


Espacios Escultóricos (1969): análisis y reconstrucción de una exposición que marca en el surgimiento de la instalación artística en Chile¹

Rodrigo Bruna
Universidad de Chile 

<https://dx.doi.org/10.5209/aris.98839>

Recibido: 2 de noviembre de 2024 / Aceptado: 14 de marzo de 2025

Resumen. En el año 1969, el escultor chileno Víctor Hugo Núñez realizó la exposición *Espacios Escultóricos* en la desaparecida Sala Universitaria de la Universidad de Chile. La muestra contempló la exhibición de una pieza ambiental que puso en diálogo el compromiso político y el afán experimental del momento. El presente artículo tiene como objetivo dar a conocer los resultados de una investigación que se orientó al análisis de esta exhibición y su contexto de producción. La relevancia de este estudio radica en su condición inédita al interior de la historia del arte local, situación que se sustenta en el rescate de una obra clave que buscó tensionar las relaciones existentes entre la obra, el espacio y el espectador. La metodología propuesta para esta investigación se centró en el análisis crítico de documentos escritos y visuales, instancia que se unió a las entrevistas realizadas al artista. En relación a los resultados obtenidos, se destaca la reconstrucción historiográfica y digital de la exposición, acción que permitió concluir que *Espacios Escultóricos* marca la antesala en el surgimiento de la instalación artística en el contexto chileno.

Palabras clave. Víctor Hugo Núñez; exposiciones en Chile; contingencia política; experimentalidad; instalación artística.

ENG Espacios Escultóricos (1969): analysis and reconstruction of an exhibition that marks the emergence of installation art in Chile

Abstract. In 1969, Chilean sculptor Víctor Hugo Núñez held the exhibition *Espacios Escultóricos* (Sculptural Spaces) at the now disappeared Sala Universitaria of the University of Chile. The show included the exhibition of an environmental piece that put in dialogue the political commitment and the experimental zeal of the moment. The purpose of this article is to present the results of a research oriented to the analysis of this exhibition and its context of production. The relevance of this study lies in its unprecedented condition within the history of local art, a situation that is based on the rescue of a key work that strained the existing relationships between the work, the space and the viewer. The methodology proposed for this study focused on the critical analysis of written and visual documents, which was combined with interviews with the artist. In view of the results obtained, the historiographic and digital reconstruction of the exhibition stands out, an action that allowed concluding that *Espacios Escultóricos* marks the anteroom in the emergence of installation art in the Chilean context.

Keywords. Víctor Hugo Núñez; exhibitions in Chile; political contingency; experimentality; installation art.

Sumario. 1. Introducción. 2. Contingencia política y experimentalidad. 3. *Espacios Escultóricos* en la Sala Universitaria. 4. Un montaje expresivo y escenográfico. 5. La reconstrucción digital de la exposición. 6. Conclusiones. Referencias.

Cómo citar. Bruna, R. (2025). Espacios Escultóricos (1969): análisis y reconstrucción de una exposición que marca en el surgimiento de la instalación artística en Chile. *Arte, Individuo y Sociedad*, 37(3), 439-450. <https://dx.doi.org/10.5209/aris.98839>

¹ Este artículo recoge los resultados de la investigación "Antecedentes de la instalación (arte) en Chile: estudio y puesta en valor de tres exposiciones realizadas en la Sala Universitaria, 1969-1971", financiada por el Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio, Fondo Nacional de Desarrollo Cultural y las Artes (Folio 668493) y por la Facultad de Artes, Universidad de Chile, Fondo de Creación e Investigación 2022.

1. Introducción

La instalación artística es una práctica contemporánea surgida a fines de la década de 1960 en el seno del minimalismo norteamericano (Stahl, 2009, p. 141) y como resultado de una puesta en crisis de la obra como un “artefacto mercantil y museable” (Sánchez, 2009, p. 17). En su condición de práctica de lugar, la instalación ocupa y a la vez actúa en el espacio (Larrañaga, 2001, p. 55) produce el lugar, lo corporiza (Heidegger, 2009, p. 33), lo transforma en un lugar practicado (Certeau, 2000, p.129); con el fin de generar experiencias perceptivas y cognitivas que ponen de relieve el papel del espectador como agente transformador del espacio y de su significado. Asimismo, la instalación se entiende como una práctica artística que considera las cualidades del espacio y las reconfigura (Suderburg, 2000, p. 4), dejando en evidencia un desborde categorial de las disciplinas artísticas (Maderuelo, 2008, pp. 307-308), que radicaliza el discurso estético moderno (Rebentisch, 2012, p. 14). Del mismo modo se puede afirmar que la instalación rompe con la autonomía de la obra para transformarse en un ente social, abierto y participativo, que pone de relieve su condición democrática (Groys, 2014, p. 57). En un contexto amplio y de síntesis, la noción de instalación (arte) responde a un modo de pensar y actuar que implica el espacio y la participación activa del espectador.

Su validación institucional vino de la mano de la exhibición *Space* (1969), muestra realizada por la curadora norteamericana Jennifer Licht en el Museum of Modern Art de Nueva York (Reiss, 2001, p. 87). Sin embargo, podemos afirmar que sus antecedentes los encontramos en obras como *Hannover Merzbau* (1923-1936) de Kurt Schwitters, *Prounenraum* (1923) de El Lissitzky y *Plafond chargé de 1200 sacs a charbon* (1938) de Marcel Duchamp (Oliveira et al. 1996, p. 9), obras que han sido citadas como precursoras de lo que hoy entendemos por instalación.

El surgimiento de esta práctica en Latinoamérica se vincula principalmente a las experiencias desarrolladas por arte cinético y neoconcreto durante la segunda mitad del siglo XX. En este sentido las obras de Carlos Cruz-Diez, Jesús Rafael Soto y Julio Le Parc se hicieron cargo de problemas vinculados al espacio, el color y el movimiento. Por su parte, Lygia Clark, Lygia Pape y Hélio Oiticica buscaron explorar la dimensión subjetiva y sensorial de la obra y cómo esta impacta en el uso del espacio y en el rol del espectador (Bruna, 2022, p. 30).

Por su parte, la escena en Chile evidenció la existencia temprana de trabajos que responden a los principios que rigen la práctica de la instalación (arte). La abstracción y el informalismo durante la década de los años sesenta sembraron el terreno para el surgimiento de un conjunto de obras que buscaban explorar nuevos materiales y modos de producción. Son creaciones que, en su gran mayoría, se nutrían de lo cotidiano, de la cultura popular y de una escena política comprometida con los cambios. Son obras cuyas lecturas “apuntaban, sin rodeos ni retóricas elípticas a situaciones de vidas concretas y reales” (Ivelic y Galaz, 2009, p. 165).

En este contexto, el escultor chileno Víctor Hugo Núñez (n.1943) realizó su primera exposición individual titulada *Espacios Escultóricos* (1969). Esta se exhibió en la desaparecida Sala Universitaria² y contempló la realización de una pieza ambiental que problematizó las relaciones entre la obra, el espacio y el espectador, bajo un discurso que pone de manifiesto el compromiso político y el afán experimental.

Tomando como punto de partida *Espacios Escultóricos*, se realizó una investigación que tuvo como principal objetivo el análisis de esta exhibición y su contexto de producción, labor que permitió la reconstrucción digital de la muestra. La relevancia de este trabajo de investigación radica en su condición inédita al interior de la historia del arte local, condición que lo convierte en un aporte al campo historiográfico y al ámbito patrimonial, puesto que propone el rescate de un espacio de exhibición clave en el desarrollo de las artes visuales en Chile. Del mismo modo, el estudio pone de relieve la recepción de estas obras por parte de la prensa del periodo³, información que permite examinar el campo discursivo en el que se inserta esta exposición.

Nuestra hipótesis de trabajo sostiene que las características formales y conceptuales, presentes en la exposición *Espacios Escultóricos* definen un primer acercamiento al problema de la instalación en nuestro contexto. En respuesta a la hipótesis propuesta, se planean algunas preguntas que orientaron la investigación. A saber: ¿qué influencia tuvo el contexto sociopolítico y artístico en la conceptualización de esta exhibición?, ¿qué vínculos se generan entre la obra de Núñez y la escena artística internacional?, ¿qué aspectos definen el campo discursivo que acoge la muestra?, ¿qué cualidades formales o conceptuales nos permiten considerar a *Espacios Escultóricos* como un antecedente que marca el surgimiento de la instalación en Chile?

Con el fin de abordar estas preguntas, propusimos una metodología que se orientó al análisis crítico de documentos escritos y visuales, unido a las entrevistas realizadas al artista. Por su parte, el diseño de la investigación se sustentó en un enfoque narrativo que permite poner en diálogo las particularidades de las voces participantes y las fuentes consultadas, con el fin de generar un relato coherente y pertinente con el objeto de estudio.

En vista de lo planteado organizamos el escrito en cinco apartados. En primer lugar, revisamos el contexto sociopolítico y artístico de fines de la década de los años sesenta, con el fin de comprender la incidencia de este en la conceptualización de *Espacios Escultóricos*. Seguidamente, analizamos la exposición y su recepción por parte de los medios de prensa escritos. A continuación, examinamos las referencias conceptuales que cruzan este trabajo. Acto seguido, abordamos el proceso de reconstrucción digital de la muestra y sus aportes al proceso investigativo. Por último, planteamos algunas reflexiones que buscan responder a las preguntas iniciales expuestas en este artículo.

² La exposición se realizó en la Sala Universitaria entre los días 4 y 16 de diciembre 1969.

³ Los medios de prensa escrita consultados fueron: *Las Últimas Noticias de la Hora*, *El Siglo*, *Las Últimas Noticias* y *Revista Plan*.

2. Contingencia política y experimentalidad

Durante la década de los años sesenta, las demandas políticas y sociales marcaron el contexto sociopolítico mundial. La lucha por los derechos civiles, la libertad sexual, los movimientos pacifistas, el Mayo francés, la Revolución cubana y la Guerra de Vietnam definieron un escenario de cambio que puso en jaque las estructuras de poder y los valores de la sociedad burguesa. Estas demandas y anhelos respondieron a la emblemática consigna «Pidamos lo imposible», expresión que se traduce en un rechazo al poder en todas sus formas, a la vida alienante, al consumo, a la uniformidad y la segregación (Aliaga et al, 2003, p. 29).

Bajo este contexto, un hecho marca el fin de la década y el inicio de una nueva era: la llegada del hombre a la luna, un suceso que nos permitió dimensionar y comprender el lugar que ocupamos en el espacio. Esta comprensión se vio reforzada por fotografías que circularon de la Tierra a distancia, las cuales permitieron “mapear de nuevo nuestro planeta, nuestro entorno cósmico y a nosotros mismos.” (Spier, 2019, p. 159).

Los hechos descritos no fueron ajenos a la sociedad chilena, ni al gobierno de Eduardo Frei Montalva (1964-1970). Frei inició su mandato enarblando la consigna «una revolución en libertad», frase que buscaba la transformación de las estructuras económicas y sociales del país, bajo los preceptos de Estados Unidos⁴. Dos importantes iniciativas marcaron su programa de desarrollo: la Reforma Agraria y la Chilenización del Cobre. Mediante estas propuestas se buscó, por un lado, incrementar la producción agropecuaria y minera y por otro mejorar las condiciones laborales de los y las trabajadoras a través de la capacitación y el fortalecimiento de la sindicalización.

Del mismo modo, Frei incentivó la inversión en infraestructura, situación que potenció el desarrollo de áreas vinculadas a la industria, la energía, el transporte y las telecomunicaciones. Por su parte, en el marco de su plan de desarrollo social, Frei fortaleció las cooperativas y las organizaciones sociales, lo cual fomentó la participación efectiva de los sectores más marginados de la escena pública (Correa et al. 2015, p. 254). Pese a estas iniciativas, el 11 de marzo 1966 acontece en el norte del país la matanza de obreros en la mina El Salvador, hecho motivado por la huelga convocada por la Confederación de Trabajadores del Cobre (Fig. 1). La masacre fue llevada a cabo por los militares, quienes recibieron la orden del Ministro de Defensa Juan de Dios Carmona, lo que comprometía la legitimidad del gobierno de Frei (Cerde, 2014, p. 134).

En 1969, a un año del fin del mandato de Eduardo Frei, este tuvo que enfrentar dos acontecimientos que empañaron la gestión de su gobierno: la masacre de Puerto Montt y El Tacnazo. El primero fue una toma ilegal de terreno, emprendida por un grupo de familias, en las cercanías de la ciudad de Puerto Montt. La toma concluyó con la muerte de once personas a manos de Carabineros, que actuó bajo las órdenes del Ministro del Interior Edmundo Pérez Zujovic (Correa et al. 2015, p. 255).

El segundo hecho fue el acuartelamiento militar realizado por el General Roberto Viaux en el Regimiento Tacna, cuyo objetivo fue evidenciar los problemas de equipamiento y sueldo de los militares (Correa et al. 2015, p. 261).



Figura 1. *El Siglo* (11 de marzo de 1966). *A mansalva fue la masacre* [Imagen portada de prensa], Santiago, Chile. (Fuente: Archivo Biblioteca Nacional de Chile)

⁴ El programa “Alianza por el Progreso” (1961) fue una instancia de ayuda económica y social para Latinoamérica impulsado por John F. Kennedy. A través de este programa se buscaba contrarrestar la influencia de la revolución cubana en la región. Las medidas tomadas por Frei en su gobierno tributaron a este plan de acción levantado por Estados Unidos.

Otro hecho significativo del periodo fue la «Reforma Universitaria», movimiento académico y estudiantil iniciado en 1967. Dicha corriente tuvo como objetivo repensar la universidad como una institución pluralista y democrática al servicio del pueblo. Bajo este ideario, la Universidad de Chile buscó instaurar un nuevo modelo formativo y de gobierno que respondiera a las transformaciones políticas y sociales que experimentaba el país.

Frente a este escenario de cambios, la guerra de Vietnam se transformó en una bandera de lucha para muchos jóvenes idealistas que creían en la libertad y en el poder de autodeterminación de los pueblos. En voz de Paula Barreiro:

Vietnam se convirtió en el símbolo de la opresión del sistema capitalista americano que se quería derrocar; la revolución de Cuba y la figura del Che Guevara era la toma del poder armada a la que se quería aspirar; Mao y su revolución cultural era la ideología a instaurar (2009, p. 389).

A través de este conflicto, se generó un sentimiento antiimperialista que se incrementó producto de la influencia ideológica de la Revolución Cubana. Este ideario político cuestionó la dependencia cultural, el cual propiciaba la búsqueda de una identidad que se reconocía en lo popular y en lo latinoamericano. En este sentido, fue relevante la manifestación realizada en septiembre de 1969, donde cerca de tres mil jóvenes marcharon entre Santiago y Valparaíso en repudio a la guerra de Vietnam.

En el ámbito cultural la misma Universidad cumplió un rol relevante durante este periodo; su labor “centralizaba gran parte de la difusión de la cultura en el país, al punto que se ha afirmado que se desempeñaba como una especie de ministerio de cultura” (Berrios y Cancino, 2018, p. 180). La creación del Instituto de Extensión de Artes Plásticas IEAP en 1945 vino a organizar esta labor, cuyo foco se centró en la difusión del quehacer de las artes plásticas. Bajo su tutela se encontraba la Sala Universitaria, espacio expositivo que inició sus actividades en 1944 en los altos de la librería Universitaria en la Casa Central de Universidad de Chile. Con el paso de los años, la Sala se convirtió en un espacio relevante en la escena artística local. Dicha condición le permitió albergar importantes exposiciones nacionales e internacionales, desatacándose la exposición de Bárbara Hepworth (1960), organizada y patrocinada por el British Council.

Otro espacio dependiente del IEAP fue el Museo de Arte Contemporáneo, lugar que acogió en 1968 la exposición *De Cézanne a Miró*, muestra organizada por el Consejo Internacional del Museo de Arte Moderno de Nueva York. Con esta exhibición, el gobierno de Frei incentivó el acceso de amplios sectores de la población al consumo cultural. La muestra estuvo compuesta por obras de Paul Cézanne, Paul Gauguin, Pablo Picasso, Georges Braque, Salvador Dalí, René Magritte, Kazimir Malévich, Vassily Kandinsky, Piet Mondrian, Paul Klee, Joan Miró, entre otros. A través de esta exhibición, el público chileno pudo apreciar de forma diferida los hitos de la vanguardia europea.

Durante el periodo otra institución cultural relevante fue el Museo Nacional de Bellas Artes. En 1969, el pintor chileno Luis Vargas Rozas deja la dirección del Museo y asume esta labor el artista Nemesio Antúnez. Su principal motivación fue modernizarlo y abrir sus puertas a un público más amplio, transformando este lugar en un espacio vivo y abierto a las nuevas experiencias. Durante el primer año de su gestión, el Museo acogió la obra de artistas que asumieron el desafío, apropiándose del espacio de una manera crítica y experimental (Cross, 2019, p. 37). En este contexto, destacamos el *environment* gráfico *Arrugas* (1969) de Liliana Porter y la evocadora pieza conceptual *Masacre de Puerto Montt* (1969) de Luis Camnitzer. Del medio local, destacamos la intervención *Cuerpos Blandos* (1969) de Juan Pablo Langlois, pieza con la cual el artista intervino el interior y exterior del edificio del Museo a través de una gran manga de plástico rellena de periódicos.

En el ámbito formativo, la Escuela de Bellas de la Universidad de Chile era el epicentro del pensamiento y la práctica artística en el país. A fines de la década de los sesenta, la Escuela contaba entre sus académicos a destacados artistas, como José Balmes, Gracia Barrios, Matilde Pérez, Eduardo Martínez Bonati, Alberto Pérez, Marta Colvin y Ricardo Mesa. Ellos no solo formaron artistas en sus talleres, sino que también definieron la escena artística y discursiva del momento. Del mismo modo, la Escuela vivió un periodo de libertad y experimentación que se vio reflejado en el propio quehacer de los alumnos y profesores. Instancias como salones de estudiantes, concursos, ferias de arte y seminarios, fueron relevantes y revitalizaron este espacio educativo. Entre estas acciones destaca la pieza multidisciplinar titulada *Peligro* (1969), realizada por Félix Maruenda junto a docentes y estudiantes de artes, danza y música de la Universidad de Chile. La obra se emplazó en el Hall de la Escuela de Bellas Artes con el fin de generar un acontecimiento donde los estímulos visuales y sonoros evocaban los horrores de la guerra de Vietnam.

En atención a los medios de comunicación masiva, podemos mencionar el inicio de las transmisiones televisivas de los canales universitarios a fines de la década de los cincuenta. A esto se une la creación de la primera señal estatal en el año 1969 (Correa et al. 2015, p. 238). Ese mismo año se estrenó *Forma y Espacio* (1969-1970) en el canal 9 de la Universidad de Chile. El programa lo condujo el artista Iván Vial y respondió a un modelo más experimental de entender la televisión. Junto a las entrevistas se realizaban piezas en vivo por parte de los artistas que la prensa del momento describió como *Happenings*. Entre las demostraciones emblemáticas podemos recordar la vinculada a explicar el *expresionismo abstracto*. La acción concluyó en un *happening* televisado donde un mimo pintaba con alimentos y corría sobre la tela (Happening en el 9, 1969, p. 17). La espontaneidad y el humor transformó a este programa en una obra en sí, que ingresó a los hogares de un grupo selecto de chilenos, que tenían acceso a la señal televisiva.

En síntesis, durante la década de los años 1960 comenzó a manifestarse un férreo compromiso político entre los y las artistas, que se volvió cada vez más influyente en la realización de sus obras. La incorporación progresiva de citas a hechos histórico-políticos, obedeció a una tendencia dominante no sólo en las artes visuales, sino en todo el campo cultural chileno. A estos debemos sumar el afán experimental que comienza a

manifestarse entre los artistas más jóvenes, situación que pone en crisis los cánones disciplinares imperantes a partir de la implementación de nuevos medios y procesos de producción. Este afán experimental responde a los planteamientos de Susan Sontag en torno al surgimiento de una nueva sensibilidad que reclama “la conquista y explotación de nuevos materiales y métodos obtenidos del mundo del «no-arte»” (1996, p. 381).

3. Espacios Escultóricos en la Sala Universitaria

Víctor Hugo Núñez inició su formación artística en el año 1960, como estudiante en los cursos vespertinos de dibujo y croquis dirigidos por Gracia Barros en la Escuela de Bellas Artes de la Universidad de Chile. Ingresó formalmente a Bellas Artes el año 1964, donde estudió escultura y cerámica con el artista y profesor Ricardo Meza.

En 1969, Núñez era profesor ayudante de la cátedra de escultura cuando Abraham Freifeld, director del Instituto de Extensión de Artes Plásticas, lo invitó a exponer en la Sala Universitaria, junto al escultor Luis Araneda. El nombre “Espacios Escultóricos” fue propuesto por Freifeld a Núñez, quien tomó el término, pese a que no manejaba conceptualmente las ideas implícitas en el título. Del mismo modo, el artista no era consciente de los alcances de su propia propuesta, la cual problematizaba el propio lenguaje escultórico. A través de su exposición, Víctor Hugo Núñez explora las posibilidades espaciales del lugar a partir de una escenografía expresionista. Su trabajo atiende a la contingencia política del momento, a partir de materialidades residuales procedentes de su propio taller, que fueron instalados en la sala de exhibición. La pieza de Núñez nos recuerda la obra *Project Altered Daily* de Robert Morris realizada en 1969 en una bodega de propiedad de la Galería Leo Castelli. Durante 23 días el artista transformó este lugar en un laboratorio de experimentación, cuyo eje de trabajo fue la exploración de los materiales y la relación de estos con el espacio:

El enfoque en la materia y la gravedad como medio da como resultado formas que no se proyectaron de antemano. Las consideraciones de ordenar son necesariamente casuales e imprecisas y no enfatizadas. Apilamiento aleatorio, apilamiento suelto, colgante, da forma pasajera al material. La probabilidad es aceptada y la indeterminación es implícita, ya que el reemplazo dará como resultado otra configuración. (Morris, 1993, p. 46)

En respuesta a la cita, podemos afirmar que las herramientas surgen de las propias posibilidades que otorgan los materiales, al igual que su disposición en el espacio. Esta configuración del espacio tanto en Núñez como en Morris se caracteriza por una “dispersión antiformal”, que reemplaza el orden y la unidad compositiva, por un principio de entropía y transitoriedad. Ciertamente, esta coincidencia nos permite señalar una cercanía formal entre ambos artistas, pese a las diferencias que evidencian sus contextos de producción.

La exhibición de Víctor Hugo Núñez en la Sala Universitaria (Fig. 2), se organizó a partir del estrecho pasillo negro construido por el artista. Este espacio claustrofóbico fue cubierto con trozos de vidrio y azúcar que Núñez depositó en el suelo y sobre los cuales caminaba el público; provocando una experiencia incómoda e inquietante. Esta experiencia sonora del suelo se veía intensificada por la penumbra que inundaba el lugar, la que era rota por un foco que enfrentaba y enneguecía al visitante en su ingreso a la sala.

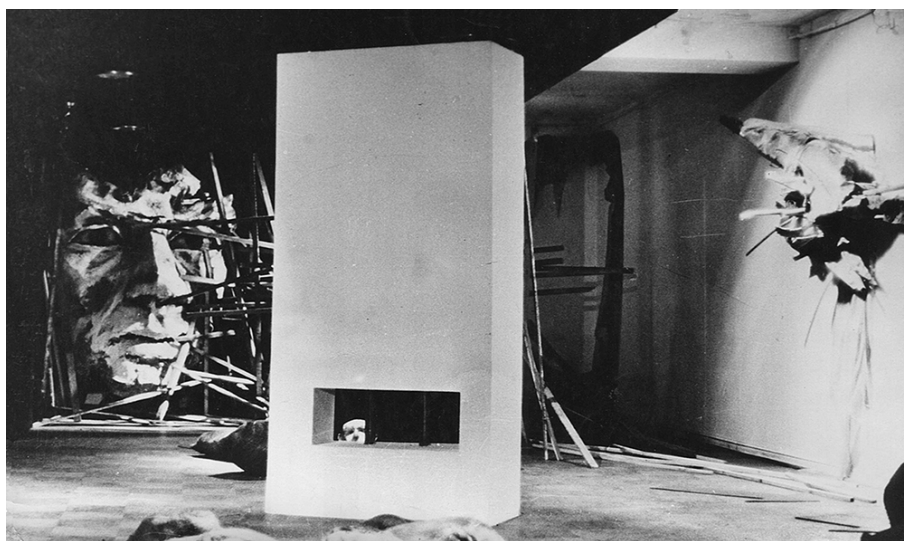


Figura 2. Víctor Hugo Núñez (1969). *Espacios Escultóricos* [fotografía, vista exposición]. Sala Universitaria, Santiago, Chile. (Fuente: Archivo personal Víctor Hugo Núñez)

En una primera vista, el espacio se presenta angosto y profundo. Esta condición fue el resultado de la división longitudinal que realizó el artista del espacio, con el objetivo de albergar separadamente su exposición de la de Luis Araneda. El muro construido tomó como puntos de apoyo los tres pilares característicos de la Sala Universitaria. Posteriormente, la pared fue pintada de color negro e intervenida por el artista con gestuales brochazos de color blanco.

En el centro de la sala, Núñez instaló un paralelepípedo de base rectangular de 240 x 122 x 40 cm., pintado de blanco. En la parte inferior de este volumen, el artista dejó un espacio vacío, en el que dispuso una cabeza de hombre a escala, que nos observa a través de dos barrotes metálicos dispuestos en la cavidad. La pieza se completó con una fina capa de arena que rodeaba el blanco volumen. De igual forma, en el piso de la sala, se distribuyeron tres volúmenes de 180 x 60 x 30 cm., confeccionados con sacos de yute que el artista cosió y que luego relleno con papel periódico. Con el objetivo de acentuar la calidad de desperdicio, Núñez orinó sobre las piezas para inundar el espacio con su hedor. De forma contigua a estos volúmenes, en el suelo se dispusieron cinco flechas rojas hechas en madera, que tenían como finalidad señalar estos cuerpos residuales.

En el fondo de la sala se observaba una monumental cabeza de hombre que el artista instaló en el muro sur poniente, pared que fue previamente pintada de color negro. La construcción de la pieza consideró malla metálica y papel maché, materiales con los que se dio volumen al rostro. Posteriormente, la estructura se cubrió con paja, telas y maderas, para luego pintarla de blanco, negro y gris. Dicha acción fue complementada por una iluminación de carácter teatral, que acentuó el claroscuro de la pieza. Junto a esta cabeza Núñez dispuso veinticinco vigas de madera, extraídas de edificios antiguos. Con ellas organizó un gran laberinto de ritmos caóticos y desenfadados que se elevaban hacia el techo. Las mismas vigas sirvieron de soporte para colgar un conjunto de paños negros usados. Acto seguido, el artista instaló aleatoriamente treinta listones de madera de distintas medidas en el piso de la sala. La evidente organización entrópica del espacio fue el resultado de una lectura de contexto. Núñez recuerda que por esos años se realizó una huelga del personal de aseo, acción que pobló de basura las calles de Santiago (Núñez, 24 de mayo de 2023, comunicación personal). Es esta experiencia la que es recreada en la sala de exposiciones, con lo que se refuerza la condición ambiental de la obra.

No conforme con el resultado del montaje Núñez decidió, unos días antes de la inauguración, intervenir uno de los muros de la sala. La acción contempló derribar parte de la tabiquería, para crear una abertura que permitía ver la ventana existente en ese lugar. Allí, el artista instaló estacas de maderas, trozos de metal y plásticos pintados de color rojo, materiales que paradójicamente buscaban taponar la abertura hecha, dejando pasar la luz exterior y el sonido de la calle (Fig. 3). El artista señala que con esta intervención propuso “una especie de cuerpo destrozado, de un expresionismo muy fuerte: maderas, metal repujado, fierro, cosas orgánicas que salían de esa abertura como estómago [...] Era un grito empotrado en el muro” (Núñez, 24 de mayo de 2023, comunicación personal).

De igual forma, la muestra contempló una intervención con la que Núñez cortó de un extremo a otro la principal arteria de Santiago: Avenida Alameda. La acción se realizó a través de una franja pintada de color negro de 100 metros de largo que cruzaba la avenida. Sobre ellas, el artista pintó en blanco siluetas humanas y señaléticas de tránsito en amarillo. En relación a este trabajo, el artista afirma: “Quería simbolizar con esta acción que el país estaba de luto por la represión brutal en contra de los trabajadores en el norte del país.” (Núñez, 2002, p. 49).

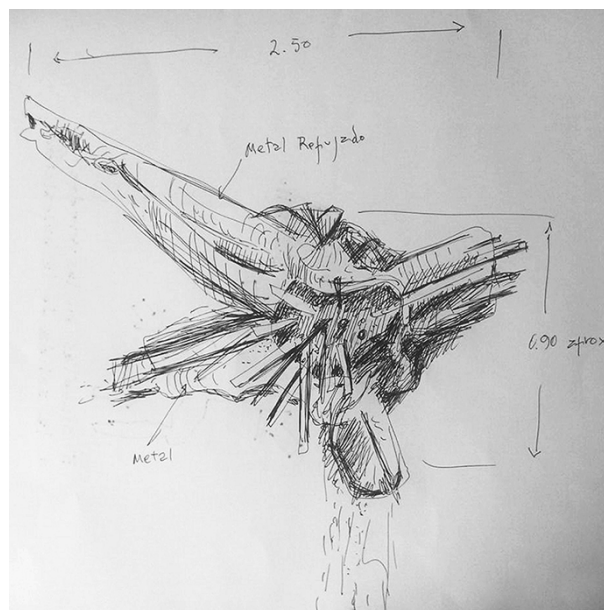


Figura 3. Víctor Hugo Núñez (2023). *Espacios Escultóricos* [Dibujo, boceto de obra]. Cuernavaca, México. (Fuente: Archivo personal Víctor Hugo Núñez)

Durante la inauguración de la obra, Núñez compartió con el público su texto mecanografiado titulado ¿Por qué? (1969) En el escrito se hacen patente las luchas y anhelos que experimentaba el país:

La sangre derramada ha fertilizado los campos de nuestra América. De todas florecen jóvenes que llevan el germen naciente del hombre nuevo, que luchan por la transformación total de esta sociedad,

para construir la nueva y justa que devolverá al hombre su dignidad tantas veces pisoteada. (Núñez, 1969, p. 1).

Con esta declaración de principios, Núñez afirmó su compromiso político a partir de una obra que pone en evidencia su afán experimental y expresivo. En su trabajo, los principios estéticos se encuentran subordinados a un mensaje político que pone de relieve la importancia de un arte revolucionario, al que Miguel Rojas Mix se refiere señalando:

El arte revolucionario no propone ningún modelo, ni se refiere a ningún estilo determinante, pero conlleva -como dice Marx- el carácter tendencioso que tiene el arte creador, en la medida en que afirma y define la personalidad de un pueblo y una cultura. (1973, p. 38).

A través de este arte revolucionario, expresivo y metafórico, se desbordan los límites disciplinares con el fin de abrazar las posibilidades del espacio. Este desborde disciplinar fue constatado por Rosalind Krauss al señalar la condición infinitamente maleable de las categorías vinculadas al quehacer pictórico y escultórico (2015, p. 281).

En igual sentido, la obra de Núñez pone de manifiesto la fragilidad y la urgencia de una obra que reivindica el accionar colaborativo de un espectador participante, que deja de lado su condición de voyeurs pasivo (Rancière, 2013, p. 11). En igual sentido, este accionar colaborativo se hace parte de un régimen efímero, que cuestiona el principio de trascendencia y el carácter mercantil de la obra.

Conforme a estas lecturas, es primordial revisar el rol de la prensa escrita y la cobertura dada a la muestra. Pese al breve periodo de exhibición (trece días), la prensa puso de relieve el carácter experimental de la muestra, unido al compromiso político del artista. Víctor Hugo Núñez es militante del Partido Socialista y es consciente del rol que juega su obra en un contexto marcado por el cambio cultural y las reivindicaciones sociales. Visto desde la esfera partidaria, el afán experimental presente en su trabajo no responde a los lineamientos ideológicos de un partido que busca la transformación de la sociedad a través de un mensaje directo, sin metáforas, que priorice el contenido por sobre la forma.

Atendiendo justamente al problema formal, el periodista Carlos Maldonado apunta a la relación entre el espacio y los objetos presentes en la exposición:

La visión que aparece a la primera mirada da la sensación de atisbar hacia el interior de un mundo fantástico, tal vez el de una caverna del hombre primitivo. Los efectos de luz y sombra sobre algunos cuerpos informes, contruidos con sacos, son de un inequívoco barroquismo. (Maldonado, 1969, p. 10).

A partir de esta condición ambiental de la obra, se vislumbra una lectura que atiende a lo escenográfico de una propuesta en la que prima el desborde por encima de la contención. Por otro lado, Maldonado comenta la presencia simbólica de cuerpos humanos crucificados, heridos, arrinconados, bajo un clima tenso y sofocante; situación cuya lectura visual es tan contundente, que se hace innecesario el manifiesto mecanografiado con que Núñez recibe al público (Maldonado, 1969, p. 10). En este punto se hace evidente la intención del artista de buscar un mensaje claro que no se deje eclipsar por el barroquismo de las formas.

Por su parte, en la entrevista hecha a Núñez en el diario *Las Noticias de Última Hora*, el artista se enfoca en evidenciar los motivos que lo llevan a exponer los fundamentos que sustentan su obra. Al respecto, Núñez afirma:

Yo no hago cosas bonitas, no porque sea incapaz de hacer esculturas hermosas, pero en este momento en mi país las obras bellas van a decorar las casas, los jardines de la burguesía y yo no entro en ese juego [...] Entiendo que el arte es una búsqueda de verdad, es mostrar, desenmascarar, no ser cómplices, tapando con flores una verdad cruel. (*La plástica y la poesía deben salir hoy a la calle*, 1969, p. 13)

La cita describe a un artista comprometido políticamente, que busca materializar su ideología mediante su obra disruptiva y experimental. Núñez es fiel a su convicción y radical en su postura, lo que queda de manifiesto cuando señala: "Esta muestra es solo una parte de lo que quiero hacer, si debo abandonar la plástica por la revolución lo haré, porque es más importante que todo y de ella parten las grandes manifestaciones humanas." (*La plástica y la poesía deben salir hoy a la calle*, 1969, p. 13). La entrevista deja en evidencia el férreo compromiso del artista ante los cambios que experimentaba el país.

Por último, haremos referencia a la reseña escrita por Guillermo Tejeda en la *Revista Plan*. En ella se hace una crítica al tipo de obra expuesta en la sala Universitaria y al entendimiento de esta por parte del público:

Curioso impacto que no impacta a nadie. Los pintores y escultores alegan o defienden, los críticos y comentaristas escriben un poco al respecto. Pero la gente no ve nada. A la Sala Universitaria de la Universidad de Chile, llegan unas cincuenta personas al día, que no vibran con exageración ni se quedan más de media hora en el mejor de los casos. Es decir, que este tipo de muestra es esencialmente contradictorio: sin ser aún capaz de renunciar a la galería de arte y al museo, el modo de utilizarlos quiere convertirse en el arma que los aniquile. (Tejeda, 1969, p. 15)

A partir de lo comentado, podemos constatar el prejuicio y desconocimiento frente a la obra de Víctor Hugo Núñez. La lectura de Tejeda es claramente opuesta a la de Maldonado, pues no profundiza en la exposición por falta de entendimiento o desidia frente a las obras críticas y experimentales. A esto se une el nulo interés por abrir un diálogo que permita la comprensión de estos nuevos lenguajes.

En síntesis, a través de estos artículos y entrevistas podemos hacernos una idea del contexto discursivo en el que se inserta la exposición. Estas son lecturas que se nutren de una realidad política efervescente y de las escasas referencias que se manejan al momento de abordar una exposición inusual, que se escapa de los formatos y discursos tradicionales.

4. Un montaje expresivo y escenográfico

Fiel a su ideología y a su interés por explorar el espacio, Núñez consolida su compromiso con la contingencia política y social del momento, cuestionando su propia filiación con el lenguaje escultórico. En atención a estas ideas, podemos afirmar que *Espacios Escultóricos* resignifica las relaciones entre obra, espacio y espectador a partir de un hecho histórico: la muerte de mineros en el yacimiento de El Salvador (1966). A través de esta exposición se marca una ruptura con el lenguaje escultórico tradicional, situación que le permite liberarse de formalismo con el fin de evidenciar “una realidad que se vive, pero que no se quiere ver” (Núñez, 1969, p. 1).

Materialmente, la exposición *Espacios Escultóricos* responde a lo que Miguel Rojas Mix definió como escultura neofigurativa. Este movimiento cuestionó el canon escultórico imperante a la luz de un compromiso social manifiesto. Al respecto, el historiador se refiere a los artistas que formaron parte de este movimiento:

Las afinidades que existen entre ellos en la temática, centrada en el problema humano o en la circunstancia social, la utilización de medios nuevos como son los materiales perecibles, así como la renuncia a trabajar con elementos definitivos y a estimar el valor de una obra por la técnica o por el material del cual ella está hecha [...] (Mix, 1971, p. 67).

Bajo esta premisa, el hombre y la contingencia se transformaron en los temas con los que Núñez trabaja, problemáticas que a su vez fueron exploradas a través de materiales no tradicionales que evidenciaban su condición precaria y efímera de la obra. De esta forma, podemos afirmar que *Espacios Escultóricos* se concibe desde la inmediatez de un montaje aleatorio que responde a las propias particularidades de los materiales utilizados. Esta concepción deja en evidencia una acción procesual pensada y realizada en función del espacio, donde la presencia del objeto escultórico se ve eclipsada por la presencia física del material en su potencial disponibilidad. Asimismo, esta acción procesual puede ser entendida bajo las lógicas de una «poética del durante», que pone en valor la continuidad y el transcurrir de un proceso creativo, que trasciende al objeto artístico como resultado final (Loeck, 2003, p. 30).

A nivel conceptual, esta exposición fue definida como un montaje, noción que formaba parte del léxico de los artistas y críticos chilenos de fines de los sesenta. A través de este término se da cuenta de un tipo de obra que trasciende las dos dimensiones con el fin de abordar el espacio a partir de una experiencia perceptiva de carácter envolvente. La noción de montaje alude a una operación combinatoria de elementos disímiles que “supone una fragmentación de la realidad y describe la fase de la constitución de la obra” (Bürger, 2000, p.137). Para Jacques Aumont (2002), la noción montaje se relaciona con el campo del cine y hace referencia a la “yuxtaposición más o menos hábil de fragmentos pertenecientes a diferentes instantes” (p. 248). Estos fragmentos reconstruidos generan, en voz del autor, una nueva lógica espacio-temporal, en la cual las perspectivas se multiplican como resultado del propio montaje. Al respecto, el montaje y la escenografía se complementan para proponer un espacio no euclidiano que se abre a múltiples puntos de vista que amplían la experiencia espacial del espectador.

Por su parte, Patrice Pavis (1998) señala que el montaje es, desde una lógica teatral “el arte de la recuperación de materiales previos; no crea nada *ex nihilo*, sino que organiza la materia narrativa con vistas a su segmentación significativa.” (p. 300). En consideración de esta cita, podemos afirmar que la noción de montaje en el campo de las artes visuales atiende a una lógica de distribución y organización espacio/temporal a través de la cual se propone una nueva narratividad que hace partícipe al espectador.

Del mismo modo, *Espacios Escultóricos* fue leída como una escenografía expresionista que permite “abrir el espacio y multiplicar los puntos de vista para relativizar la percepción unitaria y fija, colocando al público alrededor y a veces en el seno mismo del acontecimiento.” (Pavis, 1998, p. 165). Podemos situar esta apertura del espacio escenográfico a fines de los sesenta, de la mano del director de teatro y teórico Richard Schechner. Para él, el teatro debe disolver los límites entre espacio escénico y el espacio del espectador, a través de una práctica teatral no frontal que denominó “teatro ambiental” (1994)⁵. Mediante esta propuesta, el público se ve envuelto en una experiencia que amplía su percepción del espacio, con lo que se potencia una mayor interacción al interior de este.

Es interesante atender al problema del “teatro ambiental” de Schechner con el fin de pensar en una noción ampliada de lo escenográfico, que nos permita leer la propuesta espacial de Núñez en la Sala Universitaria. Ello se debe a que son obras cuyo texto dramático emana de la contingencia política local, con el fin de proponer un acontecimiento en cuanto experiencia vivenciada en la que prima la participación deliberada del espectador. Esta experiencia es guiada por objetos y situaciones que generan una situación ambiental.

Esta condición ambiental queda constatada por el periodista Carlos Maldonado quien se refiere a la obra de Núñez como “ambiente”, añadiendo que esta condición es un recurso extra escultórico vinculado al campo teatral. Acto seguido, comenta que dicho recurso responde a un afán experimental orientado a la integración del espectador con la obra (Maldonado, 1969, p. 10).

⁵ En 1969, Richard Schechner presenta junto a The Performance Group *Dionisio 1969*, su primera obra de teatro ambiental. Por su parte, en 1973 Schechner publicó su libro *Environmental Theater*, dando cuerpo a sus reflexiones en torno al espacio, la puesta escena y el rol del espectador.

Las primeras reflexiones sobre la noción de ambiente (*environment*) fueron propuestas por Allan Kaprow a fines de la década del cincuenta a partir de la experiencia ambiental que generaban los lienzos monumentales de Jackson Pollock⁶. La obra de Pollock potencia el desborde de la pintura, su disolución en la arquitectura, su encuentro con el espacio y el espectador a partir de una experiencia envolvente de carácter pictórico y corporal. Al respecto, Allan Kaprow afirma: “La elección de Pollock de lienzos enormes sirve a muchos propósitos, siendo el principal para nuestra discusión el que sus pinturas de escala mural dejaron de ser pinturas y se convirtieron en ambientes” (Kaprow, 1993, p. 6). Para Kaprow, un *ambiente* es una pieza transitable en la cual el espectador se ve envuelto en una experiencia multisensorial. De igual forma, constata que la única diferencia que existe entre un *assemblage* y un *environment* es su tamaño. Al respecto, el teórico español Simón Marchan Fiz aclara:

El «assemblage» se expansiona hasta llenar el espacio. Su diferencia esencial respecto al «ambiente» se debe únicamente a sus dimensiones: mientras que en el «ensamblado» andamos alrededor de, en el «ambiente» penetramos, estamos, nos movemos dentro de. De este modo la transición entre ambos tiene lugar gracias a la extensión, a la ocupación completa del espacio actual. (2001, p. 175).

Esta aproximación a la noción de ambiente nos permite aseverar que la exposición de Núñez genera una experiencia envolvente que se integra al espacio arquitectónico. Ante esta afirmación, el artista vincula la experiencia de *Espacios Escultóricos* con la experiencia envolvente del espacio litúrgico. Como alumno de un colegio salesiano, Núñez participó como acólito de las misas celebradas por la congregación. Bajo este contexto, experimenta por primera vez lo inmersivo a través de una arquitectura que propicia una experiencia trascendental a través de estímulos sonoros, visuales y olfativos.

En este punto es importante pensar cómo se manifiesta lo transitable y envolvente en esta obra. En igual sentido, nos preguntamos cómo se integran las obras al espacio arquitectónico de la sala. Estas y otras preguntas podrán ser respondidas mediante la reconstrucción digital de la exposición, labor que busca visualizar al montaje real realizado por Víctor Hugo Núñez.

5. La reconstrucción digital de la exposición

Tras la clausura de *Espacios Escultóricos* en la Sala Universitaria, el montaje desapareció convirtiéndose nuevamente en material residual. El corto periodo de exhibición no favoreció la plena visibilización de la muestra, a lo que se une la inexistencia de un registro fotográfico que documente el trabajo realizado por el artista. Frente a esta realidad surge el interés de reconstruir digitalmente la exposición con el fin de abordar aspectos formales y estéticos desconocidos de la pieza. De igual forma, este trabajo confronta la amnesia que sufren espacios y muestras fundamentales en el desarrollo de la historia del arte local.

El primer acercamiento a la muestra surge de la entrevista realizada a Víctor Hugo Núñez en el año 2016. En esa ocasión, el artista se refiere a su primera exposición individual en la Sala Universitaria. La forma en que describe la muestra llamó la atención del autor de este artículo, la que se vio incrementada por la única fotografía existente de la exposición y que forma parte del archivo personal de Núñez. Esta información se fue complementado con aquella existente en la propia web del artista y los catálogos en los que se reseña escuetamente la exposición. Son finalmente estos antecedentes los que marcan el proceso de reconstrucción digital de la obra y su contexto de producción.

La posibilidad de hacer visible la exposición en un formato 3D se transformó en un desafío que no solo implicó un conocimiento técnico de las herramientas digitales, sino también el desarrollo de una metodología de trabajo acorde a los requerimientos del proyecto. Con este objetivo, se invita a participar del proyecto a dos arquitectos con los cuales se abordaron los requerimientos formales y técnicos necesarios en el proceso de reconstrucción. A partir de las primeras conversaciones de equipo surge la noción de ingeniería inversa o retroingeniería, modelos de trabajo que nacen del estudio de un objeto acabado, el cual es analizado para comprender en detalle su construcción y funcionamiento.

Este modelo se opone a la tradicional forma de entender los procesos en ingeniería, que se sustentan en detectar las necesidades de un medio y dar una respuesta a través de la creación de un producto o servicio (Ramos, 2013, p. 2). Un ejemplo emblemático de ingeniería inversa fue implementado durante la Segunda Guerra Mundial a partir del armamento incautado por el bando rival. Este era desarmado con el fin de descubrir las lógicas de funcionamiento y su aplicación en la creación de nuevas armas. En nuestro caso, el objetivo fue comprender, a partir de los antecedentes recopilados y del propio relato del artista, el funcionamiento de la obra y su emplazamiento en el espacio de exhibición.

La propuesta de trabajo diseñada para esta labor contempló en una primera etapa la realización de dos entrevistas a Víctor Hugo Núñez, orientadas, por un lado, a reconstruir el contexto histórico en el que se inserta la exposición y, por otro lado, a conocer el modelo de producción empleado por el artista en la ejecución de los trabajos presentes en la Sala Universitaria. A partir de la transcripción de las entrevistas realizadas y del único registro que se tenía de la muestra, se elaboraron fichas técnicas de cada parte que compone la exposición. A esto se une la realización de dibujos y una primera planta de distribución de la exhibición (Fig. 4).

⁶ El ensayo titulado *The legacy of Jackson Pollock* fue escrito por Allan Kaprow en 1958. El escrito fue incorporado en el libro recopilatorio de sus ensayos titulado *Essays on the blurring of art and life*, publicado en 1993.

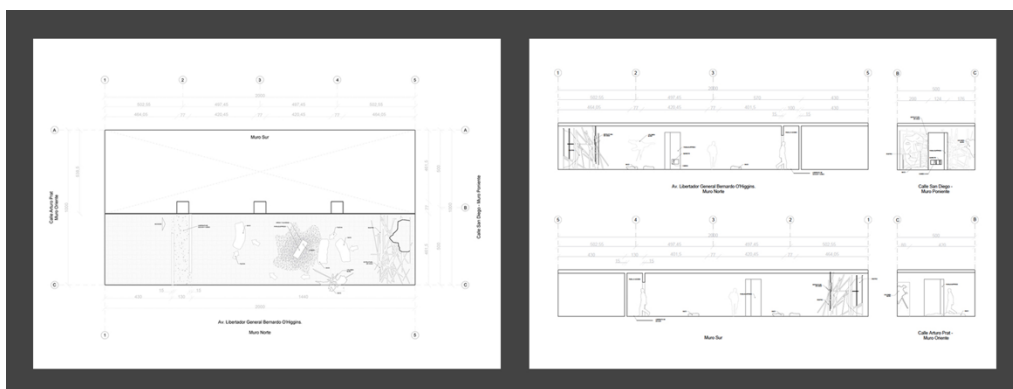


Figura 4. Víctor Hugo Núñez, *Reconstrucción digital de la exposición, 2024*, [láminas planimetría]. (Fuente: Archivo Rodrigo Bruna)

Este material fue entregado al equipo de arquitectos para la elaboración de un primer levantamiento 2D, compuesto por planta, elevaciones y cortes, que dio paso a la construcción del modelo 3D. Este modelo fue revisado junto al artista y los arquitectos, con el fin de identificar aquellos aspectos que requerían ser mejorados.

Una vez realizados los ajustes, se renderizó el modelo 3D con el fin de obtener un set de imágenes 2D que recogieran distintas vistas de la exposición (Fig. 5). Del mismo modo, se realizó un video de animación que mostró, mediante el uso de una cámara subjetiva, el recorrido al interior de la Sala Universitaria. Durante este proceso de reconstrucción digital se hizo patente el desconocimiento de ciertos aspectos de la muestra, situación que se resolvió mediante un ejercicio de interpretación de la información recopilada. Es importante señalar que esta labor se llevó a cabo en diálogo directo con el artista y el equipo de arquitectos, con quienes se evaluaron los casos, manteniendo la coherencia del conjunto expositivo.



Figura 5. Víctor Hugo Núñez, *Reconstrucción digital de la exposición, 2024*, [ilustración 3D]. (Fuente: Archivo Rodrigo Bruna)

Como resultado del trabajo, logramos materializar las reflexiones y el proceso creativo desarrollado por Víctor Hugo Núñez. Dimensionar el uso que el artista hizo del espacio fue determinante para comprender la ruptura que genera del propio lenguaje escultórico. La obra se presenta como un todo que incorpora la presencia del espectador, bajo las lógicas de un espacio descentrado que se impone al tradicional espacio cartesiano. Igualmente, podemos señalar que el artista conjuga en su exposición del espacio físico *espacializado* de carácter antropológico-vivencial y el espacio geométrico *espacializante* de carácter isotrópico- medible (Merleau-Ponty, 1993, pp. 258-259). Conforme a esta dualidad, emerge un tiempo encarnado que empodera el cuerpo por encima de la visión, a partir de un espacio que se configura sinestésicamente, en respuesta a “un espectador encarnado cuyos sentidos del tacto, olfato y oído están tan desarrollados como el de la vista” (Bishop, 2005, p. 6). Es finalmente, este último aspecto el que permite comprender las reflexiones abordadas por el artista, en respuesta a las relaciones existentes entre las obras, el espacio y el espectador (Fig. 6).



Figura 6. Víctor Hugo Núñez, *Reconstrucción digital de la exposición*, 2024, [Ilustración 3D]. (Fuente: Archivo Rodrigo Bruna)

6. Conclusiones

Los procesos sociales y su politización a fines de los años sesenta, tienen su correlato en una escena artística que vive la inmediatez del aquí y del ahora como imperativo de trabajo. Dicho imperativo, permite vislumbrar el afán experimental de un quehacer artístico que problematiza los cánones estéticos imperantes. Estas búsquedas intuitivas se tradujeron en un cuestionamiento del espacio museístico y galerístico, a partir de obras heterogéneas que piensan al espectador como un sujeto activo.

Bajo esta mirada, los espacios de exhibición se transformaron en un lugar vivo y abierto a nuevas experiencias, donde el espíritu contemplativo deja paso a una acción participativa que responde a la soberanía y libertades que se viven en la calle.

En relación con lo comentado, podemos señalar que el contexto sociopolítico influyó en la conceptualización de la exposición. Esto queda de manifiesto en las referencias históricas citadas por el artista, las cuales atienden a las luchas y reivindicaciones de la clase trabajadora. Igualmente, constatamos un contexto artístico sumido en el afán experimental del cual Núñez participa, proponiendo una pieza ambiental que rompe el espacio cartesiano y el canon escultórico imperante, desde una mirada que se hace parte de los cambios sociales y políticos que vive el país.

En virtud de los vínculos entre la obra de Núñez y la escena internacional, podemos afirmar que el artista desconoce esta escena y sus discursos. En este sentido, su trabajo más bien responde a su propia intuición y a un quehacer experimental que busca poner en tensión su formación como escultor. Es interesante constatar, en este punto, la presencia de las nociones de montaje y ambiente, en el medio local. Dicha situación permite leer *Espacios Escultóricos* como una experiencia envolvente y vivencial que requiere de la participación activa del espectador. Esto es reafirmado por la prensa al considerar lo ambiental como un recurso extra escultórico vinculado al campo teatral (Maldonado, 1969). Esta última afirmación nos permite señalar que el trabajo de Núñez surge de una noción ampliada de lo escenográfico, donde los puntos de vista se multiplican (Pavis, 1998, p. 165) y los límites entre espacio escénico y el espacio del espectador se desdibujan (Schechner, 1994, p. xxix).

La reconstrucción digital de la exposición nos permitió confirmar lo ya expuesto a partir de una visualización completa de las obras en diálogo con el espacio. Las problemáticas vinculadas a la escala, iluminación, materialidad y circulación quedan clarificadas con el modelo digital propuesto.

En este punto se hace relevante destacar la forma en que estas obras intentan romper la frontalidad del espacio cartesiano, potenciando el descentramiento de la mirada de quien observa.

Sobre la base de lo expuesto, afirmamos que las características formales y conceptuales presentes en *Espacios Escultóricos* constituyen un antecedente significativo, que marca el surgimiento de la instalación (arte) en Chile. Esta exposición sin lugar a dudas plantea una forma de pensar y actuar que implica el espacio y la participación activa del espectador.

Finalmente, señalamos que *Espacios Escultóricos* emerge como una propuesta que evidencia el compromiso político del artista, a través de un lenguaje revolucionario, expresivo y metafórico, que desborda los límites disciplinares con el fin de abrazar las posibilidades del espacio. Un espacio que a su vez acoge la fragilidad de una obra que reivindica la mirada emancipada de un espectador, que asocia y disocia (Rancière, 2013, p. 23) aquello que se le presenta como una experiencia visual y corporal. Asimismo, esta exposición forma parte de un régimen efímero, que cuestiona el principio de trascendencia y el carácter mercantil de la obra. Del mismo modo, *Espacios Escultóricos* pone de relieve el proceso como instancia de investigación, donde la obra se constituye en una posibilidad de abordar la realidad desde la contingencia imperante.

Referencias

- Aliaga, J., De Corral, M. y Cortés, J. (2003). *Micropolíticas: arte y cotidianidad (2001-1968)*. Consorci de Museus de la Comunitat Valenciana.
- Aumont, J. (2002). *La imagen*. Paidós.
- Berrios, P. y Cancino, V. (2018). *Un tiempo sin fisuras. La institución moderna del arte en Chile*. Estudio de Arte.
- Barreiro, P. (2009). Una obra de contestación vale una granada o un fusil: arte, contestación y lucha en las protestas del 68. En M. Cabañas (Coord.), *Arte en tiempos de guerra* (pp. 389 - 400). Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- Bishop, C. (2005). *Installation Art. A Critical History*. Routledge.
- Bürger, P. (2000). *Teoría de la vanguardia*. Península.
- Bruna, R. (2022). Del espacio cinético al espacio neoconcreto: antecedentes de la instalación artística en Latinoamérica. *Calle 14 revista de investigación en el campo del arte*, 18(33), 25-38. <https://doi.org/10.14483/21450706.19938>
- Cerda, R. (2014). *La masacre de El Salvador, Huelgas, represión y solidaridad obrera en los Campamentos Mineros del Cobre 1965-1966*. Ediciones Santaña.
- Correa, S., Figueroa, C., Jocelyn-Holt, A., Roll, C. y Vicuña, M. (2015). *Historia del siglo XX chileno*. Penguin Random House.
- Cross, A. (2019). *El museo en tiempos de revolución*. En Museo Nacional de Bellas Artes (Ed.), *Antúnez centenario* (pp. 34 - 57). Museo Nacional de Bellas Artes.
- De Certeau, M. (2000). *La invención de lo cotidiano*. Universidad Iberoamericana.
- De Oliveira, N., Oxley, N. y Petry, M. (1996). *Installation art*. Thames & Hudson.
- Groys, B. (2014). *Volverse Público. Las transformaciones del arte en el ágora contemporánea*. Caja Negra.
- Happening en el 9. (1969, 13 de febrero). *Las Últimas Noticias*, p. 17.
- Heidegger, M. (2009). *El arte y el espacio*. Herder.
- Ivelic, M. y Galaz, G. (2009). *Chile Arte Actual*. Ediciones Universitarias de Valparaíso.
- Kaprow, A. (1993). *Essays on the blurring of art and life*. University of California Press.
- Krauss, R. (2015). *La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos*. Alianza Forma.
- La plástica y la poesía deben salir hoy a la calle. (1969, 13 de diciembre). *Las Últimas Noticias de la Hora*, p. 13.
- Larrañaga, J. (2001). *Instalaciones*. Nerea.
- Loeck J. (2003). Arte procesual. En J. Araño y A. Mañero (Coord.), *Congreso INARS: La investigación en las artes plásticas y visuales* (pp. 29-35). Universidad de Sevilla. <https://idus.us.es/server/api/core/bitstreams/7eba7d75-9774-4a36-ab79-4e45e3e0c3f2/content>
- Maderuelo, J. (2008). *La idea de espacio: en la arquitectura y el arte contemporáneo*. Akal.
- Maldonado, C. (1969, 6 de diciembre). "Dos Escultores. Sala Universitaria". *El Siglo*, p. 10.
- Marchán Fiz, S. (2001). *Del arte objetual al arte de concepto*. Akal.
- Merleau-Ponty, M. (1993). *Fenomenología de la percepción*. Planeta-Agostini.
- Morris, R. (1993). *Continuous Project Altered Daily: The Writings of Robert Morris*. MIT Press.
- Núñez, V. (2002). *Del iztaccíhuatl a la cruz del sur*. Museo Nacional de Bellas Artes
- Núñez, V. (1969, 3 de diciembre). ¿Por qué? [documento inédito]. <https://instalacionarteenchile.cl/>
- Pavis, P. (1998). *Diccionario del teatro*. Paidós.
- Ramos, D. (2013, 24 - 27 de septiembre). *Uso de la ingeniería inversa como metodología de enseñanza en la formación para la innovación* [Ponencia]. World ^{ENG}ineering Education Forum, Cartagena, Colombia. <https://repositorio.escuelaing.edu.co/handle/001/2315>
- Rancière, J. (2013). *El espectador emancipado*. Manantial.
- Rebentisch, J. (2012). *Aesthetics of Installation Art*. Sternberg Press.
- Reiss, J. (2001). *From Margin to Center. The Spaces of Installation Art*. MIT Press.
- Rojas Mix, M. (1971). *Imagen del hombre: muestra de escultura neofigurativa chilena*. Universitaria.
- Rojas Mix, M. (Ed.) (1973). *Dos encuentros: Encuentro de artistas plásticos del Cono Sur y Encuentros de plástica latinoamericana*. Editorial Andrés Bello.
- Sánchez, M. (2009). *La instalación en España 1970-2000*. Alianza.
- Schechner, R. (1994). *Environmental Theater*. Applause.
- Sontag, S. (1996). *Contra la interpretación*. Alfaguara.
- Spier, F. (2019) On the social impact of the Apollo 8 Earthrise photo, or the lack of it? *Journal of Big History*, 11(3), 157 -189. <https://doi.org/10.22339/jbh.v3i3.3390>
- Stahl, J. (2009). Instalación. En H. Butin (Ed.), *Diccionario de Conceptos de Arte Contemporáneo* (págs. 140-143). Abada.
- Suderburg, E. (2000). *Spece, site, intervention: situating installation art*. University of Minnesota Press.
- Tejeda, G. (1969). Exposiciones raras en Santiago. *Revista Plan* 4(44).15.