea del arte a fines de la década de 1980 y comienzos de 1990.

²¹ Exigió organización también. El Taller de Artes Visuales, TAV, ilustra esta exigencia. Éste se funda como un lugar de convivencia, de trabajo, de difusión y discusión de los profesores y artistas visuales desvinculados de la Universidad de Chile (Gustavo Poblete, Alfredo Cañete, Raúl Bustamante, Fernando Undurraga y Francisco Brugnoli).

La condición biopolítica de la escultura contemporánea chilena

Mauricio Bravo

Lo muestra la obra de Pablo Rivera: la escultura se ha transformado en el espacio de producción probablemente más crítico del presente en Chile. Siendo una disciplina artística que, en nuestro país, se identifica fuertemente con la tradición, los procesos técnicos, el uso de materialidades tradicionales y que, además, se muestra reacia a asumir temas contingentes y desplazamientos que amenacen su carácter de género específico, esta afirmación puede resultar paradójica. Sin embargo, entre las décadas de 1980 y 1990, la escultura chilena transita desde una modernidad de perspectiva extemporánea, dependiente de “*una cosmovisión grandilocuente de la naturaleza y de un enfoque antropológico y humanista en el sujeto americano*”¹, hacia una objetualidad de orientación minimalista que privilegia las dimensiones conceptuales, críticas y políticas del arte contemporáneo.

¹ Guillermo Machuca. *Remeciendo al Papa. Textos sobre artes visuales*. Santiago: UARCIS, 2006, p. 15.

Esta puesta entre paréntesis de los límites morfológicos, temáticos y disciplinares resulta sumamente interesante. Ello, no sólo porque consigue confirmar que la escultura chilena ingresa en su fase “expandida”, de acuerdo con el conocido enfoque de Rosalind Krauss² (1979), sino también y sobre todo porque, a través de dicha transformación, se abre un horizonte diferente para el arte del país, el que deja de estar centrado o sustentado en la crítica de la representación. Pues las nuevas prácticas de lo escultórico, más allá de conquistar un espacio consistente de legitimidad discursiva, análogo al de las vanguardias pictóricas y la llamada “Escena de Avanzada”, logran elaborar insumos expresivos que problematizan lo político desde una perspectiva que sospecha de su identidad narrativa, retórica y representacional.

Este giro es crucial, en cuanto nos indica que las experimentaciones en el campo de lo tridimensional, por lo menos en Chile, avanzan progresivamente hacia estrategias de trabajo que actualizan sus objetos de análisis y de crítica en función de las mutaciones del contexto contemporáneo. De hecho, hoy en día, se configura con claridad en el país un conjunto de producciones artísticas que pueden fácilmente designarse por el apelativo de “escultura contemporánea”, al implicar una renovación de los lenguajes, los procesos, los procedimientos y los materiales de la disciplina. Dentro de este conjunto, sin embargo, la escultura de Pablo Rivera es al mismo tiempo precursora y señera. Lo evidencia su manera de incorporar y desplegar una crítica contemporánea ampliada respecto de los criterios formales y representacionales en uso hasta el momento; una crítica que se hace cargo de los problemas de espacialización ligados al biopoder.

² En “La escultura en el campo expandido”. *La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos*. Madrid: Alianza Forma, 1996.

Escultura contemporánea, gubernamentalidad y espacialización

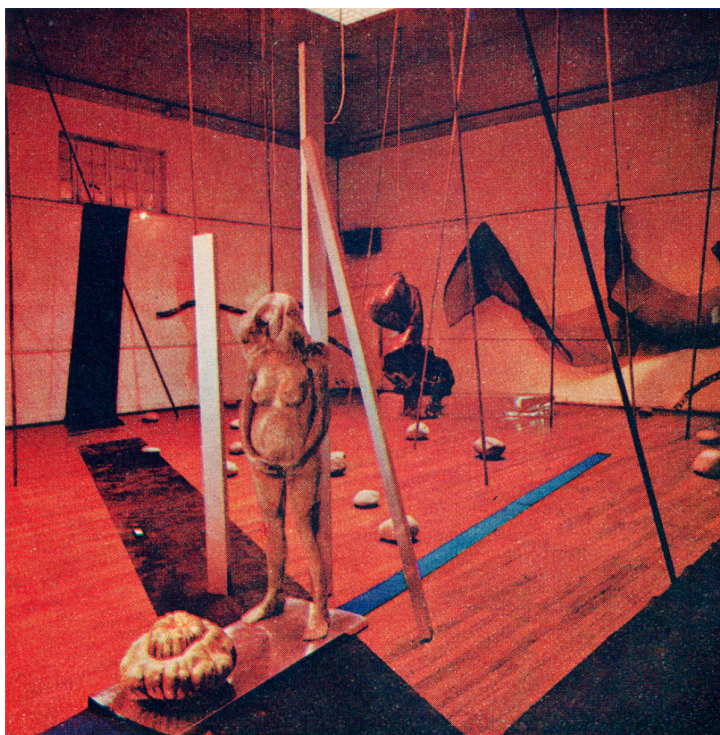
La condición contemporánea de la escultura chilena se manifiesta como un caso particular y distintivo del modo en que el fenómeno se desarrolla en otros contextos de producción. Por este motivo, su análisis no puede llevarse a cabo pensando la contemporaneidad del arte exclusivamente en términos universales de globalización, internacionalización o mercado, entre otros³, ni tampoco por miradas históricas que fijan su emergencia y consolidación en el desbordamiento o desdibujamiento de sus límites disciplinares⁴. Estos problemas son fundamentales, en tanto afectan y cambian nuestro contexto artístico, repercutiendo, obviamente, en las nuevas generaciones de escultores y sus modos de producción. Pero las complejas transformaciones que ocurren en el campo de la escultura chilena entre las décadas de 1980 y 1990 no se pueden atribuir exclusivamente a evoluciones autónomas del campo artístico, aun considerando su redimensionamiento inter y transnacional. Dichas transformaciones, más específicamente, requieren vincularse al ciclo de mutaciones sociales y políticas que el golpe de Estado de 1973 inicia en nuestro país, como un caso anticipado e intensificado del reajuste estructural neoliberal que tiene lugar a nivel global.

Ahora bien, ligado en forma estrecha a aquel acontecimiento, “*el desplazamiento del Estado por el Mercado como motor de desarrollo social*”⁵ es, ciertamente, el proceso que inaugura

³Perspectivas de Robert Fleck en *El sistema del arte en el siglo XXI. Museos, artistas, coleccionistas, galería*. Buenos Aires: Mardulce, 2014, o Terry Smith, en *¿Qué es el arte contemporáneo?* Buenos Aires: Siglo XXI, 2012.

⁴ Ver Andrea Giunta. *¿Cuándo empieza el arte contemporáneo? / When Does Contemporary Art Begin?* Buenos Aires: arteBA, 2014.

⁵ Norbert Lechner. *Obras III. Democracia y utopía: la tensión permanente*. México: FCE, 2014, p. 339.



Escena, Víctor Hugo Núñez, Santiago, 1971.
Fotografía de Bob Borowicz, extraída del catálogo de la exposición
Imagen del hombre, curatoría de Miguel Rojas Mix.

nuestra contemporaneidad, en tanto período “actual”. Sin embargo, está lejos de simplemente conllevar un cambio en el peso relativo de los actores y agentes sociopolíticos, o de traducirse de modo exclusivo en modificaciones institucionales coyunturales, tales como podrían serlo la “dictadura” o la “transición a la democracia”. En efecto, aquel desplazamiento tiene efectos mayores o sustanciales en las relaciones de poder, afectando, en particular, las formas de gubernamentalidad, según la conciben Michel Foucault y, dentro del vasto campo de sus re-interpretaciones, sobre todo los pensadores italianos. De acuerdo con la perspectiva de estos autores, nos vemos conducidos en la actualidad, desde el ejercicio de la política centrado en lógicas de representación y democracia participativa, hacia un régimen de gubernamentalidad empresarial que se basa en tecnologías de “*explotación del conocimiento y de la vida*”⁶. Este régimen, por un lado, está ligado al tránsito del capitalismo industrial al capitalismo cognitivo como nuevo modo de producción; por otro, involucra formas sutiles de control de las subjetividades.

En tanto afecta la “bios” como modo de vida, esta vasta mutación vuelve necesario esbozar una lectura de los fenómenos estéticos en clave biopolítica, es decir, una lectura que permita pensar las producciones artísticas como dispositivos bio-estéticos: artefactos o agenciamientos maquínicos que rompen con los modos establecidos de producción de lo viviente. De esta manera, frente a la necesidad de pensar “*los múltiples sometimientos que se*

⁶ Andrea Fumagalli. *Bioeconomía y capitalismo cognitivo*. Madrid: Traficante de Sueños, 2010, p. 19.

*producen y funcionan dentro del cuerpo social*⁷ a través de una “*política reflexiva de los espacios*”⁸, la propia teoría crítica se ve compelida a instalarse en un nuevo escenario de escritura, centrado en la problematización de la subjetividad, su desnaturalización, su inhumanidad, su cinismo y su disolución en la economía planetaria. De manera similar, el arte crítico hace suyos estos cuestionamientos, deviniendo la escultura el aparato estético más eficaz en la identificación y la problematización del sustrato fáctico de lo político, comprendido como el conjunto de dispositivos espacializados que agencian subjetividad y producen individuación.

Así, en lo que cabe la escultura, lo decisivo es que aquella mutación hace posible que los modos de hacer y los conceptos movilizados históricamente por la disciplina adquieran el estatuto crítico que hoy le reconocemos. En efecto, mientras que, desde el modernismo, los artistas se ven conducidos a interrogar al poder desde una perspectiva formal y simbólico-institucional, la condición contemporánea los lleva a cuestionar su identidad espacial, su régimen microfísico y su naturaleza biopolítica. Justamente, el mayor coeficiente de criticidad de la escultura chilena contemporánea responde a que desarrolla un análisis *espacializado* de los dispositivos de poder y dominación que gestionan, disciplinan y normalizan nuestro actual universo social.

⁷ Michel Foucault. *Hay que defender la sociedad. Curso del Collège de France (1975-1976)*. Madrid: Akal, 2003, p. 32.

⁸ Michel Foucault. “El ojo y el poder. Entrevista con Michel Foucault”. En: Jeremías Bentham. *El Panóptico*. Barcelona: La Piqueta, 1980, p. 12.

Desde esta perspectiva, la condición contemporánea de la escultura chilena es el efecto de transformaciones que trascienden el ámbito de lo artístico y sus luchas por la dominancia vanguardista. Por ello, al momento de pensar el significado de las rupturas estéticas en nuestro contexto nacional, emergen los siguientes tópicos ineludibles: el agotamiento del sustrato representativo de la política posterior al golpe de Estado; la centralidad que adquiere en Chile la teoría de la subjetividad para reflexionar el estatuto liminal del sujeto post-político; y la espacialización de la economía y el poder inherentes a la gubernamentalidad neoliberal que nos afecta.

Dada las condiciones particulares en que se producen los procesos de actualización artística en contextos latinoamericanos, así como la polivocidad cultural y política que incide en su conformación e inscripción local, abordo estos aspectos mediante un marco metodológico de naturaleza transdisciplinar. En este marco, realizo una aproximación de carácter histórico, social y estético que me permite leer procesos y procedimientos escultóricos chilenos de los últimos años, tales como la progresiva incorporación de una crítica de la gubernamentalidad y la poética de la espacialización a la cual está ligada.

Mi análisis versa en general sobre la recalificación de la escultura que se inicia en la década de 1980, pero enfocando más específicamente la producción del escultor Pablo Rivera. En efecto, dicho proceso se inicia durante la dictadura militar (1973-1990), particularmente a través de las experimentaciones tridimensionales realizadas en las Facultades de Artes de la Universidad de Chile y de la

Universidad Católica de Chile. Sin embargo, debido quizás al complejo periodo político en que se originan, el campo abierto por estas manifestaciones no logra generar, en aquel momento, las condiciones analíticas, materiales y axiológicas que le permitan inscribir su contemporaneidad. Este paso se concreta en la década siguiente, especialmente mediante la obra y figura del escultor Pablo Rivera. En efecto, si bien este artista comienza siendo parte de las escenas artísticas emergentes en dictadura, logra orientar, en la década del 1990, un conjunto de experimentaciones hacia la elaboración de un programa de trabajo que tiene por eje una pregunta muy específica: las posibilidades de enunciación política contenidas tanto en la escultura tradicional como en aquella que participa de la fase expandida o contemporánea de esta disciplina.

Lo interesante es que, a pesar de que esta enunciación política es común a buena parte de los artistas del periodo, en virtud de su oposición a la dictadura militar, la obra de Pablo Rivera introduce paulatinamente un giro que transforma por completo sus dinámicas de expresión y contenido en la escultura moderna chilena. Pues ésta, en su mayor parte y hasta el día de hoy, se dirige a un cuestionamiento del espacio en términos abstractos o vernaculares, mientras en la obra de Rivera, así como en su trabajo curatorial, aparece el problema de “lo escultórico”, el cual está orientado a reflexionar el espacio en tanto medio. Es decir, propongo entender “lo escultórico” en tanto topos desde el cual se de-construyen los acontecimientos materiales e inmateriales que inciden cotidianamente en la formación de lo que somos.

Para analizar los procesos artísticos que Pablo Rivera lleva a cabo y que son fundamentales en la formación de un paradigma crítico de la escultura contemporánea chilena, enfoco dos aspectos presentes en su trabajo. El primero de ellos está relacionado con la desconstrucción del paradigma vernacular de la escultura moderna chilena y su nexo con el cuestionamiento del paradigma de la crítica de la representación vanguardista. Ambas problemáticas son esenciales porque, a partir de su análisis, puede dilucidarse de qué manera y a través de qué medios, en las obras de Rivera, se efectúa el tránsito de una crítica de lo político hacia un cuestionamiento de las tecnologías de poder o de las formas de gubernamentalidad neoliberal. El segundo aspecto se sitúa en las obras y verifica cómo, en ellas, se lleva a cabo el desmantelamiento de los dispositivos espaciales que garantizan la producción y dominación de la subjetividad en su proceso de constitución bioeconómica.

La elaboración de un nuevo paradigma en la escultura chilena

El contexto cultural, artístico y político de mediados de la década de 1980 en el cual Pablo Rivera inicia su trabajo es el Chile post dictadura, es decir, un país fuertemente intervenido por las fuerzas militares y cuyas instituciones productoras de saber han sido desmanteladas y sometidas a una vigilancia programática. Dentro del medio artístico local, la Escena de Avanzada comienza su repliegue, dando paso al retorno de la pintura, así como a las tendencias críticas surgidas del grabado y del cuestionamiento específico de la representación pictórica. Aquí me refiero en particular a las obras de Arturo Duclos y Mario Soro, en grabado, así como

a las de Gonzalo Díaz y Eugenio Dittborn que, en materia de pintura, llevan a cabo el proceso de lectura crítica de la tradición ilustrativa de la disciplina a nivel nacional. Dentro de esta constitución del campo se producen cambios radicales en las perspectivas sobre la vanguardia, la que se re-interpreta desde la noción de post-vanguardia. Sin embargo, la categoría de representación, ya sea en el sentido de pintura o en el sentido de política, sigue siendo aquella que organiza y orienta los procesos de ruptura y transgresión, manteniéndose como interfaz dominante para reflexionar y determinar el coeficiente crítico del arte en su relación con la política. La clausura de la representación o su quiebre estarían relacionados con la ruptura de su soporte institucional, pues, como lo plantea Willy Thayer, “*a partir de septiembre de 1973, ya no es posible considerar ninguna práctica como crítica de la representación ni como voluntad de presencia, debido a que no hay una representacionalidad en curso sino, más bien, una escena sin representación*”⁹.

Pero en el campo de la escultura los problemas son bastante diferentes. El mismo golpe de Estado, por un lado, y la fuerte presencia que adquiere durante los primeros años de la Dictadura la crítica institucional desarrollada por los artistas y teóricos de la Avanzada, por otro, causan la desintegración de la generación de escultores que, en los 1960 e inicios de los 1970, elaboran, mediante la transferencia de contenidos informalistas vía el Grupo Signo, la crítica más radical del estatuto representacional y disciplinar de la escultura. Es necesario consignar que una noción expandida, crítica y conceptual de la escultura ya estaba presente en estos

⁹ Willy Thayer. *El fragmento repetido. Escritos en estado de excepción*. Santiago: Metales Pesados, p. 16.

autores, pero que el corte sociopolítico abrupto que significa el golpe de Estado, la poca visibilidad que tienen sus obras durante la Dictadura y la no presencia de sus artistas en el ámbito universitario hace imposible el traspaso de su experiencia crítica a las nuevas generaciones.

El quiebre sociopolítico, además, causa que esta escena de escultura expandida chilena se vea “*súbitamente interrumpida y desvalorizada como trabajo artístico, de manera que prácticamente desaparece de las galerías y concursos*”¹⁰ durante la Dictadura. Este impasse, que dispersa a los autores que se habían aglutinado en función de un fuerte cuestionamiento del lenguaje tridimensional, favorece el reposicionamiento de una escena escultórica más identificada con una concepción disciplinar y esencialista de la misma. Ciertamente, las extremas realidades vividas en el país conducen a muchos de los escultores nacionales a ver y utilizar la escultura como medio y soporte de denuncia. Esta situación contextual es importante, pues les obliga a salir de su especificidad y a involucrarse en estrategias estéticas y contenidos políticos que ponen en tensión sus principios de trabajo, así como las ideas que las sostienen.

Es por ello que la escultura chilena retoma en parte la perspectiva experimental desarrollada por los escultores de la década del 1970, aunque, esta vez, el objetivo de su crítica no está orientado hacia el análisis de los marcos institucionales que legitiman el ejercicio escultórico, sino hacia la materialización de objetos que testimonien o den visibilidad a las relaciones de poder que traman y organizan el país en

¹⁰ Gaspar Galaz. “La escultura chilena 1950-1973”. En: MNBA. *Chile 100 años de artes visuales. Segundo período, 1950-1973: entre la modernidad y la utopía*. Santiago: Dibam, p. 46.



Serie *Artefactos*, Juan Egenau.
Fotografía de José Luis Rissetti, MAVI, 2005.

el momento. Obras ejemplares a este respecto son “*Suba no más y experimente el vértigo del poder*”, de Mario Irarrázabal (1987); las figuras de nadadores y objetos de consumo en metal forjado que Osvaldo Peña presenta en galería Arte Actual (1989); la exposición individual de Félix Maruenda en galería Casa Larga (1990); y la serie de objetos negros de Juan Egenau presentados en Galería Época (1986). En todas estas obras y exposiciones se puede percibir claramente cómo los recursos estéticos provenientes de la tradición moderna –las formas artesanales de hacer, el uso de materiales nobles y el carácter autónomo de la representación escultórica– son reflexionados y ampliados, según una perspectiva narrativa, figurativa y metafórica, hacia el lenguaje de la instalación y el objeto. Este giro de la forma al signo y del espacio abstracto hacia su apropiación semiótica es fundamental, pues le permite a la escultura chilena generar un discurso crítico y político sobre el presente sin abandonar las cualidades propias de su lenguaje, lo cual hace posible, también, que su perspectiva esencialista sea convertida a una noción de especificidad, cambiando por completo el sentido cerrado que se atribuye a su identidad disciplinar.

En paralelo, en la Universidad de Chile y en la Universidad Católica, tal vez por el retorno a los géneros que promueve la retórica transvanguardista posmoderna y por el padrinazgo que otorgan los escultores consagrados a las figuras emergentes, se vive un momento de resurgimiento y reactivación disciplinar que conduce a la aparición de nuevas generaciones de escultores. Agrupados alrededor de los simposios de escultura organizados por Francisco Gazitúa¹¹ y de las exposiciones de “padrinos e ahijados”,

¹¹ Francisco Gazitúa es una figura importante en los 80 porque, a partir de una gestión personal, logra armar una escena de trabajo escultórico que, por carecer de marcos institucionales, no podría haberse consolidado.

estos nuevos actores del campo, sin negar la tradición que les precede, inician un proceso de experimentación que, en muchos sentidos, logra poner entre paréntesis su identidad disciplinar. La situación se ve reflejada en obras que incorporan materialidades provenientes del universo cotidiano e industrial, así como en la configuración de espacialidades que aluden de manera más evidente e incisiva a su procedencia contextual. Otro aspecto que problematizan es el de la figuración, lo cual se manifiesta en estructuras tridimensionales narrativas que tematizan los imaginarios de género y las retóricas biográficas de los autores, aludiendo asimismo a formas gestuales provenientes de los imaginarios urbanos emergentes en el país. Estos cambios, si bien no fracturan del todo sus presupuestos tradicionales, dada su situación de fenómenos estéticos transicionales, no por ello dejan de acelerar el tránsito hacia la hibridación de su narrativa autorreferencial.

Dentro de esta nueva escena de la escultura, cabe mencionar, por ejemplo, la poética residual realizada con objetos encontrados de Sergio Cerón; las bio-esculturas con restos metálicos y huesos de animales de Iván Cabezón y Carlos Fernández; los cuerpos fragmentados de hormigón y fierro de Elisa Aguirre; los ángeles de resina y las cabezas de ramas de Marcela Correa; el pop tridimensional de Claudio Kocking; y las micro-objetualidades en aluminio fundido de Paula Rubio. En este conjunto sobresale especialmente la obra de Francisca Núñez, quien, sin poseer un proyecto de producción conceptual, logra hacer que la escultura se desplace al territorio de la acción social y la intervención política.



S/T, Serie *Cuerpos*, Elisa Aguirre,
Santiago, 1989.

Estos autores, afectados y unidos por la fragilización gradual de la figura del maestro, por el desmantelamiento institucional de la academia y por los incipientes procesos de internacionalización del arte, son quienes anticipan la clausura del paradigma antropológico que dio origen a la concepción esencialista de la escultura chilena; paradigma que tiene en las figuras de Marta Colvin, Lily Garafulic y Samuel Román sus mayores exponentes. Desgraciadamente, la falta de insumos teóricos que referencien los procesos de transferencia y actualización implícitos en estas producciones, el desconocimiento de los fenómenos de espacialización problematizados por el movimiento minimalista y el rechazo de la crítica dura chilena hacia ejercicios de ruptura no fundados en el análisis gramático y sintagmático de lo político tornaron difusa su inscripción en el campo, impidiendo, asimismo, una lectura adecuada de su coeficiente de criticidad y contemporaneidad.

La conjunción de todos los factores señalados es crucial, pues trama un espacio de dimensiones críticas que la escultura chilena históricamente no había podido imaginar: el de un campo de contenidos que escapa a la concepción humanista, a la idea de hombre que determinó nuestra modernidad escultórica, pero también, sobre todo, a la concepción de la política y de lo social que se tenía antes de la irrupción causada por el golpe de 1973. En efecto, lo que hace interesante a estas obras es intuir un horizonte reflexivo en el cual el sustrato antropocéntrico y sociocéntrico que funda la producción artística local pre y post-golpe cede su lugar, progresivamente, a la problematización de las políticas y prácticas de subjetivación que los llamados “Chicago Boys”

–un grupo de economistas chilenos formados por Milton Friedman y Arnold Harberger en la Universidad de Chicago durante la Dictadura– implementan en Chile para producir un “sujeto colectivo” funcional al proyecto económico y político neoliberal.

Parte de este programa se recoge en el libro del economista y político Joaquín Lavín titulado *Chile revolución silenciosa*, éxito de ventas durante treinta semanas, con 122.000 ejemplares vendidos. De este libro del año 1987 me interesa destacar el párrafo inicial:

“Durante la última década, Chile ha experimentado cambios profundos, transformaciones que están modificando la forma en que las nuevas generaciones de chilenos viven, piensan, trabajan y descansan. La manera en que se visten, los alimentos que adquieren, la forma en que distribuyen su tiempo libre, las ciudades en las que prefieren vivir, las carreras que quieren estudiar (...) todo está cambiando”¹².

Destaco este pasaje porque grafica de manera clara que la política post-golpe introduce un concepto de gubernamentalidad cuya voluntad de cambio está fundada en la implementación de medidas concretas, las que tienen por objetivo el modular hábitos y modos de vivir para subjetivar lo chileno en su totalidad. Es decir, estas medidas ya no están dirigidas a gobernar al individuo, la persona, el hombre, la nación o la comunidad, sino que a administrar y gestionar la multiplicidad de procesos subjetivos que acontecen en una extensión territorial específica. Allí, tal vez, radica el carácter silencioso que Lavín le atribuye a la revolución neoliberal, en tanto proceso político imperceptible, que, al no

¹² Joaquín Lavín. *Chile revolución silenciosa*. Santiago: Zig-Zag, 1987, p. 11.

estar organizado en planos discursivos o de representación política, puede efectuarse sin tener como sustrato y sostén un relato ideológico ni tampoco una narración histórica. La noción de capital humano introducida por los pensadores neoliberales es clave para comprender este proceso de conversión del sujeto en un efecto parcial de las dinámicas del mercado planetario. De hecho, según explica el teórico Maurizio Lazzarato, “*para los institutos de encuesta, los bancos de datos, los estudios de mercado, las sociedades de marketing, etc., no constituimos un sujeto sino más bien una fuente de intercambio y transformación de informaciones*”¹³.

En efecto, cómo vivir, qué comer, cómo descansar, qué pensar, dónde habitar, cómo vestir o qué saber no son deseos ni actos productores de identidad; no son tampoco rituales que delinear un ethos particular; son simplemente acciones y performativos que activan procesos de cotidianización de la dominación. Ontologías desterritorializadas disponibles a ser empalmadas o ensambladas en función de fines económicos puntuales. Por ello, “*nuestras representaciones, nuestra psicología, nuestra consciencia, nuestra interioridad, etc., no hacen falta*”¹⁴, continúa Lazzarato. Así, el Chile fantástico de Joaquín Lavín es un país donde se han importado siete millones de pantalones de mezclilla, cinco veces más que 1970; donde se vive el boom de la consola de videojuego Atari; donde el número de televisores pasa de 335.388 en 1970 a 1.932.575 en 1983; donde el *bluejean* nevado llega al país dos meses después de que partiera su moda en Río de Janeiro; donde comprar es dar un paseo; etc.; es decir, un espacio organizado en base a la distribución

¹³ Maurizio Lazzarato. *Gobernar a través de la deuda. Tecnologías del capitalismo neoliberal*. Buenos Aires: Amorrortu, 2015, p. 183.

¹⁴ *Ibid.*

masiva de dispositivos asociados a la comunicación y a la implementación de nuevos agenciamientos de consumo, pero también a la recomposición de las tramas económicas que desdibujan el país.

Desde luego, sería un error pensar que estos cambios profundos, como los describe Lavín, sólo afectan y son procesados críticamente por la escultura. Sin embargo, no lo sería el pensar que, dadas las axiomáticas materiales, técnicas y espaciales que demanda la enunciación tridimensional, así como la débil función que, al interior de las mismas, tiene la noción de representación en la modernidad, aquellas transformaciones hacen de la escultura un lenguaje apto para elaborar la puesta en cuestión de la identidad fáctica de la gubernamentalidad neoliberal. Vale decir, dadas las características infraestructurales en las que se sostienen los mecanismos de edición subjetiva mediante un lenguaje que se ha dedicado a diseñar formas y objetos o que, en la actualidad, integra productos del mercado en la elaboración de sus agenciamientos estéticos, la escultura demuestra cualidades particulares para reflexionar el mundo social descrito por Lavín. Este cambio en la sensibilidad de los escultores que suceden al arte conceptual y al minimalismo es descrito como sigue por Brandon Taylor:

“Tanto el arte conceptual como la modernidad ortodoxa fueron percibidos por los jóvenes escultores como frenos teóricos que obstruían la realización de nuevas obras. Un resultado inmediato fue el retroceso a un nivel de compromiso con elementos de la cultura de masas. El cambio crucial desde los materiales a los objetos reales, se hizo visible tanto en Europa como en Norteamérica hacia 1977 o 1978: primero ocurrió en Europa y pasó a Norteamérica como el resultado de una nueva relación con el nuevo mercado de bienes de consumo”.¹⁵

¹⁵Brandon Taylor. *Arte hoy*. Madrid: Akal, 2001, p. 83.

El ciclo de transformaciones que se inicia en la escultura chilena en los 1980, desde mi punto de vista, está relacionado íntimamente con fenómenos similares a los enunciados por este teórico. De hecho, la fuerte estetización de las obras; la incorporación que realizan las nuevas generaciones de escultores de productos de consumo masivo, como consecuencia de la apertura del país a un programa abierto de importaciones; el acceso a nuevos materiales de construcción fruto de la aparición de espacios comerciales como Sodimac o Easy; y el retorno a formas de figuraciones híbridas asociadas al reciente imaginario tecno-mediático reflejan cómo estos objetos tridimensionales procesan y expresan un universo social en el cual las formas de dominación se efectúan ahora a través de procesos bioeconómicos que buscan modular el comportamiento y las conductas de la comunidad por medio de la modificación programática de sus espacios de vida y cotidianidad.

Ahora bien, este deslizamiento crítico desde la imagen política hacia los dispositivos de gubernamentalidad, en las obras mencionadas más arriba, se materializa sólo como síntoma, no dando lugar a una recomposición disciplinar de nuevo sesgo. Un proceso de este tipo debe esperar la implementación de marcos teóricos que puedan visibilizar el nuevo coeficiente de criticidad que movilizan, así como la aparición de formas de hacer en las cuales tales exploraciones sean sistematizadas en un programa crítico de producción escultórica. Es lo que sucederá en la década siguiente, notablemente a través de la producción de Pablo Rivera.

Contexto y situación de la obra de Rivera entre los años 1980 y 1990

El artista Pablo Rivera es espectador y participante activo de la singular coyuntura descrita en el apartado anterior. Sin embargo, su actitud oscila entre, por un lado, el interés por conocer y ejercer los procesos, principios y mitos estéticos que allí se debaten y, por otro, el deseo de desplazarlos o expandirlos hacia realidades o campos de poder-saber no ligados estrictamente a lo que en ese momento se entiende por escultura. De hecho, los trabajos que realiza en ese periodo se caracterizan en gran parte por ser cuerpos tridimensionales que, si bien están compuestos según los marcos normativos de la producción moderna de la escultura, son al mismo tiempo objetos híbridos que descentran y desencajan esa regulación. A la vez reales y ficticios, abstractos y figurativos, orgánicos e inorgánicos, etc., los objetos de Rivera indeterminan los principios de realidad material y fidelidad constructiva que, en las décadas de los 1980 y los 1990, aún condicionan la producción escultórica chilena.

Este afán de romper con la identidad unívoca del objeto escultórico y su estar en lo real se ve acentuado cuando el artista efectúa acciones que emplazan sus esculturas en determinados ámbitos públicos. Para Rivera, es fundamental experimentar en espacios que carecen de los protocolos institucionales que garanticen la percepción normada de la naturaleza artística del objeto o el consumo de su significado cultural, jugando de este modo con la identidad y la diferencia de la forma. Por medio de tales procesos, el artista define progresivamente un programa de trabajo en el cual la escultura,

en tanto objeto, va cediendo su lugar a lo escultórico, en tanto pensamiento o conjunto de criterios analíticos que posibilitan una mirada reflexiva sobre el espacio, así como sobre los diferentes modos en que dicha experiencia es regularizada en función de fines y objetivos específicos.

Para comprender la densidad y la complejidad de estos procesos, es necesario precisar, primero, qué es lo que se entiende por escultura en el momento en que Pablo Rivera realiza sus primeros trabajos. A mediados de los 1980, la definición dominante y que hegemoniza y captura las discusiones de las nuevas generaciones se ajusta a la del artista Francisco Gazitúa, es decir, la de *“una escultura por la escultura, donde la reflexión pasaba por una verdad esencial inherente al material (truth of materials o la verdad de los materiales), a manera de una doctrina que daba lugar a las prácticas”*¹⁶. Esta forma de concebir la escultura establece una separación tajante entre lo que es y lo que no es escultura; entre lo que pertenece a su historia y tradición, por una parte, y lo que viene a pervertir y alterar su continuidad en el presente, por otra.

Marcada por un criterio fuertemente disciplinar, esta perspectiva se articula en las décadas de los 80 y los 90 el paradigma esencialista heredado de la enseñanza que Marta Colvin le entrega en la Universidad de Chile. En efecto, como lector de las teorías de William Tucker y alumno de Tim Scott en la Saint Martin's School of Art de Londres, Gazitúa

¹⁶Luis Montes Rojas. Manuscrito preparativo para esta publicación.

elabora, por medio de estos escultores británicos, una ficción estética que tiene un doble objetivo. Para el chileno, no se trata sólo de revitalizar a nivel nacional las figuras del maestro, la tradición y la academia, sino sobre todo de imponer en el país un eje continuador del legado americanista de Marta Colvin. Paradójicamente, este legado lo encuentra en la modernidad ortodoxa británica porque la misma escultora chilena se había formado en Gran Bretaña, debido a lo cual la fabulación de Gazitúa resulta verosímil. Sin embargo, lo decisivo es relevar que, detrás de esta fabulación, se busca restituir en Chile la confrontación entre una concepción tardo-modernista de la escultura y otra, de carácter posmodernista, que emerge a mediados de los 1980 en el campo escultórico nacional.

Desde luego, este debate no es local, sino que se da primero en Inglaterra, entre los escultores que siguen el legado modernista de Anthony Caro y aquellos que, teniendo una orientación posmodernista, pero estando a la vez agotados del dogmatismo de la tendencia conceptual que les precede, apuestan por la recomposición de una práctica escultórica materialista sobre nuevas bases. Este último caso es el de Richard Deacon o Tony Cragg, para el cual resulta fundamental problematizar *“un mundo que se ha hecho predominantemente artificial y fabricado”*¹⁷. En virtud de este enfoque, no se trata simplemente de desechar el modernismo, sino de llevar a cabo su crítica por medios estéticos. Así, de acuerdo con Brandon Taylor:

¹⁷ Brandon Taylor, *Íbid.*, p. 86.

“La obra de Cragg y Deacon fue precisamente paródica de esos héroes tardomodernos. Defendía una reducción absoluta desde la visión y sentir del resistente “arte elevado” al empleo de materiales dramáticos, superficies no legítimas, y la construcción de estructuras endebles, no duraderas –un cambio de lo serio a lo no serio, de lo moderno a lo posmoderno, de lo masculino a lo no masculino”¹⁸.

Este debate se replica en Chile, pero, como toda repetición periférica, incorpora diferencias contextuales que distorsionan su sentido original y dan cabida a modos alternativos de sentido. Incide en ello de manera importante la ausencia, en el país, tanto de teorías formalistas que nutran los esencialismos locales como de minimalismos y post-minimalismos que permitan apreciar los objetos escultóricos en sus relaciones contextuales y situacionales. En efecto, a esta doble ausencia puede vincularse la constitución de una escena escultórica débil y menor, en la que la discusión sobre lo que es escultura y lo que no es escultura desplaza las diferencias que incorporan las generaciones emergentes. No obstante, pese a que la voluntad formalista (no teórica) que importa Gazitúa desde Inglaterra provoca en Chile la desaceleración del proceso de mutación que se inicia en los 1980, es necesario reconocer que la intervención del campo que realiza este escultor es fundamental por dos razones: la primera, porque hace aflorar las paradojas, las contradicciones y los mitos que configuran la historia accidentada de nuestra expresión tridimensional; la segunda, porque se reconfigura una ficción de institucionalidad en un momento político en el cual, en el país, ni la academia ni la universidad podían brindársela a los creadores.

¹⁸ *Íbid.* p. 87.

Para un escultor como Pablo Rivera, que proviene de una enseñanza universitaria carente de tradición y de modelos dogmáticos a seguir, la reinstalación de un paradigma esencialista o formalista debiera afectar el desarrollo de sus ideas y su posición anómala como escultor en Chile. Sin embargo, desde mi punto de vista, el purismo que transfiere Gazitúa genera, contrariamente, el contexto ideal para que las inquietudes estéticas de Rivera y las desviaciones, descalces y distorsiones que implica tengan un espacio concreto al cual ser referidas, así como un marco discursivo legible desde donde ser interpretadas. Es decir, el debate entre “lo que es y lo que no es escultura” es gravitante para el desarrollo de su propuesta artística, pues hace visible o identificable un campo de alteridades y diferencias específicas respecto del cual situarse, dando lugar a un espacio de negatividad propio de la escultura que, en el ámbito local, está en directa correspondencia con la perspectiva disciplinaria defendida por Gazitúa. Esta situación de simetría entre la tradición y la ruptura o entre la identidad de una práctica y lo que, sin ser otra cosa o sin ser cualquier cosa, viene a dislocar su univocidad, se verifica en el siguiente párrafo, escrito por Pablo Rivera el año 1996:

“En la tradición chilena, nos hemos venido acostumbrando a que la obra se auto-otorgue validez en la medida que (de) limita una definición general de lo que es y lo que no es la escultura. Esto establece la distinción de que existe una escultura y una no-escultura y esto parece interpretarse de la siguiente manera: escultura vendría siendo antes que nada un objeto y segundo, un objeto que se caracteriza por “el repliegue sobre la estructura de sus relaciones internas, sobre su propia intimidad” física. El espacio se halla limitado al objeto, a su espacio interno rodiniano o a su interioridad narrativa en cuanto representación. Aquello que no es escultura, es todo lo que no calza con esta definición. Es decir, aquello que más que un objeto

autónomo, es entendido como un campo de lenguaje y reflexión tridimensional que incorpora “lo externo” como material escultórico. El objeto encontrado, el minimal art, el land art, el post minimalismo etc., de alguna manera, las formas más críticas y analíticas de la tridimensionalidad contemporánea que han (re)incorporado el problema del emplazamiento y por tanto la dependencia del objeto o acción-intervención a su entorno o contexto”¹⁹.

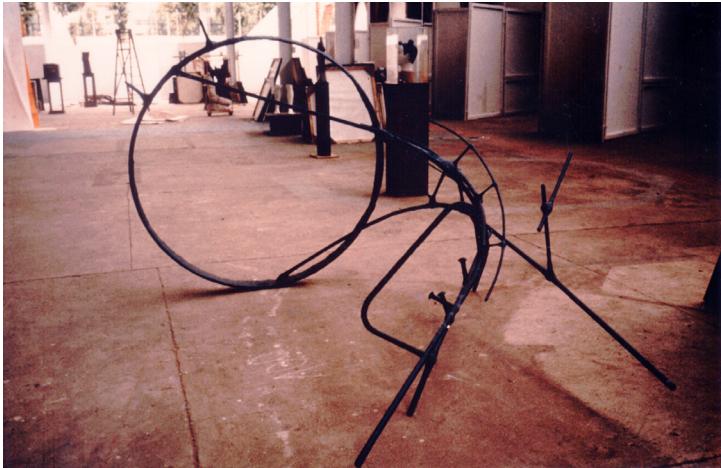
Este fragmento es relevante por dos motivos. En primer lugar, porque en él Pablo Rivera demuestra tener una perspectiva clara respecto de cómo está organizado el campo de la escultura en Chile en las décadas de los 1980 y los 1990. Así, sugiere que su estructura disciplinar-esencialista y su dinámica excluyente se sostienen en una interpretación anclada en la autonomía formal del objeto, por un lado, y en la omisión de las posturas neo-vanguardistas que ponen en cuestionamiento sus límites antropomórficos y autorreferenciales, por otro. Cabe destacar, al respecto, que lo cuestionado por Rivera no es en sí el sesgo modernista de la tradición chilena, sino el que se haya convertido en un argumento estratégico que permite calificar de no escultura todo hacer que no calce con esa definición. En segundo lugar, la cita es relevante porque da cuenta de la perspectiva complejizada de la escultura que tiene Pablo Rivera. En efecto, este artista define que aquello que no es escultura, para la tradición chilena, corresponde a una práctica reflexiva que no sólo cuestiona el devenir histórico de su lenguaje, sino, sobre todo, que ensaya su coeficiente de criticidad utilizando los medios específicos de la escultura (herramientas, recursos, conceptos, etc.), en tanto insumos metodológicos que posibilitan problematizar un campo o espacio de exterioridad. Lo interesante es que, visto desde el

¹⁹ Pablo Rivera. “*Emplazamiento*”, ponencia inédita en Coloquio “Estado actual de la escultura chilena: algunos problemas. Análisis de una zona en conflicto: escultura e instalación”, 1996. Manuscrito, p. 3.

presente, este proceder es análogo al de una exploración de la escultura desde su relacionamiento contextual, su potencia política y su naturaleza contemporánea.

Ambos puntos son cruciales porque nos muestran que la obra de Rivera obedece a un programa de trabajo que tiene un doble objetivo: el primero es de índole político-cultural y consiste en legitimar una práctica expandida que, por muchas razones, no ha sido efectuada localmente; el segundo es epistemológico, dado que busca delimitar un campo de problemas y objetos (lo escultórico), así como elaborar un horizonte de saber y visibilidad específico desde donde cuestionar su significado, su sentido y su naturaleza política. Por este motivo, sería errado confundir su actitud disidente con una negación de la escultura. A pesar de que, para muchos escultores, las obras de Rivera no calzan con la definición que tienen de su actividad, habría que pensar la producción de este artista como la respuesta a la necesidad de transformar las nociones de espacio, forma, materia y técnica en categorías conceptuales eficaces para el análisis del mundo y sus particulares dispositivos de producción. Lo que busca Rivera, en definitiva, es dotar la mirada del escultor y las problemáticas tratadas por la escultura de un coeficiente de criticidad equivalente al de los artistas de la Escena de Avanzada y las vanguardias pictórica y gráfica en Chile, pero también diferente, en la medida en que, debido al ciclo de rupturas de su evolución histórica, la criticidad de la escultura y por ende su contemporaneidad ya no podrá estar asentada en una crítica de su régimen representacional.

Este nuevo horizonte epistemológico, que, reitero, es propio de la escultura y resulta ajeno a los cuestionamientos de



S/T, Pablo Rivera.
VIII Bienal Internacional de Arte de Valparaíso, 1987.

la representación característicos de las artes visuales, será desarrollado por Pablo Rivera de diferentes maneras al interior de su obra. Desde mi punto de vista, existe una primera fase en la cual el artista parodia los principios de fidelidad material (*truth of materials*) que hegemonizan la escena escultórica en las décadas del 1980 y el 1990, al establecer como divisa de su trabajo la expresión popular “jurel tipo salmón”. Con esta expresión convertida en un axioma de producción escultórica, el artista realiza objetos cuya identidad escultórica física y espacialidad interior son desvirtuadas y descentradas por la autonomía semántica que adquiere el tratamiento de sus superficies.

Estas operaciones se ven claramente en la escultura que realiza en el Simposio de escultura en acero “Ferroesculturas” del año 1991, obra sin título realizada en acero forjado y soldado y pintada con esmalte sintético color fandango, así como en la pieza que envía a la VIII Bienal Internacional de Arte de Valparaíso del año 1987, obra sin título fabricada en acero recubierto en gasa y pintado. En ambos objetos, en efecto, la aplicación cosmética de color industrial contradice su realidad material, convirtiendo esculturas formalmente convencionales en “cosas híbridas” cargadas de ambigüedad y extrañamiento. De este modo, los dos cuerpos, al estar sumidos en lo aparente y lo virtual, comparecen ante la mirada del espectador como artefactos que sólo pueden expresar lo que no son, es decir, mostrar la falta de ser que los constituye y la ausencia total de ideología que determina su forma y su presencia. Suspendidos entre lo singular y lo masificado, estos trabajos de Rivera invierten el platonismo que subyace a la economía escultórica local. En ésta, el fundamento y el sentido son fruto de una poética de la identidad anclada

en la autenticidad y en lo originario. Las obras de Rivera, contrariamente, encarnan las potencias de una diferencia sin modelo, de un espacio sin centro y de un cuerpo sin retorno ni identitario ni disciplinar. Pues “*invertir el platonismo significa mostrar los simulacros, afirmar sus derechos entre los iconos y las copias*”²⁰.

Fenómenos afines ocurren en la primera exposición individual de Pablo Rivera, titulada *Digalbóndiga*, del año 1994. Desde su mismo nombre, esta muestra nos inserta en un territorio de anversos y reversos o de llenos y vacíos de significación, así como en un juego de palabras que nos incita a practicar el humor en tanto hilaridad y licuefacción del sentido. En efecto, todas las piezas de esta exposición están profundamente afectadas de flujos semióticos que vulneran su univocidad semántica, al tiempo que alteran su realidad material. Tan es así, que, al verlas, pareciera que su objetivo primordial es hacer evidente al espectador que sus ideas de la realidad y, en especial, de la realidad nacional, son simples efectos de la mezcla premeditada de estímulos sensoriales, así como de su edición condicionada en frágiles asociaciones cognitivas. Esta manera de tratar la forma como soporte de simulacros culturales, así como de concebir el espacio como el lugar donde se efectúan tales procesos cognitivos colectivos, es aquello que transforma la escultura en una práctica que hace evidente el carácter programado de todos nuestros pensamientos y modos de subjetivación. Por ello, más que un pensar el espacio y lo escultórico en términos abstractos, la escultura que nos propone Pablo Rivera nos advierte de su irreductible estatuto concreto y contextual. En

²⁰ Gilles Deleuze. *Lógica del sentido*. Barcelona: Paidós, 1994, p. 263.



Tejemanaje, Pablo Rivera,
Digalbóndiga, MNBA, 1994.

su obra, el arte se convierte en “una acción semiótica de tipo desterritorializante”, en la cual “el gesto y el signo estético modifican la relación entre el signo y su contexto, su función y las condiciones comunes de interpretación”²¹.

Revisando desde el presente las imágenes del catálogo, es fácil percatarse que el mimbre, el esmalte color cobre, el pelo cholo artificial no son sólo texturas que, mediante su presencia, hacen evidente el fracaso de nuestra voluntad estética americanista, sino que son, asimismo, las axiomáticas sensoriales que comienzan a masificar nuestros rituales de cotidianización y habitabilidad en el Chile de post-dictadura. En *Digalbóndiga*, la crítica se ha desplazado de la forma a la superficie, mientras que el sentido ha migrado de lo profundo de los cuerpos y los espacios al flujo inmaterial de los juegos semióticos que producen subjetividad. Lo que para algunos escultores debiera comunicar la verdad que cifra su hacer, para Rivera se constituye en un sistema que posibilita analizar las ficciones que subyacen a todo régimen de veracidad. Por otra parte, la exposición de este artista instala una reflexión sobre la potencia desestabilizante de lo falso, los simulacros y las copias, impugnando su pertinencia crítica en un contexto social en el cual los procesos de sometimiento se comienzan a deslizar desde la captura y la desaparición de los cuerpos hacia la modulación de sus afectos y deseos.

Otra fase que puede ser identificada al interior del trabajo de Pablo Rivera se relaciona con la diferencia que establece entre “ocupar” y “habitar” un espacio. Esta distinción remite

²¹ Franco Berardo Bifo. *Félix. Narración del encuentro con el pensamiento de Guattari. Cartografía visionaria del tiempo que viene*. Buenos Aires: Cactus, 2013, p. 50.

de manera directa a la conferencia de Martín Heidegger titulada "Construir, habitar, pensar". Si bien en ese texto no se contraponen el ocupar al habitar, se sugiere en distintos momentos que habitar no es algo de orden físico, sino que es un modo o una manera de ser. Para aclarar esto voy a citar la siguiente frase: "*El modo como tú eres y yo soy, la manera según la cual son los hombres en la tierra es el habitar. Ser hombre quiere decir: ser como mortal sobre la tierra; quiere decir habitar*"²². Este pasaje me parece decidor, en cuanto establece que el habitar es una forma de conducirse que obedece a la particularidad de un existente; en el caso del hombre, su finitud.

Si bien cuesta imaginar el traslado de la noción del habitar al universo de los objetos, es posible pensar que los objetos, al igual que el hombre, no sólo están en un lugar, sino que afectan ese sitio con su singular modo o manera de ser; en el caso de un objeto, con su singularidad cósmica. Es decir, la identidad o complejidad formal de una cosa no radica solamente en su fisicidad (escala, tamaño, forma, materialidad, ubicuidad, etc.), sino en la modalidad de vida que el ensamblado técnico de dichas cualidades produce. Un ejemplo de esto lo encontramos en las casetas de vigilancia, las cuales "producen" a su alrededor un espacio organizado biopolíticamente. En el fondo, todo objeto logra tramar mundo a su alrededor, vale decir, producir mundanidad o desarrollar territorialidades ontológicas susceptibles de ser existidas por alguien. Me refiero a que toda cosa puede, estando en su

²² Martín Heidegger. "Construir Habitar Pensar". *Filosofía, ciencia y técnica*. Santiago: Universitaria, 2007, p. 210.

poder o potencia, hacer realidad, fabricar sentido. Gran parte de la narrativa de Georges Perec, referencia recurrente en el pensamiento y la obra de Rivera, podría estar relacionada con estos universos de sentido que son técnicos y no humanos.

Para hacer más explícitas estas reflexiones, me referiré a las obras que Pablo Rivera presenta en la exposición titulada *Fragilidad de zona*, realizada el año 1990 junto a Álvaro Oyarzún. En esta muestra, el artista exhibe tres esculturas fabricadas en cañería plana, dos torres y un carro romano. Lo llamativo es que, en una de las torres, el artista encierra a una gallina, mientras que en el carro romano instala un compresor que, por medio de tuberías y agua, produce gárgaras. Estos objetos, además, después de ser expuestos, fueron abandonados en espacios públicos o utilizados en acciones performativas. Lo interesante es que la integración de lo animal, de un cierto funcionamiento en el objeto y de su desplazamiento hacia lo performativo dotan a cada una de las piezas de una existencia singular. Es decir, estas piezas no comparecen ante el espectador como objetos inertes, sino como dispositivos que producen y reproducen su propia textura ontológica o su particular economía de sentido. De este modo, la torre-gallina no para de reaccionar frente a la cercanía o la distancia del público; el gargarrear del carro romano pareciera ser indiferente a los cambios acústicos que suceden en la sala de exposición; y la torre abandonada en el Paseo Ahumada se queda sin signos con los cuales negociar su identidad artística en el lugar. Ahora bien, estas situaciones no responden a cualidades de la forma ni tampoco a su localización espacial, sino que son los modos y las maneras en que estos agenciamientos técnicos sienten, expresan y

subjetivan sus relaciones de pertenencia o impertenencia con el entorno.

Desde mi punto de vista, lo que proponen estas piezas de Pablo Rivera, al comparecer en el espacio desde su ethos particular, es indicarnos o señalarnos que la eficacia crítica de una forma, un objeto o una cosa se concreta siempre y cuando sean identificados y reflexionados los acoplamientos ontológicos que traman la realidad. “*Las formas o ideas que un objeto tiene de otros objetos nos hacen ver la forma específica en que las otras cosas ingresan como ingredientes de su propia constitución*”²³. El habitar es, entonces, la acción que nos permite participar de los modelos de vida que se proyectan y actualizan en el simple entrecuchar de cosas, espacios y mundos; un sistema abierto en el cual “*la realidad es parcialmente objetiva y parcialmente perspectival*”²⁴.

La pregunta por el habitar de los objetos tendrá desarrollos múltiples al interior del trabajo de Pablo Rivera. Por ejemplo, en su serie titulada *Purgatorio*, desarrollada entre 1995 y 1999, toda la itinerancia de las formas escultóricas y sus cambios de materialidad y escala están relacionados con indagar el cómo existen y sobre todo el cómo nos hacen existir los objetos. Este cuestionamiento, si bien guarda relación con la naturaleza fenomenológica de lo real, excede ese campo y se expande hacia la problematización de la aparente distancia que separa al sujeto del objeto. Más aun, estos trabajos parecen estar muy pendientes de mostrarnos que espacios y objetos modulan nuestra finitud. Por ello, nos señalan en todos sus emplazamientos que ese espacio híbrido y

²³ Graham Harman. *Hacia el realismo especulativo. Ensayos y conferencias*. Buenos Aires: Caja Negra, 2015, p. 33.

²⁴ *Ibid.*, p. 54.



Purgatorio (Unidos en la Gloria y en La Muerte), Pablo Rivera.
Instalación frente al MNBA, Santiago, 1999.

liminal donde hombre y cosas, subjetividad y productividad maquina desdibujan sus bordes y fronteras es un territorio ideal para el establecimiento de juegos de poder, dinámicas de sometimiento y procesos de subjetivación.

De esta manera, si en *Digalbóndiga* el conjunto de transformaciones que experimenta el discurso escultórico de Pablo Rivera está orientado a marcar su diferencia con los planteamientos que transfiere Gazitúa de la escuela inglesa, también es cierto que la manera en que Rivera resuelve este problema o conflicto del campo excede la simple confrontación de perspectivas sobre qué es y que no es la escultura. Lo interesante es que tal discusión lo conduce a producir artefactos híbridos que no sólo reflexionan sobre la actualidad, sino también, más aún, sobre su contingencia técnico-material. Esto mismo se produce al desplazar la noción de habitar al universo de los objetos, puesto que, al pensar el objeto como una realidad material que produce mundo y sentido, su uso al interior de la escultura hace de ésta un espacio propicio para hacer visible la intencionalidad política inherente a tal producción. Ambas posiciones conforman un ámbito epistemológico nuevo, el cual se dirige a reflexionar el universo anónimo de fuerzas y contrafuerzas que edifican nuestra mundaneidad específica. Este paso de la crítica de lo moderno hacia el análisis de los equipamientos colectivos y los sistemas técnicos que producen lo viviente en un régimen de sentido y significación prefiguran el ingreso a una tercera fase en la producción de Pablo Rivera, la cual pone al centro de su reflexión el contenido biopolítico que todo ejercicio escultórico cuestiona y moviliza.

Obras de Rivera, biopolítica y subjetividad neoliberal

Corresponde en este apartado realizar el análisis de las obras de Pablo Rivera en las cuales las problemáticas del biopoder y la biopolítica se visualizan de forma clara y precisa. Desde su serie *Purgatorio*, los trabajos del artista se desplazan desde una idea de la escultura que explora la polivocidad semántica del objeto y la multiplicidad ontológica de las cosas hacia un proceso de expansión que indaga lo escultórico a través de “*la interdependencia entre espacio y objeto en la construcción de sentido*”²⁵. Si bien en parte de las obras de *Purgatorio* las categorías recién mencionadas tienen una estructura fenomenológica, en otras la dimensión subjetiva se orienta hacia una lectura contextual de las mismas, concibiéndolas ahora bajo significados culturales, sociales, políticos y psicológicos específicos.

Otro aspecto que me parece relevante es que la noción de espacio –gravitante junto a la de sentido en *Purgatorio*– es problematizada desde una perspectiva que lo concibe como sitio, lugar o mundo. El espacio devenido lugar será “*una trama tácita y rigurosamente administrada de usos, hábitos, recorridos, expectativas, materialidades, diseños, etc.*”, como bien lo define Sergio Rojas, y una trama que “*es en estricto sentido el espacio a intervenir, una vez hecho inteligible como ‘sistema de condiciones’*”²⁶. Lo intervenido, por ende, no es el espacio en sí, el cual siempre sería un afuera carente de forma o estructura definible o codificable, sino el régimen y la tecnología que transforma dicho afuera en un orden

²⁵ Pablo Rivera. “Purgatorio: la forma como cadáver”. *Purgatorio*, Catálogo de la muestra. Santiago: 1999, p. 27.

²⁶ Sergio Rojas. “Esas cosas con forma de algo parecido”, en *Purgatorio*, op. cit., p. 21.

específico, es decir, en “un sistema de condiciones”. Este cambio me parece fundamental porque nos muestra que, para Rivera, lugar, sitio y mundo son en rigor programas cuyo objetivo es hacer que un conjunto de secuencias cinésicas, lingüísticas, ópticas, performativas, rituales, etc. sean territorializadas y remitidas a un proceso específico de subjetivación e individuación.

Las piezas de Rivera, de esta manera, ya no serán objetos situados que interpelan el espacio, sino virus que tienen la función, dado su hibridismo formal, de infiltrarse en un “sistema de condiciones” y alterar las secuencias semióticas que garantizan su productividad subjetiva. Esto, que pareciera ser una metáfora cibernética o médica, no lo es. Desde mi punto de vista, *Purgatorio* en su totalidad funciona como un programa viral que, a través de cinco prototipos y de sus combinaciones –tamaño, materia y ubicuidad– infectan, contagian y hacen mutar otros programas, otras secuencias de sentido, otros procesos de habitualidad, otros mundos, sitios o lugares.

De esta manera, el problema del lugar en tanto dimensión dominante o producción emancipada ya no está asociado a la experiencia o la vivencia de un cuerpo o una subjetividad –razón que lo distancia de una perspectiva minimalista– sino a los procesos técnicos y las tecnologías que transforman el espacio en un instrumento de gubernamentalidad.

La dirección que toma la obra de Rivera en *Purgatorio* manifiesta claras afinidades con los enfoques que Michel Foucault desarrolla sobre los procesos de subjetivación, la especialización del poder y el surgimiento de formas de

gubernamentalidad que no se sostienen en una concepción representacional del poder. Más aún, en *Purgatorio* se tratan temas directamente abordados por el pensador francés, como el panóptico (“NN”), lo heterotópico (“1995”), el imaginario de la transparencia médica (“La belleza va por dentro”) o la biopolítica, al incorporar la carne como significante tridimensional (“He abierto muchos cuerpos, pero nunca he encontrado un alma”). Estos calces no significan que la obra de Rivera ilustre el pensamiento político de Michel Foucault o se agote en el cumplimiento de sus tesis más polémicas. Más bien, nos indican que la indagatoria foucaultiana realiza itinerarios que están estrechamente relacionados con modos de hacer propios del arte y, en particular, de la obra escultórica contemporánea.

En efecto, los diálogos entre Foucault y el arte van mucho más allá de los textos que el autor ha consagrado a analizar obras artísticas y literarias. Casos emblemáticos en este sentido serían el análisis de *Las Meninas*, de Diego Velázquez, el texto sobre René Magritte y el recientemente publicado libro sobre la pintura de Édouard Manet. Sin embargo, los cruces tal vez más interesantes entre Foucault y el arte han sido producidos, dentro del arte contemporáneo, por artistas que basan sus trabajos en temas específicos tratados por él, como es el caso de Bruce Nauman y el panóptico; Sánchez Castillo con los temas del poder y la seguridad; Barbara Kruger y su reflexión política sobre la imagen y el lenguaje; etc. En relación a la biopolítica y arte, cabría destacar el excelente libro en el cual Rodrigo Zúñiga analiza cómo lo viviente y la vida se convierten en materia de producción estética en las obras de Mark Quinn, Santiago Sierra, Helio

Oitica y otros, así como en las prácticas relacionales²⁷. Si bien aún no se llevan a cabo estudios específicos sobre las conexiones que pueden existir entre los cursos de Foucault dedicados a la hermenéutica de sí y al coraje de la verdad impartidos en el *Collège de France* entre los años 1981 y 1984 y las prácticas modernas y contemporáneas del arte, no me cabe duda que pensar el artista como hermeneuta de sí mismo o la obra de arte como declaración de verdad serían proyectos interpretativos interesantes para desarrollar lecturas estéticas en las cuales se restituya la figura del sujeto y la dimensión ético transformadora del arte. Tomando estos antecedentes en cuenta, se hace necesario volver a pensar a Foucault, pero, esta vez, dentro de la tradición estética occidental. Los quiebres que introduce, los autores a los que regresa y el vuelco ético-estético de su pensamiento y su actuar parecen determinar en gran medida lo que podríamos denominar nuestra actualidad crítica.

Para la presente investigación, tales empalmes de obra y texto son fundamentales, pues nos muestran que gran parte de las obras actuales más interesantes comparecen bajo la signatura foucaultiana. Este cambio, que bien puede denominarse *giro biopolítico de las artes*, exige no sólo volver a pensar los temas que abordan los artistas actuales, sino las nociones de realidad con las cuales trabajan e imaginan su compleja actualidad. Pero desarrollar el análisis de los múltiples alcances que incorpora este nuevo paradigma excede los objetivos de este escrito y nos alejaría de la reflexión sobre las dimensiones biopolíticas que trabajan los objetos de Rivera.

²⁷ Rodrigo Zúñiga. *La demarcación de los cuerpos. Tres ensayos sobre arte y biopolítica*. Santiago: Metales Pesados, 2008.

Como señalé más arriba, los cambios en la producción de Pablo Rivera me parecen afines en muchos aspectos a las ideas que Michel Foucault desarrolla a lo largo de toda su obra. Sin embargo, estos cambios están especialmente vinculados con las reflexiones del pensador francés acerca de la dimensión espacial del poder y los dispositivos de control, seguridad y subjetivación modernos y contemporáneos. En efecto, la particularidad de la teoría política de Michel Foucault es poner en cuestión la naturaleza representacional del pacto social, así como el carácter manifestativo o teatral del poder, como lo señala en la entrevista titulada “*El ojo y el poder*”:

“Antes, el arte de construir respondía sobre todo a la necesidad de manifestar el poder, la divinidad, la fuerza. El palacio y la iglesia constituían las grandes formas a las que hay que añadir las plazas fuertes: se manifestaba el poderío, se manifestaba el soberano, se manifestaba Dios. La arquitectura se ha desarrollado durante mucho tiempo alrededor de estas exigencias. Pero, a finales del siglo XVIII, aparecen nuevos problemas: se trata de servirse de la organización del espacio para fines económicos y políticos”²⁸.

Este paso de un poder centralizado en la figura del soberano al despliegue de técnicas y tecnologías de dominación espacializadas e invisibles se radicaliza en la modernidad, momento en que “*la burguesía comprende perfectamente que una nueva legislación o una nueva constitución no son garantía suficiente para mantener su hegemonía. Se da cuenta de que debe inventar una tecnología nueva que asegure la irrigación de todo el cuerpo social de los efectos de poder llegando hasta sus más íntimos resquicios*”²⁹. La masificación, la descentralización y la expansión de los mecanismos de poder hacia la totalidad del cuerpo social hace posible que

²⁸ Rodrigo Zúñiga, *Ibid.*

²⁹ *Ibidem.*, p. 18.

la política devenga un arte de gobernar, es decir, un arte de conducir las conductas y los comportamientos de los demás. En este nuevo escenario descrito por Foucault, la política como representación no desaparece del todo, pero adquiere una función eminentemente cosmética. Se convierte en una fachada mediática siempre sometida a un falso consenso que busca ocultarnos el hecho de que la realidad en sí misma es un dispositivo de regulación, encauzamiento y producción subjetiva. Como lo enuncia Maurizio Lazzarato: *“la fuerza del capitalismo no reside tanto en lo performativo, lo simbólico o la palabra, técnicas comunes a todos los tipos de poder, como en las formas de acción ‘diagramáticas’ operacionales que no pasan por la conciencia y la representación”*³⁰. El declive parcial de la representación y del rol de lo simbólico en el ejercicio del poder político permite el paso hacia una forma de control de características ecosistémicas o medioambientales. A la vez, este desplazamiento de los mecanismos de poder desde el individuo o la población hacia el espacio o el territorio es el factor que hace que las maneras en que se habita lo real sean, al mismo tiempo, los modos en que se regula su acontecer. Este nuevo escenario supone cambios radicales para nuestros ejercicios críticos, los cuales, ahora, deben tener como objetivo aquellas tecnologías que concurren a fabricar mundanidad.

La obra de Rivera, como se ha insistido a lo largo de este estudio, ha sido inaugural de un espacio crítico en el cual lo político se entiende fuera de un campo exclusivamente representacional. Las obras de este artista han conseguido

³⁰ Maurizio Lazzarato, op.cit. p. 200.

poner en tensión la invisibilidad de estas nuevas estrategias de dominación, pero también han logrado problematizar el campo de automatismos que garantizan la eficacia de esta nueva forma de gubernamentalidad. Para comprender estos procesos críticos y la pertinencia de los medios y recursos utilizados por Rivera, desarrollaré el análisis de tres de sus obras. En cada una de ellas se podrá apreciar como el artista reflexiona diferentes maneras en que nuestros modos de ser, habitar y pensar el mundo son capturados y productivizados en juegos de asimetría y desigualdad por un sistema.

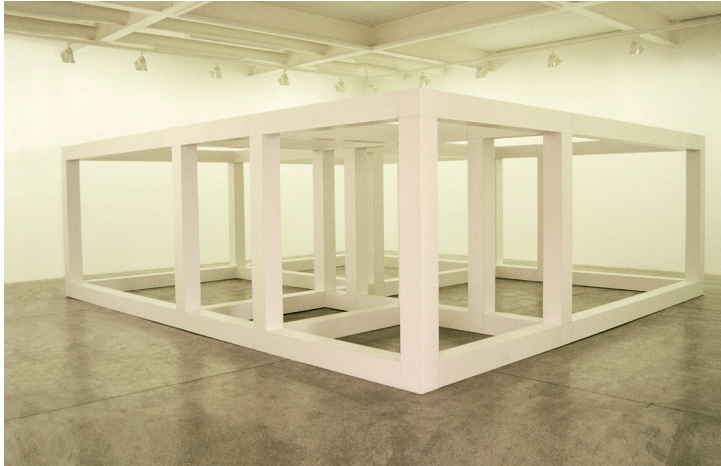
El primer trabajo de Pablo Rivera que tomaré es su proyecto titulado *Minimal I*, mostrado en Galería Animal el año 2000 y respecto del cual el autor manifiesta lo siguiente:

“Los trabajos producidos como parte del proyecto Minimal citan la obra de Sol Lewitt y, a través de él, al Minimalismo. Sin embargo, en vez de estar basadas en progresiones geométricas o tautologías –como podría ser el caso de Lewitt– sus formas se deben a la elevación de plantas y regulaciones de vivienda social en escala 1:1. El proyecto ilumina la aproximación y pensamiento social y político que el gobierno chileno despliega al momento de acercarse al problema de habitar (y no simplemente ocupar) el espacio”³¹.

La pieza, además, está acompañada de una serie de platos de loza ornamentados en los cuales se ha impreso el dibujo de variaciones del cuerpo tridimensional en color dorado.

Minimal I forma parte de un nuevo programa de producción de Rivera que contempla el desarrollo de dispositivos tridimensionales que replican, más que citan, la obra o el estilo de autores consagrados de la escena artística

³¹ Pablo Rivera. Texto inédito, dossier digital del artista.



Minimal I, Pablo Rivera,
Galería Animal, Santiago, 2000.

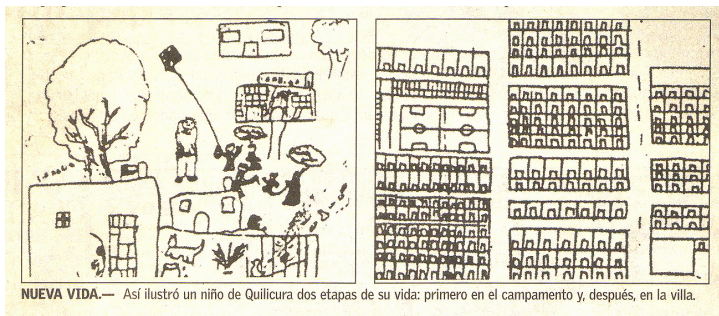
mundial³², con el fin de problematizar el habitar. Desde mi punto de vista, sin embargo, este concepto es pensado en términos biopolíticos por el artista, al tratar su obra las complejas relaciones o realidades que aparecen cuando el espacio, el poder y la economía se organizan para activar un proceso de gubernamentalidad de los cuerpos. Es decir, lo problematizado no es el habitar en sí, sino el habitar en tanto dispositivo o agenciamiento que permite a un sistema gestionar, y administrar calculadamente las diferencias y las asimetrías al interior de un espacio doméstico y de un territorio social.

En efecto, concuerdo plenamente con Maurizio Lazzarato cuando plantea que, *“de la gestión diferencial de las desigualdades, se desprenden miedos diferenciales que alcanzan a todos los segmentos de la sociedad, sin distinción, y que constituyen el fundamento ‘afectivo’ de este gobierno de las conductas a través de las desigualdades”*³³.

Desde esta perspectiva, la propuesta de Rivera nos hace ver que la política habitacional impulsada por el gobierno no tiene como objetivo solucionar el problema habitacional de grupos sociales vulnerables, sino que, contrariamente, su finalidad es la de diseñar espacios que generen procesos de subjetivación arraigados en afectos que debilitan o fragilizan su posición de mundo.

³² Cabe destacar que dentro de este nuevo sistema se puede considerar *“Gazelle (2001) / objeto trocado”*, obra basada en la reinterpretación de la pieza emblemática de Tony Cragg *“Gazelle”*, de 1994, y *“Running Fence”* (2001), montaje expuesto en Galería Animal que remite o alude a las monumentales obras de Christo & Jeanne-Claude.

³³ Maurizio Lazzarato. *Políticas del acontecimiento*. Buenos Aires: Tinta limón, 2006, p. 14.



NUEVA VIDA.— Así ilustró un niño de Quilicura dos etapas de su vida: primero en el campamento y, después, en la villa.

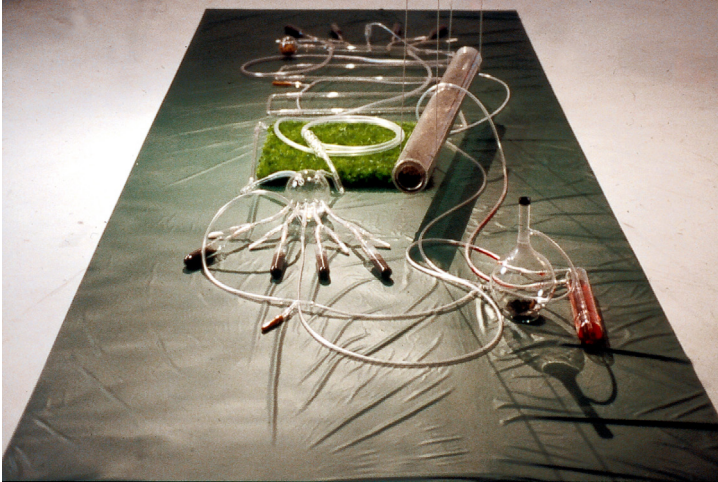
Nueva vida, Dibujo de niño.
Diario El Mercurio, Santiago.

Esto se ve claramente en el dibujo de un niño que grafica su vida en el campamento y en la villa a la cual fue asignado. En el primer dibujo se aprecia un entorno poblado por la diferencia y la diversidad de percepciones, mientras que en el segundo predominan la serialidad, la monotonía, la rigidez y la estandarización de la vida. El dibujo es bastante claro: mientras que la vida en el campamento favorece la multiplicidad social y la expansión afectiva del sujeto, empoderando el cuerpo vulnerado; la vivienda social, opuestamente, reduce y descomplejiza dicha afectividad, enfatizando sus límites y su impoder. Lo que estos antecedentes y la obra escultórica de Rivera nos entregan es un diagrama de poder. Este diagrama nos muestra que la pobreza es un efecto de la organización política del espacio, junto con señalarnos cuáles son los mecanismos que el Estado despliega para producir los prototipos subjetivos que demanda su mercado de producción y consumo. Al ver esta obra de Rivera, pareciera que el habitar es una utopía solo realizada en la nitidez de una imago digital, en la medida que lo que existe son programas que nos hacen vivir y nos hacen tener una experiencia del mundo específica. La propuesta minimalista se acerca perversamente a dichos objetivos, pues producir experiencia hace vivir de otro modo, pero la versión de Rivera recusa su mesianismo, al hacer latente que todos los regímenes espaciales, incluso los inventados por el arte, buscan regular la multiplicidad y el poder emancipatorio de lo viviente.

El segundo objeto que deseo analizar es *Urbanismo I* que Rivera presenta en la galería Balmaceda 12/15 el mismo año 2000. Esta obra consiste en la construcción de un hormiguero fabricado con vidrio soplado, el cual contiene

en su interior tierra, pasto sintético, agua, azúcar, charqui, manjar e insectos. Esta es una de las primeras obras de Rivera en la cual se hace evidente el cruce entre el arte y la biopolítica, dado que, en ella, lo que ingresa al registro cultural de lo artístico es el espacio vital de organismos vivos. Lo que me interesa en esta propuesta es que el desplazamiento de la vida al contexto expositivo tiene como objetivo problematizar las formas estandarizadas de habitar que se ofertan en el mercado inmobiliario contemporáneo. De hecho, el hormiguero ha sido diseñado pensando en la comodidad y el bienestar de sus usuarios, es decir, su dimensión arquitectónica parodia esas suertes de mundos perfectos que, en la sociedad actual, modulan nuestra pulsión domiciliar. Es por ello que la nueva oferta inmobiliaria no sólo ofrece un lugar, sino que vende más bien el no lugar como espacio de realización personal, puesto que lo que se dispone al cliente es un kit o equipamiento global para producirse a sí mismo a través de fantasías de salud, éxito, protección y felicidad.

Desde esta perspectiva, lo tratado por Rivera es la forma de vida que subyace al programa neoliberal, manera de estar en el mundo que se basa en la conversión del habitar en una experiencia de consumo y del espacio en soporte de circulación del capital. En efecto, el condominio con sus gimnasios, sus piscinas, sus centros de reunión y eventos, etc. se constituye, en la sociedad neoliberal, en hábitat natural del *homo economicus*, así como en templo del sí mismo empresarial. *Urbanismo I*, al igual que *Minimal I*, reflexiona acerca del cruce entre espacio, poder y economía, indicándonos que las diferencias entre ambos programas



Urbanismo I, Pablo Rivera.
Galería Balmaceda 12/15, Santiago, 2000.

de gubernamentalidad es que el poder está orientado a normalizar o regular produciendo ficciones de bienestar, mientras que la economía está dirigida a producir pobreza y marginalidad. Ambas operaciones forman parte del mismo programa de ordenación y sistematización de nuestra experiencia de mundo. La asepsia de la puesta en escena de Rivera, la estética médica de su montaje y el carácter científico que exhibe la obra son signos que evidencian el régimen de transparencia e higienización que está detrás de la gubernamentalidad neoliberal. Por lo mismo, la artificialidad que trasmite el objeto nos habla del fracaso de un régimen social que aún no puede vender realidades que nos permitan evadir completamente nuestra finitud.

Para finalizar, me interesa abordar la obra titulada *El arte de escalar*, la que fue emplazada en Galería AFA el año 2010. Formalmente, se puede definir como un dispositivo tridimensional que ofrece al espectador la posibilidad de practicar el deporte de la escalada. La pieza, aparentemente, se alinea con una estética relacional o participativa y hace alusión temática al espacio artístico como un lugar desencantado que se mueve en función de lógicas de competencia y exitismo. Si bien estos significados son contenidos por la pieza, a mi parecer, son una fachada que esconde una reflexión aguda sobre lo que es el cuerpo en una sociedad neoliberal.

Y, por cierto, ¿qué es el cuerpo, en un régimen liberal? Es el cuerpo fitness, un cuerpo que surge de la propagación de *“una cultura (corporal) que promueve un modelo de corporalidad*

*asociada a la axiología empresarial-sanitaria*³⁴. Este nuevo cuerpo aeróbico, que es el fiel reflejo del ethos empresarial, busca “*incrementar su capacidad de respuesta a las exigencias crecientes de un medio altamente competitivo*”³⁵. Por ello, requiere activar su metabolismo de forma continua, a través de tecnologías deportivas que movilicen sus energías y las habitúen a rutinas de producción de alto rendimiento. Es un cuerpo que exorciza su inestabilidad subjetiva consumiendo experiencias de riesgo que le ayuden a producir las dosis de adrenalina que necesita para mantenerse en estado de alerta y agresividad.

Lo que nos propone Pablo Rivera es un objeto-lugar que contiene todas estas ficciones. Al apropiarse de una tecnología de transformación físico-cultural, nos incita a pensar nuestra corporalidad en los límites de su disolución químico-energética y nos fuerza, también, a reconocernos como subjetividades sometidas a los altos y bajos, los ascensos y las caídas, los éxitos o los fracasos que produce un mundo social anclado en la especulación y las oscilaciones del mercado. Estos cuestionamientos, ligados al cuerpo en su fase neoliberal, están también, estrechamente relacionados con los cambios que acontecen en el espacio público, me refiero específicamente a las políticas de Estado que deciden el retiro sistemático de los juegos infantiles de las plazas y su reemplazo por artefactos de acondicionamiento físico, la implementación de ciclo vías o la invitación masificada a llevar una vida sana y activa practicando un deporte posible de realizar en contextos urbanos, etc. Estas políticas, que

³⁴ María Inés Landa y Leonardo Marengo. “Devenir cuerpo empresa: el nuevo capitalismo y sus tramas de sujeción”. *Actuel Marx. Intervenciones* N° 9. Santiago: Lom. 2010, p. 163.

³⁵ *Ibíd.*, p. 172.



El arte de escalar, Pablo Rivera,
Galería AFA, 2010.

enfatan una participación o integración aeróbica al espacio social, nos indican que la ciudad en sí se comienza a convertir en un dispositivo de ejercitación. Lo importante, al parecer es desarrollar un atletismo ciudadano, un cuerpo colectivo ágil y flexible que no detenga los ciclos energéticos del capital. Si *El arte de escalar* puede ser considerada una obra extraña en la producción de Rivera, su extrañeza, para mí, tiene que ver con que en ella la escultura vuelve a pensar el cuerpo, o tal vez, para ser más precisos, con que es una pieza escultórica que nos permite procesar reflexivamente su irremediable condición de capital humano.

Posiblemente, mis análisis de las obras de Pablo Rivera y las relaciones que establezco entre ellas, la biopolítica y las nuevas formas de gubernamentalidad se podrían efectuar en relación a muchas otras propuestas del periodo. Sin embargo, me parece que en la producción escultórica de este artista se materializan de una forma mucho más clara y coherente, permitiendo además apreciar su génesis y proceso de consolidación. Esto la convierte en un objeto de estudio interesante y muy necesario para poder elaborar un espacio de criticidad que nos permita asumir, de manera reflexiva, una condición contemporánea que excede nuestros marcos de representación, así como nuestra habilidad de confeccionar mapas interpretativos.

Entrevistas

Las entrevistas que recoge la presente publicación son extractos editados de las conversaciones sostenidas con los artistas durante la etapa de investigación.

Los diálogos fueron extensos e intentaron profundizar en ciertos aspectos que nos parecieron centrales, tales como su visión acerca de su etapa de formación universitaria, la manera en que se fue configurando una noción autoral en cada uno de ellos, los referentes que aportaron decisivamente a la conformación de un mundo de lo posible así como la construcción de una noción de lo contemporáneo en el arte y la escultura.

Compartimos en este libro un extracto editado que pretende ser fiel al espíritu de las conversaciones.

Entrevista con Pablo Rivera

12 de mayo de 2015

La universidad

Cuando yo entré a la Católica la especialidad de escultura estaba por cerrar. Tenía un par de talleres: uno donde se hacía primer año, forma y espacio, y en segundo año, figura humana y cabeza. Todo era greda y después pasaban a yeso. Hevia era profesor en el primer y segundo año. En el fondo eran talleres que no tenían ninguna infraestructura, lo único que había eran mesitas altas que giran, un par de alicates, un martillo y ya. Yo me acuerdo que en esa época formamos un grupo para ir a reclamar y nos compraron un taladro y otras cosas más, y ahí nos enteramos que la especialidad la iban a cerrar por recursos. Fuimos la última generación de la especialidad, la reabrieron como 10 años después. Esta última generación eran básicamente diez alumnos, de los que pasamos de segundo a tercero. Y cuando pasamos a tercero el profesor era Gaspar Galaz. Y Gaspar tenía una gracia: te dejaba huérfano. Te iba a ver de vez en cuando, conversaba pacientemente contigo, pero no se metía en lo absoluto en lo que tú hacías. Entonces como no teníamos aproximación técnica, como no teníamos herramientas, como estábamos solos, en el fondo cada uno tenía que inventar su mundo.

Y esa es la gracia de la Católica. Estuvimos obligados a experimentar para salir de la pobreza –digamos– franciscana

en la que estábamos. Y cada uno empezó a experimentar con distintas cosas, distintos materiales, distintos lenguajes.

En la Católica no había nada, no había soldadoras, herramientas de banco ni portátiles y eso, por su precariedad estructural, obligaba a reaccionar de otra manera. La técnica que se enseñaba era modelado y vaciado, y ya. Había gente que se ponía a tallar por su cuenta, había gente que construía en metal y todo lo demás era trabajo experimental, que fue lo que más se hizo. Esa fue la manera de ir construyendo lenguaje e ir entendiendo cómo aterrizaba todo esto. Ahí la orfandad te deja en un lugar donde atinas o no atinas. Creo que para mí fue mucho más influyente el hecho de haber estado en una escuela donde no había nada y había que inventar todo, a todo lo que pasó 10 años después porque empiezas a inventar. Para mí inventar es una palabra importante. Las cosas no estaban y había que hacerlas de alguna manera. Si no estaba el material tenías que inventar un sucedáneo, algo que se aproximara a lo que querías. Esa noción de búsqueda y permanente experimentación nos llevó a empezar a valorar el cotidiano como una fuente material. Entender que en el cotidiano estaban los materiales. Yo empecé a expandir el lenguaje de la escultura desde los materiales, no desde otra cosa, y de ahí salí al problema del espacio. Pero para mí lo primero fue entender que la escultura podía tomar relación con el cuerpo social desde otro ámbito.

Por ejemplo, el Carlos Fernández trabajaba con reproducciones de la cultura pop en base a vaciados directos, introducía neones, trabajaba con televisores. La

Marcela Correa empezó a trabajar con gasa, cola, objetos súper etéreos, livianos, y los colgaba. Yo trabajaba con plástico que derretía con soplete, era una especie de action painting pero quedaba horrible. Y así, varios más. Todos como de una línea súper experimental. Y Gaspar llegaba algunas veces al semestre para ver qué estaba pasando, y a las entregas finales que eran demenciales, duraban 2 ó 3 días. Y tú te podías demorar todo el día si querías. Había unas pizarras, y yo desplegaba toda la idea de la obra con gráficos y me demoraba mucho: 4 ó 5 horas. Al mismo tiempo que esto estaba ocurriendo, sobre todo cuando estábamos en tercero y los alumnos de cuarto eran la última generación de Vilches: Rodrigo Cabezas y Silvio Paredes entre otros. Había una cosa muy fuerte en el desplazamiento desde el grabado, una cuestión muy fuerte con el performance. Y en el último año una cosa muy diferente en la pintura con la transvanguardia.

Entonces la escultura era una cosa que estaba por allá, muy al fondo del closet. Hicimos una exposición en la galería Bucci, la ocupamos entera, cada uno tuvo una sala y la ocupaba como quería. Algunos hicieron esculturas, otros instalación. De ahí para adelante nos separamos, en grupos o comenzamos a trabajar de forma individual. Yo entre medio vine a la Chile. Estando en tercer año vine porque quería tener la experiencia de tallar piedra (estaba en segundo o tercer año). Tomé con Matías Vial, pero no me sirvió de mucho. Era todo muy técnico, él picaba su piedra, tú picabas la tuya y no había nada más que hacer, no había diálogo. Pero también aproveché de ver lo que pasaba en la Chile que entonces no

era mucho. Eran los últimos años del período de fundición en aluminio, el curso de Egenau. Entonces la Chile era eso, aluminio básicamente, estaba también comenzando a surgir el adobe. Un momento duro. No había mucho contexto donde trabajar.

En la Católica era fuerte la discusión entre nosotros. Era como de continua discusión, además trabajábamos en el taller que habíamos partido en 8 y pasábamos todo el tiempo ahí. Entonces se discutía mucho. Y la verdad es que cuando Gaspar aparecía era súper bueno también. Las correcciones eran bien guiadas, bien articuladas, habían ayudantes, gente de afuera. Recuerdo que uno siempre iba a visitar los talleres. Había uno que se llamaba “dibujo y creación”, era un dibujo de 4° año y lo que menos hacían era dibujo. La mayoría hacía performance o desplazamientos desde el grabado. Era una generación más fuerte. Había gente que iba a ver cosas de otros cursos.

Algunos de nosotros nos dedicamos fuertemente a buscar libros en la biblioteca, revistas, catálogos, monográficos, cosas así. Y fuimos muy pocos los que nos metimos en teoría, y además que casi todo lo que estaba escrito en ese momento era en inglés, hasta que no aparecen los textos de Rosalind Krauss y que son traducidos de forma interna –digamos- no había mucha literatura en español acerca de la disciplina.

La Escuela estaba suscrita a todas las revistas. Entonces llegaba *Art in América*, *Flash Art*, todas las revistas

contemporáneas llegaban con dos meses de desfase. Pero estaba suscrita a todas las revistas. Me acuerdo que estaba la *Artindex*, que era como un preinternet. Y tú ibas allá cuando querías saber algo de Richard Serra, y te decía en todos los libros que aparecía, en todas las revistas que estaba, y ahí buscabas el material si te interesaba eso.

Gaspar Galaz también hacía una clase que se llamaba “arte chileno” donde invitaba artistas o él hablaba de obras. Me acuerdo que presentó un trabajo de Federico Assler –que lo he citado en otras ocasiones- que no es tan común dentro la obra de Federico. Una obra que hizo para una bienal en Colombia. Federico lo que hace normalmente es tallar en un bloque un negativo y después lo rellena, lo positiva; en el trabajo de la bienal, en cambio, hace del emplazamiento la matriz, excava la tierra del lugar donde se ubicará la pieza y lo utiliza como molde. En la bienal le pasaron un pedazo del parque, y él hace una perforación en el piso, la llena de cemento, y después para liberar la pieza, hace un hoyo alrededor al cual uno puede bajar. La pieza está bajo el nivel de la vista, uno tiene que bajar para estar con ella. Es una pieza que además toma toda la tierra como superficie, como piel: es orgánica. Lo realmente interesante era, primero que nada, esa operación de ocupar la tierra no sólo como vaciado, sino como emplazamiento, como lugar y vaciado a la vez. Pero también el que la obra, una vez que terminaba la bienal, quedaba enterrada. Se volvía a tapar y para la próxima bienal, se podía volver a desenterrar. La obra sigue ahí, enterrada. Esa noción me gustó mucho y entendí que podía haber una cosa fuera del objeto.

Exposiciones y simposios

El otro lugar con el que comencé a tomar contacto fue la Escuela de Arte Contemporáneo. Ahí conocí a Mauricio Bravo. Ahí estaban pasando otras cosas, estaba Elisa Aguirre haciendo clases. Ahí conocí también a Livia Marín. Hice clases en el contemporáneo 2 ó 3 años, entre el 90 o 94, algo así. En esa época era súper fuerte la movida en la Galería Sur. Estaba abajo en el Drugstore y estaba Leppe, Dittborn, Díaz, y también la transvanguardia, donde estaba Cabezas, era una época súper efervescente.

Entre el 87 y el 94 participé en muchas muestras chicas, un período de supervivencia, trabajar en distintas cosas; trabajar en empresas de publicidad, eventos publicitarios, trabajar de garzón, y los tiempos que quedaban para hacer cosas. Había poca circulación. En ese período llega Pancho Gazitúa a Santiago. Él vuelve después de unos cuantos años de Londres –no me acuerdo qué año es el retorno- y realiza un simposio en la Católica de Talca y seleccionan 3 ó 4 alumnos de cada universidad: 3 de la Católica, 3 de la Chile, 3 de Concepción, etc. El simposio de HUILQUILEMU fue una oportunidad para estar en un lugar concentrado trabajando durante un mes completo: comíamos ahí, dormíamos ahí, trabajábamos ahí. Un lugar precioso además porque era un jardín botánico. Ahí se dio una cuestión súper fuerte, porque era todo el día trabajando y conversando entre 15 personas que se dedicaban a algo más o menos similar y el Pancho Gazitúa venía con un ideario súper claro, ideológico, de qué es lo que quería. Una idea súper clara de lo que la escultura era, debía ser y no podía ser. Algunos de nosotros teníamos un

poquito más clara la película de lo que había sido el recorrido de la escultura en lo que iba del siglo XX. Entonces, algunos conocíamos el minimalismo, la escena de la nueva escultura británica. Pero Pancho venía a montar una cuestión que era como “pre-Cragg”, antes de Anthony Caro incluso. Tenía que ver con volver a un lugar original que lo ingleses llamaban como “truth for materials”, o sea verdad para los materiales; los materiales tenían que hacer un trabajo real, no tenían que estar simulando, ese era el principio ideológico de la cuestión. Entonces el fierro tenía que estar haciendo la pega, la madera también. De ahí hubo como 4 ó 5 simposios. En el simposio de Huilquilemu se trabajaba piedra o madera, nada más, y yo en ese momento estaba trabajando en tubería plana. Yo no me pude acomodar con la situación: con la motosierra me acomodé muy bien pero con el tronco no. Además que tampoco me llevaba muy bien con Pancho, peleábamos mucho.

Al segundo simposio invitaron a la Marcela Correa y al Carlos Fernández, y a mí no me invitaron, y después vino el de Ferrocarriles. Y ahí la Marcela y Carlos hicieron lobby para que me invitaran de nuevo. Y ahí se trabajaba con fierro, pero con lo que quisieras, podías sacar un pedazo de carro, de locomotora, una plancha o sacar piezas súper específicas, una rueda y cortarla, o sea infraestructura pesada, pesada. Entonces se podía hacer cualquier cosa que uno estuviera pensando. Y yo ya me había acercado, yo no diría al lenguaje del material, pero sí a un lenguaje más formal con respecto a lo que el Pancho había estado proponiendo en alguna manera. Pero yo lo veía desde otro punto de vista dado que yo estaba trabajando con tuberías plana amarradas con

elástico, todo era tensión y compresión real, se cortaba un elástico y todo se desarmaba. Entonces yo sentía que lo que estaba haciendo era mucho más real que lo que hacía él. Era una discusión permanente la que teníamos. Yo le decía: el elástico se corta y la obra caga, tú en cambio le pones pinchazos de soldadura. Entonces teníamos peleas fuertes, apasionadas. El simposio tenía un sentido claramente formativo, ideológico y yo, para colmo, la última cosa que hice con la obra fue pintarla, y ahí quedó la cagada. Una cagada horrible porque yo debía haber seguido todo el proceso de la forma más lineal o leal posible. Entonces cuando la pinté fue como una herejía, fui denostado por el Pancho y por otros, pero los que eran más jóvenes tenían plena conciencia que podía ser de otra manera. A mí lo que no me interesaba de la pieza era el óxido, lo que no me interesaba era lo que traía el óxido consigo, esa cosa como nostálgica, del pasado, de la ruina. Todas esas huellas yo las quería borrar. Entonces, de hecho antes de pintarla la arenamos (arena a presión) y quedó como recién parida, una cosa increíble pero que dura 3 segundos, se oxida altiro. La pinté colo fandango, una especie de morado super saturado: crimen y castigo. Ahí no me invitaron más.

Gazitúa trató de armar algo ahí, generar una colectividad. El tiene una personalidad fuerte, arrolladora, es un tipo que dentro de lo suyo tiene realmente cosas muy buenas. Si te gusta ese tipo de obra, tiene cosas increíblemente buenas, sobre todo las obras que están hechas de madera. Pero el problema con el Pancho es que tiene tolerancia cero: si tú no estás en su coordenada, no existes, no eres un interlocutor válido. Entonces esa diferencia era terrible. Mi relación con

esa escena fue de amor y odio, coqueteo, entrar y salir, pero a nivel reflexivo mi trabajo no empieza ahí. Quizás por algunas cosas que ocurrieron allí, reaccioné y empecé a construir otras cosas, pero yo creo que mi proceso reflexivo comienza después de eso, cuando conocí a Mauricio Bravo. Ahí hubo una empatía fuerte y comenzamos a conversar cuestiones más propias de la disciplina o cuestiones que tenían relación con cosas adyacentes, apareció el texto de la Krauss, conocimos otros autores, lo que uno ocupaba un poco, forzándolo, era *La Poética del espacio* de Bachelard.

Antes de la muestra de la Bucci que nosotros tuvimos, hubo otra muestra, la del colectivo *Piano de Ramón Carnicer*, que era otro grupo del que Álvaro Oyarzún formaba parte. Entonces yo fui a la galería porque quería ver la sala en que me iba a tocar, y cuando llego a la sala hay todo un muro de pinturas, encontré súper interesante el trabajo y me quedé mirando un buen rato. Y de repente alguien aparece a mi espalda y me dice: nosotros nos conocemos, fuimos compañeros de colegio. Era Álvaro, habíamos sido compañeros de curso hasta tercero básico. Fue una anécdota suficientemente importante como para que nos fuéramos a tomar una cerveza y de ahí en adelante nos propusimos hacer algo en conjunto. Entonces el surgimiento de esa posibilidad siempre fue un forzamiento ajeno a la reflexión disciplinar. Queríamos hacer una muestra juntos, pero no teníamos fecha, no teníamos nada... yo, un poco antes de esto, había pedido una sala para una individual en el Instituto Cultural de las Condes y después de n meses me habían dicho que sí y como yo había esperado tanto dije

que ya no la quería. Entonces le dije a Álvaro, voy a llamar de vuelta y me dijeron: esa fecha ya la dimos, pero si te interesa –estábamos en diciembre– tenemos un espacio para marzo. Teníamos tres meses para hacer una muestra. Y la verdad es que yo conocía súper poco el trabajo de él, él conocía súper poco mi trabajo. Nos encerramos una semana a discutir. Yo estaba trabajando las cosas de tubería plana, que eran como unas estructuras más bien abstractas, con unos elásticos, había una especie de zoomorfia metida, pero no era muy claro tampoco y él trabajaba en pintura, mucha cultura pop y política dura. Su trabajo y el mío tenían poco qué ver, entonces nos propusimos modos de calzar, y una manera fue a través de un programa de obra y encontramos la figura del exceso. Entonces básicamente se trataba de excederse todo, de exceder el lugar, de exceder la obra, de exceder la autoría, y en mí caso de excederme a mí mismo. Yo me puse como programa hacer las cosas que nunca había hecho, las cosas que nunca había querido hacer, las cosas que me daban vergüenza, las cosas que eran kitsch y que no me gustaban. Entonces se transformó como una especie de apertura enorme, hice cosas figurativas, cosas que eran claramente referenciales, ocupé todo tipo de materiales, ocupé sistemas electrónicos, metí animales (una gallina y un gallo de la pasión). La cuestión se abrió y dejé entrar un montón de cosas. Y en un momento dado dijimos: bueno, hagamos un trabajo entre los dos y pusimos una especie de rueda de la fortuna, yo hice la máquina y Álvaro pintó la rueda con horóscopos chinos, anagramas del I-Ching, referencias a otras obras de la exposición: tu apretabas un botón y giraba, y entonces o te daba el horóscopo o tu I-Ching o te

daba una clave de lectura para leer las obras. Toda la cosa era absolutamente desmedida. Bueno y cuando terminó yo tenía 500 mil cosas y salí a abandonarlas en la calle. Un amigo me acompañó al Paseo Ahumada, y paró y yo dejé algunas cosas ahí y salimos cascando. Otra vez en el Paseo Las Palmas y así. Entonces, en un principio, era una acción más involuntaria, no necesariamente reflexiva, pero también en ese momento te empiezas a dar cuenta de lo que puede pasar.

En la Escuela, en el 86 u 87, ya estaba sacando cosas a la calle, pero era por las protestas. Recuerdo que sacamos una figura que debe haber tenido unos cuatro metros de alto, la llevamos entre tres con una carretilla y con eso paramos el tráfico en Lyon con Providencia. Ahí pasó una cuestión que para mí fue clave. Llegamos con esa cuestión y la pusimos en la mitad del tráfico, para pararlo, mientras todos se ponían a gritar. La instalamos entre 3 y pusimos una cajita de cartón encima de la base. Y a los 20 minutos llegó el GOPE. Pero así, el GOPE vestido de antibomba, y la cajita era lo importante. Me acuerdo perfectamente del darme cuenta de cómo eso producía una cuestión en el espacio público, lo que me llevaría después a entender que eso era producir espacio. Obviamente la caja adentro tenía solo greda, solo para darle peso, pero *los pacos* pararon el tráfico y trajeron equipos especiales, antibombas, escuchaban la caja con un estetoscopio y la abrían con un cuidado quirúrgico mientras habían desatado un taco fenomenal. Todo el procedimiento era provocado por la caja, la figura la habían sacado y dejado a un costado hace rato.

La primera exposición en el MNBA

Digalbóndiga fue financiada por Fondart, pero el proyecto era una cosa totalmente distinta. Me acuerdo que postulé con algo relacionado con forja en cobre. Y como a la semana me di cuenta que no se podía hacer eso, que era imposible técnicamente. Entonces llamé y dije: oye, ¿puedo hacer una cuestión distinta? Sí, no hay problema me respondieron. Y me fui en otra dirección, pero ya el cobre como forja tenía una dirección que tenía que ver con algo orientado políticamente.

El Fondart me permitió financiar la primera muestra importante en el Museo de Bellas Artes. El catálogo también fue muy importante, aunque no lo financió el Fondart. Lo financió Maya Castro a través de “Los amigos del Museo de Bellas Artes”. Ahí pudimos materializar discusiones. Mauricio Bravo escribió ahí, yo escribí ahí... el catálogo ayudó a que existiera escritura contemporánea acerca de la disciplina. Yo creo que la muestra de cierta manera tuvo un impacto, no sé qué tanto porque yo cerré y me fui. A las dos semanas me fui [a Inglaterra]. De hecho muchas de esas obras las perdí porque después no tenía donde guardarlas. Yo creo que lo que hizo fue contribuir a abrir el proceso de discusión.

Creo que –reconociendo todas las limitaciones que tenía esa muestra– ahí empieza un salto. Inaugurábamos una serie de cuestiones, pero esa insistencia era el límite de lo disciplinar, en el sentido en que pareciese ser que la disciplina es algo definido y no, no es algo definido. Uno siempre está insistiendo en las necesidades de la obra, vaya más allá o más acá de eso. Si la obra necesita ir más allá del estereotipo

de la disciplina es porque la obra lo necesita. Por ejemplo, en *Purgatorio* la producción de forma queda de alguna manera congelada: el programa indica que se produce a partir de una cantidad de formas predeterminadas, estas formas y nada más, lo que se manipula es la escala, la materialidad, el comportamiento espacial, como herramientas para relacionarse con el espacio.

Entrevista con Elisa Aguirre

17 de junio de 2015

La Universidad

Bueno, yo entro a la Universidad de Chile el 79. Por razones personales me demoré en entrar a la Escuela, y lo hice con un poco más de 24 años. O sea, ya llevaba un tiempo fuera del sistema educativo, pero cuando entro aquí ya había pasado un tiempo después del golpe y se había empezado armar una cosa: en cuarto año estaban Bororo, Frigerio, Tacla, Mayol. Ese era el último curso. Y de alguna manera ellos habían generado todo un movimiento aquí dentro.

Ahora, entré a un primer año que tenía un programa bien académico, y tuve ahí a la Patricia del Canto como profesora. Éramos muy cercanas en edad y teníamos una conversación acerca de lo que pasaba afuera, lo que había pasado antes. Yo me daba cuenta que todos los que estaban como profesores habían entrado después del 73. O sea, de los de antes no había nadie. Antes del 73 estaban Sergio Mayol, Marta Colvin y la Lily Garafulic. Eran puros maestros. Los únicos académicos que quedaban de la vieja guardia eran Luis Lombardo en pintura y Juan Egenau, que eran muy buenos, Garreaud, Opazo, ese grupo. Y, bueno, después me decidí a tomar escultura porque me entusiasmé con lo que se hacía en los talleres de Los Olmos, que era como lo que pasa hoy en la Finis Terrae con Rodrigo de Araya: es un lugar aparte. Y ahí estaban una serie de talleres que venían de Artes Aplicadas. Juan Egenau hacía orfebrería y fundición acá, en Las Encinas, me parece. El 81

tomo escultura cuando vuelve Egenau y empieza a dar el curso, que en principio yo no podía tomar porque estaba destinado a gente de cuarto año, pero hablé con él y me dejó. Él fue mi maestro en escultura, estuve 2 años en su curso, que proponía un trabajo sistemático de taller.

Paralelamente a eso, por lo menos lo que a mí me llegaba, era todo lo que estaba pasando afuera de la Escuela, la Escena de Avanzada, la Nelly Richard, y todas las performances de Leppe. Entonces yo estaba interesada por lo que pasaba allá, pero estaba metida en una cuestión más académica, más formal -si tú quieres- aquí dentro la Facultad. El clima mismo de la Escuela no era muy receptivo a lo que estaba ocurriendo afuera, no se hablaba mucho. Esos temas no se tocaban en el taller, en una clase, nunca se hablaban. Yo estaba en contacto con eso por una cuestión de mi trabajo anterior: había conocido a Nelly porque trabajamos juntas en una agencia de viajes. A Leppe también, de hecho yo entré a artes porque él me dijo que tenía que estudiar. Todos ellos no mantenían ningún vínculo con la Escuela, para nada. Estaba Altamirano también, todo eso funcionaba afuera. En paralelo, me parece que en esa época se formó en Instituto de Arte Contemporáneo como alternativa a la Universidad de Chile. Garreaud estaba ahí, también Gonzalo Díaz, Sergio Sosa, Nury González. Yo entré después, años después.

La universidad era súper restrictiva. Ahora, el trabajo que yo hacía no era la gran polémica, nada. Yo hacía un trabajo en escultura más formal, pero sí recuerdo una instancia cuando era alumna de Norberto Tapia, en una clase de dibujo muy académico, en que hicimos una especie de performance, de trabajo como

automatismo, para entender un poco el surrealismo. Bueno, llegó Kurt Herdan (decano de la Facultad de Bellas Artes) y al poco tiempo echaron a Tapia.

Los decanos estaban acá en esa época¹. A mí me tocó Félix de Aguirre, y fue muy fuerte la represión: yo las sufrí con Félix de Aguirre. Andaba con guardaespaldas, tenía unos mozos que venían a servirlo, había toda una cuestión bien rara. Nos hacía clases de historia del arte, y yo me presentaba a examen con un 7, algo así. Fue el examen y me puse nerviosa, había un guardia con metralleta en la puerta. Intentó sacarme mal porque estábamos justo en ese momento haciendo un movimiento con un grupo de gente.

A mí me tocó Egenau y una serie de profesores muy buenos. Yo no sentía el ambiente como desolador, para nada. La época en que me tocó estudiar podría haber sido la más negra, pero me tocó un diálogo con Jaime León, con Patricia Vargas, los sentí muy cercanos. Yo me acuerdo de las conversaciones con Egenau. Me acuerdo de todas. Sentarnos en el casino, de invitarnos un café para conversar de cualquier cosa. Me recomendaba un libro. “Anda a buscar este...”. Norberto Tapia también: yo conocí a Octavio Paz porque él me pasó el libro y yo tenía que leer un párrafo en cada clase... lo tenía que leer todo. Era ese traspaso, todos me daban algún librito. Pero respecto a lo internacional, luces de lo que pasara afuera, no muchas. No me acuerdo particularmente que se hablara de eso acá, quizás yo misma buscando empecé a encontrar algunas cosas. Los únicos talleres donde nos topamos con una idea de escultura más contemporánea es con Juan Egenau y Patricia

¹ El 20 de enero del año 1981 se crea la Facultad de Artes de la Universidad de Chile, fusionando la Facultad de Ciencias Musicales y de la Representación con la Facultad de Bellas Artes, que hasta ese entonces funcionaba íntegramente en Las Encinas, donde se encontraba su Decanato. Después de la fusión se mantuvieron por un tiempo las oficinas del decanato en la sede de Artes Plásticas.

del Canto. En escultura habían otros profesores, estaban Matías Vial, Berta Herrera, Marta Hannig, pero ellos trabajaban desde la academia.

Juan Egenau

Con Juan Egenau fue conocer la tradición de la U. de Chile, fue un traspaso de lo que ocurría antes del 73 mucho más directamente. Egenau me hablaba de los Estudiantes Plásticos, que él formó con Balmes y su grupo. Él fue con la persona que más me relacioné en la universidad. Egenau era un maestro. El taller estaba siempre abierto. Él estaba trabajando, siempre estaba haciendo algo. No era una clase donde tú tienes un encargo, en Egenau no existía eso. Uno hacía un proyecto y él te iba guiando, pero en lo que uno quería hacer. Y en paralelo él estaba trabajando en su obra: él estaba preparando su exposición ahí mismo. Todas sus piezas las hacía acá siempre, tú lo veías trabajar, era un maestro absoluto. Tenía su taller, hasta sus herramientas en un closet. Y bueno, después que terminé seguí viéndolo hasta un poco antes que se muriera. Cuando yo tenía un proyecto él me decía “véngase para acá” y tomábamos café, y conversábamos de todo. Era absolutamente un maestro.

Dentro del taller existía un diálogo permanente, siempre había una crítica entre nosotros acerca de lo que estábamos haciendo, pero por otro lado no existía una cosa como de corrección así abierta, donde uno pudiera establecer como una conversa más allá. Yo me acuerdo que asistía a otros talleres a hacer trabajo de observación, figura humana, modelo, todo eso. Me servía, pero me daba cuenta que yo no me iba quedar haciendo eso.

En cambio el trabajo que Egenau hacía a mí me parecía que tenía que ver más con la escultura contemporánea, esa cosa objetual, el trabajo con los mecanismos. Él quería representar también a través de la materialidad toda la contemporaneidad.

Yo tengo muy claro todos los trabajos que hice con él. Los primeros trabajos eran muy apegados a Egenau, en el sentido formal (tratamiento, forma). Objeto cerrado también. Pero sí recuerdo que un día le dije “no quiero trabajar con aluminio. Me interesa trabajar con otra cosa”. Recuerdo que ahí me metí con el fierro y era una cosa que no hacían acá. O sea aquí no se trabajaba con material soldado, antes lo había trabajado quizás Sergio Castillo, Maruenda no trabajó con fierro hasta después del 73. O era piedra con Matías, o fundían con Juan. Y yo le dije “no quiero”, quería trabajar en fierro soldado. Y empecé, y ahí me metí con esa cuestión. O sea que podíamos salirnos. Él no te guiaba por un solo lado, eso es lo que me llamaba la atención, que uno podía proponer cosas y hacer lo que uno quisiera.

Francisca Núñez

La Pancha Núñez, era mi compañera y éramos muy amigas, vivimos juntas, aunque fue poco tiempo, en la casa con mi mamá. En segundo año se fue un tiempo, entonces fue poco lo que alcanzó a hacer. Pero hizo un trabajo que presentó en el taller: un colgador con una “R” de resistencia y un gato arriba, vivo. Y quedó la escoba. Bueno, pasó eso, y después otro chico –compañero nuestro– se disfrazó de travesti, eso fue una cuestión muy fuerte. Y bueno, le costó la salida al Kurt Herdan,

y además porque nos dejó salir antes un día porque había una manifestación, la de Frei en el 80 en el Caupolicán. Si, la Escuela era súper restrictiva, era verdad que había dictadura. La Pancha abre una cuestión porque si bien ella viene de la escultura, algunos de sus trabajos fueron súper marcadores, cosas que hizo aquí súper políticas también, y fuertes. En plena época de Félix de Aguirre agarró un tarro de pintura y *dejó la escoba*, un tarro de pintura roja en la entrada de la universidad, recorrió todo el pasillo: una pura línea roja. O sea, fue una cuestión que ¡guau! Estaban los guardias, los auxiliares, todos tratando de limpiar la mancha roja que ella había hecho.

Otra cuestión que marcó mucho fue un trabajo que hizo acá también, adentro, en el patio donde ahora está el auditorio. Eran trabajos que hacía por su cuenta, eran intervenciones, era como traer lo que estaban haciendo los otros afuera. Y puso una serie de pañuelos blancos, colgados, llenó de pañuelitos blancos y puso una piedra y escribió *“el que esté libre de culpas que lance la primera piedra”*. *Dejó la escoba* aquí, en plena época de Félix de Aguirre, los guardias y todos estaban espantados. O sea eran cuestiones políticas fuertes, sin decir nada. Eso fue en el 82, por ahí. Era un personaje, hacía algo muy distinto a lo que pasaba dentro de los talleres.

Ella estuvo con la Bertita Herrera en segundo año haciendo academia, y después estuvo fuera de la Escuela: se metió al TAV, tuvo su primera hija y después retomó. Entonces yo ya no estaba. Y ahí la Patricia del Canto estaba tomando los cuartos años, y eligió seguir con ella porque lo que hacía no lo podría haber hecho con ninguno de los otros profesores.

Primeras exposiciones

Al salir de aquí no tienes qué hacer y uno entra en pánico. Salí el 83, de ahí estuve trabajando con gente de teatro, con danza y paralelamente hacía trabajos en la Vicaría de la Solidaridad. Era un mundo en el que uno tenía que estar metido, hacía talleres en campamentos vinculados a la Vicaría. Volví a trabajar en lo mismo que antes había trabajado: teñidos de tela y agencias de publicidad. Pasaron un par de años en que seguí haciendo mis cosas y se las iba a mostrar a Egenau. Todavía seguía ocupando los talleres acá, me aguantaban. Uno como que no se quiere ir porque tienes el lugar para trabajar. Pero mientras estaba trabajando vine a darme una vuelta a la Escuela y la Patricia del Canto me pidió ser su ayudante en un tercer y cuarto año, y me vinculé de nuevo con la escultura porque me abrieron camino aquí en la universidad.

Estuve un semestre de ayudante, pero eso significó que me invitaran a un concurso donde apareció Pancho Gazitúa y ahí nos conectamos con todos los demás. Llegó Francisco Gazitúa de Londres después de estar 8 años afuera, y organizó un concurso, un simposio de escultura en Huilquilemu. Y todos los que estábamos vinculados a la universidad nos invitaron y participamos en este concurso para ir a este simposio en escultura en piedra. Y bueno ahí quedamos un grupo de la Chile, un grupo de la Católica, un grupo de Concepción y Valparaíso. Fue un mes de concentración, trabajábamos todo el día. Bueno, pero ya había pasado un buen rato después de la salida de la Escuela. Creo que fue una inyección porque metió la escultura en el medio. Fue un grupo grande donde estaba el Pablo Rivera, Marcela Correa. Pancho organizó este simposio, después hizo otro más. Yo participé como en tres, entre el 90 y el 92.

Pancho aglutinó todo eso en un momento a partir de Huilquilemu, porque fuimos todos a parar ahí, digamos. Un grupito, o sea todos queríamos participar en ese simposio. Era el momento para hacer algo con la escultura. Pancho y todos los de la Católica llegaron un poco por la Marcela Correa, porque Gazitúa era amigo del papá de la Marcela, y se gestó ahí el proyecto porque en ese tiempo él estaba a cargo de la villa Huilquilemu que tenía un vínculo con la Universidad Católica de Talca. Ellos habían vivido en Talca muchos años y la Marcela ya había hecho unos trabajos, me acuerdo que cuando fuimos los vimos. Había hecho como unos ángeles, como flotando, con resina, y estaban instalados en la villa. Y el proyecto surgió ahí como entre el papá de la Marcela, el Pancho, el director del Precolombino (Carlos Aldunate). Lo curioso es que el tema era lo Precolombino, o sea, cómo llevar lo precolombino a lo contemporáneo. O sea, teníamos que hacer una propuesta donde teníamos que elegir –los que quedamos seleccionados, porque primero nos seleccionaban y después teníamos que hacer un proyecto– una obra del museo Precolombino y hacer una propuesta en piedra. Una vez que te entrevistara el jurado y quedabas seleccionado, mostrabas el proyecto: se instalaban en una mesa y todos criticaban, y el Pancho hablaba, era como un maestro hablando de cada uno. Ahora no me acuerdo que alguno haya hecho lo que mostró como proyecto. Y ahí estábamos de la Chile Alejandra Ruddoff, Sergio Cerón y yo. Después de la Católica estaba el Pablo Rivera, Carlos Fernández, Marcela Correa, el ayudante de Gaspar, Alberto Astete. Y después de Concepción vino Vicente Gajardo e Iván Cabezón, de Valparaíso. Era toda una generación que iba saliendo. Y Pancho tenía toda una mística que se creaba en torno a él, y ahí por primera vez todos tuvimos que mostrar una presentación de sus trabajos, conversábamos

y cada uno tenía que mostrar lo que había hecho hasta ese momento. Fue como un diálogo.

Me acuerdo que la Pancha no quedó. Pero de todo ese grupo la que mostraba era la Pancha Núñez, al año siguiente fue la exposición donde hizo obras fuertes que se mostraron. La Pancha ya tenía una voz propia, una obra.

Los referentes

Recuerdo que Egenau mencionaba algunos escultores que no conocía, mas contemporáneos, pero a esa altura ya eran de los años 50. Ahí uno empieza a interesarse, pero aquí no había bibliografía en ese tiempo. Me iba a la Católica. Yo algo sabía de lo que había pasado en la Católica antes, pero por una cuestión paralela a la Escuela, los trabajos que había hecho Valentina Cruz con sacos, una escultura inmensa que había hecho en los años 60. También tenía conocimiento del trabajo de Langlois, pero aquí, en ese momento, no se estaba viendo. Sabía un poco de Mario Irarrázabal, de Federico Assler, de ellos sí tenía más conocimiento.

Del extranjero mis referentes eran súper clásicos, todos los que trabajan metal: Chillida, Caro, Smith, por ese lado me interesaba, aunque llegué a ellos de forma más personal. Empecé a encontrarme con eso, pero los ingleses siempre me interesaron. Yo tenía ganas de irme a Inglaterra, siempre tuve ganas. Sabía que de alguna manera todos habían estado vinculados, Marta Colvin había ido a estudiar allá con Henry Moore, Sergio Mayol había ido a estudiar a Inglaterra, y después Gazitúa cuando

lo conocí venía llegando. A William Tucker también lo conocí aquí porque Patricia del Canto me pasó una fotocopia que se la había dado Gazitúa: un escultor que escribía pero que además hacía escultura.

Después también me interesaron artistas como Eva Hesse por ejemplo, pero por otro lado. El Arte Povera. Y cuando estuve en Inglaterra la obra que más me impresionó fue de Jaume Plensa, una de sus primeras obras. Esos son los que me gatillaron ir hacia donde estoy ahora, yo creo... y darme cuenta también que las cosas que me hicieron cambiar mi trabajo no vienen necesariamente desde la escultura. Yo te diría que el diálogo con Gonzalo Díaz, que se interesara por las cosas que yo hacía (las que no tenían nada que ver, las que no eran escultura) fue muy importante. Fui a tomar clases de pintura con Gonzalo, a su taller en Santa Filomena, me interesaba conversar con él y todo el trabajo que estaba haciendo. Eso debe haber sido en el año 85.

Los desplazamientos

Cuando me enfrenté a que no iba a poder fundir, a que no iba a poder hacer ninguna de esas cosas, a trabajar en piedra, empecé a incorporar todas las cosas que yo hacía antes de entrar a la Escuela: el textil, el teñido, las telas, todas esas cosas las empecé a meter en lo que yo hacía. Y el vínculo con la gente de teatro, con danza también fue súper importante, donde también habían otras cosas que me interesaban, esa relación de trabajo en equipo, en que todos están opinando sobre una cosa. Esto es más o menos paralelo a Huilquilemu, quizás

un poco antes, pero que quedó ahí detenido y que después reapareció en mi trabajo. Entonces se produce esa conexión con Gazitúa, fue entrar a la piedra y salir de la piedra, y más bien fue por vincularse a un grupo de gente, porque cuando salí de aquí salí sola, sin generación, porque de los 120 que entramos en escultura íbamos quedando pocos, ya mi amiga la Pancha no estaba en la misma generación, la Alejandra Ruddoff tampoco estaba conmigo.

Un nuevo punto de partida está vinculado a la época donde yo entré hacer clases al Instituto de Arte Contemporáneo. A mí me marcó hacer clases ahí: yo pasé de estar de ayudante aquí con la Patricia un semestre y me llamó Garreaud para que me fuera hacer clases, el 86. Ahí era la libertad total, un espacio súper distinto, de partida no había programa. Uno tenía que inventar lo que hacía. No era universitario, ese es el punto, entonces había una libertad muy grande. Todo estaba permitido, los volúmenes comenzaron a salir del taller, unas cosas muy muy interesantes. Y cambió también mi manera de trabajar, porque no había nada, desde las materialidades con que llegaban los alumnos hasta que no teníamos nada. Yo llevaba mi caja de herramientas, un cajón donde llevaba mis cosas y las dejábamos en un closet, eso era todo lo que teníamos. Estuve como 8 años ó 9 hasta que me fui a Inglaterra. Estaba trabajando en plumavit, empecé hacer unos bloques de plumavit con color. Empecé a meterme en el gran tamaño, lo que podía hacer, pero grande. Entonces empecé a trabajar con plumavit y con pastas de colores, con cartón y forrándolas con tela y colores, y después viene lo de los objetos. Yo estaba haciendo eso y me salió la beca a Inglaterra, al Royal College, y allí seguí trabajando. Y de repente llegan los

tutores y les interesaban esas cosas, más que las piezas más grandes. Yo creo que eso me marcó porque empecé a darme cuenta que podía mostrar eso también, porque eso era algo que hacía pero no mostraba.

Entrevista con Sergio Cerón

31 de julio de 2015

Los ochenta

Entré en el 82, en plena crisis económica. Muy duro. Mi papá recibía 40 lucas mensuales, con 7 hermanos y 2 estudiando. No, era tremendo. Yo creo sobre arte, en mi casa, conocían solamente a Dalí. Entonces como que toda la familia se fue involucrando en esta cosa de hacer escultura. Y yo siempre tenía que explicar a mi familia, directa o indirectamente, qué es lo que significaba la escultura y de qué iba a vivir.

Yo tenía 21, 22 años, en una sociedad que también era súper restringida, uno tenía que tener una profesión, uno tenía que tener ciertos resultados. En el caso mío era dramático porque mi papá lo echaron de la pega, aprovechó de jubilar, y nosotros éramos 7 hermanos. Todas esas cosas se conjugaban. En mi casa siempre se hablaba de entrar a la universidad. Yo fui el segundo de mi familia de 7 hermanos que entró a la universidad. De hecho a mi hermana la echaron de la universidad por problemas políticos.

La universidad

Yo cuando entré a la Facultad, me tocó tener un curso de primer año llamado "Volumen", y como profesor tuve a Héctor Román junto con Eugenia Ugarte. Y el proceso clásico era modelar en greda, traspasar a un material –en este caso era

y eso— y el acabado. Así era el primer semestre. No variaba mucho el segundo semestre tampoco, pero en el proceso entendí que debía entrar a escultura. Ahí me dí cuenta porque me entusiasmé mucho por la facilidad con que yo manejaba los materiales. Entonces, llegando a segundo año dije: “escultura”. Tomé con Héctor Román en segundo año y consigo oficio. Héctor Román estaba haciendo el *Carrera*, asistimos a su taller, vimos cómo se hacía, quiénes participaban en los procesos de construcción. Estaba vivo su padre todavía, don Samuel nos llevó varias veces a su casa, recorrimos su obra, pero a mí me llamaba la atención el hermano de Samuel porque venía de la escultura ornamental, la *Cátedra de Ornamentación y Arte Público*, y desde ahí me interesó mucho ese tema porque con Román fuimos a visitar las intervenciones que hicieron ellos a través de proyectos estudiantiles en la época de la Unidad Popular. Yo creo que de ahí fue que cuando entré a ese mundo y me enganché con el tema de la espacialidad. Objetualidad y espacialidad, digamos, y el relato también, como el de la Marta Colvin que hizo clases acá y que hizo *La Pincoya* y que estuvo instalada ahí en una población... si, todo ese diálogo me hacía eco.

Escultura en este país está relacionada al trabajo de la piedra, al trabajo en madera, al trabajo de la fundición. Eso era claro. No había otra cosa que eso. Y había un mundo de exploración que se aprendía a partir del trabajo de acá. Afuera de la universidad ibas a ser un artesano de la escultura. Si te quedabas acá adentro podías romper esa barrera. Tomé con Román segundo año, y el tercer año volví a tomar con él porque propuso una unidad de piedra, y yo en ese momento a través de libros y cosas que había estado

leyendo me involucré mucho con la obra de Henry Moore, quería llevar esa síntesis a la piedra, así que comencé a trabajar unos bloques con ciertos movimientos, y aprender de cantería, relacionándome también con la construcción. Pero me aburrí, no en el hacer sino que me aburrí porque no había reflexión. El taller era el oficio, la reflexión la teníamos fuera.

Cuarto año tomé con la Patricia del Canto, porque justamente con la Patricia se estaba trabajando, buscando, explorando lenguaje. Y yo le presenté una serie de trabajos que ya venía haciendo y ella me dijo que sí. Y de hecho, el primer encontrón que tuvimos fue porque en ese tiempo volvió la Pancha Núñez al taller a terminar (ella ya había tenido sus dos guagüitas) y la Elisa Aguirre hizo de ayudante ese año porque la Pati se fue de viaje, entonces cuando la Pati volvió se encontró que todos estábamos haciendo “Pancha Núñez”, prácticamente, estábamos haciendo una mezcla de cosas. Yo me acuerdo que comencé a generar una obra a partir de tubos fluorescentes. Y los tubos fluorescentes eran los mismos que cambiaba un auxiliar acá. Esa obra terminó después en la Bucci. Elisa Aguirre era de “si estás trabajando, dale”. La Pati no: “qué estás haciendo. Cómo lo vas hacer. Qué vas a hacer aquí, qué vas a hacer acá. Cuál es la maqueta”. Yo creo que ahí tuvimos suerte, pero sí la Pati era muy dura, aunque se lo agradezco mucho.

De Pancha Núñez se contaban muchas historias. Hay una historia muy entretenida que es un proyecto que ella presentó cuando estaba con Matías Vial: hacer una plantación de choclos aquí donde está el estacionamiento. Ella refería a

esos espacios de Nueva York que se intervenían sembrando trigo, y lógicamente Matías no quiso saber nada de eso. Pero era entretenida la idea porque consideraba todo el proceso, alimentar a la gente que estudiaba y a los trabajadores que estaban aquí. Ahora ella venía de una cultura de sembrado, de Colina. La Pancha era única. Por eso que ella después tomó con la Pati, porque dejaba hacer.

Mi tesis se llamaba *Calce escultórico*, abordando dónde venía esa carga, socialmente, desde donde provengo, donde vive mi mamá, donde vive mi papá, y dije: ya, bueno, no tengo nada. No tengo para comprar mármol, no tengo para comprar piedra, qué tengo para construir. Entonces empecé a ver y descubrí que tenía las ramas para la poda. Yo encontraba materiales en las ferias, en los botaderos, restos de muebles, restos de cualquier cosa. Y esos restos yo los recogía, los llevaba a mi casa y empecé a explorar, y me decía “voy a hacer escultura con esto hasta que la escultura diga que no”... pero la escultura nunca iba a decir que no. Son cosas que marcan un período de tiempo y que hablan justamente de ese choque social.

Referentes

Yo creo que había mucha información del Instituto Chileno Alemán. Yo me quedaba tardes allá revisando la Humboldt. Lo que veía era Beckett y algunos libros que llegaban acá. Empecé a leer a Bertold Brecht, a entender cómo armaba los espacios, cómo armaba las escenografías, cómo armaba las escenas en términos de una idea de monumentalidad. Una de las personas que me dieron a entender una noción

de conceptualización en el arte fue Gonzalo Díaz. Nosotros seguíamos mucho a Gonzalo, íbamos a las exposiciones que tenía, la obra que hizo en Muro Sur, era como el referente en términos generales, amplio. Díaz tenía la voluntad, la intención, no sé por qué lo hacía, pero él evaluaba sus cosas en el patio. Entonces los chicos sacaban las pinturas, las ponían ahí, se juntaban y yo escuchaba. Incluso muchas veces uno daba una opinión y entrábamos en discusión. De hecho, por eso, mucha gente seguía pintura.

Recuerdo perfectamente en el período con la Pati, trabajé en el patio de atrás, y me tocó generar una obra con bolones que habían acá, sostenidas con mallas acma. Al tiempo Gonzalo Díaz presentó una obra con unas piedras más o menos así, y ahí descubrí que eso que yo hacía estaba permitido. Pero también recuerdo que aquí, donde la Patricia del Canto, hice un mural grande con estructura de sillas, pero no la estructura metálica, sino la cubierta, con alambre, simulando una imagen que había visto en el diario. Y Gonzalo también lo vió y lo discutimos, lo analizamos. Y ahí yo comparaba, porque Román me decía: no, esta cosa hay que hacerla bien, que el alambre prácticamente tiene que ser de oro. Era muy distinto. Muy distante. Entonces, de alguna forma creo que Gonzalo me mostró con esos guiños lo permitido. Mientras que Egenau y los demás me hablaban del mundo profesional de la escultura. Y la Patricia del Canto lo que hizo fue ayudarme a ordenar las ideas, de eso estoy absolutamente claro.

Las primeras exposiciones

La de la Galería Bucci fue mi primera exposición, la de cuarto año, en el 86. Hubo varias cosas que se cruzaron, porque cuando me invitaron a exponer, antes de entrar a ese mundo descubrí una situación que tiene que ver con el hacer espacial, porque a pesar de lo objetual y de lo matérico de mis cosas siempre buscaba esa relación con el espacio. De hecho, cuando me preguntan de qué habla mi escultura les digo que yo hablo de mi espacio, pero no como habla Ortúzar, sino habla a partir de la referencia matérica hacia el espacio social.

La obra de la Bucci era una estructura de hormigón, una cajita con dos tubos fluorescentes, súper simple, pero hice una serie... y en ese tiempo creo que llevábamos 11 años de la dictadura. Y cada bloque era la rigidez y esta cosa como la opacidad entre la transparencia y la no transparencia. Puse una diagonal y sobre esa diagonal puse una línea... pinté rojo el tubo fluorescente, e inverso a esa diagonal iban colgando unas piedrecitas de por medio. Creo que le puse así como: *"Si tú quieres, lo puedes romper"*. Y entré mucho en ese lenguaje porque cuando expuse en la Bucci me encontré en la sala de al lado con una obra de unos collages de Alberto Pérez, y vi que su obra se traducía a partir del mismo material casi sin alterarlo, entonces hice ese link y comencé a jugar con eso. Tratando de leer bien el material. Y que era análogo a la cuestión conceptual que yo quería hacer. Ese

era el juego. Entonces cuando enfrenté el mercado, como se dice (porque entrar en la Bucci era entrar al mercado) llegué muy fresco porque tenía mucho bagaje rompiendo con el material tradicional, una especie de libertad pero envuelta en este relato social.

Terminando en cuarto año un día llegó la Pati y nos pasó un formulario. Nos presentamos con currículum y trabajo a un proyecto: es lo que se llamó el Simposio de Huilquilemu. Se supone que iba gente de distintos lados, diciembre del 85 y fuimos el verano del 86. Iba a ser en Talca, en la Villa de Huilquilemu, a través de la Universidad Católica del Maule. Bueno, ahí conocí a Pablo Rivera, a Carlos Fernández, a Marcela Correa, a Vicente Gajardo, a Iván Cabezón, fue Elisa Aguirre también, Rodrigo Varas también estuvo, Alejandra Ruddoff, Elías Freifeld no, no fue, digamos que participó de la cosa pero no fue, no quedó seleccionado. Ellos juntaron un grupo, más o menos como de 25 escultores que venían saliendo. Y nos invitaron a ir allá. Para mí era la primera vez. Y yo presenté mi proyecto y fui a la entrevista también. Entrevistaba Gazitúa junto con el Director del Museo Precolombino. Y gente muy simpática de la Universidad Católica de allá. Bueno, y el Pancho preguntaba más o menos lo mismo: con quién había estudiado acá, con quién trabajaba, qué escultores me interesaban.

Yo le agradezco mucho a ese proyecto. En el fondo ahí yo encontré eco de lo que yo venía haciendo. Y ahí estuvimos 1 mes, día y noche. El simposio tiene esa característica, porque trabajas duro toda la mañana, después almuerzas, trabajas duro toda la tarde, y después en la noche viene la tertulia que generalmente, si es bien aprovechada, se

aprende harto. Sobre todo hacíamos reuniones, cada grupo mostraba, algunos mostraban sus publicaciones, catálogos, fotografías, papeles, dibujos.

A mi obra le puse *Inti*, porque el vínculo con lo precolombino y todo relacionado con el museo. Yo hice una gran piedra: la levanté y con unos troncos de allá que nacieron de un mismo tronco le puse cuñas de madera, lo rajé. Todo un esfuerzo ahí, que ahora con el tiempo entiendo que era un acto performático. Y eso lo enterré y quedó arriba; una pieza potente.

El hacer creativo estaba muy controlado. ¡Si no había espacio, no había dónde! Entonces lo que el Pancho Gazitúa hizo fue hacer ingresar un espacio nuevo. Era válido juntarse; llamarle simposio, encuentro, lo que sea. Por otra parte la figura de Gazitúa a mí me dio a entender la posibilidad de trabajar de igual a igual. No esa cosa como de mesías, el profesor o el guía. No, era de igual a igual. No sé por qué se dio esa relación. Yo creo que él también la debe sentir así, quizás por la cosa del oficio que yo traía y que exploré ahí.

Yo creo que lo esencial de los 90 nace justamente porque Pancho Gazitúa logró poner en escena a toda esa gente que estuvo en Huilquilemu. Pasamos a ser referentes. Por lo tanto, los que venían de ahí en los 90 rápidamente entendieron que ellos podían proponer más y ahí se abrió el abanico. Estábamos conscientes de la necesidad del simposio y reposicionar la escultura porque, en el fondo, tú ibas a las galerías y había solamente pintura. Después yo volví a Santiago y me gané la Beca Amigos del Arte, hice una serie de esculturas que se llamaban *Dibujos espaciales* y eran piezas forjadas.

Y ahí me involucré en los Fondart. Intervención, espacialidad, escultura. El Fondart hizo cambiar absolutamente todo porque empezó a ser el elemento controlador. Y además que se separó esta cosa como de un estado fuerte (el Fondart) y por otro el mercado del arte. Porque las galerías comenzaron a ubicarse en otra posición frente a los museos también. Piensa, no sé, los museos abiertos, los primeros concursos del Mop. El primer Fondart me lo gané en el 92 con una escultura que se llamaba, justamente, *Escultura Abierta*, y la instalé en Conchalí. Está en Alberto González con La Palmilla. Bueno, y ahí yo me encuentro con Lautaro Labbé a través de ese proyecto, porque tenía también ese interés en la escultura pública, la escultura popular. Pero él hacía el ejercicio inverso: involucraba a las personas para que generaran un proyecto común y ese proyecto común lo tallaba en el suelo, lo llenaba de hormigón y después levantaba el mono.

Al tiempo, después de ganarme 2 más, obtuvimos el financiamiento para un proyecto que se llamaba *Colectivo Escultórico Urbano*. Ahí invité a Rodrigo Piracés, a Soledad Cerda, a Lorena Olivares. Hice el ejercicio de rescatar las últimas generaciones que estaban saliendo de la Chile en ese período –fines del 90– pero con el objetivo de replicar esto del simposio. Se realizaría en un lugar específico, un bandejón de Américo Vespucio.

Alemania

Para mí fue un sueño. Fuí el 99 a Düsseldorf y trabajé en una universidad sindical y en una empresa que se llamaba IG

Metall, que es la IG Metall Krupp, que es la que financiaba el armamento nazi, y que se transformó en Thyssen Krupp.

Para mí fue interesante porque fue una conjunción entre lo público y lo social. Porque yo me instalé en esta fábrica que era una fábrica de estudiantes, donde se les enseñaba todo el proceso y después ellos se instalaban en el proceso productivo de la empresa, en todas las áreas: electrónica, mecánica, y tenían cosas muy clásicas dentro del aprendizaje y otras más modernas. Todavía no despertaba el computador personal masivo, estaban en eso también. Interesante involucrarse en el mundo obrero en la construcción de una obra escultórica, y después ese mundo obrero trasladarlo al desarrollo del centro político obrero que era esta universidad sindical.

Fue una bonita experiencia. Siempre me quedé con las ganas de volver, pero justamente te topaba con esta condición económica porque había que invertir mucho tiempo, conseguir patrocinadores. Yo me demoré como 4 años en armar el proyecto para viajar. Me preguntaba qué llevaba, y bueno agarré una maleta y metí estas piezas con tarros de jurel San José, que eran parte de un proyecto en el que estaba antes de viajar. Y que era, en el fondo, una relación social de ese período con nuestra dieta, el jurel todos los días. Entonces llené la maleta con esas latas, también me armé con unas placas de corcho y modelaba con eso. Allá los transformé en obra con elementos propios de la fábrica. Con patas de sillas, con una serie de cosas, y eso, cuando me tocó exponerlo, lo vendí, entonces quedó todo allá. Hice obra allá, una la vendí y las otras se perdieron en el camino.

Entrevista con Marcela Correa

4 de septiembre de 2015

La Escuela de Arte de la UC

En toda la época de la Escuela tuvimos como profesor sólo a Gaspar Galaz. Mis compañeros eran Pablo Rivera y Carlos Fernández, estábamos en la misma generación, y teníamos una situación súper precaria en nuestra escuela (nada qué ver con ésta), yo vine muchas veces a visitar y miraba los talleres de la Chile. Nosotros teníamos un mesón, un tornillo, un cajón de greda y nada más (y el tornillo, incluso, estaba malo). Pero como fuimos la última generación de escultura, lo que sí tuvimos fue una pieza, un taller que era nuestro. Entonces, ahí se armó un grupo en el que estaba Claudio Kocking también, éramos varios que trabajamos muchos materiales diversos. Entonces entre nosotros teníamos admiración, respeto y competencia. Trabajábamos papel, trabajábamos fibra de vidrio, resina... como no teníamos nada ni para fundir ni para sacar moldes. Lo que fue importante es que tuvimos un ayudante, Alberto Astete, que era el ayudante de Gaspar Galaz. Era escultor y como un maestro espiritual con respecto a viajes de alucinógenos y de todo. Trabaja muchas veces con su propio cuerpo, y con él aprendimos hacer vaciado y moldes de nosotros mismos. Fue un motor importantísimo en el taller. Hasta el día de hoy él es habilísimo, aunque no se dedicó a la escultura, pero sí hace trabajos tridimensionales.

Gaspar generó eso, fue muy generoso. El no nos invitaba a su taller, nunca nos mostró su obra como la que había que copiar, aunque tenía producción y todo, tenía ayudantes, tenía máquinas. Tenía mucho conocimiento. Siento que para él era fresco, gozoso ver que trabajábamos con papel de diario, Pablo Rivera quemaba en ese tiempo plástico de bolsas de basura con un soplete, Carlos Fernández trabajaba con neumáticos, Claudio Kocking trabajó con caca, ponte tú, y hacía todo un banquete. Lo que nos dio el Gaspar Galaz fue una protección, un lugar donde se podía estudiar.

En ese sentido fuimos bastante privilegiados. La Católica era como una especie de burbuja de todas maneras. La sentíamos casi como una frustración. Me acuerdo de haber venido para acá y era todo el tiempo con la barricada y uno no podía entrar o pasar de largo. Pero, nosotros, por eso mismo, en esos años armamos un centro de alumnos que estaba compuesto por Pablo Rivera, Carlos Fernández y yo, pero era muy distinto. Siento que para mí fueron años súper significativos y que marcan.

Gaspar para todas las correcciones importantes llevaba artistas, nos visitó Mario Irarrázabal, nos visitó Assler, y hasta que llegó Pancho Gazitúa. Venía llegando de Inglaterra y era súper energético y se hizo un simposio en Huilquilemu que lo organizó mi papá junto con él y con el Museo de Arte Precolombino. Se unió la Chile, la Católica, Concepción y Valparaíso, y ahí se armó un grupito que sigue vigente hasta el día de hoy: Elisa Aguirre, el Sergio Cerón, Iván Cabezón de Valparaíso y Vicente Gajardo, y aparte de eso, vino un amigo nuestro, un vasco. Y yo entré con

ellos, y fui muy discípula del Pancho. Fueron varios años que yo exactamente hice eso: estar en su taller, ayudarlo a hacer sus cosas, mirar cómo él trabajaba, aprender cómo se usaban las herramientas. No tengo mucha obra en esos años, hay más bien ejercicios. Como que más bien estuve aprendiendo todo ese rato. Después nos separamos y yo seguí mi camino, busqué otras materias.

Los caminos propios

Yo creo que partí con la necesidad de hacer cosas transparentes y cosas livianas, en la época de los 80, en la época que yo estaba en la Escuela. Entonces, ahí me conseguí, gracias a la gente de la química Härting que me becaron. Fue una cosa así impresionante. Yo le escribí unas cartas y me donaron – no solamente una vez, sino que varias veces– resina, rollos de fibra, pigmento, todos los materiales para que yo experimentara. Entonces, ahí yo me acuerdo, afuera del taller que no podía envenenar a todos mis compañeros: me hice un techito y ahí empecé a colgar estas resinas, aunque casi todas las cosas no me resultaban porque se me secaba antes o con el peso se me caían. Así empecé, trabajé mucho, muchos años con eso. Y llegaron los ángeles porque el lugar donde se hizo este primer simposio -Huilquilemu- es un museo de arte religioso que está en Talca que se llama Villa Cultural Huilquilemu Hernán Correa de la Cerda, que es el nombre de mi papá, y él me mandó hacer un ángel para una de las salas. Entonces yo ahí empecé y elegí a una de mis compañeras, le hice un molde y empecé con los ángeles, de fibra de vidrio, transparentes, volando, qué sé yo. Había una desesperación por querer hacer algo. En ese tiempo

hablaba que la escultura tenía un peso: la piedra, el hormigón, y yo lo único que quería era colgar. Colgar cosas livianas y cosas etéreas, el anhelo de que pasaran cosas más espirituales, más livianas dada la realidad que se vivía: mi padre era juez y lo pasó muy, muy mal. Cambiaba de camino todos los días, siempre vivió con miedo, éramos 4 hijas y siempre estaba pensando que íbamos a desaparecer alguna de nosotras. Además de no haber podido ejercer la justicia. Todo eso yo lo vivía en mi casa. Hasta el día de hoy sigo colgando cosas y hasta el día de hoy sigo haciendo ángeles de distintos materiales.

Cuando empecé a trabajar en mi obra dejé de ser amiga de Pancho Gazitúa, dejé de visitarlo. Y me pongo a hacer obra y ahí empiezan a aparecer títulos, por ejemplo. Y después empiezan a aparecer, aunque bien abstracto todo, pero empiezan a aparecer imágenes. Y empiezo a mezclar materiales nada qué ver unos con otros: resina con madera, cartón, empecé a usar género. Empezaron a aparecer los temas, a través de los colchones, las tinas también. Empezó a aparecer un entorno cotidiano, de la vida, de la casa, objetos. Tienen muchísimo más significado desde ahí para adelante las cosas. Hay una escultura mía que yo encuentro que es la mejor y que puede estar en el límite de las dos cosas, que es una pieza que se llama *Campana*, una pieza gigante que uno se puede meter adentro que es de puros desechos de fierro, de bronce, y están trabajados con una máquina en frío como quien hubiera trabajado con forja. Y armé este volumen gigante que era como un refugio, de alguna manera, y yo creo que de ahí derivan los colchones y las otras cosas. Esa pieza primero estuvo expuesta en la Galería Animal, después estuvo colgada en Quintay en unos de esos galpones

que están sin techo, se veía preciosa ahí y con estas lluvias, bueno, imagínate como quedó oxidada, preciosa con la lluvia, el mar.

Referentes

Yo en esa época creo que no tenía ninguno. O sea, de verdad creo que en esa época, me atrevería a decir, que muchos de nosotros –hablo de mi escuela, no hablo de la Chile– conocíamos obras de Brancusi, de Moore. O sea, conocíamos, pero así de estar muy en diálogo como ahora, nada. O sea, yo por ejemplo, cosas en fibra de vidrio, cosas en resina nunca vi. No tenía ni revistas. Nada. Bueno, no sé, en ese sentido había una cosa dinámica por lo mismo, por creernos –digamos– súper creativos, como haciendo cosas, en el taller muchas situaciones distintas unas de otras: podían haber cosas más naíf, cosas más potentes, Claudio Kocking trabajaba la cosa más política, Carlos Fernández era muy dinámico, entonces se generaban cosas que tenían más que ver con que nosotros nos enriquecíamos con nosotros mismos.

Por eso después me encanté tanto con la llegada de Pancho, creo que me metí con la tradición, nos hablaba de Samuel Román, de cómo se trabaja la piedra, cómo se temple un puntero, todo eso para mí era absolutamente nuevo. Yo nunca había soldado, nunca había trabajado una fragua, nunca, nada. Gazitúa era el maestro que te dice: “esta es la verdad”, o sea, ese tipo de maestro. “Esta herramienta se usa así y jamás se usa así”. También con mucha libertad, pero enseñándote, hizo mucho por pasarle conocimiento a todos, dio su conocimiento a mucha gente. En cambio hay otros escultores que no le

traspasan el conocimiento a nadie. Y para mí fue alucinante porque yo ahora siento que puedo hablar con algún alumno acerca de la cerámica, de fragua, de piedra. O sea, siento que sé. Si tú me preguntas cómo se trabajan los materiales, yo te puedo decir que sé. Eso me lo dio él, pero también la posibilidad de entrar a un mundo, aunque después lo rechacé. Dije “no quiero más”. Eran interesantes los simposios por las posibilidades que te daban, por ejemplo cuando vino Tim Scott, que fue intenso: llegaba el tipo con el oxígeno iba y te cortaba, “no, esto está mal, no me gusta”, y tú veías como la mitad de tu escultura se caía. Me gustó pasar por eso, pero después todos los trabajos eran iguales. Aprendí con Gazitúa un par de años, un poco más, y entonces se me empezaron abrir lenguajes más bien abstractos, más bien escultóricos. Después yo vuelvo a lo mío, pero con más conocimientos matéricos.

Su obra

Considero que nunca he hecho una instalación. Creo que mi trabajo son esculturas puestas en el espacio. Claro, puede ser que se lean así, pero para mí es más importante el objeto, la escultura misma, el cuerpo, que ese lugar pueda funcionar de una forma y otro lugar pueda funcionar de otra. No es lo que entiendo por instalación. Me acuerdo que cuando expuse *Los colchones* en la Galería Animal estaban Pablo Rivera con Álvaro Oyarzún pensando, hablando si eso era o no una instalación. Para mí no es una instalación, son esculturas colgando en el espacio. Son una puesta en escena.

En ese sentido la relación con la arquitectura también. En mi trabajo hay mucha colaboración con Smiljan Radic, mi marido, ambos estamos muy compenetrados en esto. Lo que me gusta de trabajar con él es que tenemos referencias y materialidades parecidas, la reflexión con los materiales y cómo se trabajan. Pero también el hecho de que ni una de las dos cosas pesa más que la otra, por lo mismo mis esculturas son de tan grandes dimensiones, porque no son adornos de la arquitectura. El trabajo que hice para la *Bienal de Venecia* es una escultura, o sea tú la miras y es una escultura, pero si la miras un poco más puede ser una habitación, puede ser una casa porque uno se puede meter adentro. *La Campana* es una escultura también pero podría ser una casa. Entonces, como que estamos en eso e hicimos una exposición juntos que se llamó *El armario y el colchón*.

De esa obra, compré las telas e hice los colchones. Son de la historia de los abuelos, o sea, de los bisabuelos de mis hijos. Pero gente más joven veía ese género y no veía un colchón. Después venía gente de Argentina (por Chaco fueron varias veces a visitar mi taller) y claro, de una edad para adelante, todos identificaban los colchones y sabían todo: que se lavan, que en el verano se apalean, que las telas, todo. Y para un tipo de 30 años un colchón es un típico colchón CIC. Entonces aparece una memoria del objeto que tenía que ver con el terremoto, porque en la ciudad donde yo viví, Talca, se cayó casi toda y tuvieron que sacar todo ese tipo de cosas: salían los colchones, salían los roperos, salía todo, porque esas casas de adobe que eran enormes se transformaron en unas casas enanas. Entonces estos colchones aparecen re-estrujados así, los titulé *Las bisabuelas*.

Algo curioso nos pasa con mi marido: nosotros queremos o empezamos a investigar algo, por ejemplo, me interesé en una época por los enlozados: hice cosas enlozadas. Las tinas que las arrugaba y las enlozaba de color, y empezaba averiguar y encontraba 3 lugares, ponte tú, a los 2 años quedaba uno, y ahora no hay ninguno. Hay un sólo lugar que enloza cada 15 días, que mete algunas cosas. Vidrios, sopladores ya no quedaba ni uno, fuimos, lo contactamos e hicimos unas cosas. Después, las mismas telas de los colchones, se acabó y llegaron telas pintadas, y yo me contacté con los tipos que las hacían, “La cordonería Colón”. Fui para allá, tenían la matriz y me hicieron la tela. Y todo se ha ido acabando. Queríamos hacer esto y no, ya no lo hacen, en Chile ya no se fabrica. Después cuando iba a trabajar con tambores, el lugar donde íbamos a comprar los tambores, quebró. Todo es así, terrible. Desaparecen todas las tradiciones, no solamente las tradiciones escultóricas, todas.

La escultura contemporánea

Bueno, yo pienso que hay muchos que están trabajando en un lenguaje contemporáneo, muchos. Patrick Steeger, Cristián Salineros, Francisca Sánchez, Livia Marín. Yo encuentro que hay una objetualidad que caracteriza una manera de hacer arte contemporáneo y que tiene que ver con una mirada sobre el material y cómo manipularlo de una manera, digamos, más bien liviana, con los mínimos recuerdos y con grandes volúmenes. Siento que Salineros y Patrick Steeger trabajan también un poco así. En cambio Pablo Rivera, no. Está en otra manera de producir, un poco fuera de la escultura.

A mí me gusta la tradición, me gusta mucho. O sea, me encanta hacer de la tradición algo atractivo, algo nuevo. Cada cierto tiempo me gusta volver a las piedras.

Entrevista con Cristian Salineros

25 de septiembre de 2015

La universidad y la escultura contemporánea

Cuando yo entré a estudiar la U. de Chile estaba cerrada, creo que fue el último año. Entonces, de alguna manera el Arcis nace como efecto al cierre de la Chile: de hecho, la fundan la mayoría de los profesores que se pudieron quedar en el país, pero no en la universidad. Y claro, en ese sentido se produce una condición bien particular, porque en el ámbito del arte el Arcis gira en torno al cuerpo, es el centro de todas las manifestaciones. Es decir, todo el cuerpo social forma también parte del cuerpo de obra y, a lo mejor, eso condiciona -o castra- la condición de la escultura como venía manifestándose. Hasta antes de ese período era más bien academicista y gira bruscamente hacia la manifestación del cuerpo, el espacio social, el happening, la performance, a otro tipo de vehículos de comunicación.

Con el corte en la admisión de la U. de Chile quedaron entre las alternativas el Instituto de Arte Contemporáneo, la Católica y el Arcis. Me pareció que el Arcis era el espacio, coincidía más como yo estaba mirando las cosas. Y recién cuando estaba dentro de la escuela apareció mi interés por la escultura. Nunca me ha gustado pintar, entonces la cosa no iba a ir por ahí, pero me gustaba mucho el grabado y el dibujo. De hecho, estudié grabado un año antes en el TAV, antes de estudiar arte. Me metí al Arcis a estudiar pensando más en el

grabado, pero ahí tuve clases con Fernando Undurraga, que es un tipo muy del pensamiento. Su trabajo es súper formal, pero que cavila mucho sobre las formalidades de la obra, de la escultura, de los materiales. Eso que era como duro, como composición en tres dimensiones o forma y espacio, se convirtió en una cuestión súper flexible también. Era muy intuitivo, de pensar.

Hay algo que yo aprecio del Arcis en general, y era que más que enseñarte a hacer obra te enseñaban a pensar, y eso de alguna manera termina manifestándose como una bajada al campo formal, de construir cosas. Y ahí tendría que establecer dos relaciones. Una, es efectivamente esto de “te vamos a enseñar a pensar el mundo del arte o cómo se piensa el mundo del arte”. Y, por otro lado, mi *viejo* es ingeniero metalúrgico, el tipo es un *homo faber* por naturaleza. Entonces, yo siempre hice todas las cosas con mi papá. Los muebles de la casa, la mesa, el bote, había un ADN constructivo metido ahí. Probablemente esa cuestión, que quizá yo no la entendía desde la perspectiva de producir obra de arte, aparece chocando con esta cuestión del pensamiento. Probablemente me hace pensar que esa es la bajada posible, y evidentemente hay un montón de imágenes referenciales que van construyendo una lógica.

Yo creo que en mi etapa universitaria no se dio una conversación crítica o reflexiva sobre esta cuestión, a mí nunca me hablaron de escultura en el Arcis. Ni Carlos Pérez ni Gonzalo Arqueros ni Machuca. Yo creo que nadie tenía un libro de escultura. En la biblioteca no debe haber habido, era una cuestión innombrable. Respecto de la bibliografía,

recuerdo que el último texto que existe sobre escultura llega hasta Osvaldo Peña, y hasta ahí llegó el asunto. Tuve la suerte de trabajar mucho tiempo con Osvaldo porque fue mi profesor en Arcis, y fui su ayudante mucho tiempo, y en su trabajo creo haber visto algún tipo de obra con régimen de escultura contemporánea. Él tenía unas camisas plegadas que eran una preciosura y que tenían que ver con la contingencia, pero estaban desplazadas al campo de la escultura con una mirada mucho más contemporánea. En paralelo recuerdo un encuentro que se hizo en la Biblioteca Nacional, “El primer encuentro de escultura”, y ahí estaba metido a la fuerza todo lo que podía ser escultura. Había una obra de Mario Irarrázabal que me parecía tremendamente contemporánea y política. Ahí había una intención de acuñar el término escultura contemporánea, pero después se corta. Se produce una laguna gigantesca.

Acerca de su obra

Cuando yo terminé de estudiar, lo que hago inmediatamente es irme al sur, a Chiloé, porque yo quería irme aún cuando lo lógico es que te quedes aquí, trates de insertarte y establezcas relaciones. La cosa es que yo fui e hice mi tesis vinculándome con un campo de sistemas constructivos que me interesaban, que era la carpintería de borde y la cestería. Y esa cuestión gatilla un procedimiento en el paisaje que me descoloca, que nunca hice en la escuela, que nunca me tocó que me lo enseñaran. Entonces esa experiencia con la relación de escala de las cosas, del bote, o de la relación objetual, se me produce una especie de conexión.

Creo que la relación con la naturaleza, con ciertos sistemas, ciertas referencias que están enquistadas ahí, quizá como mi proximidad *ahí con el mundo*, condicionan en principio mi trabajo. Un mundo de formas que están en relación a eso junto con cuestiones que son insistentes en mí: cómo determinar ciertos sistemas constructivos que están relacionados con esos contextos y cómo, de alguna manera, puedo profitar de esos sistemas constructivos para instalar ciertas nociones de paisaje o del lenguaje en relación al ser humano, al espacio, a los materiales. Si hago una lectura rápida creo que eso cruza de alguna manera mis intereses que se van reiterando en el tiempo, independiente de las formas que vayan tomando, o los materiales que se van utilizando o los tiempos que estén involucrados.

Mi viaje a Chiloé tiene que ver efectivamente con la búsqueda de esa experiencia. Mi tesis se llama *Ser lugar*, que se construye en una relación indisoluble entre el sistema constructivo, el lenguaje, la antropología, el contexto, el paisaje. Y esas cosas se amalgaman perfectamente. Entonces aparece un sistema fenomenológico en que las cosas calzan más allá de una explicación en la línea de la razón. De hecho a mí me costó mucho escribir la tesis, tratar de mantenerla en relación a esa experiencia e intentar bajar el problema a este estado racional. Esas cosas que cuando las quieres explicar tienden a desaparecer, lo que te hace mantener el temor a derruir esa cuestión. Y justamente porque la tesis hablaba de eso, incluso como una lógica. Por ejemplo, la cestería nace como un proceso de necesidad, ni siquiera por la necesidad de construir un objeto estético: la estética es una cuestión que viene incorporada por otros

después. Y encontrarlo en un cierto estado ontológico, digamos, fenomenológico. Entonces, ahí es donde pasaron cuestiones que tenían que ver con las maneras de hacer, con los materiales, con los sistemas constructivos, con el espacio. Esa como especie de “campo expandido”. Yo creo que eso termina de formarme en un período.

Las universidades y la escultura

Las academias donde se enseñaba arte eran la U. de Chile y la U. Católica hasta el período en que viene la dictadura y aparecen todas las otras escuelas, como las 15 ó 16 que hay ahora. Después se fundan otras escuelas que terminan por desfigurar el asunto, porque llegan saltándose un período histórico muy grande, y leyendo su malla curricular no es posible encontrar un ramo que se llamara “Escultura I” o “Escultura II”. Siempre se denominan “El Espacio de lo posible I”, “Morfologías objetuales” o “Aproximaciones tridimensionales del campo espacial”, abordando problemas propios de la escultura. Entonces, en cierto sentido, siento que cuando la Chile se reabre empieza a refundar -conjuntamente con ciertas operaciones un poco más anecdóticas de la Católica- o acuñar la idea de escultura contemporánea. Esta nomenclatura es un intento por instalarse abruptamente en lo contemporáneo, sin duda trata de no nombrar aquello que parece anacrónico porque a lo mejor no hay historia que logre hacer el vínculo como para leerlo en una continuidad. Entonces aparece como una respuesta a la pregunta de cómo nos ponemos al día para hacer que aparezca lo contemporáneo. Incluso igualándolo con ciertas terminologías desde la arquitectura o del diseño.

Entonces también es el temor a nombrar a la escultura que aparece como una especie de anacronismo.

Lo escultórico

Yo siento que lo escultórico no pasa por una condición objetual, física. Para mí los límites son bastante más difusos. Tiendo a pensar que la cuestión escultórica pasa por un pensamiento escultórico que no es necesariamente la concreción de las cosas, sino más bien activado desde un espacio vacío hacia los objetos. Entonces en ese sentido, el asunto no está delimitado por lo físico sino más bien por cómo entiendo conceptualmente el problema del espacio. Yo creo que la escultura es una cuestión que tiene que ver con el espacio, no con las cosas y los materiales. Entonces, tiendo a pensar que puedes construir problemas escultóricos desde el video, por ejemplo. Entonces, no sé si el pensamiento escultórico está preso de un género, de una espacialidad o de una materialidad. Tiene que ver más con un sistema de pensamiento más que con una cuestión concreta.

Una vez tuve la posibilidad de estar en una conferencia, cuando estaba afuera, de Thomas Demand, artista alemán que trabaja fotografía. El tipo agarra la noticia del diario, una cuestión dramática, la reproduce toda en papel de colores, con papel absolutamente desprovisto de cualquier nomenclatura de cualquier humanidad, desaparece la persona, desaparece la marca de las cosas. Entonces, todo como que se tiende a silenciar. Reproduce esa cuestión con exactitud y luego la fotografía y la expone casi escala

uno a uno. Durante la conferencia alguien le pregunta y dice: yo soy eminentemente escultor. Y yo jamás le he visto una escultura, así como que tú la pudieras describir, pero cuando el tipo empieza a desarrollar efectivamente la idea que hay detrás de la construcción de la imagen final, es un problema escultórico. Desde la selección de la imagen como solución espacial, la composición, la densidad que hay entre la primera cuestión, la segunda cuestión, la intermedia, la cuarta, en fin. De fondo hay un problema de percepción espacial, finalmente. Y eso después traducido al material, mediado por la cámara y finalmente por tu ojo. Pero el problema para él sigue siendo un problema escultórico.

La escultura en Chile

Había cierto gravitar de la pintura en Chile. El afuera de la pintura, el adentro de la pintura, el fin, el retorno. No cabe la escultura, no existe. Yo creo que era una actitud ambivalente porque en el Arcis Fernando Undurraga llegó rompiendo esta simetría. La muestra de Fernando en la Casa Grande fue muy significativa. Me acuerdo mucho de esa exposición porque yo debo haber estado en primero o segundo año, pero me había hecho mucho sentido porque como había sido alumno de Fernando entendía sus lógicas de trabajo.

La escultura, en el período de la dictadura, no calzaba con la idea de un arte más conceptual, más crítico y más encriptado que se manifestaba a propósito de la situación del país. Los procedimientos para sacar eso a la luz parecieran que tenían la obligatoriedad de ser extremadamente conceptuales o extremadamente inteligentes como para no ser leídos por

el Estado. Y pareciera ser que la escultura es una cuestión que no puedes soslayar: pones esto y es un vaso y es un vaso y es un vaso. Entonces, wese medio era muy delatante. Cualquier cosa que hicieras, como se entendía la escultura en ese momento, se evidencia también. En ese momento al hacer escultura quedabas capturado, quizá por la obviedad de lo que estabas cargando sobre ella, quedabas delatado inmediatamente. La escultura es esa cuestión cierta donde no hay posibilidad de interpretación, porque eso es. En cambio en el plano de la representación parece que uno pudiese eludir la acción persecutoria. Ahora, no sé si la escultura no tuvo la capacidad de redefinirse en ese contexto. Se castró. O se viró formalmente.

Los otros campos de investigación que se abrieron tenían una ambigüedad mucho más amplia que permitían marcos de acción mucho más subversivos y tenían la particularidad de instalar lo que querías sin ser evidente como para ser censurado inmediatamente.

Ahora hoy, en los grandes eventos de arte, las obras son tridimensionales. A pesar de la política constructiva, del transporte, de lo que tú quieras. La idea de poner una cuestión concreta para establecer una relación específica, directa, sin mediación. Es un sistema de comunicación que está instalado ahí y eso es una cuestión bien sintomática.

Entrevista con Pablo Rivera

23 de octubre de 2015

Sobre la escultura y ser escultor

Yo creo que el término escultor lo he utilizado de forma consciente y como una manera de girar el agua en un momento determinado, pero la verdad es que no es un tema que me quite el sueño, para nada. Presentarse como artista visual es algo que te deja en libertad de acción, pero no hace que tenga más valor una cosa que la otra. Para mí lo más relevante de este caso es desde dónde opera la pregunta que da origen a la obra, y para mí debe operar desde la espacialidad, y tiene que ver con cómo la excitación de la materialidad produce ese espacio. O sea, es esa producción de espacio lo que más me interesa, y si es una pregunta que procede de la tradición de la escultura podría decir, sí, estoy enmarcado o me debo a esa tradición. Sin embargo, si lo pienso contemporáneamente, ese problema está tomado por una innumerable cantidad de disciplinas, como por ejemplo la genética, cuando realizando pruebas introducen genes fosforescentes de luciérnagas en el ADN del trigo y generan campos que brillan por las noches.

Si lo analizas desde esa perspectiva te das cuenta que desde fines de los setenta muchas cosas que eran privativas de la escultura dejan de serlo, y un montón de otras disciplinas se metieron a ese campo a producir y a reflexionar desde sus propias perspectivas. Entonces yo puedo decir: sí, tengo mi

origen ahí, pero me alimento de un montón de otras cosas que están presentes en la cotidianidad, de otro muchas y diversas maneras de ver. Me acuerdo cuando estaba haciendo la serie *Minimal*, hablábamos con Sergio Rojas acerca de la cuestión de las formas de habitar, y ahí me interesaba mucho esta cosa de cómo, de alguna manera, una forma determinaba otra forma, en ese caso la forma de vivir. Por ejemplo los condominios de Peñalolén, en donde eligiendo una tipología de casa –mexicana, mediterránea, chilena, etc.– uno seleccionaría un carácter para sí. Y esa no es una reflexión que provenga de la escultura, pero sí es una reflexión sobre una forma que produce un espacio, que produce una forma de vida, que produce una aproximación y sobre todo un universo en el cual construyo todas mis percepciones. En ese caso tomo ese asunto que ni siquiera proviene de la arquitectura, si no más bien de una operación de marketing.

Entonces el campo para mi está mucho más ampliado. Puedo decir que la pregunta sigue siendo un poco la misma: cómo a través de la excitación de la materia puedo producir espacio. Pero ya mi fuente no es solamente la escultura. Hay momentos en que sí la reconozco como tal, por ejemplo en Marcela Correa, que era mi compañera de escuela. Me acuerdo que cuando fue su muestra en la Galería Animal, y ella presenta unas piezas en madera de espino, yo debo haber estado haciendo las *Minimal*. Sus piezas tenían algo aún de Gazitúa, algo de Oteiza también, dialogaban con una tradición, todo un trabajo con la construcción del objeto y el espacio acogido en él. Ví esas obras y entro en crisis inmediatamente, y no solamente tiene que ver con que ella

provenza de la escultura, que también es mi casa madre digamos, sino que en esas obras hay un dominio de la escultura y el espacio que hace su trabajo extremadamente rico, extremadamente emotivo respecto de un lugar de origen que yo abandoné cuando preferí el campo abierto. Entonces sí, hay una fijación emocional. Siempre estoy mirando escultura, me interesa mucho, pero en mi modo de operar eso es una fuente más y jamás pienso si soy escultor o no soy escultor cuando estoy trabajando.

Otra cosa que creo que tiene que ver con mi posición es ésta cosa pragmática que viene de la ingeniería –a pesar de que nunca estuve realmente en ingeniería, porque un año no es nada– pero que encarna algo de mi carácter. Considera esa aproximación racional y programática, que me ha costado trabajo poder sensibilizar, es como una combinación entre pragmatismo y delirio a la que me refiero a veces como *poética dura*. Pero para mí ha funcionado también como una ventaja: para mí es una distancia que me hace operar y también ver las cosas de una manera personal.

La escritura

Ahí hay una condición que para mí es súper importante, que puede parecer doméstica y que tiene que ver con las asimetrías del lugar de origen, del hogar. Yo en la Católica no tenía mucha gente con la cual hablar, siendo que a mí el trabajo de la Marcela, por ejemplo, me encantaba. Pero no podíamos hablar mucho porque teníamos campos referenciales completamente distintos. Me pasaba un poco lo mismo con los demás. Para mí acontece un cambio cuando

me empiezo a relacionar con gente que siendo de la Católica no es de escultura, como Rodrigo Cabezas y Silvio Paredes. Recuerdo que Cabezas me presentó a Antonin Artaud y eso me abrió la cabeza, cambió mi manera de pensar, me permitió repensar todo de nuevo. Yo diría que dentro del campo de la escultura no ocurre nada parecido hasta que conozco a Mauricio Bravo: para mí no existía un interlocutor con el cual poder conversar acerca de lo que para mí era relevante en la escultura. Entonces con Mauricio surge también mi interés por la escritura y la teoría acerca de la escultura. Yo conocía algunas cosas, pero recién entonces empiezo a buscar mis propios intereses dentro del campo, algunos tienen que ver con la cosa del espacio pero, sobre todo –y ese es un encuentro que en parte tiene que ver con la lectura y en parte tiene que ver con Artaud– con descubrir la escritura, y para mí esa es una cuestión fundamental. Cuando salí de la escuela, me fui seis meses a Buenos Aires, en los cuales me dediqué solamente a escribir. Todos los días escribir y ver cine, al punto que en un momento dado yo no sabía si quería seguir haciendo escultura o seguir haciendo arte. Me sentía muy cómodo escribiendo. Escribía de todo, pensamientos, diarios, ficciones, pero también escribía cartas, disfrutaba mucho escribiendo.

Esa forma de escribir también fue una manera fundamental de ir construyendo pensamiento, quizás mucho más que el hacer escultura, y después las cosas se combinan y empiezo a escribir de lo que hago, empiezo a escribir, o a entender, que las formas de escribir acerca de lo que hago tienen importancia. Ahí surge esa cuestión de la autoentrevista para *Digalbondiga*, que fue clave para mí. Ponerme en ese

ejercicio, ser quien hace las preguntas, saber cuáles son las preguntas que son relevantes hacerse y que muchas veces son más relevantes que las respuestas, fue un ejercicio súper importante con toda la distancia que eso tiene ahora.

Digalbóndiga

Mi primera exposición individual fue en el Museo de Bellas Artes, y la hice justo antes de irme a Inglaterra. Ese proyecto lo hice con un Fondart, y me financiaron una cosa completamente distinta de lo que hice. Yo empecé con una idea que deseché a la semana de empezarla, y en el fondo deseché todo el proyecto e hice otro completamente distinto. En esa época el Fondart tenía esa flexibilidad, pero eran los primeros años. Yo diría que hasta ese momento tenía muy poca presencia en el circuito, había expuesto súper poco y solamente en colectivas. En su momento lo leí más bien como algo accidental, algo que me había ocurrido, un accidente positivo. Estar en el momento adecuado fue una coyuntura, y esa muestra generó mucha fricción, pero era más bien por el contexto que estaba algo congelado

Para mí el resultado de ese trabajo se debe mucho al encuentro con ciertas personas –Alberto Mozó, Smiljan Radic y Mauricio Bravo sobre todo– pero también al estado de reflexividad dentro de un campo, sea por afirmación o resistencia. No había una pretensión de estar inaugurando –entre comillas– una escena, porque en el fondo estás en un campo de orfandad y eres mas o menos conciente de eso. Yo sabía que no estaba inaugurando nada, lo que pasa es que estaba metido en el potrero, la gente que trabajaba

acá lo hacía con cuarenta años de descalce. De hecho, terminé la muestra y al mes siguiente me voy a Londres y estoy mostrando mi trabajo dentro de mi curso y yo era el único que estaba mostrando modernismo, todos los demás trabajan en una cuestión completamente desplazada y que no tenía absolutamente nada que ver con lo que se estaba haciendo acá.

Cuando estaba trabajando en *Digalbóndiga* no estaba en pleno dominio de la cuestión, estaba muy metido en el problema y no fui capaz de tomar una distancia crítica para verlo lúcidamente. Incluso mientras estaba haciendo esas piezas estaba escribiendo la autoentrevista, donde ya tenía un montón de cosas súper claras en el texto pero que no necesariamente me calzaban con la obra en cuestión. Cuando terminó esa muestra me di cuenta que había dos obras que no debería haber expuesto. Entonces hay una situación súper cercana y a la vez desbordada, porque siempre me estoy obligando a trabajar un poco más allá. Entonces, claro, no tengo la seguridad del campo muchas veces, otras sí. Yo diría que en el caso de las *Minimal* estaba en una condición mucho más segura, eran obras que desde antes que se terminaran yo sabía que iban a ser, no había un campo experimental en el sentido de su concreción física

La condición de campo

Hay que entender que en los 80 lo que pasaba en escultura en Chile era muy poco. En *Digalbóndiga* habían cosas hechas con peluche, con mimbre, con hojalata, pero uno podría decir que ya en los años 30 se habían explorado

diversas condiciones materiales, los mismos constructivistas rusos probaron un montón de materialidades ajenas al campo escultórico tradicional, sin contar los *ready mades*, el surrealismo y el dadá. Pero aun así, se me ocurrió hacer una cosa así aquí y me terminaron por catalogar de antiescultur, quizás por la necesidad de catalogarte en una posición que los validara a ellos, al resto. Mellado me decía el “llanero solitario”, porque según él yo corría solo, no tenía a nadie. Y eso no es tan verdad porque uno va desarrollando filiaciones pequeñas, o mayores, y hay veces que no tienen mucho que ver con trabajar juntos o tener obras de características similares.

Acerca de Minimal

Uno de los cuerpos más extensos de obra que tengo es *Minimal*. El origen de ese proceso no es espontáneo, tiene que ver con un trabajo de antes, tiene que ver con concatenaciones. Aparece con el tema del habitar, con la lectura de Heidegger, de Bachelard. Al principio no me interesaba el cómo nosotros habitamos, sino cómo hacemos a los objetos habitar el espacio. Uno podría personificarlo de alguna manera, pero para mí la diferencia era básica: hay objetos que ocupan un espacio de forma física, neutra y no lo afectan y hay otros que lo habitan, es decir, lo afectan, lo producen. Pero esa reflexión viene desde atrás, no aparece como un problema específico. Entonces sí, uno podría decir que tiene que ver con *Minimal*, donde las formas condicionan otras formas, pero viene de más atrás, y al principio tenía una conexión completamente distinta. Podría decir que en

algún momento, antes de irme a Londres, me di cuenta de cosas muy básicas. Recuerdo que estaba en el taller y me acuerdo muy bien de una pieza que se ensamblaba y que tenía ocho partes, y de repente la *vi* desarmada y entendí que así tenía un potencial completamente distinto. En ese momento empecé a pensar cómo cada una de esas piezas afectaba a la otra sin tocarse, cómo cada una de esas piezas por sí misma operando en el espacio, cambiando escala, cambiando materialidad, afectaba... empezaba a entender que había millones de otros componentes que no estaba tomando en consideración hasta ese momento. Pero yo creo que tiene que ver con la fragmentariedad del descubrimiento, por decirlo así. O de la operación de producción que tiene que ver con que uno descubre una cosa y trabaja sobre ella y se desencadenan otras y va abriendo un campo paso a paso, va tomando lucidez a medida que se hace retroactivo en términos de pensamiento.

A mí lo que me interesa son las cosas que están entremedio, las cosas que de alguna manera se mueven entre un campo y otro. La escultura es una disponibilidad, como tal es un cuerpo de lenguaje, acotado, que yo puedo tomar, utilizar. *Minimal* tiene que ver con eso, con lo que está entre la arquitectura y la escultura, no es solamente escultura. Y por tanto, tengo que desmaterializar esa cuestión y transformarla en lenguaje, de ahí lo escultórico. Hay un pensamiento escultórico acerca de la arquitectura, o de la no-arquitectura en este caso: la ausencia de la arquitectura, pero no es pura escultura.

Escultura y cotidianidad

En los '90 los componentes del lenguaje de la escultura ya habían sido raptados por la publicidad, por el marketing, por el diseño industrial y empezábamos a ver montones de variables que eran privativas de su campo disueltos en la cotidianidad. Uno entraba al pasillo de las aspiradoras en Falabella y todas tenían formas distintas, todas muy escultóricas, sensuales, pero todas aspiraban el aire de la misma manera. Entonces ese signo empezó a dispersarse por toda la cultura, no solamente en los electrodomésticos, también en los autos, en las casas, en la ropa, en todas partes. La forma empezó a debilitarse para mí como reflexión de campo, y esa fue quizás la pregunta que origina para mí el proyecto *Purgatorio*: ¿cuáles son las otras variables que quedan todavía que no son la forma, que son privativas de ese lenguaje? Y entenderlo fue comprender también su eclosión, la dispersión del lenguaje entendida como contaminación -el cadáver de la escultura, el muerto empieza a contaminar por todos lados, y uno empieza a ver la escultura en todas partes. Mauricio Bravo ocupa la metáfora del zombi, un cuerpo que se toma otro cuerpo.

La cultura está llena de sucedáneos escultóricos. Eso está un poco en una exposición que hice con objetos de plumavit. Esos objetos con que se embalan los televisores, los computadores, etc. Las piezas de oro también que ver con eso, con los sucedáneos que están por todos lados, sucedáneos estereotípicos si se quiere. Pero uno ya no puede ver con la misma inocencia una escultura que esté basada solo en la forma, cuando al lado tienes un *Ferrari*

que está hecho por diez cabezas pensantes, donde cada línea, cada curva, cada forma ha sido pensada en relación a como genera deseo... el color que tiene relación con esa curva, el cuero que está combinado con ese metal, etc. Hay un montón de relaciones que están ahora mucho más avanzadas en el campo del diseño. Hay también ciertas cosas de la performance de la escultura que se perdieron y que no tiene ningún sentido recuperarlas, pero creo también que hay aún otras cosas interesantes dentro del campo y que creo que tienen que ver con la subjetividad, con su producción. Por eso me vuelco hacia el cotidiano porque creo que cualquier materia es excitable, puedo a partir de cualquier cosa producir una obra, algo que esté en el espacio, que lo contamine o produzca algo a su alrededor. Ahí es donde para mí reside lo escultórico, en la capacidad de entender cómo funcionan las cosas y cómo las puedo hacer eclosionar.

Reseñas curriculares

Sergio Rojas (1960)

Filósofo, Licenciado y Magíster en Filosofía; Doctor en Literatura. Es académico de la Universidad de Chile e integra diversos claustros académicos de programas de Magíster y Doctorado en las Facultades de Filosofía y Humanidades y en la Facultad de Artes. Sus áreas de estudio han sido principalmente la filosofía de la subjetividad, la estética, la filosofía de la historia y la teoría crítica. Ha sido profesor invitado en la Universidad de París VIII (Francia) y en la Texas A&M University (Estados Unidos). Ha dictado conferencias en diversas universidades de Latinoamérica, Europa y Estados Unidos. Entre sus libros se cuentan: *Materiales para una historia de la subjetividad* (2002); *Imaginar la Materia. Ensayos de Filosofía y Estética* (2003); *Nunca se han formado mundos en mi presencia. La filosofía de David Hume* (2004); *Las obras y sus relatos* (2004); *El problema de la historia en la filosofía crítica de Kant* (2008); *Las obras y sus relatos II* (2009); *Escritura neobarroca* (2010); *El arte agotado* (Sangría, 2012), obra con la que obtuvo el Premio del Consejo del Libro al mejor ensayo publicado el 2012; *Catástrofe y trascendencia en la narrativa de Diamela Eltit* (Sangría, 2013). En el 2013 publicó en formato plaquette el texto *La sobrevivencia cínica de la subjetividad*. Escribe con frecuencia textos para catálogos y libros de artes visuales. En noviembre del 2015 organizó la primera versión de CORAL (Congreso Regional de Arte Latinoamericano) en Santiago de Chile. Actualmente prepara la publicación de los libros: *Tiempo sin desenlace. Una reflexión sobre el pathos del ocaso* y *Las obras y sus relatos III*.

Luis Montes Rojas (1977)

Escultor, Licenciado en Artes Plásticas mención Escultura 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, donde es profesor del Taller Central de Escultura. Miembro del Claustro del Magíster en Artes Mediales y del Magíster en Artes Visuales. Coordinador de Investigación del Departamento de Artes Visuales, es además Coordinador del Núcleo de Investigación de Escultura Contemporánea y miembro del Núcleo de Investigación Arte y Espacio Público. Ha escrito numerosos textos y artículos sobre escultura, arte público y arte contemporáneo, siendo además editor de publicaciones como “Arte público, propuestas específicas” y “El arte de la historia”. Expone de forma individual en la Sala Juan Egenau (2012), Galería Tajamar (2013) y Museo de Arte Contemporáneo (2015 y 2016) y de forma colectiva en el Museo de Arte Contemporáneo, Sala Fundación Telefónica, Museo Nacional de Bellas Artes, Factoría Santa Rosa, entre otros. Fue distinguido con la Beca Universidad de Chile, Beca Fundación Andes para Estudios Artísticos en el extranjero y FONDART, en dos ocasiones.

Claudia Páez (1986)

Licenciada en Teoría e Historia del Arte y estudiante de Magíster en Estudios Latinoamericanos por la Universidad de Chile. Actualmente integra el Núcleo de Investigación Escultura y Contemporaneidad, del Departamento de Artes Visuales de la Universidad de Chile, y trabaja como tesista en el Fondecyt “Exilio, diáspora y peregrinaje cultural: escritores centroamericanos de las (post)vanguardias en México y los Estados Unidos”, dirigido por Leonel Delgado Aburto en el Centro de Estudios Culturales Latinoamericanos (CECLA) de la Facultad de Filosofía y Humanidades de la Universidad de Chile. Ha impartido cursos sobre Muralismo y Arte Público (en el período 1970-1990 en Chile) y publicado ensayos sobre la relación entre estética y política en el arte.

Mauricio Bravo (1967)

Artista visual, teórico del arte y gestor cultural. Comunicador Visual mención Escultura titulado en el Instituto de Arte Contemporáneo de Santiago (1990), Lic. en Artes Plásticas egresado de la U. de Chile (1998), diplomado en Gestión y Autogestión Cultural de la Universidad Arcis (2009) y Doctorando del programa Arte: Producción e Investigación de la Universidad Politécnica de Valencia (España). Docente de la Universidad de Chile, Universidad Cardenal Silva Henríquez, Universidad Viña del Mar. Desde el año 1993 ha publicado innumerables trabajos de escritura crítica sobre arte contemporáneo chileno en diferentes catálogos y revistas, entre ellas Escáner Cultural. Ha participado desde el año 1990 en cerca de cuarenta exposiciones realizadas en museos y galerías de Chile, así como en espacios de Alemania, España, Argentina, Brasil, Perú, Ecuador, Paraguay y México. Asimismo, ha sido curador de seis exposiciones realizadas en Chile y Argentina, entre las que se cuenta “Latitud”, proyecto itinerante montado en la Casa Oliveira y en el Centro Cultural Borges de Buenos Aires en el año 2004.

Agradecimientos

Marcela Correa
Elisa Aguirre
Cristián Salineros
Pablo Rivera
Sergio Cerón
Carlos Fernández
Smiljjan Radic
Ignacio Szmulewicz
Luis Montes Becker
Patricia del Canto
Mario Irrázabal
José Luis Riseti
Manuel La Rosa
Daniel Cruz
Francisco Sanfuentes
Carolina Benavente
Luis Prato
María Soledad González
Rodrigo Wielandt
Janet González
Igora Martínez

Este libro ha sido impreso en los talleres de Andros Impresores en agosto de 2016. Se lanzaron ochocientos ejemplares en un formato de 16.5 x 23 cm. Interior de 244 páginas en papel Bond 106 g. y portadas en cartulina Kraft laminado 300 g. en colores.

