



La crisis del soporte: los inicios de la objetualidad en Chile

The support crisis: the beginnings of objectuality in Chile

RODRIGO BRUNA

Escuela de Educación Artística. Universidad Católica Silva Henríquez (Chile)

rbruna@ucsh.cl

Recibido: 14 de mayo de 2021

Aceptado: 18 de julio de 2021

RESUMEN:

A mediados de los años cincuenta, la pintura abstracta de carácter geométrico puso en crisis el ilusionismo pictórico replanteando los modos de producción y reflexión al interior del arte chileno. Durante los años sesenta, la abstracción geométrica se vio tensionada por el surgimiento de un tipo de abstracción, de carácter expresivo y gestual, que integró la realidad a la superficie pictórica. La influencia de estos grupos favoreció la aparición de un arte objetual que respondió al contexto político y a un afán experimental que desbordó los límites de la pintura y la escultura. A través del presente artículo, buscamos responder a la pregunta: ¿cuáles son los antecedentes que marcaron el surgimiento de la objetualidad en nuestro contexto? Mediante una metodología centrada en el análisis crítico de documentos y obras, abordamos la crisis del modelo representacional y cómo esta crisis impacta en la escena artística local renovando los discursos y la propia práctica artística.

PALABRAS CLAVE: Objetualidad, Vanguardia, Pintura, Escultura, Arte en Chile.

ABSTRACT:

In the mid-1950s, abstract geometric painting put pictorial illusionism in crisis, rethinking the modes of production and reflection within Chilean art. During the 60s, geometric abstraction was stressed by the emergence of a type of abstraction of an expressive and gestural nature which integrated reality to the pictorial surface. The influence of these groups favored the appearance of an object art that responded to the political context and to an experimental desire

that went beyond the limits of painting and sculpture. Through this article, we seek to answer the question: what are the antecedents that marked the emergence of objectuality in our context? Through a methodology focused on the critical analysis of documents and works, we address the crisis of the representational model and how this crisis impacts the local art scene, renewing discourses and the artistic practice itself.

KEYWORDS: Objectuality, Avant-Garde, Painting, Sculpture, Art in Chile.



1. Introducción

A principios del siglo XX, las vanguardias, y específicamente el cubismo, rompen el paradigma representacional de la pintura dando paso a una interpretación de la realidad a través de la abstracción y de una nueva concepción del espacio. Al respecto, el crítico norteamericano Clement Greenberg explica este cambio afirmando:

Desde Giotto a Courbet, la primera tarea del pintor había sido excavar una ilusión de espacio tridimensional en una superficie plana. El observador miraba a través de esa superficie como a través del proscenio de un escenario. El modernismo ha disminuido la profundidad de ese escenario más y más hasta que hoy el telón de fondo ha llegado a coincidir con el de delante, y éste es el único sobre el que hoy puede trabajar el pintor (2006, p. 129).

A partir de esta superficie plana, el *collage* cubista hizo su aporte al incorporar diversos materiales extraídos, del contexto cotidiano, con los cuales puso de relieve «[...] dos cuestiones planteadas por el arte del siglo XX: la naturaleza de la realidad y la naturaleza de la pintura misma. El collage ha sido el medio a través del cual el artista incorpora la realidad en el cuadro sin imitarlo.» (Seitz, 1961, p. 6).¹ Esta incorporación de la realidad en el cuadro queda claramente ejemplificada en el célebre collage de Pablo Picasso titulado *Naturaleza muerta con silla de rejilla* (1912), obra clave del cubismo analítico a partir de la cual el artista rompe con el canon representacional definido por Giorgio Vasari.

En 1913 Marcel Duchamp llevó a cabo su emblemática *Rueda de bicicleta*, cuatro años después realizó *La fuente* (1917). A partir de estas piezas el artista relevó, por una parte, la autonomía artística del objeto cotidiano y por otra el gesto intelectual por sobre el gesto mecánico-manual. En relación a la noción de *ready-made* Simón Marchán Fiz comenta:

¹ La traducción es mía: [...] to two basic questions which have been raised by twentieth-century art: the nature of reality and the nature of painting itself. Collage has been the means through which the artist incorporates reality in the picture without imitating it.

Duchamp vuelve a recuperar en el objeto su apariencia formal, sometiéndole a una descontextualización semántica que provoca toda una cadena de significaciones y asociaciones. La designación extraña, el nombre y su exposición museal eliminan la diferencia entre objeto de arte y objeto de uso (Marchán Fiz, 2001, p. 161).

Mediante esta descontextualización del objeto, Duchamp no solo desestabilizó las categorías estéticas tradicionales y los principios que rigen la institución museal, sino también potenció el rol activo del espectador frente a un objeto cotidiano elevado a la categoría de arte por la simple designación del artista.

La ruptura del paradigma representacional en la pintura chilena vino de la mano de las influencias diferidas generadas por los movimientos de vanguardia internacional. En este punto debemos señalar la importancia de dos exposiciones internacionales que se realizaron en el país, nos referimos a *De Manet a nuestros días* (1950)² y *De Cézanne a Miró* (1968)³. Ambas exhibiciones marcaron un hito al interior del arte local renovando los modos de reflexión y producción imperantes bajo el prisma de los movimientos de vanguardia.

En vista de lo expuesto y en consideración con nuestro problema de estudio, nos proponemos algunas preguntas de inicio que centren la discusión y orienten el desarrollo del texto, a saber: ¿cuáles son los antecedentes que marcaron el surgimiento de la objetualidad en nuestro contexto? ¿qué cruces disciplinares potenciaron el desarrollo de esta práctica? ¿qué importancia tuvo el uso de nuevos materiales y tecnologías en el desarrollo del arte objetual local? A través de estas preguntas establecemos como principal objetivo comprender cómo surge el problema de la objetualidad en el arte chileno. Con el fin de abordar este objetivo proponemos una metodología de trabajo centrada en el análisis crítico de documentos y obras significativas del periodo en estudio.

En conformidad a lo expuesto organizamos el presente artículo en cuatro apartados. En primer lugar, analizaremos los antecedentes que marcan la crisis del soporte a la luz de los aportes generados por el arte abstracto de corte geométrico y gestual. En segundo lugar, abordaremos la condición objetual del desecho a través de las obras de Francisco Brugnoli y Virginia Errázuriz. En tercer lugar, indagaremos en las relaciones existentes entre poesía y objetualidad a partir de la obra de Guillermo Deisler y Juan Luis Martínez. En tercer lugar, revisaremos las exploraciones objetuales desarrolladas por Valentina Cruz, Guillermo Núñez y Carlos Ortúzar.

² La exposición se realizó en el Museo Nacional de Bellas Artes y contempló la exhibición de obras de Edouard Manet, Claude Monet, Augusto Renoir, Henri de Toulouse-Lautrec, Pierre Bonnard, Henry Matisse, André Derain, Fernand Leger, Georges Braque, Pablo Picasso, entre otros. A través de esta muestra se buscó posicionar nuevamente el arte francés en el contexto internacional.

³ La exhibición se llevó a cabo en el Museo de Arte Contemporáneo de la Universidad de Chile y estuvo compuesta por obras de Paul Cézanne, Vincent Van Gogh, Pablo Picasso, Salvador Dalí, Joan Miró, Vassily Kandinsky, Kazimir Malevich, Kurt Schwitters, entre otros. La muestra fue un hito cultural de la política exterior norteamericana, la cual estuvo orientada a frenar la influencia de la revolución cubana en Latinoamérica.

Finalmente, y a modo de conclusión sintetizaremos los aportes del texto a partir de las preguntas formuladas.

2. La crisis del soporte: abstracción geométrica y gestual

A mediados de la década de los años veinte, el pintor Julio Ortiz de Zárata (1885-1946)⁴ realizó su collage *Naturaleza Muerta* (1926), obra inaugural que marcó un hito en el proceso de expansión del soporte pictórico. Mediante retazos de pinturas anteriores (bodegones), el artista reconstruyó una nueva superficie pictórica que no surge de objetos ni materiales encontrados, sino del propio remanente pictórico (Figura 1). A través de esta obra Ortiz de Zarate no solo rememora los collages cubistas, sino también busca revertir la hegemonía del paradigma representacional en la pintura local, hecho que finalmente se concreta a mediados de la década de los años cincuenta con el surgimiento de la pintura abstracta.

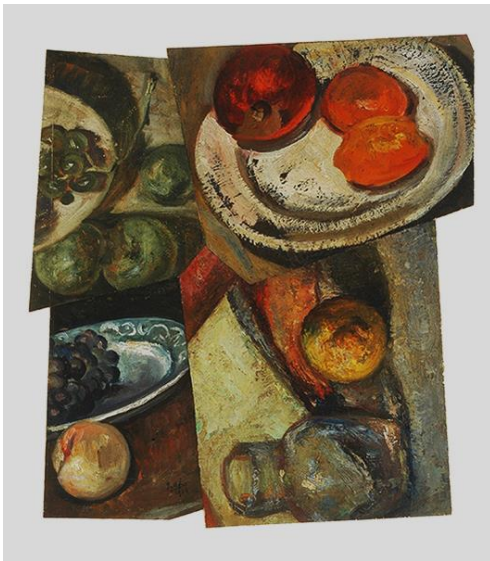


Figura 1. Julio Ortiz de Zárata, *Naturaleza muerta*, 1926. Collage, óleo, tela y cartón, 45 x 42 cm.; Museo Nacional de Bellas Artes, Santiago, Chile. Fuente imagen: <https://www.surdoc.cl/registro/2-1347>

En 1955 Ramón Vergara Grez y Gustavo Poblete fundaron el grupo *Rectángulo*⁵ con el objetivo de sentar las bases de una pintura abstracta de carácter geométrico que rompió el ilusionismo pictórico a partir de los principios de orden y geometría. Este grupo de artistas concibió el espacio pictórico como una superficie plana que es activada por el color y la forma, una lección que la artista Matilde Pérez (1916-2014) comprendió y desarrolló con rigor desde mediados de

⁴ Julio Ortiz de Zárata perteneció al Grupo Montparnasse, agrupación creada por el pintor Luis Vargas Rosas y que integraron los artistas José Perotti, Henriette Petit, Camilo Mori, Isaías Cabezón y Augusto Eguluz. Estos artistas se vieron influenciados de forma directa por los movimientos vanguardistas y principalmente por las enseñanzas de Paul Cézanne. Dentro de sus principios estuvieron su oposición al ilusionismo pictórico, su apuesta por la subjetividad del discurso y el interés por explorar los recursos técnicos de la pintura.

⁵ El grupo estuvo igualmente integrado por Matilde Pérez, Elsa Bolívar Uwe Grumann, Mario Carreño y Virginia Huneeus entre otros. El 25 de septiembre de 1956 el grupo realizó su primera exposición en el Círculo de Periodistas. A partir de 1965 el grupo pasó a llamarse *Forma y Espacio*, nombre que no cambió su opción por el uso tradicional de los recursos pictóricos.

los años cincuenta. Su búsqueda la llevó a dejar el óleo y el lienzo, con el objetivo de explorar las posibilidades del collage a partir del uso de papeles calados y maderas pintadas. De estas primeras experiencias, destacamos el collage *Ritmo Continuo N°2* realizado en 1962 (Figura 2) y en el cual se evidencian las enseñanzas adquiridas por la artista en París⁶ bajo la influencia de Víctor Vasarely.

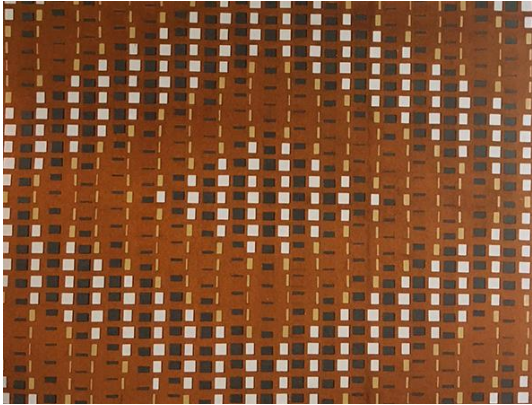


Figura 2. Matilde Pérez, *Ritmo Continuo N°2*, 1962. Ensamblaje de madera pintada sobre madera aglomerada, 150 x 214 cm.; Colección Museo de Arte Contemporáneo, Facultad de Artes, Universidad de Chile, Santiago, Chile. Créditos fotográficos: Jorge Marín.

En paralelo a estas experiencias, la artista comenzó a explorar de manera concienzuda las posibilidades del movimiento real y de la luz como agente cromático. En relación al problema del movimiento la artista señala: «El movimiento forma parte de nuestro diario vivir. El movimiento es el problema de la vida. Si tú miras el universo es movimiento y tu vida es en el fondo un permanente movimiento mental.» (Pérez, 2004, p. 81). Producto de estas investigaciones, Pérez creó en 1964 una de sus primeras obras cinéticas, la cual estaba compuesta por un círculo de acrílico iluminado y sobre el cual la artista dispuso pequeños trozos de color de igual material. La obra finalmente contempló un motor que permitía que el círculo girara, modificando la percepción cromática de la pieza⁷. Mediante esta pieza, Pérez fortaleció el vínculo entre arte y tecnología, así como el carácter objetual del quehacer pictórico.

Dentro de la abstracción geométrica podemos mencionar el trabajo de Gustavo Poblete (1915-2005), quien a partir de 1967 experimentó un cambio radical que lo llevó a explorar las posibilidades objetuales del quehacer pictórico y escultórico. En ese contexto comenzó con su serie *Elementos de Integración Plástica EIP*, trabajos de carácter tridimensional que escapaban del muro para integrarse al espacio. En relación a esta idea, la historiadora del arte Soledad Novoa nos dice: «La idea de integración que predomina en estas obras se refiere a la adscripción tanto pictórica como escultórica del objeto y a la posibilidad real que éste plantea de ser

⁶ En 1960 Matilde Pérez viajó a París gracias a una beca de estudio otorgada por el gobierno francés. En París Pérez conoció al artista húngaro Víctor Vasarely iniciando su camino en el *arte cinético*. En igual periodo tomó contacto con Julio Le Parc y con el recién creado *Groupe de Recherche d'Art Visuel GRAV*, instancia que le permitió conocer y ampliar su mirada sobre las posibilidades teórico-prácticas del arte cinético.

⁷ A través de esta pieza Matilde Pérez rememora de modo tangencial el círculo cromático de Isaac Newton y los discos hipnóticos de Marcel Duchamp.

incorporado estructuralmente a una obra arquitectónica.» (Novoa, 2007, p. 13). *EIP N° 3* es un ejemplo de lo descrito, un prisma que es activado por volúmenes geométricos que definen su textura y que a su vez evocan las formas presentes en su pintura (Figura 3). Poblete anhelaba utópicamente la integración de las disciplinas en un todo desde donde emerge la arquitectura: «La integración de las Artes, arte público por excelencia. No como yuxtaposición de la pintura, cerámica, escultura y arquitectura, sino como una interdependencia de las mismas en la UNIDAD viva.» (Sala de Exposiciones, 1968, p. s.p.).

Esta integración de las artes nos recuerda los postulados de El Lissitzky quien abogaba por una pintura que se integra al espacio disolviendo los límites que separan la obra de su espacio de exhibición.

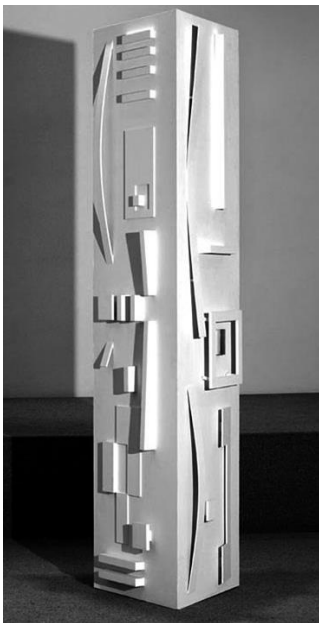


Figura 3. Gustavo Poblete, *EIP N°3*, 1968. Objeto, madera pintada, dimensiones desconocidas; Colección privada, Santiago, Chile. Fuente imagen: <http://www.gustavopoblete.cl/destructuracion-tenso-dinamica/>

A inicios de la década de los sesenta la abstracción geométrica se vio tensionada producto del surgimiento de un tipo de abstracción de carácter expresivo y gestual. Esta tendencia estuvo representada por los pintores José Balmes, Gracia Barrios, Eduardo Martínez Bonati y Alberto Pérez, quienes conformaron el Grupo Signo (1961-1963)⁸ bajo los principios del arte informalista⁹. Al igual que los pintores abstractos geométricos, el grupo puso en crisis el modelo representacional, inaugurando un camino de exploración de la superficie pictórica a partir del gesto expresivo y matérico. Mediante la incorporación de nuevos materiales (maderas, cartones

⁸ El grupo realizó su primera exposición en Chile en octubre 1961 en la Sala Universidad de Chile. Un mes antes los cuatro artistas habían presentado sus trabajos en la *II Bienal de París*.

⁹ El movimiento informalista surge de la mano del crítico francés Michael Tapié quien acuñó el término, a principios de los cincuenta, para referirse a una pintura matérica que releva el azar y el gesto pictórico. Entre sus representantes destacan Jean Fautrier, Antoni Tàpies y Alberto Burri.

y textiles) y procedimientos, los artistas de *Signo* integraron la realidad a la superficie pictórica: «Los informalistas se situaron en los límites de la pintura, aunque sin abandonar uno de los componentes esenciales del sistema cuestionado: el espacio del cuadro.» (Ivelic y Galaz, 2009, p. 82). Una realidad que a mediados de los sesenta se tiñó de la contingencia política que invadía la escena local y latinoamericana. Al Respecto Gaspar Galaz comenta:

Diríamos que el informalismo, y sobre todo el postinformalismo, ponen en cuestión el concepto de representación y lo sustituyen por la imagen rescatada de los medios de comunicación, que estaba destinada a desaparecer. Ahí hay una retención de lo fugaz, ya que el cuadro se convierte entonces en el “cuadro testimonio de la historia.” (Galende, 2007, p. 26)

Esta idea de “testimonio de la historia” es recogida por José Balmes (1927-2016) en la obra *Santo Domingo, Mayo '65* (1965), trabajo que denuncia los atropellos y violencia generados por la invasión norteamericana en tierras dominicanas¹⁰. Esta pintura se hace parte de la contingencia política a partir de la violencia del gesto pictórico que enfatiza la información que la imagen fotográfica y el texto periodístico nos entrega. En este contexto, la técnica del collage se politiza al poner en evidencia la crudeza de un hecho histórico.

En igual periodo, Alberto Pérez (1926-1999) creó su serie *Barricadas* (1965), pieza donde el lienzo tradicional desaparece para dar paso a un ensamblaje de maderas encontradas, fotografías, restos de arpillera y pintura (Figura 4). El título de la pieza alude a aquellas construcciones que se levantan para protegerse y atrincherarse ante un escenario de protesta. Para el artista, la precariedad formal de la obra pone en evidencia la marginalidad y pobreza en la que viven una parte importante de la población chilena, para la cual las políticas habitacionales del gobierno de Eduardo Frei son una esperanza.

¹⁰ El 28 de abril de 1965 Estados Unidos invadió por segunda vez la República Dominicana con el objetivo de frenar la restitución del gobierno de centro-izquierda de Juan Bosch.

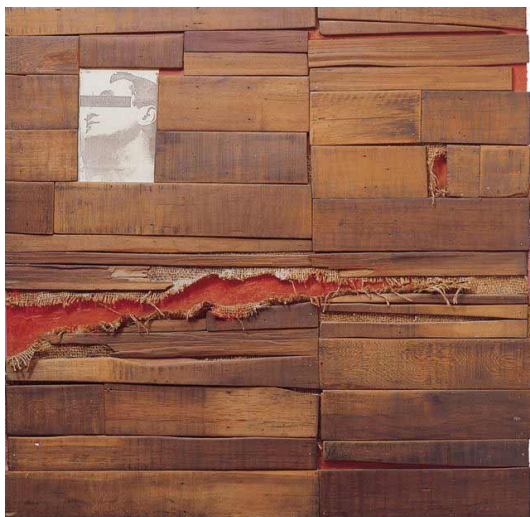


Figura 4. Alberto Pérez, *Barricada 2*, 1965. Ensamblaje, maderas encontradas imágenes de prensa, tela y pintura, 100 x 100 cm.; Museo Nacional de Bellas Artes, Santiago, Chile. Fuente imagen: <https://www.surdoc.cl/registro/2-575>

3. Collages y ensamblajes residuales

Con una postura más radical que la de José Balmes y Alberto Pérez, Francisco Brugnoli (n.1935) aparece en escena con sus collages¹¹ y ensamblajes, dejando en evidencia el vínculo entre arte y vida. A través de sus “pegoteos” de overoles, objetos y textos impresos, el artista indaga en el imaginario popular presente en la ciudad, a través de trabajos que se alejan de la bidimensionalidad del cuadro. Brugnoli sustituye la representación pictórica del objeto por la presentación objetual del desecho, un accionar que camina bajo la senda duchampiana. En atención a su trabajo Brugnoli afirma:

[La] recolección de los tesoros de una sociedad en vías de industrialización, en la cual se atesoran envases de yogurt, cajas de huevos, envases de medicamentos; todos objetos cuya posesión maravillaba por la señal de participación en el mundo de bienestar que anunciaban. Esos fueron nuestros tesoros, los tesoros de nuestros trabajos, los tesoros que bañamos en oro, para entregar un sueño que entrañaban. (García & Berger, 2016, p. 37)

Con estos primeros trabajos, el artista busca interpelar la pasividad del espectador con una obra que no habla del consumo de las sociedades industriales sino de las carencias de las sociedades sometidas al capitalismo. Es el caso de su collage *Los alimentos* (1965), pieza donde el artista nos muestra la abundancia de imágenes de alimentos que contrasta con la imagen de un niño en gris que se repite con el fin de denunciar los índices de desnutrición que vivía el país durante la década de los sesenta (Figura 5).

¹¹ Es importante mencionar que los antecedentes del collage en Chile se remontan a las intervenciones poéticas realizadas en 1952 por Nicanor Parra en colaboración con Enrique Lihn y Alejandro Jodorowsky, conocidas con el nombre de *Quebrantahuesos*. El proyecto consistió en una apropiación del espacio público mediante poemas visuales creados a partir de recortes de periódicos.

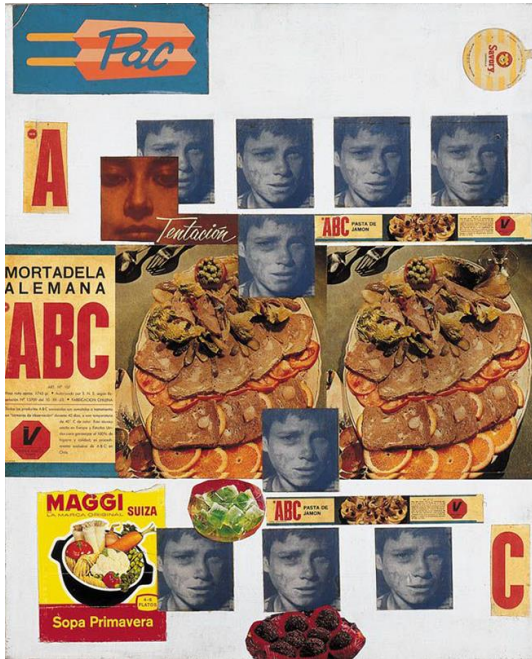


Figura 5. Francisco Brugnoli, *Los alimentos*, 1965. Collage, imágenes de publicidad sobre madera aglomerada, dimensiones desconocidas; Santiago, Chile.

Fuente imagen: <http://www.portaldearte.cl/obras/alimento.htm>

A partir de estas obras, el artista cuestiona el bienestar que genera el consumismo poniendo en tensión la relación este abundancia y escasez. En atención a este punto, Ivelic y Galaz afirman que Brugnoli se opone a las «connotaciones optimistas y conformistas con que se cargan los objetos de consumo en una sociedad que persigue, obsesivamente, su posesión.» (Ivelic y Galaz, 2009, p. 164). Por el contrario, el artista pone en evidencia la falta de acceso a bienes y servicios básicos en el contexto de un país que enfrentaba altos índices de pobreza. En igual línea de trabajo destacamos el ensamblaje *El aborto* (1969), pieza en la que observamos el respaldo de una cama de bronce, una funda de almohada y una enagua blanca; prenda desde la cual emerge una gran mancha roja que acoge fragmentos de muñecas rotas. La condición literal de la obra nos permite leerla como un gesto de denuncia frente a los índices de abortos clandestinos ocurridos en el país durante el periodo (Figura 6). A partir de esta obra se hace evidente el vínculo existente que entre la obra de Brugnoli y la de Edward Kienholz, a partir del interés de ambos por relevar el residuo como una forma de leer cruda y violenta la realidad.



Figura 6. Francisco Brugnoli, *El aborto*, 1969. Ensamblaje, objetos de plástico, parte de una cama de bronce, plancha de madera aglomerada, prendas de ropa, género y esmalte sintético, 160 x 152 cm.; Colección Museo de Arte Contemporáneo, Facultad de Artes, Universidad de Chile, Santiago, Chile. Créditos fotográficos: Jorge Marín

En relación al desecho presente en las obras de Brugnoli, el propio artista entiende este como algo reutilizable que acumula una memoria de uso: «Siempre está en condiciones de servir y funcionar, de acuerdo a una escala social descendente, en la que cada miembro de la sociedad va dejando a otro un objeto más y más residual» (Ivelic & Galaz, 2009, pág. 160). Estos objetos residuales ponen en evidencia las aspiraciones de un continente en vías de desarrollo que reconvierte los residuos producidos por las sociedades del primer mundo en una posibilidad de acceder al desarrollo.

Junto a Brugnoli, Virginia Errázuriz (n.1941) pone en crisis el soporte pictórico desde su reconstrucción residual. Su propuesta surge de un interés por el espacio doméstico y urbano, lugares desde donde se apropia de materiales y procedimientos con los que da origen a sus collages textiles¹². Sacos de arpillera, restos de telas y pequeños objetos encontrados son unidos mediante un hilván que a modo de un sinuoso dibujo recorre la superficie de estos “tapices”. Al respecto la historiadora del arte y curadora Soledad García señala:

La presentación de estos cuerpos, confronta la formación y los aprendizajes académicos para interiorizarse y asimilar la realidad. La naturaleza imperfecta e irregular de ellos y sus rostros es articulada por la artista a través de una nueva anatomía de trapos e hilachas. (García y Berguer, 2016, p. 43)

A partir de su quehacer, Errázuriz reconstruye los cuerpos de familiares y personajes anónimos desde una mirada expresiva e inquietante, que aborda el hacer gráfico y pictórico, desde una mirada que pone en valor la costura y el remanente textil (Figura 7).

¹²Estos collages de Errázuriz nos recuerdan los *Crazy patchwork*, técnica de confección surgida en Inglaterra el siglo XIX, que se caracterizó por el uso de telas usadas que eran cosidas de forma azarosa dando origen a diseños exuberantes utilizados en la decoración de colchas.



Figura 7. Virginia Errázuriz, *Sin Título*, 1966. Collage, bordado, telas diversas y objetos, 82 x 40 cm.; Museo de la Solidaridad Salvador Allende, Santiago, Chile. Fuente imagen: Catálogo: *Emergencia del Pop Irreverencia y Calle en Chile*, 2016.

4. Collages y objetos poéticos

Otro aporte al desarrollo de la objetualidad en el país fue el cruce entre las artes visuales y la poesía, un cruce que se materializó a partir del trabajo de Guillermo Deisler, Nicanor Parra y Juan Luis Martínez.

En 1967 Guillermo Deisler (1940-1995) se trasladó a la nortina ciudad de Antofagasta para hacerse cargo del taller de grabado del Departamento de Artes Plásticas, sede norte de la Universidad de Chile. En ese contexto el artista contribuyó a la consolidación de una escena experimental en esa ciudad, labor que se potenció con la publicación en 1969 de su primer volumen de poesía visual titulado *GRRR* (1969), un inventario de sonoridad e imágenes que interpela al espectador bajo la premisa de una lectura activa a partir de un objeto poético. Mediante esta obra y otras, Deisler propone un desplazamiento del lenguaje poético hacia la visualidad: «Deisler recurrió a la apropiación y montaje de imágenes y textos apuntando a torcer o desplazar los pactos de sentido con que los medios de comunicación y la industria cultural construyen y administran hegemonías visuales, representaciones e imaginarios.» (Davis, 2016, p. 4). Estas apropiaciones y montajes tomaron el cuerpo de collages y objetos que se alimentaron de la contingencia política del momento. Ese es el caso del collage *Sin título* (1970), pieza mediante la cual Deisler anticipa el boicot levantado por Estados Unidos y la oligarquía local en contra del gobierno de Salvador Allende.

Del mismo modo debemos mencionar el trabajo del antipoeta Nicanor Parra (1914-2018), quien en 1969 inicia su serie *Trabajos Prácticos* (1969-2002), conjunto de obras que surge de la apropiación de objetos cotidianos carente de significados que son activados a partir de un

mensaje escrito. Ese es caso de la pieza *La Mamadera Mortífera* (1969)¹³, pieza compuesta por un biberon usado en el que se lee el entexto “Peligro: no dejar al alcance de niños”. Bajo este objeto el poeta dispuso un cartel con la leyenda “la mamadera mortífera cruzada anti:DDT”. Mediante esta obra, Parra carga el objeto encontrado de nuevas lecturas que son decodificadas por un lector-espectador activo y atento a las asociaciones poéticas presentes en la obra.

Por su parte el escritor y artista Juan Luis Martínez (1942-1993) inició un trabajo de exploración poética y objetual desde la ciudad de Valparaíso, alejado de la urbe santiaguina y de la academia. Martínez desarrolló esta labor a través de la recolección y montaje de objetos diversos que se convierten en versos de una poesía visual austera y sarcástica, que se vale de figuras retóricas. En su pieza *Recuerdos de la lluvia* (1972), Martínez nos muestra la circularidad de un ciclo que nos recuerda, poéticamente, nuestra existencia finita (Figura 8). A través de su obra el poeta propone una relectura de la vanguardia objetual desde una poética que se construye al margen de la contingencia, relevando una autonomía discursiva que inaugura un nuevo espacio dentro del campo de la visualidad local.



Figura 8. Juan Luis Martínez, *Recuerdo de la lluvia*, 1972. Objeto, frascos cuerdas vidrio y estructura de madera, dimensiones desconocidas; Colección privada, Santiago, Chile.

Fuente imagen: <http://juanluismartinez.cl/jlm/obra/obra-plastica/>

5. Exploraciones objetuales y materiales

Durante la década de los sesenta, la pintura y la escultura comienzan a dejar de lado el muro y el pedestal, integrándose a las posibilidades que brinda el espacio. Ese es el caso de Valentina Cruz (n.1940), quien comienza a explorar nuevos materiales y procesos dentro del campo de la escultura. Bajo este contexto surgen sus primeras obras de carácter antropomorfo hechas en base a malla metálica y arpillera encolada. Dentro de estas primeras exploraciones, destacamos *Las*

¹³ En voz del autor este trabajo surge de una experiencia cotidiana como fue el olvido de un biberón con leche descompuesta en su casa.

*Parcas*¹⁴ pieza que trasciende el volumen escultórico autónomo, con el objetivo de abordar el espacio. Cruz nos propone tres rostros que en su expresividad nos remiten a un imaginario precolombino que se ve tensionado por una puesta en escena donde la materialidad emerge en su potencial teatral (Figura 9).



Figura 9. Valentina Cruz, *Las Parcas*, 1963. Escultura, arpillera, cola de hueso y cáñamo, 120 x 300 x 20cm.; Santiago, Chile. Fuente imagen: © Archivo Valentina Cruz.

Es importante constatar el hecho que la artista amplió sus búsquedas escultóricas como resultado de su estadía de estudio en la ciudad de New York (1965-1966). A partir de esta experiencia Cruz conoció de primera fuente la escena norteamericana, así como también el uso de nuevos materiales y procesos técnicos en el campo de la escultura. Sobre la base de estas experiencias, Cruz replanteó su trabajo escultórico hacia una objetualidad cargada de humor e ironía, donde la figura humana se transformó en protagonista de su quehacer. De este periodo destacamos la pieza *Botiquín de Primeros Auxilios* (1966), pieza compuesta por un armario doble en cuyos compartimientos se encapsularon fragmentos de rostros realizados en látex. Junto a estos fragmentos se almacenan utensilios de apariencia quirúrgica y cajas plateadas de diversos tamaños que se acumulan en los compartimientos restantes. El sarcasmo de este objeto anuncia la deshumanización de una sociedad higienizada y normada por el consumo de las sociedades industrializadas (Figura 10).

¹⁴ En la mitología romana las *Parcas* son las diosas del destino que eran personificadas como hilanderas.

Apelando a una misma sensibilidad, Guillermo Núñez (n.1930) propone una búsqueda formal que se vincula al lenguaje pictórico y gráfico. En 1966 realizó su obra *Autorretrato*, pieza realizada a partir de fotografías serigráficas sobre el lienzo y que recogen los horrores de la guerra de Vietnam.



Figura 10. Valentina Cruz, *Botiquín de Primeros Auxilios*, 1966. Objeto, madera, frascos, piezas de látex y objetos diversos, 84 x 49 x 23 cm.; Santiago, Chile. Fuente imagen: © Archivo Valentina Cruz.

Junto a estas imágenes, Núñez colocó su rostro el cual se une a una radiografía de tórax proyectada en una caja de luz. La heterogeneidad formal y semántica de la pieza nos recuerda cierta estética del pop norteamericano, movimiento que sin lugar a dudas el artista conoció como resultado de su estadía en Nueva York (1964-1965). En este sentido, podemos afirmar que la aproximación de Núñez al *pop art* es formal y no temática; su interés se sitúa en los hechos bélicos y en la contingencia política local. Dicha situación lo lleva a definir su trabajo como *Pop-lítico*, condición que lo vincula al quehacer de otros artistas chilenos del momento. Finalmente, debemos mencionar el trabajo objetual desarrollado por Carlos Ortúzar (1935-1985) como resultado de sus estudios en el Pratt Institute y en la New School for Social Research en Nueva York (1964-1966). A partir de esta experiencia Ortúzar inició un trabajo de exploración en torno al uso de nuevos materiales y procesos técnicos. La incorporación de la fibra de vidrio, el acero inoxidable y la pintura industrial marcan una nueva forma de enfrentar

la producción artística desde una óptica industrializada¹⁵ que se aleja del romántico proceso de producción artesanal. Dentro de los trabajos de Ortúzar destacamos su serie de cabezas (Figura 11) realizadas en aluminio pintado, a las cuales el artista unió objetos como relojes y lentes ópticos con los cuales creó nuevos objetos cargados de sarcasmo e ingenio que nos recuerdan las obras dadaístas de Raoul Hausmann.

El rigor mental y formal que marca su producción nos permite entender su obra desde una óptica en la que arte y ciencia se unen. A este respecto Carlos Ortúzar comenta:

El arte, en su proceso generador no tiene marcadas diferencias con la actividad creadora de un científico. El artista debe ser una persona con profunda capacidad de análisis y de síntesis; debe ser un investigador en el más amplio sentido de la palabra, un individuo dinámico y curioso por todo tipo de fenómenos que conforman el campo del mundo que nos rodea. Debe ser al mismo tiempo, un inventor como Edison, Copérnico o Marconi. (Ivelic & Galaz, 2009, p. 57).

Por último, debemos constatar que la objetualidad en Ortúzar abre un camino innovador donde la discursividad responde a un afán investigativo, centrado en el uso de materialidades y tecnologías que rompen el canon académico de la producción artística del momento.

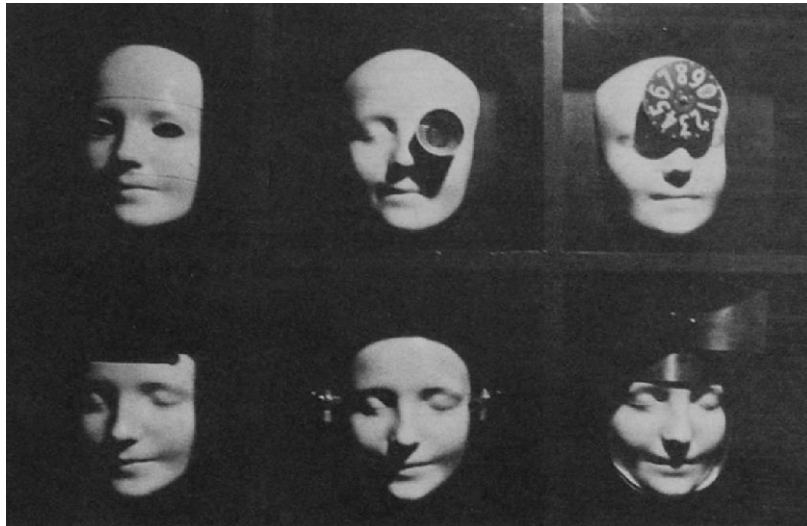


Figura 11. Carlos Ortúzar, *La ahogada del Sena*, 1967. Ensamblaje, poliéster pintado y objetos diversos, dimensiones desconocidas; Santiago, Chile. Fuente imagen: Revista AUCA, Facultad de Arquitectura y Urbanismo, Universidad de Chile, 1985.

¹⁵ En 1968 Carlos Ortúzar, Iván Vial, Eduardo Martínez Bonati y Angélica Quintana crearon el *Taller de Diseño Integrado*, colectivo que buscaba la integración del arte, el diseño y la tecnología mediante un trabajo multidisciplinar y colaborativo.

6. Reflexiones finales

A mediados de los años cincuenta, la pintura abstracta de carácter geométrico puso en crisis el ilusionismo pictórico, replanteando los modos de producción y reflexión al interior del arte chileno. Durante los años sesenta, la abstracción geométrica se vio tensionada por el surgimiento de un tipo de abstracción, de carácter expresivo y gestual, que integró la realidad a la superficie pictórica. A partir de la influencia de estos dos grupos que surge en el país un arte objetual que respondió al contexto histórico-político y a un afán experimental que desbordó los límites de la pintura y la escultura. A través del collage y los ensamblajes, los artistas locales comienzan a explorar las posibilidades artísticas del objeto cotidiano y su “descontextualización semántica” (Marchán Fiz, 2001).

Importante fue evidenciar como la representación pictórica del objeto deja paso a la presentación objetual del desecho, acción que pone de relieve el rescate socio-antropológico del objeto/desecho (Ivelic & Galaz, 2009). Dicho rescate permitió confirmar el vínculo existente entre arte y vida desde una óptica que buscó recuperar el imaginario popular a través de obras que manifiestan su condición precaria y efímera (Brugnoli y Errázuriz).

En igual sentido pudimos constatar el uso de nuevos materiales y tecnologías, situación que evidenció el surgimiento de una objetualidad de corte formalista que fomentó el vínculo entre arte, ciencia y tecnología (Pérez, Ortúzar). En la misma línea surge una objetualidad de corte constructivista (Poblete) que intentó disolver los límites disciplinares a través de una obra dialogante con el espacio arquitectónico (Novoa, 2007).

Por otro lado, comprobamos como las artes visuales entran en relación con la poesía a través de una exploración objetual-poética (Deisler, Parra y Martínez) que nos recuerdan las prácticas vanguardistas de los dadaístas y surrealistas. Bajo este contexto el objeto se transforma en un vehículo poético y crítico que potencia el rol activo del lector-espectador.

No menos importante fue la relación surgida entre el objeto y la sociedad de consumo, instancia que potenció una autonomía objetual que aborda mediante la crítica y la ironía, temas vinculados a la deshumanización de la sociedad, los hechos bélicos y la contingencia política local (Cruz, Núñez).

Al finalizar este escrito, podemos afirmar que el surgimiento de la objetualidad en Chile se sustentó en una puesta en crisis del canon académico, situación que generó una expansión de los límites disciplinares que renovó los discursos y la propia práctica artística.

Bibliografía

- Davis, F. (2016). Guillermo Deisler Found Poetry [en línea]. [Fecha consulta: 13 julio de 2018].
Recuperado de: <http://www.d21.cl/wp-content/uploads/2010/07/Catalogo-guillermo.pdf>
- Galende, F. (2007). *Filtraciones I Conversaciones sobre arte en Chile*. Santiago, Chile: ARCIS / Cuarto Propio.
- García, S., y Berger, D. (2016). *La Emergencia del Pop. Irreverencia y Calle en Chile*. Santiago, Chile: Museo de la Solidaridad Salvador Allende.
- Greenberg, C. (2006). *La pintura moderna y otros ensayos*. Madrid, España: Siruela.
- Ivelic, M. y Galaz, G. (2009). *Chile Arte Actual*. Valparaíso, Chile: Ediciones Universitarias de Valparaíso.
- Marchán Fiz, S. (2001). *Del arte objetual al arte de concepto*. Madrid, España: Akal.
- Novoa, S. (2007). *Gustavo Poblete*. Santiago, Chile: Editorial Universitaria.
- Pérez, M. (2004). *Visiones Geométricas*. Santiago, Chile: Salviat.
- Sala de Exposiciones Universidad de Chile. (1968). *De 4 Movimiento Forma y Espacio*. Santiago, Chile: Universidad de Chile.