

## ***Las políticas de emplazamiento en la obra de Carlos Ortúzar.***

*Marcela Ilabaca Zamorano.*

### Resumen.

La obra pública de Carlos Ortúzar constituye un precedente importante en el marco de la actividad escultórica de los años 70 y 80. Su propuesta, aloja el propósito de generar cruces entre el arte y su contexto social y urbano, lo cual amplía las formas de ver y comprender la escultura pública en Chile.

El presente ensayo, tiene como objetivo situar la reflexión en torno al concepto de *emplazamiento* como factor determinante del lenguaje escultórico de Carlos Ortúzar, el cual se vincula a algunos referentes del discurso y prácticas del Minimalismo en la década del 60 en Nueva York; a la actualización de los programas universitarios de la Universidad de Chile a partir de 1968 y a los movimientos de la escena artística que se daban cita en nuestro país alrededor de los años 70. Este estudio se acota al análisis de tres obras que permiten trazar un itinerario cronológico en torno a la manera de abordar el concepto de emplazamiento en el marco de una proyección espacio-temporal de la escultura hacia el medio cultural y natural que habita: La lectura al *Monumento al General Schneider* (1971), cuyo lenguaje visual modernista desautoriza la antigua *lógica del monumento*, establece el primer referente de una obra monumental que conforma una relación entre el contexto socio-político que la instituye y el espacio urbano en el cual se inserta. El diálogo de la escultura con el espacio público como idea elemental que Ortúzar buscará llevar a cabo mediante obras insertas en la ciudad, continúa con el examen al mural colectivo realizado para el *Paso bajo nivel Santa Lucía* (1971) cuyo modo de inscripción en el espacio urbano busca estar en sintonía con las dinámicas de desplazamiento del espectador. Finalmente, los cambios naturales del paisaje, como elementos que definen una dimensión temporal en el emplazamiento, serán objeto de estudio en el análisis a la escultura *Cintac* (1981).

## *Un estado de contingencia: Contexto y referentes generacionales.*

“Detesto el encierro y el patrimonio del arte en museos y galerías.”  
Carlos Ortúzar, 1979.

### I.

La obra de Carlos Ortúzar (1935 – 1985) en los años setenta se situó en el contexto urbano de Santiago en paralelo a las nuevas tendencias escultóricas desarrolladas desde fines de los sesenta en Chile y el extranjero. La coyuntura universitaria y el recambio artístico y generacional a fines de los años 60 en Chile, favorecerán la emergencia de nuevas exploraciones en torno a la escultura desde el punto de vista formal y conceptual. El momento de formación académica e incipiente desarrollo de Ortúzar en la pintura, las coincidencias con el grupo Rectángulo<sup>1</sup>, particularmente con los usos y efectos perceptuales de la obra de Matilde Pérez<sup>2</sup>, definen la búsqueda de un lenguaje vinculado a crear relaciones entre obra y espectador.

Si algunos autores han destacado cierta línea de intereses entre Pérez y Ortúzar, principalmente por la excepcionalidad en el “*empleo de tecnología moderna*” (Galaz e Ivelic, 60), es porque sus obras se entrelazan en una mutua indagación en torno a los conceptos de movimiento y abstracción<sup>3</sup> los que ambos desarrollan mediante el uso de materiales manufacturados y técnicas de índole mecánica. Sin ir más lejos, Matilde Pérez experimentaba, ya hacia 1962, con circuitos eléctricos y materiales industriales (Maulen, *Catálogo III Bienal de arte Joven*, 94) mientras que Carlos Ortúzar en 1964 realizaba sus

---

<sup>1</sup> Conformado en 1955 por artistas como Gustavo Poblete, Ramón Vergara Gres, José Venturelli, Luis Vargas Rosas, Waldo Vila y Matilde Pérez, el grupo Rectángulo -posteriormente rebautizado como Forma y Espacio en 1965- realiza su primera exposición en el año 1956, promoviendo un arte autorreferencial que negaba toda interpretación mimética de la realidad, postulando el ejercicio de una pintura pura que obedeciera a un orden geométrico y racional.

<sup>2</sup> Matilde Pérez (1920) es reconocida como la principal exponente del arte cinético en Chile. Forma parte del Grupo de los Cinco a principios de la década del cincuenta el que desde 1955 sería el Grupo Rectángulo y posteriormente Forma y Espacio. Aquí, comienza a desarrollar sus investigaciones sobre los conceptos de orden y geometría. Consolida sus investigaciones geométricas en una obra cinética influenciada en su estancia en Europa por las propuestas de Víctor Vassarely, centrando su estudio en las relaciones entre formas geométricas, color y el fenómeno óptico, para crear la ilusión de movimiento mediante obras bidimensionales.

<sup>3</sup> En Chile, en el contexto del arte y la crítica de vanguardia, se identifica una notoria resistencia por declamar la presencia del arte abstracto, demostrado en la tendencia de las instituciones (Museo y Escuela de Bellas Artes) por constituirse como medios de enseñanza, conservación y difusión de arte figurativo. Esto puede explicar de algún modo la ausencia de un levantamiento crítico que se refiera a las manifestaciones abstractas que circularon al interior de la escena plástica entre los años 60 y 70.

investigaciones sobre técnicas y materiales en Nueva York<sup>4</sup>. Los estudios de Ortúzar en el Pratt Institute y The School of Social Research en 1964, compatibilizan con sus indagaciones sobre los usos de materiales industriales. En esta instancia el artista realizó el curso Material and Techniques of Creative Painting dictado por Ralph Mayer<sup>5</sup>, taller en el cual se involucró con el uso de plásticos, flexiglass, resinas, fierro galvanizado y acero laminado, conocimientos que le permitieron idear sus obras de carácter público más emblemáticas y que se verán canalizados a través de su labor docente, donde resulta ser precursor en la introducción de nuevos materiales y tecnologías, así como en la integración de un pensamiento amplio que aspiraba a crear puentes entre el arte y la ciencia. Esta posición es afirmada por el artista y quien fuera el ayudante de Ortúzar en el taller de Tecnología e Historia de los Materiales en la Universidad de Chile, Lautaro Labbé, quien designa a Ortúzar la visión de “plantea[r] la urgente necesidad de incorporar las nuevas tecnologías industriales y científicas, al campo de las artes plásticas.” (Labbé, “Carlos Ortúzar: Raíces y vuelos”, 10) desarrollando una propuesta inédita enfocada a trascender los materiales tradicionales para incorporar otros de tipo industrial, tales como: resinas polyester y acrílicas, aluminio anodizado, acero inoxidable y pinturas acrílicas y vinílicas. El taller constituía uno de los nuevos impulsos de formación artística en la Facultad de Artes de la Universidad de Chile conforme a la Reforma Universitaria de 1968.

Simultáneamente a los códigos de la abstracción, Ortúzar asimila las estrategias visuales del grupo Signo<sup>6</sup> que mediante la incorporación de elementos significantes propios del entorno, aludían críticamente al estado de contingencia social y política del país. Esta serie de hechos concatenados van labrando en Ortúzar una visión sobre el constructo del arte y sus condiciones de elaboración y recepción, las que se habían originado tempranamente en la concepción de una serie de obras pictóricas. Su relación con esta disciplina data de sus incursiones formales hacia 1960, cuando investiga las formas arquetípicas de la iconografía rupestre y el paisaje andino del norte de Chile, que luego traslada a obras pictóricas de índole abstracta. Realizadas con esmalte sintético sobre planchas metálicas, estas pinturas evidencian la búsqueda de una identidad local, constituyendo un primer indicio por intentar ligar el arte a su contexto cultural. Sobre estas investigaciones Lautaro Labbé<sup>7</sup> suscribe que

---

<sup>4</sup>Junto a Ortúzar, otros artistas residían en Nueva York en el año 1964, entre ellos, sus colegas Eduardo Martínez Bonati e Iván Vial, los artistas Nemesio Antúnez, Sergio Castillo, Juan Downey, Guillermo Núñez y Enrique Castro Cid.

<sup>5</sup> Ralph Mayer (1895 – 1979) publica el año 1948 el libro “Manual del artista: Materiales y Técnicas”, texto que pone a disposición de los artistas un completo informe acerca de las características y usos de los materiales, orientado a describir las técnicas y métodos utilizados para realizar y conservar la pintura. Entre otras cosas, el texto se adentra en la naturaleza química de los materiales, sus teorías básicas, leyes, comportamientos y procesos aplicados a las artes.

<sup>6</sup> Conformado por José Balmes, Gracia Barrios, Alberto Pérez y Eduardo Martínez Bonati, los artistas del Grupo Signo desarrollaron una línea de trabajo que introducía textos, objetos y materialidades diversas a la superficie del cuadro.

<sup>7</sup> Lautaro Labbé es su acompañante en las travesías que entre fines del 50 y comienzos del 60 realizan por el norte de Chile. Por ejemplo, en la zona de Huentelauquén IV región, desarrollaron una serie de investigaciones sobre la iconografía precolombina que pretendían elaborar un lenguaje visual autóctono alejado de las influencias extranjeras. Sobre el tema, ver “*Lautaro Labbé: Una vida (Memorias de un fracasado)*”, Editorial Ayun. Chile. 2010.

es Carlos Ortúzar, incitado por esta búsqueda de referentes locales para su pintura, quien instala al interior del círculo de artistas independientes de la época una corriente de opinión crítica frente a la falta de identidad del arte nacional.

Este lenguaje bidimensional posteriormente tomará otra vía y será canalizado hacia sus obras murales, en las que plantea una integración formal y visual entre pintura y arquitectura, rechazando el cuadro de caballete en función de convocar al espectador en tránsito. Es así como en el periodo entre 1968 y 1973 el artista realiza una serie de obras murales concebidas para edificios tanto públicos como privados<sup>8</sup>. Respecto a estos trabajos Waldo Vila señala:

“Son obras hechas para estar en edificios y construcciones públicas... la concepción de un arte social, el arte para todos. Con ello se termina con la exclusividad de la obra de arte guardada para su propio regocijo, sólo para el que pueda adquirirla, o sea, la inutilidad del arte desaparece para ser, en cambio, una función social... también considera que pintar un cuadro sería inmoral o sin objeto alguno.” (Vila, 54-56)

De este modo, su visión amplia sobre la relación entre la pintura y su espacio de exhibición, así como sobre los orígenes de la iconografía visual chilena, auguraría una conciencia acerca del rol contextual que debe ocupar el arte, lo que intentará replicar en su escultura pública. Esto, no necesariamente desde una finalidad de compromiso ideológico, sino desde una perspectiva que buscaba la inscripción del arte en un espacio dinámico y, por lo tanto, de interacción con el espectador.

## II.

Las activaciones intencionadas que comienzan a emplazarse con el público, se encuentran relacionadas por instancias más experimentales para configurar un cuerpo escultórico que responda tanto al nuevo escenario político como a las distintas circunstancias de los espacios, tanto privados como públicos. Estos fenómenos pueden visualizarse claramente en los giros que presentan algunas exposiciones tanto en circuitos de arraigo académico (Museo de Arte Contemporáneo) como en lugares atípicos y de extrema contingencia, en el caso de la construcción del edificio de la Unctad en 1972, durante el gobierno de Salvador Allende<sup>9</sup>.

Por ejemplo, la exposición “*La imagen del hombre: muestras de escultura neofigurativa chilena*” llevada a cabo en 1971 y curada por el escritor e historiador Miguel Rojas Mix<sup>10</sup>,

---

<sup>8</sup> Entre las obras murales ejecutadas por Carlos Ortúzar se encuentran: el Mural realizado para la Línea Aérea Varig en 1968, el Mural Cinético del Banco de Concepción en 1969 y el Mural para el Paso inferior Santa Lucía realizado en conjunto con Bonati y Vial en 1970, todos en Santiago de Chile. Para regiones y para el extranjero Ortúzar realizó el Mural para el Hospital del Trabajador de Concepción en 1971, el Mural para el Aeropuerto de Antofagasta en 1972 y el Mural para el Consulado de Chile en Nueva York realizado en 1973.

<sup>9</sup> En el marco del Gobierno de la Unidad Popular se realiza también en el Museo de Arte Contemporáneo la exposición “Los 40 puntos de la UP” de la cual Ortúzar participa en conjunto con sus colegas Eduardo Martínez Bonati e Iván Vial, con una obra interactiva que incitaba la participación de los visitantes.

<sup>10</sup> Miguel Rojas Mix fue catedrático de la Universidad de Chile y creador y director del Instituto de Arte Latinoamericano de la Universidad de Chile. Desde su exilio en 1973 ha sido profesor en la Sorbona (París), Director de Investigación en el Instituto de Altos Estudios de América Latina y profesor en diversas universidades europeas y americanas. Ha sido desde 1998 a 2008 titular de la Catedra UNESCO de Cooperación Cultural Iberoamericana.

aglutinó una serie de obras escultóricas que planteaban ciertos desplazamientos con respecto a la acepción tradicional del género. Esto debido especialmente a que el grupo de artistas que participó de la muestra provenía de diversas disciplinas lo que amplió técnica y discursivamente el planteamiento de las obras, cambiando el uso de las materialidades y proponiendo operaciones no sólo visuales sino espacio-temporales, como es el caso del trabajo de Víctor Hugo Núñez, el cual consistió en un montaje interdisciplinar en el que hizo convivir artes visuales, danza y teatro<sup>11</sup>.

Acerca de estas obras, destaca Rojas Mix un patrón similar: “*es común a ellas la idea de lo contingente.*” (Rojas Mix, 67). De hecho, la realización de estas obras opera desde el reciclaje de materiales de uso común y en muchos casos efímeros, lo que buscaba proyectar el objeto más allá de su confinamiento visual para llevarlo a un campo contextual. Todo esto, en el clima político de la Unidad Popular, un ambiente que favorecía la reflexión sobre la realidad impulsando crear un “arte nuevo” fruto de una comprensión acabada del contexto. Así lo refiere Rojas Mix al señalar: “El objetivo del arte nuevo, no es dar placer y si lo produce es sólo incidentalmente. La tarea del artista es participar en el desarrollo constante de la conciencia, de la necesaria y progresiva aprehensión y comprensión que debe hacer el hombre de su mundo.”(Rojas Mix, 73).

Bajo este prisma, Brugnoli presenta su serie de overoles “pegoteados”, los que adheridos rugosamente al lienzo y revestidos con esmalte sintético, pretendían interpelar de forma explícita al espectador, pues ya no se trataba de una alusión, sino de la presentación directa del objeto, lo que rompía con los códigos naturalizados de la representación artística. Sobre esto, el artista destaca: “Pienso que es más fácil crear la comunicación a través de un objeto corriente que se introduce en la tela que a través de la pincelada.” (Brugnoli, *La imagen del hombre*, 76). Por otro lado, Ricardo Meza, presentó figuras humanas realizadas con malla de alambre y cubiertas con poliéster, materias primas que hacían de éste uno de los primeros artistas en quebrar las convenciones que establecían la utilización de materiales tradicionales en la escultura. Hugo Marín, por su parte, presentó figuras humanas de índole mágico-religioso realizadas en cuero de colores en las que insertó vidrio y dentaduras, materialidades que destinadas a otros usos contrariaban los paradigmas académicos, pues negaban la exaltación que se le daba al empleo de materiales nobles en la escultura.

Sin embargo, aun cuando en el marco de esta exposición ciertos artistas realizaron una ruptura a la forma tradicional de abordar la representación ingresando “en el orden real, en el orden de la existencia cotidiana” (Rojas Mix, 5) -observado en el carácter pragmático de las propuestas de Brugnoli y Núñez- el resto de ellos procuró mantener la integridad de la representación, preservando el significado de la obra en el carácter simbólico y metafórico de la figura humana. Por ejemplo, la propuesta de Mónica Bunster, consistió en una serie de figuras humanas realizadas en yeso y terracota, materiales de bajo costo que mediante un tratamiento lumínico se insertaban en un ambiente eminentemente emotivo, lo que hace de su propuesta un referente de carácter poético que permanece en el ámbito de la representación tradicional. Siguiendo este estilo expresivo, Mario Irrázabal elaboró imágenes de carácter sagrado que invitaban a hacer lecturas metafóricas, enmarcando una serie de esculturas figurativas dentro de un estricto cierre representacional.

---

<sup>11</sup> Los artistas que participaron de esta exposición fueron: Luis Araneda, Francisco Brugnoli, Mónica Bunster, Marta Carrasco, Mario Irrázabal, Ricardo Galván, Hugo Marín, Víctor Hugo Núñez y Carlos Peters.

Sobre este asunto, Rojas Mix sostiene: “En las esculturas aquí expuestas, la intención social, dramática, religiosa, irónica o demoniaca genera una imagen-mensaje en que las formas buscan su plenitud en una convención de sentido, donde todos los impulsos vitales están subordinados a los valores simbólicos.” (Rojas Mix, 72)

Siguiendo lo anterior es posible sostener que si en esta exposición se distinguían nuevas miradas para re-definir el lenguaje de la escultura, éstas se reconocen como discursos incipientes de carácter experimental, lo que si bien para algunos artistas permitió definir una línea de trabajo visible hasta la actualidad, no produjo una activación artística que implicara transformaciones radicales en la enseñanza de la escultura, ni proyectara una continuidad en las generaciones posteriores<sup>12</sup>. No obstante, una de las cuestiones clave que puso de relieve esta muestra fue la nueva forma de abordar el emplazamiento en el terreno de lo escultórico de parte de artistas contemporáneos a Ortúzar. El cuestionamiento del objeto a la confinación del pedestal, la complejidad de las escalas, sus medios de instalación y sus relaciones con el público, ofrecieron nuevas miradas en torno al modo de abordar el trabajo con el espacio.

Este tipo de ampliaciones espaciales e indagaciones materiales en torno a la escultura, tienen su correlato en la propuesta de escultores como Sergio Castillo y Federico Assler; quienes investigan el fierro soldado y el hormigón, y el ya nombrado Ricardo Meza en la década del 50. Marta Colvin, Hernán Puelma y Gaspar Galaz en la década del 60 y Francisco Gacitúa, Osvaldo Peña y Patricia del Canto, desde los años 70; artistas que formados en la disciplina de la escultura realizan extensiones no sólo en su escala y materialidad, sino que comprometidos con superar el estilo figurativo mediante la abstracción, producen una renovación desde el interior mismo del género.

Por su parte, la manga plástica rellena de diario de Juan Pablo Langlois Vicuña, que atravesó el edificio del Museo Nacional de Bellas Artes el año 1969 bajo el título de *Cuerpos Blandos*, constituye un gesto intencional que intenta desmoronar toda dimensión material del objeto, haciendo prevalecer el concepto que lleva implícita la acción por sobre el carácter objetual del cuerpo escultórico.

Desde una vereda opuesta, se desarrollaba al interior de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Chile, un sistema de representación escultórica que respetaba los límites tradicionales de la disciplina, tanto en el uso de materialidades como en las técnicas empleadas, conservando una visión de la escultura confinada a su condición de objeto *nómada*. (Krauss, 65) Esta referencia, acuñada por Rosalind Krauss en su ensayo *La escultura en el campo expandido*, plantea el concepto de escultura moderna como el de un objeto transportable y auto referente que se adscribe a la pequeña o mediana escala, formato que la define como un objeto contemplativo ubicado en el centro del espacio.

Esta concepción modernista, se centra en una peculiar concepción acerca de la relación entre escultor y materia, según la cual el artista es capaz de conferir a un material inerte como la arcilla, la madera, la piedra o el metal la condición de vitalidad, otorgando a la obra un significado metafórico. En torno a esta creencia, la materia se comprende como la expresión de una forma viva, que ha transmitido su energía interna a la sensibilidad del artista, quien respeta y obedece a su estructura orgánica como parte constitutiva del acto de

---

<sup>12</sup> Posiblemente esto ocurre debido a que tras el golpe de estado muchos artistas se radicaron en el extranjero, pero también puesto que, como ya lo mencionamos, parte de los artistas que participaron de esta exposición no provenía directamente de la escultura, sino que procedían de la pintura u otras disciplinas.

creación. Esto indica que la modernidad escultórica conserva un lazo interno con la visión clásica, en el sentido de que entiende al artista como un sujeto que se subordina al llamado de la materia bruta. Lo anterior, es analizado por Félix Duque en su ensayo “El arte público y el espacio político” (2001) para referirse a la distinción existente entre la mirada clásica del escultor y la “*plástik moderna*” (Duque, 98) respecto a la relación artista-material. Según Duque, en la visión clásica el material releva su autonomía dejando aparecer la forma de acuerdo a su intrínseca naturaleza, en virtud de lo cual el escultor “se deja guiar” por su propia resistencia. Por el contrario, ya sometido al arbitrio de la técnica, en la *plástik moderna* el material es algo ya resuelto; dominado, vencido, que existe como forma predeterminada por medio de un proceso industrial. Esta cuestión es clave al intentar comprender los límites entre el idealismo moderno versus el pragmatismo posmoderno en el terreno escultórico, por cuanto la idea de escultura fundada en una relación con la forma determinada *a priori*, conlleva a la transformación de ésta no sólo desde un punto de vista formal, sino que determina una comprensión del material desde su densidad cultural o social.

En Chile, varias generaciones de escultores siguieron la primera concepción, independientemente de las exploraciones que ejercieron en sus distintas líneas de trabajo. Entre ellos, podemos reconocer a Marta Colvin (1907-1995) y Juan Egenau (1927-1987), quienes elaboraron por medio de la materialidad una metáfora visual de lo representado. Ya sea en el carácter antropomorfo o morfológico presente en cada una de sus obras, la materialidad representa la manifestación de una fuerza vital emanada de la naturaleza. Por ejemplo, en la obra *Mi Amor Aguerrido I* realizada por Egenau el año 1976, el lenguaje expresivo del material es el componente visual que define la carnación de un cuerpo humano. Los distintos tratamientos dados a la superficie del metal otorgan a la escultura variados matices o tonos expresivos.

Es así como mediante un prolijo modelado, cincelado y un riguroso pulido, el material pasa a ser la expresión de la energía interna de un cuerpo aprisionado, donde la mediana escala permite que la obra ingrese en una dimensión simbólica que le otorga todo su sentido.

Por su parte, entre los numerosos estudios escultóricos de Marta Colvin se encuentra el tema de la “desconstrucción del paisaje andino” (García, 30) cuya finalidad estuvo en comprender y reinventar mediante formas abstractas la estructura morfológica de la cordillera de Los Andes. Siguiendo la idea de la condición expresiva proporcionada por la materialidad, la artista trabajó estas obras tanto con piedras provenientes directamente de las canteras andinas como con trozos de madera, con el propósito de representar mediante la técnica de la talla directa el vigor del cordón montañoso. Por ejemplo, en la obra *Horizonte Ancestral* ejecutada en 1965, la estructura horizontal y el juego de volúmenes, texturas y colores en el acabado de la superficie de la madera, elaboran una alegoría visual y espacial del paisaje cordillerano.

Dentro de este paradigma, la obra de Carlos Ortúzar realiza dos desplazamientos fundamentales: el primero es que la escultura pierde su condición de objeto nómada al incorporarse a través de su sistema de emplazamiento a las condiciones del lugar, considerando las cualidades del paisaje y del contexto. El segundo, consiste en que a diferencia de la estima por los materiales nobles relevada por la mirada moderna, la obra de

Ortúzar se desmarca de los procesos de modelado y talla directa, desplazando su trabajo hacia metodologías de carácter tecnológico y constructivo. Es en este nuevo sistema de construcción de la obra escultórica donde existe una diferencia fundamental entre el objetivo de realización modernista y el propósito de Ortúzar. Si en el primer caso la forma escultórica es producto de un trabajo íntimo entre el creador y la materia bruta, atribuyendo el significado de la obra al resultado de un proceso interno y subjetivo del artista, para Ortúzar la escultura se obtiene desde un material que ya posee una forma, lo que le confiere a su obra un significado externo, es decir, un sentido que se encuentra fuera de su propia motivación y mundo emocional. Siguiendo lo anterior y al observar que muchas de las esculturas de Ortúzar operan a partir del funcionamiento de productos manufacturados como tubos y perfiles de acero, podemos sostener que la propuesta de este artista se encuentra en proximidad al Minimalismo, en tanto éste buscó “resituar los orígenes del significado de una escultura en el exterior... a partir de su naturaleza pública, convencional, de lo que podría llamarse el espacio cultural.” (Krauss, *Pasajes de la escultura moderna*, 263).

### III.

El uso innovador de nuevas materialidades y tecnologías, y la relación escultura-entorno, son los precedentes que nos permiten aproximar el trabajo de Ortúzar a los discursos y la materialidad del Minimalismo y Posminimalismo estadounidense. La utilización de materiales manufacturados será en la obra de Ortúzar la expresión fehaciente de una postura escultórica que manifiesta un total desapego al contacto directo con la materia orgánica, la que es reemplazada por elementos de corte industrial que conforman un repertorio de formas simples y abstractas. En esa línea, es que la intencionalidad autorreferente, racional y tautológica<sup>13</sup> minimalista, cuyo “culto a la neutralidad” como señaló la crítica de arte Lucy Lippard, “aplicado no únicamente a la ejecución de los objetos, sino a una feroz eliminación de la emoción y las ideas convencionales de belleza” (Lippard, 17) adquiere rasgos atinentes al trabajo de Ortúzar en sus intenciones por lograr ciertos efectos en el espectador.

Bajo el concepto de *sitio específico* introducido por los minimalistas en los 60 y consumado por los Posminimalistas y el Land Art hacia los años 70 en Estados Unidos<sup>14</sup> la

---

<sup>13</sup> Esta premisa se encuentra cifrada en el trascendido “What you see is what you see” (lo que ves es lo que ves) declarado por Frank Stella en la década de los 60.

<sup>14</sup> Si bien el Minimalismo inaugura la idea de *sitio específico* cabe señalar que sus operaciones se limitaron, como señala Richard Serra, “*al perfecto cubo blanco*” (Serra, *Writings*, 278). La crítica que Serra hace al minimal se argumenta de este modo en la falta de apertura al contexto, opinión que se radicaliza al considerar que el minimalismo se empeñaba más bien en depurar y exaltar el objeto de acuerdo a una visión gestáltica. “Una característica que diferencia mi generación de los minimalistas -señala Serra- es que tanto Judd como Flavin consideraban una tarea sagrada desarrollar la modernidad y nosotros no. Incluso rompiendo con ella mantenían una idea puritana sobre la autoridad del objeto, con una serie de normas sobre lo que se debía y lo que no se debía hacer: hay que pulir el bronce, hay que conseguir el color exacto, etc. Tenían todavía una visión elitista de los objetos.” (Serra, *La materia del tiempo*, 28) A esta revisión de los preceptos minimalistas realizada por Richard Serra sobreviene la visión crítica de Sol LeWitt, Walter de María, Eva Hesse, Robert Smithson y Bruce Nauman a mediados de los 60. Es importante considerar la distancia que toman estos artistas en relación al Minimal para situarse en una tendencia Posminimalista con el fin de establecer una línea

escultura desbordaba hacia una serie de operaciones en el espacio los límites de su práctica disciplinaria, buscando establecer relaciones con el entorno y el observador. La idea de *sitio específico* puso en movimiento una crítica al nomadismo e idealismo de la escultura moderna, ya que al establecer una relación de significado entre la obra y su lugar de emplazamiento negaba la circulación de la escultura como mercancía y la comprensión idealizada de sus procesos de elaboración. La transformación de la escala se torna fundamental para comprender los avances en esta vía ya que al ampliar su terreno de inscripción en el espacio, la escultura ya no se confinaba a los sitios de arte oficiales, sino que se expandía hacia el entorno en busca de establecer relaciones tanto con la arquitectura como con el paisaje (Krauss, 1979). Esto no significó, sin embargo, que la escultura se haya expandido al espacio a modo de una proyección material o simplemente técnica, sino que su cuerpo, ya situado en un lugar, se dispone como el dispositivo que hace posible la movilidad del espectador en función de generar una experiencia espacial. De este modo, ya no es el objeto *per se* el portador del significado de la “obra” sino la relación obra-espectador-espacio<sup>15</sup>.

Ahora bien, si el Minimalismo aspiró a ser un proyecto de orden tautológico, que soñó con explicarse desde la austeridad de su propio nombre como un modelo que “sugiere hacer tabla rasa” (Lippard, 9), finalmente lo que hizo fue re-inventar “nuevas condiciones de recepción del objeto artístico, trasladando su contenido a un campo de relaciones y significados externos a su propia fisicidad, es decir, al espacio expositivo en que se inserta y a las relaciones que se establecen entre ese espacio, el objeto y el espectador que percibe.” (Layuno, 16).

Como ya lo hemos esbozado, la obra de Ortúzar opera a partir de estas condiciones de recepción, en tanto que establece formas de interacción con su contexto a través de su procedencia material y de sus relaciones de emplazamiento. La posibilidad de establecer este vínculo entre Ortúzar y el panorama norteamericano no radica, sin embargo, en el hecho de que el artista chileno se haya relacionado directamente con esta escena durante su residencia en Nueva York el año 1964, sino que responde más bien a los intereses de su personalidad inquieta, motivada por investigar los nuevos descubrimientos tecnológicos y científicos para aplicarlos al arte, creando una obra eminentemente pragmática. Eduardo Martínez Bonati constata esta visión al señalar: “Yo diría que con el Minimalismo Ortúzar

---

divisoria entre el minimalismo más convencional y quienes buscaron superarlo. De acuerdo a esto -según lo refiere M.A Layuno- sería el Posminimalismo, a través de la ampliación de la escala y la intervención del espacio público y natural, el movimiento que “tratará de enfatizar el concepto de *sitio específico*.” (Layuno, 16)

<sup>15</sup> Esta búsqueda por trasladar el interés de objeto a sujeto, se grafica en las propuestas de artistas como Robert Morris, Carl André o Donald Judd, quienes hacen corresponder el espacio de la obra y el del espectador. Por ejemplo en la obra “*Arrecife*” realizada en 1969, Carl André sitúa tabloncitos de polietileno o ladrillos refractarios directamente sobre el suelo de la galería, interponiéndose en el trayecto del observador. Más enfático resulta ser el modo en que Richard Serra plantea “*Dispositivo de una tonelada*” (castillo de naipes), 1969, como una obra que al subordinar su estabilidad estructural a las condiciones del ambiente, se articula en espacio y tiempo presente. Asimismo, la operación realizada por Michael Heizer en el desierto de Nevada, “*Doble Negativo*”, 1969, al abarcar ampliamente el espacio, plantea la desmaterialización de la obra y la descentralización de la percepción del espectador, en el sentido de que la operación-intervención en todo el espacio contempla la renuncia a la idea de la obra escultórica entendida como un objeto definido materialmente y abarcable en su totalidad al interior del campo visual, incorporando el recorrido corporal como medio de aprehensión.

coincide y se enriquece, pero él venía con esto desde antes, él no podía ser de otro modo, necesitaba la certeza, necesitaba la definición final de un objeto, no podía tener proposiciones en las que hubieran otras visiones que esa cosa que estaba ahí, con ese orden que él había creado y con el mínimo de elementos.”<sup>16</sup>

Otro dato importante en la comprensión de este vínculo, es el hecho de que en 1968, Ortúzar fue invitado durante tres meses a realizar experiencias conceptuales en el Instituto Tecnológico de Massachusetts (MIT), específicamente en el Centro para Investigaciones Avanzadas en Visualidad (CAVS), cuya línea artística contemplaba “rescatar las experiencias del land art, idea art, arte kinético o cinético, o más bien investigar sobre las posibilidades de la relación entre arte, ciencia y tecnología.” (Maulen, *Catálogo III Bienal de Arte Joven*, 97). El conocimiento de nuevas técnicas y materiales y la relación indirecta con los postulados artísticos que cobraban fuerza en Estados Unidos en las décadas del 60 y 70, son referentes que aportarán a su búsqueda personal, que intentaba trasladar la escultura hacia el campo del espacio público y del paisaje. En este orden, sus inquietudes por ligar su obra al espacio de lo contingente, son más bien canalizaciones del ambiente de transformación social de la época que le correspondió vivir, lo que le lleva a considerar las cualidades visuales, formales y culturales que conformaban su mundo urbano. Así lo suscribió, “Me gustan estos materiales porque constituyen el mundo en que vivo, aséptico, pulido e impersonal, además de los valores plásticos sustantivos de todo lo artístico.” (Ortúzar, entrevistado por Víctor Carvacho, *El Mercurio*, 5 de mayo, 1985).

#### IV.

El parentesco de las obras de Ortúzar con la posición de los artistas minimalistas y posminimalistas, materializadas a partir de los años 70, genera un puente de conexiones que va más allá de su afirmación e inscripción en un estilo, sino más bien apunta a aquellos discursos y decisiones que mantienen ciertas afinidades con las propuestas conceptuales que viene desarrollando el artista junto a sus colegas. El año 1968 conforma junto Iván Vial y Eduardo Martínez Bonati el proyecto/colectivo Taller de Diseño Integrado para la Arquitectura (D.I) el cual tuvo como objetivo acercar el arte a la sociedad a través del diseño de objetos de uso común o bien por medio de trabajos insertos en la ciudad, como fue el proyecto para el *Paso bajo nivel Santa Lucía* de 1971. La proyección de una obra adaptable a una construcción arquitectónica preexistente refiere al sentido de integración que promovían los referentes norteamericanos, así como otros principios, asentados en la cooperación, la valorización de la técnica y la masificación de la producción, son propios del discurso socio-constructivista de La Bauhaus. En efecto, es en una coyuntura de convulsión política y social en Chile, donde se genera un escenario propicio para el desarrollo de una obra que busca dirigirse a las masas y donde se manifiestan los entrecruces y tensiones que estaba suscitando la escultura con el espacio público.

---

<sup>16</sup> Entrevista de la autora a Eduardo Martínez Bonati. Abril, 2013

Un hito en este panorama, lo constituyó el edificio de la Unctad III<sup>17</sup> inaugurado en abril de 1972 y erigido como un ícono histórico capaz de representar la voluntad social del Gobierno de la Unidad Popular. La realización de este proyecto arquitectónico tuvo como objetivo ser el centro de reunión de la Tercera Conferencia Mundial de Comercio y Desarrollo de las Naciones Unidas. Su concepción, responde a un anhelo de modernidad fundado en los principios del hacer colectivo, fuertemente influidos por los planteamientos constructivos e ideológicos de La Bauhaus ya que alberga una noción de representatividad de la cultura popular, de “colectivismo productivista” (Maulen, 86) y de “arte incorporado” (Bonati, 42). Esta última noción aloja una comprensión del arte como una continuidad natural de la experiencia humana. En las palabras de Bonati:

“El arte incorporado pasa a formar parte de la vida común y diaria, pasa a enriquecer, a embellecer la existencia de todos los que entran en contacto con él. No es propiedad de ningún ser en especial, es propiedad de un medio social colectivo [...] el arte se incorpora como un elemento más de una realidad cuya naturaleza no es sólo la del arte mismo sino es una realidad que se define mediante la participación de varias formas de expresión de la cultura del hombre. [...] Este arte se incorpora no sólo a la naturaleza física del entorno, sino que también a la vida cultural de un país. Por lo tanto decimos que el Arte Incorporado no es un planteamiento en el campo de lo estético, puesto que en él caben todas las conceptualidades formales que tengan realidad en el presente histórico. Más bien, decimos que el Arte Incorporado es un planteamiento en el campo de lo social.” (Bonati, 42)

En este marco, uno de los desafíos inéditos que albergó la edificación del edificio Unctad III fue que mediante una política de integración se convocó a artistas a trabajar en forma conjunta con arquitectos, con el fin de desarrollar un proyecto artístico que consistió en la elaboración de una serie de piezas de arte que se integraron al espacio arquitectónico y que, al mismo tiempo, cumplieron con una finalidad útil o práctica. El objetivo de conciliar la experiencia estética con los acontecimientos y funciones que se desarrollarían al interior del recinto, contribuía a la conformación de la vida en todas sus esferas. Así lo recuerda Bonati al señalar:

“Mario Irarrázabal proponía una escultura como recipientes para las plantas; Luis Mandiola podía realizar unas esculturas como bebederos de agua; Federico Assler estaba haciendo una sala de estar al aire libre pero transitable y habitable...” (Bonati, 43)

La propuesta de arte integral, que se condice con las ideas ya trabajadas por el D.I bajo el fundamento de crear “un arte para todos” (Maulen, *Proyecto edificio Unctad III*, 90) se concreta en la variedad de las treinta y seis obras ejecutadas durante 275 días bajo la dirección de Eduardo Martínez Bonati. Artistas de diversas disciplinas fueron convocados para realizar una serie de pinturas murales, telares, grabados y esculturas, entre ellos; Luis Mandiola, Mario Irarrázabal, Federico Assler, Roser Bru, Gracia Barrios, Mario Toral, Nemesio Antúnez, José Balmes, Marta Colvin, Juan Egenau y Carlos Ortúzar.

---

<sup>17</sup> Este edificio fue posteriormente utilizado como Centro Cultural Metropolitano Gabriela Mistral, para luego del Golpe de Estado de 1973 ser designado Ministerio de Defensa bajo el nombre de edificio Diego Portales. Un incendio sufrido el 2006 fue la ocasión para redefinir su importancia y trascendencia de la memoria histórica de Chile, siendo rediseñado y recuperado como parte del acervo cultural chileno. El edificio fue reinaugurado el año 2010 con el nombre de Centro Nacional de Artes Escénicas Gabriela Mistral, hoy conocido como GAM.

La escultura ejecutada por Ortúzar para ser emplazada en el ingreso norte del edificio de la Unctad III, descrita como “escultura en azul” (Navarrete, 39), fue diseñada en consonancia a las circunstancias espaciales y políticas de este sitio específico, siguiendo una de las premisas que Carlos Ortúzar declaraba:

“Mi actividad debe estar al servicio de la colectividad, mediante su integración a la arquitectura, al urbanismo y al paisajismo. En otras palabras, la obra debe estar en la calle o en el parque, o en lugares de acceso cotidiano.” (Ortúzar en Ivelic, 63)

De acuerdo a lo anterior, el artista propone esta escultura como dispositivo que, situado estratégicamente en uno de los patios de ingreso al edificio, interroga la relación entre el arte moderno y el programa de discusión social definido por Unctad III, a modo lo sostiene David Maulen al señalar: “Este fue el proyecto de Ortúzar en el frontis de un edificio que unificaba a la vanguardia constructiva chilena con la circunstancia de la discusión sobre la modernidad posible para los países del tercer mundo, para los países no industrializados... con la precisión de las premisas del análisis y síntesis, al interior de la circunstancia técnica y social de la época.” (Maulen, *Proyecto edificio Unctad III*, 90).

En términos estructurales, el diseño de esta escultura consistió en dos circunferencias de tres metros y medio de diámetro cada una. Unidas por la intersección de sus centros, se ubicaba sobre una base de concreto de forma cilíndrica donde en su interior, cada circunferencia presentaba cuatro orificios circulares. Reinventando la relación de la obra con su lugar de emplazamiento Ortúzar instala la pieza al interior de un suelo de piedra de forma circular destinado a acoger la escultura, acorde con el orden arquitectónico del cual formaba parte. A diferencia de las otras obras que participaron del proyecto del edificio para la Unctad III, éste “fue el único trabajo montado por piezas, al estar pensado para la distribución específica del lugar.” (Maulen, *Catálogo III Biental de arte joven*, 98).

Otro asunto a considerar en este emplazamiento es que el eje de la escultura no fue perpendicular con respecto al plano de su base, sino que se inclinaba levemente hacia uno de sus lados insinuando un movimiento rotatorio. De este modo, Ortúzar rompe con la condición regular, centralizada y hierática que normalmente determinaba la ubicación de un bulto escultórico, imprimiendo en la obra un factor dinámico que tensionaba la percepción de la escultura. Ejercicio de descentramiento que nos remite directamente al *Monumento al General Schneider*, concebido por Ortúzar un año antes. Cómo lo analizaremos en las líneas que siguen, el emplazamiento de este monumento, conformado por dos prismas verticales, se realizó a partir de un ejercicio de dislocación del centro, lo que también se hace visible en la escultura del edificio Unctad en cuanto que el eje descentrado entra en contraposición a la doble alusión a la centralidad, referida tanto a la forma de la escultura (dos circunferencias partidas en su centro y simétricamente segmentadas) como a su sistema de ubicación (la escultura se sitúa al centro de un cilindro que a la vez se ubica al centro de un círculo). El desarrollo de estas operaciones de emplazamiento, que instalan un juego de resistencias centro-margen, podría llevarnos a una lectura general de todo el proyecto escultórico de Carlos Ortúzar, el cual se desliza desde el riguroso ejercicio de la escultura, hacia los bordes o límites en los cuales su presencia se relativiza, al existir otras relaciones que la connotan.

Cabe señalar que el destino de la “escultura en azul”, se suma al del 50% de las obras que, realizadas especialmente para este lugar, fueron víctimas de la desaparición y la

destrucción, producto de la irrupción en el edificio de la junta militar tras el golpe de estado de 1973, lo cual pone en tela de juicio algunos atributos de la capacidad humana que en este caso fueron sobrepasados por el odio y la desidia<sup>18</sup>.

El proyecto arquitectónico Unctad III constituyó la “consolidación de un dispositivo tecnológico y geopolítico como situación excepcional (y emblemática) de la vanguardia constructiva chilena” (Maulen, *Proyecto edificio Unctad III*, 85), representa así, el espíritu de una época y de una generación artística capaz de comprender el arte como la expresión viva de su sociedad, deseosa de proyectarse hacia la vida pública desde lo contingente, ya sea a través de la pintura, la arquitectura, el diseño o el arte integrado. Es importante entonces comprender que la actividad artística que suscita Unctad III se extiende dentro de un contexto epocal que involucró una necesidad transversal de comunicación y participación, creando un nodo de conexiones entre las diversas disciplinas del arte. En esto, al igual que Bonati, fue una figura clave el artista Gustavo Poblete -fundador del grupo de integrantes plásticos de 1964 y fundador del Grupo Rectángulo en 1955-, por su rol activo en el intercambio de planteamientos entre las escuelas de arte y arquitectura. Al respecto, Poblete señala: “Estoy por un arte de integración plástica, caracterizado además, por un sentido tecnológico que esté de acuerdo con los avances científicos, industriales y técnicos del mundo.” (Gustavo Poblete en Maulen, *Proyecto edificio Unctad III*, 89).

Dentro de este contexto, podemos sostener que la participación de Ortúzar en este proyecto arquitectónico respondió a una necesidad colectiva por llevar el trabajo artístico a un plano cultural y social, sin que ello fuera, necesariamente, el manifiesto de una postura ideológica radical. Sobre esto, Lautaro Labbé sostiene: “Ortúzar no era un político químicamente puro...él decía, yo no voy a ser nunca marxista, pero si puedo ser de izquierda. En este sentido Carlos era un tipo muy honesto. Él era un tipo independiente y había que respetarlo en su posición.”<sup>19</sup>

Desde esta lógica, en Ortúzar lo político se comprende en un sentido que entiende las instancias de trabajo colaborativo y de compromiso social desde una visión humanista vinculada a su amplia formación en saberes como las ciencias sociales, la geografía, la tecnología, la física, el arte precolombino y el diseño industrial, conocimientos que se entrecruzan para elaborar una mirada consciente sobre la realidad, proyectados en un arte nuevo de acuerdo a una racionalidad artística en creciente expansión.

### ***Ampliaciones preliminares***

El Golpe de Estado repercute de manera significativa en la continuidad del proyecto artístico de Carlos Ortúzar. Si bien éste da comienzo a la construcción del *Monumento al General Schneider* el año 1971, su finalización se prolonga hasta el año 1974, producto de la coyuntura política. De hecho, tal como lo señala Carlos Navarrete “el avance de las obras

---

<sup>18</sup> Según la Dirección de Arquitectura del Ministerio de Obras Públicas, entre las obras que se encuentran desaparecidas están: el mural de Iván Vial; el tapiz de las Bordadoras de Isla Negra; los peces de mimbre de Manzanito; el mural de placa cerámica de Nemesio Antúnez; el mural de Patricia Velasco; el mural de paneles de madera de Mario Toral; el tapiz de Mario Carreño; el mural de José Balmes; el mural de Lucía Rosas; la escultura de Carlos Ortúzar y la lápida de presentación tallada por Samuel Román.

<sup>19</sup> Entrevista de la autora a Lautaro Labbé, Abril, 2013

era diariamente supervisado por un oficial venido de la Escuela Militar y no precisamente por un funcionario municipal o gubernamental, como hasta septiembre de 1973 había sido lo habitual”. (Navarrete, 42)

A la par de estos obstáculos en la ejecución de este monumento, la desarticulación artística provocada por el desmantelamiento de la Facultad de Artes tras la repentina ocupación de la fuerzas militares, desencadena el derrumbamiento de su corpus académico, lo que suscita la renuncia de Ortúzar a su cargo en la Universidad y su consecuente autoexilio en Europa en 1975, acción que realiza junto a otros colegas, entre ellos, Bonati. Si bien en el extranjero Ortúzar continúa desarrollando sus ideas y proyectos, no vuelve a emplazar una escultura sino hasta bastante después de su regreso a Chile a fines de 1979, cuando retoma su producción artística luego de quedar relegada por cinco años a experimentos e investigaciones en pequeña escala. Un recorte de prensa de la época que refiere sobre su retorno a Chile nos da señas de aquel momento:

“Carlos Ortúzar todavía vive equilibrándose entre realidad y sueños. Volvió de España -donde reside hace cinco años- con la maleta cargada de pinturas esmaltadas, y módulos, o “artefactos” cinéticos, que expondrá a partir de hoy en Época. Sin embargo, quizás lo que mejor define su búsqueda o meta en el arte, no está a la vista. Yace aún encarpetao en rigurosas maquetas a escala, de las futuras esculturas monumentales con las que piensa tapizar un día las calles, parques y plazas públicas de cualquier ciudad.” (Ercilla, 1979)

El regreso de Ortúzar a Chile estuvo marcado por la ejecución de esculturas monumentales auspiciadas por empresas como Shell para su escultura en aluminio llamada *Prisma* y *Cintac*, como parte de su participación en los Encuentros de Arte-Industria los años 1980 y 1981 respectivamente. Organizados y promovidos por la directora de la Galería Época Lily Lanz, los encuentros Arte-Industria constituyeron una iniciativa que pretendió activar la escena artística de los años 80 a través del apoyo de la empresa privada, la que adquiere una connotación socio-política y económica, por cuanto refleja un sistema de mecenazgo fundado en los intereses de un neoliberalismo emergente. Por ejemplo, en las obras presentadas en el Segundo Encuentro Arte Industria, es posible advertir las limitaciones que los artistas tuvieron al abordar los temas de sus obras, las que se redujeron a representaciones ilustrativas o descriptivas de las empresas que las auspiciaban, centrándose en establecer relaciones meramente formales con el espacio. Por cierto, hablamos aquí de un tipo de especificidad que tiende a ornamentar, elogiar o enmarcar funcionalmente un contexto, a modo de constituir una forma de emplazamiento en que la obra se sabe “sometida, adaptada, condicionada, forzada a ser útil...” (Serra, *La materia del tiempo*, 44). Por ejemplo, la escultura realizada por el escultor Hernán Puelma para la compañía distribuidora de gas Lipigas ubicada en Cerrillos ilustra esta tendencia, al representar y reproducir el motivo del balón de gas amarillo reafirmando la función de la empresa.

La censura política, que limitó los contenidos de las esculturas que participaron de estos certámenes, si bien transforma este tipo de obras en la expresión de un arte indolente, también da espacio a un intento por tensionar las relaciones con el poder. Así se suscribe en la prensa de la época:

“Los artistas reconocen que el fenómeno de la autocensura es común para todos en el Chile de hoy. Aunque incluso ella a veces puede servir de desafío. Explican: Los mensajes y contenidos posibles ya han sido regulados de alguna manera en el país; ahora se trata de decir las cosas a

través de una innovación en las técnicas y formas. Es un espacio que se abre a la vitalidad, improvisación e inteligencia de los artistas.” (Foxley, 35)

Frente al contexto, el planteamiento de Ortúzar en los años 80 tomará una línea claramente diferente al carácter social que había desarrollado en los tiempos de la Unidad Popular. Si bien continúa buscando un diálogo entre su trabajo y el entorno, estas relaciones se realizan a partir del abordaje de problemas físicos como el peso y el movimiento, buscando integrar la escultura en el paisaje de acuerdo a los cambios de la luz del sol, el cielo y el viento. Absteniéndose de articular algún tipo de visión crítica o relación social, su discurso adquirirá un carácter ante todo formalista, re-definido esta vez en el ámbito privado.

*“El hecho de incorporar la obra plástica al medio urbano representa el cumplimiento de una permanente aspiración. Es la salida a la calle y a los seres humanos, a este encuentro tan esperado de tú y yo, a establecer este diálogo que a veces se asimila al sentido de la vida misma.”*

Carlos Ortúzar, 1980.

En las líneas que siguen, se propone una lectura a tres obras que, realizadas por Ortúzar entre los años 1971 y 1981, permiten trazar un índice temporal en torno al desarrollo del concepto de emplazamiento. Al respecto, tiene lugar contemplar que mientras las dos primeras obras se ejecutan en el marco de concursos públicos avalados por el gobierno de la Unidad Popular, la tercera corresponde a una escultura que se desarrolla en una instancia de relación con la empresa privada en el contexto de la dictadura militar. Además, cabe considerar que los dos proyectos escultóricos aquí estudiados se vinculan a las investigaciones formales que Ortúzar realiza en torno a los prismas, como formas estructurales arquetípicas que responden al predominio de un orden racional y científico<sup>20</sup>.

### ***Monumento al General Schneider: El antimonumento.***

Expandir la escultura hacia el paisaje es el recurso utilizado por Ortúzar para desarrollar una obra que siendo aún prominentemente objetual, elabora un precedente importante en la comprensión del papel que debe ejercer la escultura pública en un contexto de ciudad moderna. Uno de sus primeros pasos en esta dirección los realiza al concebir el *Monumento al General Schneider* (1971) como una escultura ligada al planeamiento paisajístico y urbano<sup>21</sup>.

El monumento, se realiza en el marco de un concurso público realizado por la Municipalidad de Las Condes en 1971 para conmemorar la muerte del General en Jefe del Ejército de Chile Don René Schneider, militar de alta conciencia democrática que el 22 de octubre de 1970, en la intersección de las calles Martín de Zamora con Américo Vespucio, fue secuestrado y asesinado por un grupo armado que buscaba evitar la ratificación de Salvador Allende como Presidente de la República<sup>22</sup>.

---

<sup>20</sup> Los cuerpos prismáticos y sus posibilidades de movimiento, son motivo de estudio frecuente en Ortúzar. Su utilización, es recurrente en esculturas como en *El Monumento al General Schneider*, la escultura *Cintac*, la escultura Shell llamada *Prisma* y la escultura póstuma realizada para la empresa IBM en 1986. Indagar en el estudio de los procesos de elaboración de los prismas, como forma de ahondar en la racionalidad escultórica de Carlos Ortúzar queda abierta como posibilidad de una segunda etapa de esta investigación.

<sup>21</sup> Este mismo año Ortúzar realizó *“Espigas de fierro al viento”*, escultura monumental ejecutada en acero inoxidable y espejos. Su realización se enmarca en un concurso organizado por la CAP (Compañía de Acero del Pacífico) para conmemorar el Centenario de la Feria Internacional de Santiago (FISA). La escultura, consistía en dos planchas rectangulares, ubicadas verticalmente e intersectadas en su centro. Cada estructura, de 10 metros de altura cada una, fue ahuecada por una serie de orificios circulares. Además, conforman la escultura círculos de mismo metal que suspendidos sobre dos ejes giran según el ritmo del viento. Esta obra fue desmantelada el año 2001.

<sup>22</sup> El asesinato a Schneider es parte de una planificación política apoyada por Estados Unidos que intentaba, mediante la desestabilización del ambiente democrático, impedir la llegada de Salvador Allende a la presidencia de la República. El secuestro del Comandante en Jefe del Ejército René Schneider buscaba

El *Monumento al General Schneider* fija su lugar de emplazamiento en la intersección de las avenidas Presidente Kennedy y Américo Vespucio, principales avenidas de conexión urbana. La primera, une el sector oriente y poniente de la ciudad y la segunda, constituye la circunvalación que delimita un adentro y un afuera de ésta, definida a partir de un centro específico correspondiente a la Plaza de Armas. La importancia de la intersección de ambas arterias reside entonces en que ella distingue el tránsito hacia ambos sentidos, hacia el centro y hacia la periferia (Maulen, *Catálogo III Bienal de Arte Joven*, 100).

Ortúzar utiliza la política de organización del trazado urbano como referente simbólico estratégico que determina el emplazamiento del monumento, lo cual transforma los modos de localización de las estatuas conmemorativas según las convenciones tradicionales chilenas<sup>23</sup>. Además de la elección de este punto de emplazamiento estratégico, la operación de Ortúzar involucra la eliminación del pedestal como un gesto que desautoriza la tradición estatuaria de sublimar al personaje o al acontecimiento rememorado en un terreno distante al del espectador. La des-jerarquización de los patrones hegemónicos que pone en circulación el Monumento a Schneider, interroga y descentra los procesos tradicionales de recepción de la estatuaria conmemorativa, puesto que si bien esta escultura se plantea desde un interés contemplativo (se observa, se ve, se alcanza con la mirada), el espectador amplía sus formas de recepción en la medida en que el espacio en el cual se inserta es concebido como un paso peatonal. Así, el monumento ya no se encuentra aislado espacialmente de su entorno, sino que se extiende hacia el ambiente intentando hacer del flujo espacial de los transeúntes un factor determinante en la consumación de esta propuesta urbano-escultórica. Al mismo tiempo, el lenguaje abstracto y la utilización de un material industrial para su ejecución rompen con la estructura convencional del género, lo que hace de esta obra un precedente de transformación del monumento entendido como objeto de culto estético y cultural.

La propuesta de Ortúzar para conmemorar a Schneider va a consistir en el empalme de dos prismas de sección triangular equilátera de acero inoxidable, de 1,50 m. de lado por 34 metros de altura, yuxtapuestos sobre un sistema de círculos circunscrito en el suelo<sup>24</sup>. La forma circular sugiere la rotonda, mientras que la doble proyección vertical de acero actúa

---

provocar la intervención de las fuerzas armadas en el gobierno y así evitar la sesión del Congreso que aprobaría los resultados de la elección presidencial chilena. (Maulen, *Catálogo III Bienal de arte joven*, 96)

<sup>23</sup> Los sistemas de localización tradicional de los monumentos se encuentra asociada históricamente al objetivo de dar a conocer de manera alegórica la imagen de un personaje o de un episodio histórico para preservarlo en la memoria colectiva. La ubicación en un centro aislado del entorno mediante la pedestalización y la gran escala, corresponde a políticas de percepción utilizadas para difundir los ideales patrios. A modo de memoria objetiva, esta forma de representación invoca al personaje o el acontecimiento dentro de una circularidad temporal que viene a ratificar -una y otra vez-, la presencia y perpetuidad de la historia y el poder. A este paradigma responden muchas de las estatuas de personajes ilustres emplazadas en la ciudad de Santiago de Chile, un ejemplo de ello es el *Monumento ecuestre a Bernardo O'Higgins*, realizado por el escultor Carrier-Belleuse el año 1972. Ubicado actualmente en el Altar de la Patria en Santiago de Chile y situado sobre un enorme pedestal, enaltece y rinde honores al prócer chileno. Así también el *Monumento ecuestre al General Manuel Baquedano* realizado por el escultor chileno Virginio Arias hacia 1928, se ubica desde entonces en el centro de la Plaza Baquedano, centro de la ciudad de Santiago de Chile, como forma de valoración espacial y visual.

<sup>24</sup> Según comenta Lautaro Labbé, la altura de la escultura había sido determinada en las bases del concurso. Entrevista de la autora a Lautaro Labbé, abril, 2013.

como una especie de “alfiler cartográfico” (Maulen, *Catálogo III Bienal de arte joven*, 101) que tensiona el cuadrante. La primera circunferencia se inscribe dentro de otra circunferencia mayor y asimismo, ésta última, se inserta dentro de otra circunferencia aún mayor. La inscripción de una circunferencia dentro de otra se realiza a partir de un evidente descentramiento, lo que cifra la obra no desde la autoridad de un relato oficial tradicional, sino desde una visión que ofrece una lectura anti-narrativa. Ello se explica del siguiente modo:

“El quiebre de la centralidad está indicando hacia el primer centro de la ciudad, como si el eje original se señalara dislocado, mientras la gran circunferencia que lo contiene horizontalmente, se dirige hacia fuera del perímetro de la circunvalación, hacia el noreste...el descalce de Ortúzar señala entonces el quiebre institucional que significó el asesinato de Schneider.” (Maulen, *Catálogo III Bienal de arte joven*, 101)

Si en los modos tradicionales de representación del monumento se refuerza simbólicamente el poder del estado mediante la grandilocuencia y detallismo del relato, observamos que en esta obra Ortúzar des-construye la estructura discursiva, emotiva y prosaica de la narración, sustituyéndola por una estrategia espacial de señalización y localización. Sobre esto, el artista suscribe: “No creo en los supermensajes, el papel del arte es más directo y sencillo.” (Maulen, *Catálogo III Bienal de Arte joven*, 103)

En este sentido, *El Monumento al General Schneider* se aproxima al discurso minimal en la medida en que si bien no constituye una imagen neutral y en ningún caso pretende ser un objeto tautológico, explica “su coherencia al buscar su inserción en la estructura significativa como una operación opuesta a todo vestigio totalizador de la emoción, permaneciendo la obra como ampliación de conciencia y no como lugar de catarsis o mitificación.” (Brugnoli, 12). El ejercicio de *descalce* (Brugnoli, 11-12) que pone a prueba esta operación, re-posiciona el cuerpo escultórico trasladándolo desde el centro hacia el margen, leyéndose como un gesto que participa del desplazamiento histórico que sufre la escultura a partir de los años 60, en tanto inflexión que sustituye la atención centrada en la obra para poner en el foco al sujeto que la aprehende<sup>25</sup>. Si bien Ortúzar no disuelve en sentido estricto la condición estructural del objeto, sí desarrolla un discurso integrador en el que la escultura ya no se confina a la inscripción dentro de su cierre autónomo como objeto -la obra es, en rigor, *todo* el espacio de su emplazamiento-, ni dentro de los espacios de arte instituidos -galerías o museos-, sino que se expande hacia el entorno con el fin de generar una dialéctica entre sujeto, objeto y el contexto espacial tanto natural como urbano. Esto se ratifica por un lado, a través de la verticalidad que se confronta materialmente con la horizontalidad de la ciudad y la cordillera, y por otro, constituye un acto de integración hacia el espacio hasta llegar a fundirse con el cielo. Así lo afirma Brugnoli al indicar:

“La reestructuración del paisaje se cumple así a nivel de la planta urbana, pero los prismas también operan a nivel del paisaje natural. La estructura se levanta aspirando un recorte y señal vertical respecto la cordillera; el acero inoxidable de la superficie sumado al espacio de desplazamiento de los prismas busca el reflejo solar. La estructura funciona con el recorrido

---

<sup>25</sup> Este procedimiento de *descalce* “funciona hasta en sus últimas obras, Cintac y Parque de las esculturas...dos prismas equiláteros que con el movimiento eólico se centran y descentran, como la acción de situarse en el margen, nombrando el centro y el afuera, para luego ingresar dinámicamente al centro, incidir-cambiarlo, y desituarse.” (Maulen, *Catálogo III Bienal de arte joven*, 101) Asimismo, se extiende esta operación hacia el mural del Paso inferior Santa Lucía, al conformar su sistema de aprehensión mediante un acto de desplazamiento desde el interior del túnel, entendido como el centro, hacia afuera de éste.

solar, diseña la emisión de energía, propone su geometría como estructura del paisaje.” (Brugnoli, 11)

En síntesis, podemos sostener que al incorporar el espacio circundante a la obra, Ortúzar explora la superposición entre espacio artístico y espacio *real*, confrontando las políticas institucionales que norman y regulan el emplazamiento de los monumentos. De esta manera, el valor del *Monumento al General Schneider* radica en que para la época, el artista elabora una nueva forma histórica de concebir el monumento público en Chile al asociar el volumen escultórico a su lugar de emplazamiento, al renovar las materialidades utilizadas y al resolver la representación en clave abstracta, lo cual es un evidente acto de renuncia a la tradición simbólica del poder; una postura transgresora que resume en su ejecución una *política de la abstracción*. Podemos sostener así que su escultura refresca el lenguaje escultórico en Chile sumándose a la crisis de la representación que iniciada la Modernidad desvaneció definitivamente la lógica del monumento tradicional.

### ***“Desplazamientos” urbanos: El paso bajo nivel Santa Lucía.***

Otro de los proyectos definitorios en la dirección que tomará el pensamiento artístico de Ortúzar fue su participación en la proyección y realización del mural para el *Paso bajo nivel Santa Lucía* realizado en 1971 junto a los artistas Eduardo Martínez Bonati e Iván Vial, en nombre del Taller D.I. Este proyecto, posee características muy particulares al momento de intentar pensar en una suerte de comunión entre arte y espacio público, debido a que como propuesta artística se incorpora de manera inédita al planeamiento urbano de la ciudad, generando una especie de hermandad entre el arte y la administración política del espacio.

La propuesta del colectivo fue seleccionada a partir de un concurso público realizado por la Corporación de Mejoramiento Urbano (CORMU)<sup>26</sup> destinado a fortalecer y embellecer el paso bajo nivel Santa Lucía mediante la creación de una obra de arte que revistiera sus muros y lograra romper así con la monotonía del lugar.

Activando relaciones entre conocimientos artísticos e industriales (Navarrete, 26 - 27), el mural fue realizado con pastillas de gres cerámico provenientes de la industria IRMIR, material utilizado también para recubrir los muros interiores de las estaciones de Metro construidas en la época. (Maulen, *Catálogo III Biental de arte joven*, 97)

La propuesta del D.I. plantea la utilización de pastillas de gres cerámico en cuatro gamas de azul sobre un fondo un blanco, que a través de un diseño sintético y abstracto revisten 2.500 mts.2 de la superficie del paso, adosándose hasta hoy, a los muros que componen este paso inferior de automóviles. Como vemos, la intervención constituye una obra pensada especialmente para un *sitio-específico*. Al aplicar este concepto, los autores establecieron relaciones entre la obra y su lugar de emplazamiento. En esta línea, la propuesta de diseño, conformada por formas horizontales y continuas, estuvo pensada para interpelar la

---

<sup>26</sup> La Corporación de Mejoramiento Urbano (CORMU), creada en 1965, tuvo como finalidad “mejorar y renovar las áreas deterioradas de las ciudades mediante programas de desarrollo urbano que contenían las ideas imperantes en la época sobre remodelación y rehabilitación, conteniendo modelos de cambio o transformación muy radicales, pero que progresivamente incorporan elementos sobre protección del patrimonio cultural y natural de las ciudades.” (Gómez, 9)

percepción del automovilista en permanente movimiento. Tal como lo presenta Ernesto Saúl al indicar que:

“La idea básica del proyecto, formulada por Iván Vial, fue la de evitar los elementos individuales, cuya sucesión podría ser molesta para el automovilista que se desplaza a cierta velocidad por el interior del túnel. Las franjas de color siguen un sentido horizontal, rompiéndose bruscamente y reapareciendo otra vez”. (Saul, 108)

En términos de percepción, los mecanismos de visibilidad de esta obra están íntimamente ligados a la experiencia individual y cotidiana del tránsito automovilístico, lo que hace de la categoría de *tiempo* una variante fundamental que definirá su naturaleza, ya que la velocidad con la cual el automovilista atraviesa-recorre el espacio será definitoria al momento de comprender-aprehender de una u otra manera su estructura. La propuesta se plantea desde una perspectiva dinámica de espacio y tiempo y en este sentido, desde una postura que intenta descentralizar la percepción, pues al no existir un centro de interés específico y al proponer que la aprehensión sea dada desde un sujeto en constante desplazamiento, no habrá sólo un punto de vista, sino tantas percepciones como variedad de velocidades y automovilistas existan. Operación de descentramiento que ocurre cada vez que un automovilista ingresa al bajo nivel y vuelve a salir, como un constante ejercicio de estar dentro y fuera del centro.

La incorporación de la temporalidad es un nuevo recurso utilizado por Ortúzar, que emparentado con las artes cinéticas<sup>27</sup> y, a estas alturas, proyectando un arte cada vez más vinculado con la realidad rompe con la atemporalidad convencional de una obra de arte. La intervención y aprehensión del suelo urbano propone así una obra que ocurre en tiempo presente, en la medida en que ésta existe al tiempo en que se sumerge y *está siendo* dentro de la dimensión de la vida urbana y social. Desde esta perspectiva, podríamos re-definir la *situación* que actualmente determina a esta obra, pues es en virtud de su propia naturaleza pública, vale decir, debido -precisamente- a su grado de intemperie, su significación se extiende hacia la realidad cotidiana del espacio público transformándose en objeto de apropiación de su propio contexto. Así, la intervención constante de rayados y propaganda de distinta índole hace que esta obra permanezca sumergida e invisibilizada dentro de su propio emplazamiento, lo que es muy posible que haya sido considerado por Ortúzar y sus colegas como parte de su propia naturaleza. La interpretación del hijo del artista tiende a reafirmar un estado proclive a la desaparición de la obra frente a naturalidad del paso del tiempo:

“A mi padre siempre le pareció interesante el deterioro natural que sufrían las obras en el espacio urbano; cuesta creerlo, pero varias veces me comentaba que era parte del tiempo de vida de sus trabajos el que ellos se fuesen terminando.” (Carlos Navarrete en conversación con Cristian Ortúzar, 38)

Discorde al espacio tradicionalmente habilitado para la obra de arte público como lo son los centros de plazas, piletas, rotondas, frontis de edificios gubernamentales o instituciones, este trabajo logró hacerse sitio al interior mismo del espacio urbano desde una locación perceptualmente *descentrada*, o sea, como una obra que se iguala e incluso se subordina a la propia disposición espacial del espectador. De esta manera, el hecho de que este mural

---

<sup>27</sup> Otros proyectos relacionados al arte cinético fueron los *Shows Luminotécnicos* realizados el año 1969 en el Estadio Chile y el Museo Nacional de Bellas Artes, en Santiago de Chile.

no ocupe un centro privilegiado, sino que acontezca en el lugar mismo de la experiencia de quienes viven el espacio público, genera la disolución entre los límites de la obra y el espacio *real*. Sumergida en la propia vivencia del espacio urbano la obra “se pierde de vista” hasta incluso desaparecer del campo visual, en tanto que el automovilista, ahora espectador, se encuentra de antemano inmerso en ella. En este sentido, es en la emergencia de su propio contexto cuando cobra real significado su realización, por cuanto esta intervención no se encuentra “por sobre” las estructuras que, a saber, rigen y norman la organización del espacio, sino que intenta inmiscuirse en ellas para hacerse parte de la experiencia cotidiana del individuo. Tampoco se trata de una obra que elabore una distancia respecto del sujeto a la manera en que éste quede subordinado a una lectura única y totalizante, por tanto aquí queda des-jerarquizada la relación tradicional obra de arte-espectador en la medida en que ambos coexisten dentro de un mismo territorio.

La desautorización a la institución museal mediante el trabajo con el contexto en conjunto con el hecho de que esta obra haya sido realizada en colaboración de diversos artistas e industriales, dibuja un escenario nuevo para la práctica del arte en Chile, ya que desmonopoliza el valor de autor y pone en discusión la visión sacralizada de las figuras de artista y obra de arte. Aquí, en tanto que el autor único *desaparece* en el trabajo colectivo y el contexto se apropia de la obra, se construyen colectivamente nuevas visiones y nuevos significados. Esta posición se ve refrendada por Carlos Ortúzar en la siguiente declaración:

“Individualmente o por equipos se ha replanteado el sentido y el carácter general de la plástica, volcándola hacia la comunidad, adquiriendo por este mecanismo otro sentido social. Es lo que se denomina arte integrado...Impulsando la creación de un arte masivo, al alcance de todos, barato, “múltiple”. No la “cosa única” motivo de la plusvalía de la sociedad capitalista (hablemos de plusvalía “desabastecida”) sino la señalización “seria” producida a escala industrial con tecnología moderna.” (Maulen, Catálogo III Bial de Arte Joven, 101)

Al revisar estos dos proyectos en los que participa Ortúzar en los años 70, en los cuales explora un lenguaje capaz de asumir al sujeto y reflexionar *desde su lugar* y en cuyos fundamentos se encuentra la idea de concebir la obra a partir de las condiciones de su contexto natural y urbano, podemos fijar un antecedente importante al intentar pensar en un momento de ruptura de los patrones hegemónicos cultivados por la escultura más tradicional, lo que marca un antecedente importante para el posterior desarrollo del trabajo en el espacio público.

### ***Escultura Cintac: Movimiento y temporalidad.***

En la evolución del pensamiento escultórico de Carlos Ortúzar existe una renuncia a la representación del espacio como un elemento estático, lo cual implica una puesta en obra de la gravedad del tiempo, lo que registra un profundo distanciamiento respecto de los paradigmas que establecen la temporalidad de la escultura tradicional, a saber, el prototipo de integridad atemporal que repliega la relación entre la obra y su espectador a una percepción única y permanente.

Esta nueva lógica se articula en la intervención del *Paso bajo nivel Santa Lucía*, quedando reafirmada en una de las obras más representativas de su propuesta escultórica, la escultura

*Cintac*, realizada para la Compañía de tubos de Acero, Cintac<sup>28</sup> en el marco del Segundo Encuentro Arte Industria el año 1981.

Como lo señala Gaspar Galaz (*Escultura Chilena Contemporánea*, 2004), para la realización de la escultura *Cintac*, Ortúzar utiliza como materialidad prismas de acero, piezas manufacturadas provenientes directamente de esta fábrica de perfiles y estructuras metálicas. De tal modo que ya desde su origen material, la escultura se sustenta sobre la idea de que el mundo interno del artista, entendido tradicionalmente como aquello que se deja expresar a través del gesto de esculpir o modelar directamente la materia y que había sido cultivado por la gran mayoría de los escultores y escultoras chilenos/as que se sumaron al auge de la modernidad, no es algo a considerar por Ortúzar, sino por el contrario, la materialidad de esta escultura proviene de un objeto que ya posee una forma, determinada *a priori* por medio de un proceso industrial. Esto implica la sustitución de los procedimientos tradicionales de hacer escultura por otros de tipo constructivos, lo que expande las metodologías hacia áreas ligadas a otros campos como la ingeniería y la arquitectura, lo cual, como ya hemos revisado, encuentra su referente indirecto en las tendencias que se habían iniciado con el Minimal y habían sido proseguidas por el Posminimal a partir de los años 60 en Estados Unidos.

Conformada por 42 tubos cuadrangulares o prismas de acero idénticos de 75 m.m de lado por 6 mts. de largo y 2 m.m de espesor, separados por una distancia de 360 mm. la escultura *Cintac* abarca una dimensión total de 7.20 mts. de alto y 15 mts. de largo. Cada prisma, situado sobre una valla metálica, posee un eje de rotación ubicado a 1 mt. a partir de la base, lo que permite el movimiento de cada prisma provocado por el viento.

El trabajo con el peso físico del material es un factor esencial en la concepción de esta escultura, que repartido equitativamente entre la parte inferior y superior de cada tubo, genera un contrapeso y así el movimiento oscilante producido por el aire, ensayando las ideas de equilibrio y tensión. Para equilibrar cada parte Ortúzar señala, “ubiqué primero que todo, un punto de sustentación colocado más o menos a un metro desde la base del tubo. Para contrapesar el resto, o sea los cinco o seis metros restantes utilizamos unas cargas de plomo. Así se produjo un ligero contrapeso prácticamente calculado por el ingeniero de la propia industria.” (Ortúzar)<sup>29</sup>

Es así como incorporando en el comportamiento de la obra factores físicos externos a la corporalidad de la obra, Ortúzar crea una concepción espacio-temporal de la percepción. La escultura se transforma en un elemento dinámico que se desarrolla en el espacio-tiempo del sujeto, y que sólo se completa en la medida en que éste participa de un momento de la obra. Si bien se podría pensar que por su formato esta instalación plantea una mirada frontal y de esta manera un control sobre la percepción, son sus posibles inclinaciones, como el hecho de que los tubos o perfiles prismáticos se ubiquen alineados de forma homogénea determinando la ausencia de un centro privilegiado, lo que multiplica los puntos de vista tantas veces como el espectador cambie de lugar.

---

<sup>28</sup> Sociedad Anónima procesadora de perfiles y tubos de acero, aplicables fundamentalmente a la construcción de viviendas. Según datos de la época Cintac, manufacturaba alrededor de 6.000 toneladas métricas mensuales con un personal superior a los 200 trabajadores.

<sup>29</sup> Ortúzar entrevista do por Gaspar Galaz en "Chile el Arte y sus Artistas". De la serie "Demoliendo el muro" editado en 1983 por la Universidad Católica de Santiago, Chile. Archivo CeDoc Artes Visuales.

En este aspecto, encontramos una línea de interés común entre esta propuesta escultórica y el programa minimalista, el que optó por realizar un tipo de composición capaz de borrar las categorías visuales, procurando un ordenamiento espacial y visual donde todos los elementos se encontraran, indistintamente, en el mismo grado de importancia, con el fin de superar el sistema de alusión tradicional fundado en un centro de interés determinado sustituyéndolo por un sistema compositivo neutral. Es lo que ocurre, por ejemplo, en las obras S/T de Donald Judd, como también en la propuesta minimalista “Arrecife” ejecutada por Carl André en 1969. En ella, encontramos que no existe un elemento central hacia el cual la mirada del observador sea atraída, sino que la estructura se compone de formas idénticas que se encuentran separadas a distancias homogéneas, lo que neutraliza la forma y unifica la lectura de ésta, atribuyendo el significado a un orden externo.

Aquí, la escultura existe como un objeto uniforme e irreferencial capaz de ser percibido como una *totalidad* en el espacio. La ausencia de jerarquía compositiva no impone un centro de interés predeterminado, incrementándose las variaciones en la percepción de la obra de acuerdo a las infinitas posibilidades de ubicación de los tubos, las cuales dependen de las cambiantes brisas de aire o viento. La luz natural también incide en la percepción de esta escultura, puesto que en la parte superior de cada tubo cuadrangular o prisma, Ortúzar situó pequeñas placas de acero inoxidable, las que actúan como espejos que reflejan la luz solar durante el transcurso del día. Esto hace participar en la escultura elementos que se encuentran fuera de su propio campo; un campo indiferenciado, ampliado hacia todos los factores que pudieran estar involucrados en el acto de percepción. Esta movilidad ambiental y visual cobra resonancia para Ortúzar en las potencialidades de *lo kinético*, “como una función distinta del espacio, pero no como una idea escultórica envolvente en un espacio fijo, sino que como una imagen que reflejaba y circulaba.” (Bonati, 48)

La escultura *Cintac* pone en crisis el sistema de abstracción moderno al desarrollar una propuesta anti-representacional, ya que incorpora como parte constitutiva de la propia articulación interna de la pieza un porcentaje de mundo, un coeficiente de realidad que opera como propulsor de la obra. El peso físico, la luz y el viento, factores externos a la misma representación, son empleados como elementos significantes que se introducen en el comportamiento de la escultura donde el potencial movimiento de su estructura depende de las variables ambientales que puedan suceder. En otras palabras, la escultura se crea externamente, desde la permanente reanudación de su movimiento. Desde este enfoque, la escultura *Cintac* acontece en una constante reconversión, puesto que su condición estructural es pensada para que la obra sea un *momento* que se desarrolla en el tiempo. Acontecer que se desarrolla en virtud de una operación de descentramiento constante, en la medida en que los tubos cuadrangulares se centran y descentran oscilando permanentemente entre el eje central y el espacio.

Esta obra viene a ser un proyecto culmine en el desarrollo de su pensamiento escultórico y representa, en muchos sentidos, una visión muy contemporánea del arte en Chile recién iniciados los años ochenta. Especialmente, si se considera que constituye la última producción escultórica de Ortúzar, quien deja antes de su muerte en 1985 una serie de maquetas y bocetos por realizar, con los que probablemente habrían explorado nuevas formas de emplazamiento en relación a la especificidad del espacio, involucrando tanto elementos naturales y urbanos, como situaciones de la contingencia social.

\*\*\*

A la luz de los datos recogidos es posible cristalizar algunas ideas que si bien no intentan zanjar la discusión respecto al planteamiento escultórico de Carlos Ortúzar, sí permiten responder a las interrogantes que abrieron la presente reflexión en torno a su obra.

Su escultura comporta una condición material de orden industrial que estipula su permanencia en el tiempo. Esta cualidad se encuentra determinada, como en todo arte del espacio público, por las variables que lo afectan, por lo cual la situación espacio-temporal de cada obra se relativiza según cada tipo de emplazamiento. Es importante considerar así las singularidades presentes en cada caso, puesto que el nivel de exposición al medio que se encuentra contenido en cada obra establece diferentes tipos de relaciones con el entorno, determinando sus posibles lecturas y alcances socio-culturales. Por consiguiente, existen diferencias específicas entre los emplazamientos del *Monumento al General Schneider*, la escultura *Cintac* y el mural del *Paso bajo nivel Santa Lucía*; distinciones que señalan finalmente sus formas de habitabilidad, recepción y difusión.

Es así como, confinada al interior de una empresa privada, la escultura *Cintac* si bien genera relaciones con el paisaje no establece tensiones con su contexto cultural, lo que en cierto modo ha resguardado y asegurado su perdurabilidad material hasta la actualidad, no así su difusión hacia el entorno social. Por el contrario, la obra mural realizada para el *Paso bajo nivel Santa Lucía* se nutre del contexto mismo, articulando un nivel de transitoriedad que le es proporcionado por su propia intemperie. *El Monumento al General Schneider*, por su parte, se podría decir que transita entre ambos extremos, puesto que si bien se plantea desde una voluntad expansiva, en la *praxis* su aprehensión se reduce a una condición de percepción fugaz dado el aislamiento provocado por el actual flujo automovilístico del lugar. Confluyen así asuntos como interior-exterior, centro-margen, permanencia-transitoriedad en la obra de Ortúzar delineando un horizonte de múltiples proyecciones.

Si bien la modernidad escultórica trajo consigo transformaciones importantes para la práctica de la escultura en el plano internacional, ésta se instala tardíamente en el discurso de los artistas chilenos, orientando sus prácticas hacia la idea de que el significado de la escultura debe permanecer al interior de los límites de sí misma, esto es, en la representación. Si gran parte de los escultores chilenos en los años 70 y 80 buscó desarrollar la modernidad atribuyendo a la materia un carácter vital y situando el significado en el interior del objeto, Carlos Ortúzar se ubica en un terreno que interroga estas prácticas y busca superarlas. Ello, constituye un asunto primordial al momento de establecer un carácter diferenciador en su propuesta, pues va a apostar por proyectar en la exterioridad de la escultura la fuente de sentido, a la manera en que Krauss precisa, lo hicieron los artistas posmodernos del minimal.

Siguiendo lo anterior, podemos concluir que la diferencia fundamental entre su propuesta escultórica y la del resto de sus coetáneos radica en que éste explora la escultura como un arte de superficie, como un elemento que si bien se nos presenta formalmente como un objeto, su sentido no subyace oculto al interior de su estructura material e interna, sino que se conforma a partir de la cambiante y dinámica exterioridad de la que se hace parte. Esto es importante en lo que deviene la participación del espectador en la conformación de la obra, puesto que su comparecencia *en* el espacio *de* la obra se traduce en que el centro se

traslada desde el objeto hacia el sujeto, lo que rompe con la relación jerarquizada obra de arte-espectador. En este sentido, la obra de Ortúzar pondría en crisis el *límite* de la representación produciendo un espacio ambiguo, intermedio, en el que objeto y sujeto conviven en mutua implicancia. Su propuesta, se genera entonces desde una intencionalidad que considera como fundamental la socialización de la obra en consonancia con el devenir cotidiano de quienes la transitan y coexisten con ella. Desde esta lectura, consideramos que su producción artística se articula desde una política del emplazamiento, pues, mediante una relación con la especificidad social, pública y física del espacio, se hace cargo de incorporar el mundo de los sujetos que la habitan, convirtiéndose en una expresión divergente al trabajo escultórico de los artistas chilenos de su época.

De acuerdo a lo anterior y a la línea de interés que consideramos, comparte junto a los artistas estadounidenses del Minimal y Postminimal, insistimos en que su planteamiento escultórico desarrolla una motivación intrínseca por ser un arte de aproximación a la realidad socio-cultural, por cuanto opera *en y a través* de un espacio -y, en consecuencia, en una temporalidad- extra-representacional, podríamos decir que rudimentaria y cotidiana, reposicionándose y distanciándose de aquella escultura que se asienta en la reglamentación tradicional y académica. En este plano, su obra es una vía “*para ampliar los márgenes en torno al concepto de modernidad*” (Navarrete 13) al realizar un ejercicio de desplazamiento fundamental de la obra hacia el contexto. Desplazamiento que encuentra su quintaesencia en la transformación inaugural de la noción de monumento entendido como representación figurativa, accionando una política de resistencia a su relación con el poder.

La exploración en torno al concepto de *límite* del cual la obra de Ortúzar participa permite enarbolar para las artes chilenas un camino hacia la emergencia de cruces interdisciplinarios. Sería importante a partir de aquí, examinar los alcances específicos de la obra de Ortúzar en el arte público actual, como también sería oportuno analizar por qué el desarrollo de su trabajo, truncado por una muerte temprana, no ha sido suficientemente considerado como referente de transformación de la escultura chilena.

### **Bibliografía.**

- Brugnoli, Francisco. “Ortúzar III, Arte y Ciudad: el Monumento al General Schneider, un descalce”. *APECH*, n° 2. Santiago, jul. 1986: 11-12. Impreso.
- Carvacho, Víctor. *Historia de la escultura en Chile*. Santiago: Editorial Andrés Bello, 1983. Impreso.
- Duque, Félix. “*El espacio público y el espacio político*”. Madrid: Akal, 2001. Impreso.
- Fondo de Archivo Institucional MAC (FAIMAC), Carpeta de Artista de Carlos Ortúzar. Sin catalogar.
- Foxley, Ana María. “Mecenas al por mayor”. *Hoy*. 29 jul. al 4 ag. 1981:34-35. Impreso.
- Galaz, Gaspar. “Los años sesenta y setenta”. *Arte y Política*. Santiago: Editorial CNCA, 2005. Impreso.
- Galaz, Gaspar y Milan Ivelic. “La escultura en el espacio urbano”. *Chile, Arte Actual*. Valparaíso: Ediciones Universidad Católica de Valparaíso, 1988. 350-367. Impreso.
- García, Soledad. *Marta Colvin “Desde el taller”*. Santiago: Fundación Telefónica Chile, 2007. Impreso.
- Gámez Bastén, Vicente. “*El pensamiento urbanístico de la Cormu. (1965 – 1976)*”. *Urbano*, n°13. Concepción, mayo, 2006: 9-10. Digital.

Ivelic, Milan. *La escultura chilena*. Santiago: Ministerio de Educación. Depto. de Extensión Cultural, 1978. Impreso.

---. *Catálogo Segundo Encuentro Arte Industria*. Santiago: Museo Nacional de Bellas Artes, 1981. Impreso.

Krauss, Rosalind. “La escultura en el campo expandido”. *La posmodernidad*. Barcelona: Editorial Kairós, 2002. 59-74. Impreso.

--. *Pasajes de la escultura moderna*. Madrid: Akal, 2002. Impreso.

Labbé, Lautaro. “Ortúzar II, Raíces y vuelos”. *APECH*, nº 2. Santiago, jul. 1986: 10-11. Impreso.

--. “*Lautaro Labbé: Una vida (Memorias de un fracasado)*”. Chile: Ayun, 2010. Impreso.

Layuno, María Ángeles. *SERRA*. Hondarribia: Nerea, 2001. Impreso.

Lypard, Lucy. “*Seis años: La desmaterialización del objeto artístico de 1966 a 1972*”. Madrid: Akal, 2004.

Martínez Bonati, Eduardo. “Unctad III: Fuente inesperada de trabajo para los plásticos chilenos”. Entrevista de Edulio Barrientos V. *La Nación*, domingo 20 de febrero de 1972. En “Documentos”. *Chile Arte Actual*, Galaz Capechiacci, Gaspar, 1941-Ivelic, Milan, 1935- Valparaíso, Chile: Ediciones Universitarias de Valparaíso, 1988. P.107-108. Impreso.

Maulen, de los Reyes, David. “Discursividades artísticas, crítica a una articulación esquizopercótica como un lugar del arte”. *Catálogo III Bienal de arte joven*. Santiago: Editado por Museo Nacional de Bellas Artes, 2001. 58-131. Impreso.

Mayer, Ralph. “*Manual del artista: Materiales y técnicas*”. Buenos Aires: Hachette, 1948.

Navarrete, Carlos. *Carlos Ortúzar. Presencia y Geometría*. Santiago: Editorial Metales Pesados, 2010. Impreso.

Palacios, José María. “Carlos Ortúzar, artista de ayer y de ahora”. Recorte de prensa sin información.

Read, Herbert. *La escultura moderna*. Barcelona: Editorial Destino, 1994. Impreso.

Rojas Mix, Miguel. *La imagen del hombre*. Catálogo de exposición. Santiago: Instituto de Arte Latinoamericano, Facultad de Artes, Universidad de Chile, 1972. Impreso.

Saul, Ernesto. *Arte y ciudad. Compromiso con una baldosa. Ercilla*. 10 al 16 de junio de 1970. En “Documentos”. *Chile Arte Actual*, Galaz Capechiacci, Gaspar, 1941-Ivelic, Milan, 1935- Valparaíso, Chile: Ediciones Universitarias de Valparaíso, 1988. P.107-108. Impreso.

Serra, Richard. *La materia del tiempo*. Catálogo publicado por el Museo Guggenheim de Bilbao. Bilbao. 2005. Impreso.

Schultz, Margarita. *Rosa de los vientos. La obra escultórica de Marta Colvin*. Santiago: Ediciones pedagógicas chilenas S.A. 1993. Impreso.

Sin autor. “Porque el arte está en la calle”. *Ercilla*. 21 nov. 1979. Impreso.

Solanich, Enrique. *La escultura chilena, otra mirada para su estudio*. Santiago: Ivros Impresores, 2000. Impreso.

Varios Autores. “Chile el Arte y sus Artistas”. De la serie “Demoliendo el Muro”. Capítulo 10 – Especial Escultores. Entrevista de Gaspar Galaz. Universidad Católica de Chile, 1983. Video.

Varios autores. *Delicatessen*. Catálogo de exposición. Santiago: Centro de Extensión Universidad Católica de Chile, 2000. Impreso.

Varios autores. *Escultura Chilena Contemporánea*. Santiago: Editorial Galería Artespacio, 2004. Impreso.

Varios autores. *Estéticas de la intemperie, lecturas y acción en el espacio público*. Santiago: Ediciones Departamento de Artes Visuales Facultad de Artes Universidad de Chile, 2010. Impreso.

Varios autores. *Matilde x Matilde. Espacio Móvil*. Catálogo de exposición. Santiago: Fundación Telefónica, 2012. Impreso.

Varios Autores. *275 días. Sitio, tiempo, contexto y afecciones específicas. Curatoría para el edificio Centro Cultural Gabriela Mistral*. Santiago: Ministerio de Obras Públicas, 2011. Impreso.

Vila Waldo. *Pintura joven: década emergente*. Santiago: Editorial del Pacífico, 1973. Impreso.

Voinmaa Tanner, Liisa Flora. *Santiago 1792 – 2004 Escultura Pública del monumento conmemorativo a la escultura urbana*. Santiago: Ocho libros Editores, 2005. Impreso.

Internet:

<http://ebookbrowse.com/proyecto-edificio-unctad-iii-david-maulen-de-los-reyes-2006-pdf-d186761775>