

**ENSAYO SOBRE ARTE CHILENO. TRES INTERVENCIONES EN LA FACHADA
DEL MUSEO NACIONAL DE BELLAS ARTES**

Mariana Milos Montes
Facultad de Artes. Universidad de Chile

Recibido: 2 de Julio de 2013

Aceptado: 15 de Septiembre de 2013

Resumen:

El presente trabajo se basa en el análisis comparativo de tres obras de artistas chilenos, que tienen como punto en común el haber intervenido la fachada del Museo Nacional de Bellas Artes entre los años 1969 y 1997, con diferentes lenguajes artísticos entremezclados, traspasando las fronteras de la tradición artística, al tratarse de tres obras diferentes: una escultura-instalación, una escultura-performance y una instalación de índole más conceptual. El hecho de intervenir la fachada del Museo fue totalmente innovador en estos años y sin duda debemos leerlo como un cuestionamiento a la institucionalidad oficial del arte chileno en tiempos de dictadura militar, representada en este emblemático edificio.

Palabras claves: Institución, Museo Nacional de Bellas Artes, ruptura, política, arte conceptual

Abstract:

The present work is based on the comparative analysis of three works of Chilean artists, who take the controlled credit as a point jointly the front of the National Museum of Fine Arts between the year 1969 and 1997, with different artistic intermingled languages, penetrating the borders of the artistic tradition, on having treated itself about three different works: a sculpture - installation, a sculpture - performance and an installation of more conceptual nature. The fact of controlling the front of the Museum was totally innovative in these years and undoubtedly we it must read as a question to the official institution of the Chilean art in times of military dictatorship represented in this emblematic building.

Key words: Institution, National Museum of Fine arts, break, politics, conceptual art

* * * * *

1. Introducción

El cuestionar la oficialidad del arte fue tema fundamental para los artistas que analizará este trabajo, si bien entre sus obras se dieron contextos muy diferentes en cuanto a la censura y los espacios de exhibición con los que se contaba, situación que sin duda fue de la mano con la compleja contingencia política en el marco del gobierno de Allende, la dictadura militar de Pinochet y los primeros años de transición a la democracia.

Junto a la ruptura del espacio de exhibición está también el incorporar nuevos lenguajes artísticos, que los artistas estaban inaugurando en Chile mediante sus obras. Éstas dialogan con el espacio arquitectónico y cultural que las demanda, entiéndase el museo, o bien que las acoge de manera premeditada o improvisada.

El Museo Nacional de Bellas Artes dictaba los cánones del arte desde su inauguración en 1880 (incluso antes de existir en el edificio actual), y desde la década del 60' vivía una profunda crisis en cuanto a lo anacrónico de sus colecciones en relación al momento histórico, lo que se esperaba del museo hacía el futuro y los pocos fondos existentes para su renovación y el cumplimiento de dichas expectativas.

En los tres artistas escogidos se ejerce una fuerza sanadora a través de la obra de arte, dada justamente por el contexto y la posibilidad de que la obra de arte colabore en el autoconocimiento y autorreflexibilidad de la sociedad chilena. Este aspecto se expresa profundamente en la siguiente cita de Collingwood, que aparece en la presentación del libro "Chile Arte actual", donde justamente se define un sentimiento de época que se puede relacionar directamente a las obras a analizar, ya que a partir del gesto de sacar las creaciones del museo, al exterior, a la luz del espacio público, se develaba una incipiente forma de crear y de generar una nueva interacción entre obra y público:

Como vocero de la comunidad (el artista) debe sacar a luz los secretos de los demás. La razón de que esto sea necesario, es que no hay comunidad que conozca por completo su propio corazón y al no tener este conocimiento, una comunidad se engaña a sí misma en una cuestión: en que la ignorancia significa muerte. Para los males que trae la ignorancia, el poeta, como el profeta, no propone remedios, porque ya ha ofrecido uno: el remedio es el poema mismo. El arte es la medicina de la comunidad para la peor de las enfermedades mentales: la corrupción de la conciencia.¹

Las obras de arte que serán analizadas son "Cuerpos Blandos" de Juan Pablo Langlois (1969), "Muerte de Marat", de Valentina Cruz (1972) y "Unidos en la Gloria y en la Muerte", de Gonzalo Díaz (1997).

Si bien son obras diferentes, en cuanto a sus significaciones y técnicas empleadas, todas ellas transformaron en su momento el espacio cotidiano del museo y su entorno, comportándose de cierta manera como intervenciones residuales, ya que las tres mantenían una coexistencia dentro del espacio expositivo, dentro de sus márgenes "oficiales", donde estaba siendo expuesta el resto de la obra y la intervención de la fachada resulta ser un fragmento de la obra total.

¹ R.G. COLLINGWOOD, *The principles of Art*. Oxford (Clarendon Pres), 1938, en GALAZ E IVELIC, *Chile Arte Actual*, Santiago De Chile, p.11.

En el caso de **Juan Pablo Langlois** su intervención “Cuerpos Blandos”, culmina (o empieza) en la fachada del museo, ya que es el extremo de su gran manga de polietileno de 200 mts. de largo, que da forma a un extraño cuerpo que recorre pasillos y escaleras al interior del edificio y sólo en su extremo aparece lúdicamente desde una ventana, como queriendo escapar a los límites del museo, y con eso escapar a los límites de la escultura y los del arte academicista, límites y estructuras que son muy bien representados en el diálogo de la obra con la arquitectura neoclásica del museo, de la que justamente escapa (para amarrarse en la palmera, en la naturaleza, lo incontrolado).

La escultura “Muerte de Marat” de **Valentina Cruz** fue instalada justo delante de la puerta del museo, casi en el mismo lugar de la escultura “Ícaro y Dédalo” de la escultora chilena Rebeca Matte, que en 1930 fue instalada en ese lugar y tiene como inscripción en su base el texto "Unidos en la Gloria y en la Muerte".

El lugar escogido para colocar provisoriamente su escultura realizada en papel de diario estaba ya cargado por la temática de la muerte, tomada de este mito griego, y Cruz la retoma desde una historia más actual, el asesinato de Marat, líder de la Revolución Francesa, quién fue víctima de una conspiración y murió acuchillado en su propia casa, mientras tomaba un baño de tina medicinal.

Pero es en la intervención posterior de la artista donde reside su mayor fuerza expresiva. Ella escoge esta escultura entre otras que se exhibían en la Sala Matta, en la Exposición Anual de Arte, por lo que también es residuo, fragmento de un total que se elige para ser sacrificado en el frontis, en un violento acto de la propia artista, que quema su obra y deja que la consuman las llamas, hasta quedar sólo las cenizas.

El gesto performático de la artista quemando su propia creación, como en un ritual ceremonial que pretende limpiar, eliminar los recuerdos, purificar, sorprender, tuvo muy pocos testigos. En palabras de Gaspar Galaz:

Valentina Cruz acelera el proceso de deterioro una vez terminada la exposición, al quemar parte de las obras en la entrada del museo, teniendo como únicos testigos de esa “acción” al Director Nemesio Antúnez y quien escribe. Recuerdo con especial precisión las llamas que envolvieron y destruyeron la gran tina de papel que la artista había titulado la “Muerte de Marat”. La escultura chilena parecía haberse quedado sin obras en ese periodo (1968-1973), debido a la utilización, por parte de los artistas, de todo tipo de materiales cuya fragilidad asume el rol protagónico del quehacer tridimensional.²

La escultura de existencia efímera fue así destruida, tal como en esos años tantas vidas y realidades fueron también destruidas, familias completas y tantas historias de vida quedaron incompletas. En este acto, que pareciera anticipar lo que vendría, se quema la propia historia, los recuerdos y el pasado, significados en la precariedad del diario y lo efímero de sus noticias.

La obra de **Gonzalo Díaz** “Unidos en la Gloria y en la Muerte” es una gran instalación que el artista desarrolló en la Sala Matta y en el frontis del museo, que fue intervenido con letras de neones azules en las que se leía el título de la instalación, en el

² G. GALAZ, Escultura chilena 1950-1973, en catálogo Museo Nacional de Bellas Artes, “Segundo periodo 1950-1973. Entre Modernidad y Utopía”, p. 45.

mismo lugar donde están talladas las inmutables letras que dicen “Museo de Bellas Artes”. En el interior del museo el artista intervino la Sala Matta con una compleja instalación de letras, también en neón azul, con fragmentos del código civil de Andrés Bello.

En las instalaciones de Díaz objetos y textos se disponen en una actitud crítica ante el proceso tradicional de la pintura, al mismo tiempo que reflexionan sobre los contextos históricos en que las obras se insertan. Díaz escoge ciertos símbolos nacionales de diferente índole, como el texto que da título a esta obra, que ya se hacía presente en el mismo lugar, por estar escrito en el plinto de la escultura de Rebeca Matte ya mencionada.

En este ensayo se intentarán plantear los posibles cruces entre estas obras, reflexionando de manera paralela sobre el modo en que éstas renovaron el lenguaje del arte en Chile y aportaron de esa forma al desarrollo de nuestras artes visuales. La estructura que tiene este análisis se inicia con antecedentes generales sobre la situación del arte chileno, enfatizando en la situación de la escultura, y sus espacios de exhibición al iniciarse la década del 70', para luego continuar con la descripción detallada de cada obra, contextualizada a la trayectoria del artista a partir de una breve revisión bibliográfica, la documentación a partir de imágenes de las obras al interior del museo y la intervención en su fachada, para luego analizar más en profundidad la manera en que cada obra renovó los lenguajes artísticos y se relacionó con su contexto sociopolítico.

2. Antecedentes Políticos: años críticos

El contexto general en el que estas obras se generaron fue de profunda crisis, debido a la fractura que el país vivió a raíz del Golpe de Estado de 1973 y la fuerte dictadura militar que entonces se impuso. Este hecho afectó tremendamente a los artistas, quienes como voceros de su tiempo, abandonaron la soledad del taller y se comprometieron políticamente con su obra y el mensaje que a través de ella podían transmitir. Es en este contexto que sacar la obra del museo y exponerla en su fachada cobra su fuerza expresiva.

El artista se sintió participe del devenir histórico y le confirió a su quehacer una dimensión valorativa que rebasó la frontera estética, expandiendo su campo de acción a la actividad educacional, al trabajo callejero en el espacio urbano y participando activamente en las instituciones universitarias y culturales.³

Fue en estos mismos años y en este contexto que marcó profundas huellas en el arte chileno, que Nelly Richard definió lo que sería la Escena de avanzada, decidiendo también que artistas pertenecían a ella:

Escena que emerge en plena zona de catástrofe cuando ha naufragado el sentido, debido no sólo al fracaso de un proyecto histórico, sino al quiebre de todo el sistema de referencias sociales y culturales que, hasta 1973, articulaba - para el sujeto chileno - el manejo de sus claves de realidad y pensamiento. Desarticulado ese sistema y la organicidad social de su sujeto, es el lenguaje mismo y su textural intercomunicativa lo que deberá ser reinventado.⁴

³ G. GALAZ y M. IVELIC, Chile Arte actual. Ediciones Universitarias de Valparaíso, 1988, p. 18.

⁴ N. RICHARD, Arte en Chile desde 1973. Escena de avanzada y Sociedad. Editado por FLACSO, Santiago de Chile, 1987, p. 2.

Este contexto catastrófico y la crisis del lenguaje artístico que devino, fueron comunes a todos los artistas de estos años, pero no todos integraron dicha escena, por lo que otro punto interesante a constatar es si las obras escogidas, representativas de la carrera de éstos artistas, integraron o no la Escena de avanzada y cuáles serían las razones de formar parte de este marco o quedar fuera.

Como hipótesis preliminar respecto a este punto es posible adelantar que las obras más ligadas al arte escultórico, cómo es el caso de “Muerte de Marat” de Valentina Cruz, podría haber quedado fuera por ser más figurativa y literal. Pero esta no sería la única razón, ya que existe también un desfase temporal respecto a la Escena de Avanzada: las obras de Langlois y Cruz son previas al Golpe Militar y la de Díaz es bastante posterior. A pesar de este desfase existen ciertos elementos de la Escena de avanzada que son coincidentes con los procesos que vivieron estos artistas y que por lo mismo resulta interesante traer a colación.

Todas las estructuras de organización social fueron remecidas, hasta el punto de quebrantarse el sistema de representación social, lo que conllevó a una profunda desconfianza, de la cuál tampoco escapará la institución del Museo Nacional de Bellas Artes. “Todo lo dado por seguro o permanente; de lo aparentemente garantizado por una legalidad de sentido o por una normalidad de comunicación que se ha vuelto enteramente sospechoso por su trato complicitario con las fuerzas de reglamentación del orden.”⁵

En este marco de desconfianza general se hace necesario cuestionar, reformular, poner en duda y quebrantar, no sólo a la institución museal, sino también a los dictámenes sobre el arte que fueron dándose desde la creación del museo, en 1880. Se desarticula entonces la unicidad de los géneros artísticos, el valor de la tradición, de la historia oficial, y hasta de aspectos mucho más concretos como lo son formatos y soportes en los que las obras se hacen presentes.

En este contexto de ruptura y puesta en tela de juicio es evidente que la institución museal resulte cuestionada, que se desconfíe de su poder como marco oficial que decide sobre lo que es el “buen arte” y dispone de los espacios para su exhibición. No es azaroso, por lo tanto, que las obras escogidas se desarrollen en la fachada del museo y no en su interior (o no solamente). Son obras que abandonan este marco oficial, que pretenden escapar de esta estructura y plantearse desde la calle, desde lo cotidiano, como obras sociales más que estéticas. De la misma manera son obras que buscan sorprender al peatón distraído, que se transforma así en espectador improvisado a través de éstas acciones, ya sea performáticas o intervenciones urbanas. La cotidianeidad social es intervenida, ocasionándole una fractura, una fragmentación, al igual que los artistas de la Escena de avanzada hicieron mediante sus obras:

Porque de lo que se ha tratado a todo lo largo del desarrollo de esa escena, es de resimbolizar lo real de acuerdo a nuevas claves no sólo de resignificación social, sino de reintensificación del deseo individual y colectivo. La elección de la corporalidad como material de trabajo en el arte de la performance o bien la intervención de la ciudad y su red de tránsito en las “acciones de arte” practicadas por esa escena, hablan de reasignar valores de procesamiento crítico a todas las zonas de experiencia conformadoras de una

⁵ Ob. N. RICHARD cita 4, p. 3.

cotidianidad social: de producir interferencias críticas en esas zonas que abarcan el cuerpo y el paisaje como escenarios de autocensura o de microrepresión.⁶

3. Antecedentes artísticos: la renovación en la escultura desde los años 60

A continuación revisaré mediante diversos ejemplos la manera en la que se estaba renovando el lenguaje escultórico, debido a que las tres obras escogidas tienen directa relación al trabajo volumétrico y espacial y son, sin duda, consecuencias de dicha renovación. Esta relectura del lenguaje artístico, que se estaba dando en todas las diferentes ramas artísticas, fue quizás más evidente en la escultura y dio paso a nuevas expresiones, tales como la instalación, la obra efímera e incluso la performance.

Las décadas de los 60 y 70 están marcadas por un creciente intercambio cultural con Europa y Estados Unidos, a través de nuevas plataformas comunicacionales, de manera que los artistas chilenos tendrán contacto directo con nuevas propuestas, como el tachismo francés, el povera italiano o el pop norteamericano. Nuestros artistas no replicaron dichos movimientos sino que los modificaron, incorporando en ellos la fuerza de nuestra propia iconografía, dando cuenta de una mirada introspectiva y crítica en torno a nuestra propia situación de periferia respecto a los centros del arte.

Existe entonces una mirada introspectiva, un volverse hacia nuestros temas y códigos. En palabras de Galaz “la realidad nacional aporta como motivación, iconografía y vivencias tanto privadas como colectivas, que sirven de material a las obras que se producen en este periodo”.⁷

En la escultura propiamente tal existe una fuerte renovación del lenguaje, se incorporan nuevos materiales y técnicas, que nunca habían sido consideradas viables en nuestra escultórica, como la soldadura en metal, el trabajo con desechos, chatarras y todo tipo de materiales “innobles”. En esta renovación influyó bastante la ruptura que el informalismo había introducido en la pintura, desde la postura antiacadémica, de manera que en la escultura también se fue incorporando la fuerza gestual, los materiales “extraplásticos”, el trabajo con las texturas y los nuevos formatos.

En la escultura nacional, ya desde los años 50, se darán dos líneas de trabajo que pueden homologarse a las pictóricas: la tendencia informal (gesto, textura y materia) y la abstracción geométrica (bidimensionalidad, formas planas y rigurosas).

En la escultura de tendencia más informal tendremos el trabajo de Lily Garafulic, Rosa Vicuña y Sergio Castillo, todos ellos escultores que están trabajando desde el oficio, escogiendo materiales naturales y enfatizando las texturas propias de la madera, arcilla o hierro. Todos ellos lograron un alejamiento radical de la concepción naturalista de la escultura de bulto.

En la línea de abstracción geométrica, más analítica y rigurosa, se encuentra el trabajo de Abraham Freifeld, que utilizando planchas metálicas logra volúmenes estudiados, simétricos, que podrían compararse a ciertas obras de Alexander Calder.

⁶ Ob. N. RICHARD cita 4, p. 5.

⁷ Ob. G. GALAZ cita 2, p. 38.

Un nuevo aporte en cuanto al lenguaje escultórico vendrá de la mano de la obra de Valentina Cruz, quién dio origen a un nuevo concepto escultórico que será clave más adelante en la obra de Juan Pablo Langlois, ambos artistas que serán analizados en profundidad más adelante. Se trata de lo efímero y su enorme potencialidad como lenguaje y actitud artística. La escultora comenzó a trabajar con los materiales precarios, tales como diarios o sacos encolados, con los cuáles construyó figuras humanas, lo que por supuesto no es casual y se relaciona directamente con el uso de materiales precarios en la trayectoria de Langlois.

La importancia de incorporar lo efímero tiene directa relación al desarrollo del arte conceptual, en cuanto la obra desaparece y perdura entonces sólo su registro, huella de una idea o concepto a transmitir, “lo efímero como actitud para entender la actividad artística, donde más que la permanencia o estabilidad de la obra primará en el futuro la idea, el plan o el montaje transitorio de las obras”.⁸

En cuanto a las temáticas de la escultura la renovación más importante fue en torno al propio hombre. La figura humana fue un género que durante toda la historia del arte había merecido un tratamiento académico respetuoso y riguroso, que exigía del artista conocimientos de proporciones, anatomía, observación del modelo y virtuosismo técnico, todo lo cual seguía teniendo validez hasta la polémica renovación que significó el trabajo del escultor Auguste Rodin a fines del siglo XIX.

La escultura de los años 60 y 70 recuperará la temática del hombre y su contingencia como problema, al igual que ocurrió con el informalismo pictórico. Esta “vuelta a lo humano” se hizo patente en obras de V. Cruz, J.P. Langlois y Francisco Brugnoli, siendo este último quien además rompió los límites entre pintura, escultura y grabado, incorporando todo tipo de objetos en soportes bidimensionales, los cuales volvía a intervenir con pinturas, resinas, barnices, etc.

Brugnoli de esta manera dio origen a la serie “Pegoteos”, la que resulta clave en nuestra historia del arte nacional, en cuanto “rompió los límites precisos que otrora definiera el concepto de pintura, grabado, escultura y dibujo, para entrecruzar sus diferentes lenguajes, y crear desde la ambigüedad del nuevo léxico una mayor capacidad de penetración simbólica y metafórica que diera cuenta de la dura realidad nacional”.⁹

Esta ambigüedad entre las técnicas artísticas a la que se refiere Galaz se hizo latente en la obra de los tres artistas escogidos, pero muy fuertemente en la escultura-instalación “Cuerpos blandos”, de J.P. Langlois, que marcó un hito en este periodo, tanto por ser la primera obra que intervenía la fachada del Museo, como la primera instalación realizada en el país.

Es probable que J.P. Langlois y V. Cruz aun no hayan tenido claridad sobre la especificidad de la instalación, ya que esta aún se estaba definiendo y en Chile era todavía un término desconocido. Me aventuro a pensar que para ellos sus obras correspondían a esculturas, que estaban siendo simplemente desplazadas, interviniendo el espacio (Langlois) o intervenidas en sí mismas, en su destino (Cruz).

⁸ Ob. G. GALAZ cita 2, p. 41.

⁹ Ob. G. GALAZ cita 2, p. 43.

Este hecho se puede constatar en relación a la ausencia de escritura crítica en ésta época, que nos deja bastante en penumbras respecto a las verdaderas intenciones de estos artistas y sus gestos. Esta ausencia impide que podamos hablar de "vanguardia chilena", en palabras de Guillermo Machuca:

La inexistencia de una escritura sobre arte, en el sentido de estar ésta fundada por un corpus teórico específico, acorde con los rasgos modernizadores presentes en las obras de aquellos artistas más radicales o provocativos de la época, extiende un manto de duda respecto de la pertinencia de acudir a la figura o la noción de "vanguardia" para señalar el grado de verdadera ruptura que las tendencias de los 60 mantendrían con la tradición. En efecto, ¿cómo es posible una ruptura sin una inscripción teórica? Y si la historia es un espacio en constante litigio ¿cómo confiar en la pura oralidad, en la pura inmaterialidad de la voz?¹⁰

Caso diferente es el de Gonzalo Díaz, cuya obra es bastante posterior, y por lo tanto se inscribe ya en una escena donde la instalación es un recurso muy utilizado y la escritura crítica es el respaldo teórico que cada obra necesita. No se pueden concebir de forma separada. El propio Díaz define de esta forma la especificidad de la instalación y los recursos que pone en marcha.

La cuestión, clásica ya, de la noción de instalación, que no solamente es la disposición de cosas en un determinado espacio, sino que la transformación del espacio, que ya no acoge a la obra, sino que el espacio es la obra, la obra transforma el espacio, lo resignifica, y esta condición de la noción de instalación, de hacer coincidir los procedimientos de producción, de armado de la obra, con la naturaleza arquitectónica del espacio, pero también la naturaleza institucional del espacio, histórica y el momento en que la obra aparece.¹¹

La claridad con la que Díaz describe el concepto de instalación da cuenta del proceso que se ha vivido en Chile entre fines de los 60 y fines de los 90, y es justamente en esa evolución en la que podemos leer el desarrollo del arte en Chile y la relación de los artistas con la máxima institución oficial que constituye el museo.

A continuación desarrollaré la descripción de las obras enunciadas, respetando el criterio cronológico entre ellas, que permita una mejor comprensión histórica en el lapsus temporal de casi 20 años entre una y otra.

4. Tres obras que intervinieron la fachada del MNBA

4.1. Juan Pablo Langlois Vicuña

Juan Pablo Langlois es sin duda uno de los artistas chilenos más importantes e influyentes de nuestra historia. Nació en Santiago, en 1936. Antes de desempeñarse como artista estudió arquitectura en la Universidad de Valparaíso, entre los años 1957 y 1962. Sus primeros trabajos artísticos ya daban cuenta de un conceptualismo local que se alejaba de los grandes relatos llegados desde el extranjero y que ponía muchas veces

¹⁰ G. MACHUCA, Realismo y crisis de la representación pictórica. En "Segundo periodo 1950-1973. Entre Modernidad y Utopía", p.131.

¹¹ Entrevista a Gonzalo Díaz en el programa de televisión "Una belleza nueva", conducido por Cristián Warnken, Santiago de Chile, 2010.

como protagonistas a los materiales de origen más precario y anónimo, como el plástico o el papel de diario, clave en su carrera.

En 1968 comenzó a trabajar con mangas plásticas y papel de diario, dando origen a módulos que colgaban del techo de su taller. Meses después propuso a Nemesio Antúnez, quien había sido nombrado director del museo extraoficialmente (siendo aun director Luis Vargas Rosas, hasta 1970), la instalación de estas mangas, pero reunidas en una sola, que daría forma a esta gran escultura-instalación.

Antúnez venía llegando de vivir en EE.UU., donde trabajó como agregado cultural, cuando recibió el cargo de director, durante el gobierno de Eduardo Frei Montalva. Una de las premisas de su dirección sería la de proponer un nuevo enfoque para la institución, que fuera más participativo y abierto a la comunidad, más cercano a un centro cultural que a un museo intocable.

En este contexto se instaló “Cuerpos Blandos” en el Museo Nacional de Bellas Artes, la que podría ser considerada la primera instalación chilena. Se trató de una gran manga plástica rellena con periódicos arrugados, la que fue realizada con ayudantes a quienes se les pagaba por metro lineal “rellenado”. Esta operación dio origen a una especie de serpiente o gran gusano que luego llevó al Museo e instaló, recorriendo los pasillos, las escaleras, llegando incluso a asomarse por una de sus ventanas y colgarse de una de las palmeras del frontis, que es justamente la intervención de la fachada que analiza este trabajo.

Desde una perspectiva institucional, entender la inscripción e instalación de *Cuerpos Blandos* en el museo, supone considerar la gestión de Nemesio Antúnez, a quien se le había encomendado la tarea de modernizar el Museo Nacional de Bellas Artes. Durante su periodo en la dirección, desde 1969 a 1973, Antúnez llevó a cabo un proyecto de reformulación del museo que incidió de manera directa en el campo de las prácticas nacionales mediante la remodelación del edificio, la organización de exposiciones e intervenciones de artistas jóvenes y de colectivos chilenos y extranjeros. En este contexto, *Cuerpos Blandos* encarna los objetivos de Antúnez y contribuye al nuevo plan del museo, el que reflejaría a su vez el panorama artístico del país mediante el desarrollo de un arte de impronta experimental con gestos radicales, que transformarían la relación de la obra con el espectador y con la institución.¹²

Resulta interesante constatar como la obra de Langlois servía entonces para los nuevos propósitos del museo, pero a su vez debió ser retirada y “escondida” en la bodega, por decisión de Luis Vargas Rosas, quién aun tenía oficialmente el cargo de director, entendido todavía como la figura de un “conservador”. El motivo de tal acción era la visita oficial del entonces presidente, Eduardo Frei Montalva, quien visitó el museo para inaugurar la exposición “Panorama de la Pintura chilena”.¹³

La obra fue así desmontada a los pocos días de ser instalada y arrumbada en el suelo de la bodega, entre las antiguas copias de yeso de obras de la antigüedad, con las que, durante décadas, los artistas chilenos habían aprendido las reglas del arte academicista. Estas copias, ya polémicas en cuanto a la asignación de su valor y

¹² A. CROSS, *Cuerpos Blandos*, en “Ensayos sobre Artes Visuales. Prácticas y discursos de los años 70 y 80 en Chile. Volumen II”. Ediciones LOM, Centro Cultural La Moneda, Santiago de Chile, 2012, p. 68.

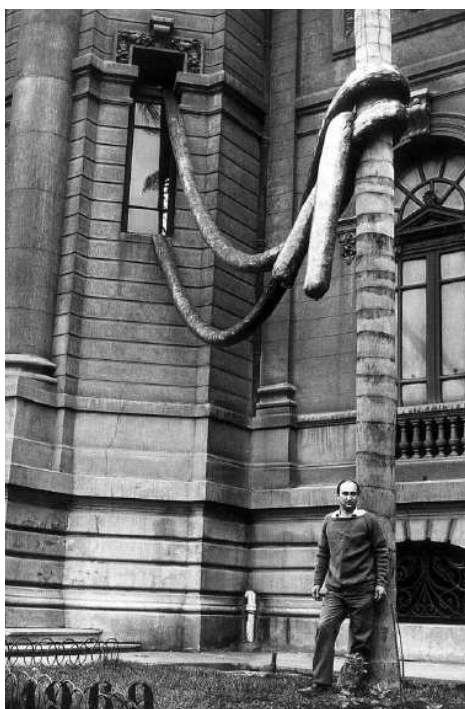
¹³ A. GIUNTA, charla “Desvíos del papel: cuerpo, instituciones e identidad”, martes 15 de enero 2013, Matucana 100, Santiago de Chile.

exhibición, habían sido retiradas del hall como parte de la renovación propuesta por Antúnez.

Cuerpos Blandos es relegada a la bodega como si se tratara de un cuerpo defectuoso, y es en ese momento de rechazo que esta obra aparece como una transgresión a la implantación forzada de un modelo y su legitimación por parte de la institución.¹⁴

Este simple hecho da cuenta de que el proceso de renovación del arte en Chile fue complejo y polémico y de que las diferentes miradas respecto a dichos cambios podían ser muy equidistantes, incluso entre los artistas.

Langlois trabajó en esta obra el concepto de “aterritorialidad” que estaba sosteniendo la escultura en este momento, su forma se volvía imprecisa y se estaba terminando con su categoría de cuerpo inmutable, realizado en un material noble y digno de elevarse sobre un plinto para su contemplación.



*Instalación-escultura "Cuerpos Blandos", 1969
Juan Pablo Langlois, MNBA, Stgo. Chile
Fuente de las imágenes www.artistasplasticos.cl*

La visualización de la obra exigía en el espectador realizar un recorrido por el museo, muy diferente a la contemplación pasiva de la escultura a la que estaba acostumbrado.

La experiencia misma se torna ambigua en cuanto es imposible apreciar la “escultura” en su magnitud total, estando adentro del Museo Nacional de Bellas Artes no podemos ver como ella sale por la ventana y se enrosca en la palmera, y por el contrario, el peatón que solo ve el extremo exterior seguramente sentiría una gran

¹⁴ Ob. A.CROSS. cita 12, p. 75.

extrañeza y su apreciación sería aun más parcial. La experiencia es al mismo tiempo efímera, transitoria, tal como lo fue la obra, que incluso tuvo que ser quitada y llevada a la bodega, como ya fue explicado.

“Cuerpos blandos” es justamente una forma imprecisa, versátil, y pone fin a la idea de obra de arte como objeto coleccionable, aurático, inmutable. Parecieran ser las propias entrañas del museo que quedan a la vista, recorren el suelo, barandas, ventanas y salen a la calle sin ningún aviso previo. Es el concepto de ateritorialidad que anunciaba en un principio, llevado a su máxima expresión, la escultura no sólo se baja del plinto, sino que se arrastra por el suelo y cobra vida propia, para luego desaparecer y dejar sólo su recuerdo y algunos archivos fotográficos, que, afortunadamente llegan hasta nosotros.

En el texto "Remeciendo al papa" el autor Guillermo Machuca se refiere a ciertos artistas que actuaron como "bisagras" de su tiempo, tales como el Greco, Velázquez o Bacon en la pintura más actual. Sobre las obras de éste último y siguiendo a Deleuze, el autor plantea que existe una fuerte tensión entre las figuras y su espacio de existencia (el marco de la pintura) planteando que:

Los cuerpos de Bacon mantendrían una lucha desoladora con las fuerzas invisibles que los descomponen. Esta imposibilidad, por otra parte, refiere también al límite otorgado por el marco; por la violencia de las figuras contenidas por el armazón fríamente geométrico-de signatura clínica- del espacio (de modo parecido a los límites institucionales y formales que roturan los trabajos más clínicos de Leppe)...ciertas voces han concordado en una irreversible expansión del lenguaje del arte hacía un espacio lo más abierto posible (en donde el *land art* y el arte *net* serían sus expresiones más consumadas).¹⁵

Es posible establecer un paralelo entre la tensión de la pintura de Bacon, que parece estar a punto de explotar y salirse de su marco, con la intervención de Langlois, que escapa al marco geométrico y frío del museo, ejemplificado en la ventana rectangular, y literalmente escapa y se aferra a la palmera en su frontis.

Langlois, no hay duda, abrió de par en par las puertas para hacer una nueva reflexión sobre el concepto de arte y realizar la idea fundacional de la fugacidad del arte (...) Así, la escultura dejaba de ser entendida como lo puramente tridimensional, resultado de un trabajo directo o indirecto en materiales definitivos.¹⁶

4.2. Valentina Cruz López

La artista visual Valentina Cruz tuvo un papel importantísimo en la renovación del lenguaje escultórico, y a mi parecer en Chile aún no se le ha dado el reconocimiento merecido, probablemente porque la artista ha desarrollado su carrera artística en España durante las últimas décadas.

Cruz nace en Concepción en 1940. Comenzó su carrera artística siendo alumna de Nemesio Antúnez, para luego ingresar a los 19 años a la Escuela de Arte de la Universidad Católica, siendo discípula del escultor norteamericano Paul Harris.

¹⁵ G. MACHUCA, Remeciendo al papa y otros ensayos sobre visualidad. Ediciones Universidad ARCIS, Santiago, 2006, p.19.

¹⁶ Ob. G. MACHUCA. cita 1, p. 44.

Complementó sus estudios con largas residencias en el extranjero, principalmente en Nueva York, donde estudió Técnicas de Fundición, y conoció las tendencias Op y Pop art que revolucionaron el arte de la época. Luego estudió y residió en París, donde ganó un importante premio en la IV Bienal de Arte Joven de 1965, que le permitió quedarse tres años.

Volvió a Chile en 1968, y continuó con su producción artística. Es en esta etapa en la que comienza a desarrollar el trabajo escultórico que nos interesa en el presente análisis. Desarrolló series de figuras humanas con sacos encolados, malla metálica, fierro, engrudo y papeles de diario, negando así los materiales tradicionales o “nobles”, término que aludía justamente a su procedencia y duración, como son el mármol o el bronce.

Realizando estas esculturas en soportes comunes y, de cierta manera, burdos, coloca a su propia obra en la incertidumbre temporal, proponiendo así una revisión crítica de los fundamentos académicos del arte, que no fue vista con buenos ojos en su momento, siendo nuestra sociedad aún muy tradicional en cuanto a la apreciación estética.

En las obras de Cruz lo efímero es parte de su definición intrínseca, no es un hecho aledaño o casual. Para ella, la idea o el plan de montaje de la obra eran la base, más que su permanencia física, dando así un importante empuje al desarrollo del arte conceptual en Chile.



Respecto a la obra que hoy analizamos “La Muerte de Marat” resulta interesante mencionar un antecedente directo, que es “Vigía”, (1964) escultura expuesta en la fachada de la antigua sede del Museo de Arte Contemporáneo (MAC). La obra fue realizada con una ligera estructura metálica recubierta de sacos encolados. El hecho de exponerla en la fachada del MAC es un antecedente respecto a la intervención en el espacio público y justamente en el espacio museal. La obra no fue comprendida en Chile pero le valió ganar la beca en la IV Bienal de arte joven de París, ya mencionada.

Volviendo a “Muerte de Marat”, es ineludible recordar que la autora está haciendo referencia, más que al asesinato mismo, a la famosa pintura homónima de Jacques-Louis David, de 1793, que coetánea al hecho, denunciaba el asesinato y elevaba al líder francés a la categoría de mártir de la Revolución. Esta pintura es un ejemplo del estilo academicista neoclásico por excelencia (la obra completa de éste pintor lo es), por lo que citarla, casi 200 años después y colocarla delante del edificio que mejor expresa la influencia del neoclasicismo francés en Chile, resulta ya

paradójico. Si a esto le añadimos la quema destructiva de la obra, el mensaje se completa, de cierta manera es un acto de renegar toda esa influencia recibida, de hacer visible el hecho de que miramos y copiamos el arte extranjero (y muy fuertemente el francés) dejando de lado nuestras propias temáticas e inquietudes.

Por otro lado esta obra y su destrucción son anticipatorias de toda la situación que viviría el país pocos meses después, con la llegada de la Dictadura. Sería normal entonces encontrarse con barricadas y llamas de fuego por las calles de Santiago y otras ciudades del país, por lo que resulta fuertísimo como imagen y preámbulo de lo que vendrá.



Escultura-performance "La Muerte de Marat", 1972

Valentina Cruz, MNBA, Stgo. De Chile

Fuente de las imágenes: Catálogo "Chile 100 años. Segundo Periodo entre 1950 y 1973".

4.3. Gonzalo Díaz Cuevas

El artista visual Gonzalo Díaz nació en Santiago de Chile, en 1947. Estudió Licenciatura en Arte, mención pintura, entre los años 1965 y 1969 en la Escuela de Bellas Artes de la Universidad de Chile. Su obra y su labor docente en dicha universidad, desde el año 1969, han resultado claves en el desarrollo de nuestras artes visuales, reconocimiento que se hizo patente cuando recibió el Premio Nacional de Arte en el año 2003.

A partir de los años 80 el artista fue integrando aspectos más conceptuales en su trabajo pictórico, hasta depurar el lenguaje y comenzar a intervenir el espacio directamente. Díaz sintió que en estos años era necesario comunicarse de otra manera, que no eran tiempos en los que fuera válido el solitario trabajo de taller, para crear obras que quizás luego nadie vería.

Había una urgencia vinculada a la historia política del país y la instalación era aparentemente más liberadora. La pintura requiere de tiempo, concentración y una desconexión con la realidad que era imposible en esos años. La instalación tiene un poder y una velocidad que la pintura no tiene (...) Hay ahí una cuestión de la pintura que requiere de un aislamiento y de un tipo de reflexión que te impide la acción.¹⁷

¹⁷ Entrevista a Gonzalo Díaz en Revista Que Pasa, titulada "Los Artefactos de Gonzalo Díaz", por Diego Zúñiga, 28 de marzo 2012. <http://www.quepasa.cl/articulo/cultura/2012/03/6-8099-9-los-artefactos-de-gonzalo-diaz.shtml>

Las instalaciones de Díaz reflexionan sobre las técnicas de representación de las cuales se vale el arte y los temas históricos y socioculturales de América Latina, los cuales son tratados con cierta ironía y confrontación, que les son muy propias. Por lo mismo la intervención de edificios públicos emblemáticos de Chile y el extranjero, es una constante en su carrera, de lo cual la obra a analizar “Unidos en la Gloria y en la Muerte”, de 1997, es un potente ejemplo, que incluso le llevo a ganar el premio Altazor en el 2000.

El artista suele utilizar elementos y códigos visuales que provienen del mundo publicitario, tales como tubos de neón, imágenes y textos que podemos asociar al pasado histórico del país, al provenir de lugares comunes a todos, como es el caso del título de la obra a analizar “Unidos en la Gloria y en la Muerte”, que visualmente ya podemos asociar a la fachada del Museo, o de su famosa "Historia sentimental de la pintura chilena" (1982) donde la popular imagen del detergente “Klenzo” actúa como icono pop chileno.

En la obra que analizaré se intervino la fachada del museo reemplazando el nombre, tallado en piedra, del “Museo de Bellas Artes” por el título escrito en neón “Unidos en la gloria y en la muerte” que es el mismo que recibe la escultura de Rebeca Matte (1875-1929), emplazada en la entrada del Museo, desde 1930. La obra se integra en la instalación tanto por su ubicación como por el juego de palabras. Palabras que por lo tanto ya pre-existían en ese lugar, quizás tan sólo como visión pasajera y distraída de los peatones que por ahí pasaban, si además consideramos que la escultura muchas veces es llamada con el nombre de sus personajes “Ícaro y Dédalo”.

En palabras de Roberto Merino, uno de los autores del catálogo de la exposición: "Lo que hace Díaz -si se me permite la expresión- es *trabajo de lugar*: es decir, despierta el inconsciente del recinto (a veces un verdadero Minotauro) y lo mantiene a la luz mientras se pueda".¹⁸

Paralelamente, en todo el perímetro interior de la Sala Matta (sala subterránea del Museo) se instalaron tres corridas de alzaprimas metálicas que sostienen un texto escrito en letras de neón azules que reproduce fragmentos del Código Civil redactado por Andrés Bello en 1855, cuerpo legal que cómo sabemos fue tremendamente influyente en otros países de América Latina y "constituye el monumento más relevante de la civilidad chilena", en palabras de Mellado.

Este texto fue pronunciado por el presidente Montt cuando se solicitó al Congreso la aprobación del código civil, el 22 de noviembre de 1855. El texto escogido por Díaz reza así:

Se ha confiado más que en la ley, en el juicio de los padres y en los sentimientos naturales. Cuando estos se extravían o faltan, la voz de aquella es impotente, sus prescripciones facilísimas de eludir y la esfera a que les es dado extenderse, estrechísima. ¿Qué podrían las leyes en materia de testamentos y donaciones, contra la disipación habitual, contra el lujo de la vana ostentación que compromete el porvenir de las familias, contra los azares del juego que devora clandestinamente los patrimonios? El proyecto se ha limitado a reprimir los excesos enormes de la liberalidad indiscreta, que si no es a la

¹⁸ R. MERINO, Unidos en la Gloria y en la Muerte. Ediciones la Cortina de Humo, Santiago de Chile, 1998, página 11.

verdad, lo más de temer contra las justas esperanzas de los legitimarios, es a lo único a que puede alcanzar la ley civil, sin salir de sus límites racionales, sin invadir el asilo de las afecciones domésticas, sin dictar providencias inquisitorias de difícil ejecución, y después de todo ineficaces.¹⁹

Es mediante el juego de citas, a la escultura de Rebeca Matte, al edificio del arquitecto francés Emilio Jecquier y a la literatura civil de Bello, que Díaz reactiva a estos personajes históricos, cada uno clave en su disciplina y en el desarrollo del país y los hace dialogar, confrontarse, revelando la importancia de sus obras para la historia chilena.

La obra de Díaz inficiona la historia, que casi siempre esta 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.²⁰

Resulta interesante saber que Díaz ya había intentado hacer esta instalación previamente, cuando en 1990 fue invitado a participar en la muestra colectiva “Museo Abierto”, pero no obtuvo la autorización del entonces director, Nemesio Antúnez, aludiendo que no se podía intervenir justamente el lugar donde reside el nombre escrito de esta obra colectiva (el museo) con la obra personal de un solo artista. Siete años después, Milán Ivelic si lo autoriza, hecho que es analizado por Justo Pastor Mellado, relacionándolo a la fragilidad del Museo ante la incapacidad de sostenerse bajo los pilares del arte academicista:

Volvamos a Antúnez: él tenía razón. No había que dejar que un conceptual parodiara al museo. Pero Milán Ivelic permite, en 1998, que el conceptualismo realice esta operación, principalmente, porque no tenía fuerza política para evitarlo. De ahí que su posición quedara fragilizada frente a los “padres totémicos”. Pero finalmente, esa fragilidad jugó en mi favor en el 2000. Lo que no se sabe, a ciencia cierta, hoy día, es a favor de quien juega la actual fragilidad museal. Me parece que ya no juega a favor de nada, sino tan solo, en contra de sí mismo. Pero ese es el precio a pagar por la ausencia de ficción sustentable. Hoy día, realizar una exposición de los artistas de la Academia involucra sellar un pacto simbólico de acrecentamiento de la fragilización. Museo y Academia, “unidos en la gloria y en la muerte.”²¹

Esta unión, no exenta de conflicto, entre museo y academia, puede leerse también como la unión, ya más política entre arte y estado, que se vincularía más a la temática del poder tan presente en la obra de Díaz. Si volvemos incluso al origen del nombre de la instalación, tenemos un ejemplo de obra de arte, encargada por el estado chileno a una de nuestras mejores exponentes de la escultura nacional del siglo XIX, para regalar a Brasil en su Centenario, y el lema entonces indicaría la unión incondicional entre ambas naciones.

¹⁹ J.P. MELLADO, Unidos en la Gloria y en la Muerte. Ediciones la Cortina de Humo, Santiago de Chile, 1998, p. 30.

²⁰ Ob. R. MERINO, cita 18, página 16.

²¹ J.P. MELLADO, La Academia y el Museo: Lugares de Resistencia a la Contemporaneidad. Enero 2005, sitio web del autor.

El ejercicio artístico como proyecto de Estado no es algo nuevo, sino que se instala en Chile, justamente avalado por la enseñanza académica, desde los inicios de ésta misma, e incluso podríamos decir que desde antes, con la llegada del pintor peruano Mulato Gil de Castro.

Los maestros extranjeros que el Estado manda a llamar, los artistas chilenos que son becados para ir a estudiar a París, a cambio de mandar su obra exitosa a Chile y volver a enseñar, la participación en las Exposiciones Universales, todos ellos son fenómenos que ponen en evidencia esta alianza en la que el artista muchas veces queda bastante sujeto a las condiciones que se le imponen, en cuanto a los fondos, plazos, espacios de exhibición, reconocimientos.

No es tan diferente a lo que sucede hoy en día con los fondos concursables (Fondart y sus tipos de fondos) que para muchos artistas se convierten en el único camino posible para conseguir el ansiado financiamiento que requiere su creación. Bien lo sabe Díaz, que ha sido ganador de éste fondo al menos en tres oportunidades.



Instalación "Unidos en la Gloria y en la Muerte", 1997

Gonzalo Díaz, MNBA, Stgo. de Chile

Fuente de las imágenes: Catálogo "Unidos en la Gloria y en la Muerte" de Marina Babarovic, Ediciones de la Cortina de Humo, Stgo. de Chile, 1998.

5. Conclusiones

En la evolución temporal que se da entre las tres obras escogidas puede leerse también la evolución propia del arte chileno, entre la modernidad que se había iniciado ya en los años 50 y el arte contemporáneo. Los artistas Langlois y Cruz modificaron absolutamente el lenguaje escultórico mediante sus obras, pero no eran totalmente conscientes de dichas operaciones, o al menos no cómo lo sería un artista actual, que maneja los términos instalación, intervención urbana, *site-specific*, arte conceptual, etc. Ellos simplemente "hicieron", sin cuestionarse demasiado y quizás por lo mismo sus obras tomaron tanta fuerza expresiva y resultaron tan renovadoras.

Lo que sí era claro para ellos, así como para los artistas de la misma generación, era la necesidad de abandonar el cuadro-objeto o la escultura-objeto, definido por su

permanencia y valor mercantil, para proponer un nuevo lenguaje, en el que fuera más patente la relación entre arte y vida. Este quiebre en la continuidad de la pintura se producirá justamente en la década de los 60 y tuvo su paralelo en el arte escultórico, sin vuelta atrás, como ya hemos comentado.

Si comparamos estas obras más escultóricas con la instalación de Díaz, veremos que ésta última ya da cuenta de un proceso reflexivo mayor, en la que el lenguaje ha sido depurado y por lo mismo la obra se vuelve más críptica al espectador, sobre todo al neófito en este tipo de arte, basado más en la idea o el concepto y los posibles cruces que se pueden establecer entre los elementos de la obra, que cómo vimos en este caso una escultura, arquitectura e historia. Es importante decir también que una obra como la de Díaz irá siempre acompañada de un texto crítico, que de alguna manera es el sostén de los conceptos e ideas que de ella se desprenden y que se hace necesario conocer para la captación de su totalidad.

El punto en común entre las obras es el cuestionamiento a la oficialidad del museo, como principal sede del arte chileno, y fue muy interesante descubrir cómo cada obra se insertó en un momento diferente de su historia, donde los objetivos de las muestras y la relación con el público-espectador iban también cambiando.

Cada obra, desde su lenguaje y sus posibilidades, interceptaba al espectador que podía ser incluso el peatón o transeúnte, es decir un espectador "involuntario" cuya percepción es más pura, desinteresada y por lo mismo más potente.

Bibliografía

Bindis, Ricardo. "Pintura Chilena, Doscientos Años", Origo Ediciones, Santiago de Chile, 2006.

Catálogo "Unidos en la Gloria y en la Muerte", de Gonzalo Díaz, en MNBA, Ediciones de la Cortina de Humo, 1998

Galaz, Gaspar e Ivelic, Milán "Chile Arte actual", Ediciones Universitarias de Valparaíso, Universidad Católica de Valparaíso, 1988.

Machuca, Guillermo, "Remeciendo al papa y otros ensayos sobre visualidad". Ediciones Universidad ARCIS, Santiago, 2006.

Richard, Nelly "Márgenes a Instituciones. Arte en Chile desde 1973", Editorial Poss-Taylor. Art & Text. Melbourne, 1986.

Valdés, Adriana "Memorias Visuales: Arte Contemporáneo en Chile", Ediciones Metales Pesados, Santiago de Chile, 2006.

Varios Autores "Segundo Periodo 1950-1973. Entre Modernidad y Utopía", del Catálogo "Chile 100 años" MNBA, Santiago de Chile, 2000.

Varios Autores “Ensayos sobre Artes Visuales. Prácticas y discursos de los años 70 y 80 en Chile. Volumen II”, Ediciones LOM, Centro Cultural La Moneda, Santiago de Chile, 2012.

Recursos web

www.justopastormellado.cl

www.casa.cult.cu/publicaciones/revistaconjunto/127/robert.htm

www.artistasplasticoschilenos.cl/

www.m100.cl/programacion/retrospectiva-juan-pablo-langlois-3/

www.textosdearte.cl

<http://www.unabellezanueva.org/gonzalo-diaz/>

Otras fuentes

Conversatorio con el Juan Pablo Langlois, organizado por la Universidad Alberto Hurtado, el 6 de diciembre del 2012.

Charla “Desvíos del papel: cuerpo, instituciones e identidad” dictada por Andrea Giunta en Matucana 100, el 15 de enero del 2013.