



## **Conferencia: Archivo del Futuro. Atravesar el tiempo y extender la forma humana**

Centro de Estudios Espigas

29 de abril de 2025

### Introducción

El proceso de obra del artista chileno Carlos Ortúzar (1932 – 1985) atraviesa tres décadas de la historia reciente de Chile, la década del 60, la década del 70 y la primera mitad de la década del 80. A lo largo de ese tiempo, muchos acontecimientos marcaron el destino de Chile y de la región, contrayendo utopías, golpes y dictaduras.

La obra de Carlos Ortúzar es el espejo de este tiempo, marcada por el pulso del escenario local, pero también global. Si en un primer momento su obra se nutrió de las travesías realizadas por el norte de Chile para estudiar la mitología local andina, su viaje a Nueva York en 1964 y los estudios que cursó en el Pratt Institute sobre Materiales y técnicas produjeron una gran influencia en su obra temprana, la que dio un vuelco definitivo hacia la investigación y experimentación con nuevos medios. A su regreso a Chile, en 1967, Ortúzar creó la cátedra de técnicas y tecnologías en el arte, implementada en la Facultad de Artes de la Universidad de Chile en el marco de la Reforma Universitaria de 1968, instalando un nuevo paradigma acerca de los cruces entre arte y ciencia, lo que lo hace un precursor en la instalación de una mirada interdisciplinar entre arte, ciencia, naturaleza y tecnología y, en este sentido, elemental para comprender los desplazamientos técnicos, materiales y conceptuales en el arte chileno de la segunda mitad del S.XX. En esta línea, acontecimientos mundiales como *La Carrera Espacial* (1957 – 1975) durante la Guerra Fría (1945 – 1991) y la llegada del hombre a la Luna (1969) fueron sucesos que fascinaron y expandieron la imaginación de nuestro artista.

Es posible, en este sentido, leer el desarrollo de la obra de Carlos Ortúzar desde una perspectiva lineal, evolutiva, cronológica y coherente. Como lo es la trayectoria de un artista inscrito en la *Modernidad*, cuya obra va cruzando etapas y superándose permanentemente a sí misma. Ésta sería una forma historicista de leerlo, pues nos permite crear una narrativa

lógica, que cumple con las expectativas de hitos, inflexiones y periodizaciones que organizan el sentido progresivo de entender la historia.

Si bien este libro adopta esta estructura presentando la obra del artista a través de un recorrido evolutivo por su obra –abordándolo ordenadamente en tres décadas y ante poniéndose así al problema que podría suscitar la superposición de capas temporales o la falta de un índice histórico que sugiriera un sentido más polisémico– quisiera proponer abordar este libro en el mismo sentido en cómo entiendo la obra de Carlos Ortúzar, esto es como un “aparato temporal”, que navega en la confluencia de “producciones del pasado que fueron pensadas desde un presente con visiones de futuro”, y donde, por lo tanto, la condición del tiempo histórico que le es propia, está atravesada por la proyección de un tiempo post histórico, es decir, de un tiempo cuyos contornos se difuminan y cuyo horizonte se aleja, ya que los medios del presente; las categorías, los periodos, los hitos, no alcanzan para representar esa realidad. Entonces, las preguntas serían:

¿Qué hacer cuando es la propia obra la que se sale de este orden histórico de sentido? ¿Qué hacer cuando las categorías muchas veces no alcanzan para definir un periodo, una técnica, un estilo, una forma de pensar del artista?

A diez años de mi primer ensayo sobre la obra de Carlos Ortúzar, puedo sostener que al enfrentarnos a ella ingresamos a un problema con la temporalidad, o más bien con la extemporalidad de la que ella misma es portadora; extemporalidad ya sea de la propia obra o del pensamiento que la concibe. Algunos puntos para considerar:

- El libro *Archivo del Futuro* ya es un ejercicio temporal, ya que, realizado a la luz de la investigación y sistematización del archivo personal del artista, actualiza trazos de pasado recobrándolos para el presente.
- Ortúzar fue un artista que se remonta a lo clásico, pero integrando lo nuevo.
- Ortúzar fue un artista que superpone en su obra el pasado que admira y el futuro que anhela.
- Ortúzar fue un artista que basa su obra en la confianza en la técnica, pues vislumbra en la evolución de la ciencia y de la técnica grandes transformaciones para la “Humanidad”.
- El interés por lo humano se traduce en imágenes del cuerpo, que luego transitan al cuerpo del espectador integrado como parte de la obra. Desde esta perspectiva, he titulado esta conferencia: *Atravesar el tiempo y extender la forma humana*.

“El ser humano”, “el hombre”, “la humanidad”, fueron las preocupaciones centrales del pensamiento artístico de Carlos Ortúzar, quien, mediante su admiración por la técnica, sostuvo una búsqueda permanente por ubicar el lugar hasta donde era posible extender los límites de lo humano. Así fue forjando Ortúzar un pensamiento técnico–científico que sostuvo que los límites de lo humano podían ser “mejorados por la técnica” y que los beneficios de ésta podían sostener una armonía con el medio sin romper el ciclo de sintonía con la naturaleza. Esto es posible de comprender, por ejemplo, en sus obras públicas y cinéticas de inicio de los 70 y de la primera mitad de la década del 80. En esta línea, podríamos decir que Ortúzar compartió los principios del “posthumanismo”, en el sentido de que para él no se trataba de deshumanizar a la especie, sino de integrarla con el medio. Como señaló el filósofo Sergio Rojas en la presentación de este libro: “Si el principio último del transhumanismo es el poder, el principio del posthumanismo es la experiencia”. Si éstas eran las preocupaciones de Ortúzar, no es extraño que, en el catálogo de su exposición de 1966 en la Galería Central de Arte de Santiago, destaque la siguiente frase: “... la mente se extenderá más allá de sus contornos naturales ...”

En la biblioteca personal del artista se encontraba el libro “Contraexplosión” de Marshal Mc Luhan, donde el filósofo canadiense analizó los efectos de los medios de información sobre el ser humano, considerándolos como extensiones del cuerpo y como controladores de la percepción. “El arte tecnológico –señala el autor– utiliza toda la tierra y su población como su material, no como su forma”. “Los nuevos medios no son formas de vincularnos al antiguo mundo `real`, son el mundo real”. “Las extensiones del hombre son la hominización del mundo”. (Marshal Mc Luhan)

Éstas, también fueron preocupaciones que obsesionaron a Ortúzar. Le interesan de igual manera la cibernética y los mecanismos de control de la mente humana a través de los medios de comunicación de masas; los mecanismos de control del tiempo y de los cuerpos, las mediciones de la temperatura, del clima y de los fenómenos atmosféricos. En respuesta, Ortúzar creó una serie de esculturas en las que, utilizando un lenguaje escultórico tradicional como es el arte del retrato, unido al ensamblaje de artefactos tecnológicos o mecánicos, plantean preguntas al problema acerca de ¿cómo las tecnologías moldean nuestra percepción y nuestra forma de pensar? O ¿cuál es el impacto de los medios de comunicación de masas en la experiencia humana? Problemas tan latentes en nuestro presente.

Haciendo uso de una de las más clásicas y académicas formas de representación como es el arte del retrato, y haciéndolo coincidir con los más experimentales métodos de ensamblaje, Ortúzar hacía confluír pasado, presente y futuro, articulando un lenguaje que complejizaba las heredadas y hegemónicas formas del arte.

En efecto, el título de aquella exposición: *Ortúzar – Esculturas* invertía el orden normado para un título expositivo, anteponiendo la autoría por sobre la disciplina, señalando que más bien se trataba de unas “*Ortúzaresculturadas*”, y no de Esculturas de Carlos Ortúzar, cómo habría sido el nombre para una exposición convencional. La muestra estuvo compuesta por diez esculturas dedicadas a la representación de “Cabezas”, que a través de sus títulos: *Sr. A, Sr. B, Sr. C, El Sr. D y la memoria lateral, Análisis de una Dama I, II y III, El Sr. E en el aparato rotatorio y Hombre Negro* (más conocido como *Apolo*), desplazaban el tradicional oficio del arte del retrato hacia vaciados en poliéster hechos con la técnica del molde directo. Es decir, el modelado de rostros de estilo figurativo realizados a partir del estudio del natural fue reemplazado por Ortúzar hacia una práctica experimental que consistió en integrar a los rostros, previamente reproducidos y vaciados en poliéster, elementos como: rejillas metálicas, alambres, objetos eléctricos como ampolletas, relojes, marcadores de temperatura, motores y temporizadores, para crear una serie de obras a las que el propio artista llamó: *Laboratorizadas*.

Haciendo caso a esta premisa, Ortúzar pretendía convertir su taller en un *laboratorio* a fin de superar el tradicional taller del artista. Según propongo en el libro: “por esta fecha, el artista contaba con al menos tres matrices de máscaras sacadas directamente de rostros humanos, que conjugaba de diferente manera, lo que anota un signo de evidente despojamiento de las prácticas disciplinares de la escultura”. Citando al artista, Isabel Cáceres señala en su texto: “Me estoy preocupando de proveer a la mente humana de algunos accesorios (...) que le hagan factible su neurocidad en las generaciones venideras. Es decir, ya estoy en el año 2000” (Carlos Ortúzar).

Entonces, cabe la pregunta ¿Qué es el tiempo para Carlos Ortúzar?

Al inicio del libro *Archivo del Futuro* versa la siguiente frase declarada por el propio artista: “Ocurre que uno muchas veces se adelanta al tiempo.” (Carlos Ortúzar)

Obras, ideas y pensamientos sobre arte, ciencia, tecnología y naturaleza que, desde el pasado, especularon y empujaron hacia el futuro y que hoy, más que nunca, reconfiguran nuestro presente. ¿No son acaso estos problemas, preocupaciones que hoy en día nos confrontan a la deshumanización?

La idea de estas esculturas se tradujo en 1968 en una serie de serigrafías con las que el artista participó de la III Bienal Americana de Grabado, realizada en 1968 en el Museo de Arte Contemporáneo de la Universidad de Chile. En las obras tituladas *Tres Humanonautas* (1967) *Coloquio de los humanonautas* (1967) y *Transformación* (1968), Ortúzar hace expresa alusión a la Carrera Espacial, sintetizando su fascinación por este acontecimiento. Me permito citar un fragmento del capítulo del libro *Cuerpos inteligentes*, en el que describo:

“En la Revista *Ercilla*, en su edición del 16 al 20 de julio de 1969, ya se avizoraba el problema de la técnica como algo que comenzaba a desbordar la capacidad humana. Aquel año, mientras en Santiago de Chile se había producido el fatal incendio de la Escuela de Bellas Artes ubicada en el actual Museo de Arte Contemporáneo del Parque Forestal, en el plano internacional toda la atención estaba puesta en el viaje tripulado del *Apolo 11*. La quinta misión tripulada del Programa *American Lunar Apollo*, se lanzó al espacio el 16 de julio y alunizó el 20 de julio de 1969. El mismo 16 de julio, se publicó en Chile una edición especial de la Revista *Ercilla*, dedicada al gran acontecimiento espacial que exhibía en su portada una imagen realizada por Carlos Ortúzar: cuatro astronautas sin rostro, con aparatos colaterales que sobresalían de distintos extremos”.

He aquí el origen de la imagen que contiene la portada del libro *Archivo del Futuro*. Al inicio de la Revista, la nota del director señalaba:

“El mundo estará viviendo esta semana uno de los hechos más trascendentales de su existencia, a la vez que se abren incógnitas acerca de la justificación que el inmenso esfuerzo significa. En esta competencia espacial, y cuando los norteamericanos están a punto de posarse en la Luna, los soviéticos lanzan una cápsula espacial no tripulada para obtener información antes que los visitantes humanos”.

La incompreensión o desconexión del medio chileno frente a esta serie de obras se hizo notar. En efecto, Ortúzar no fue invitado a participar de la exposición *La imagen del hombre*, curada por el crítico de arte chileno Miguel Rojas Mix en 1970 y expuesta en el Instituto de Arte Latinoamericano (IAL) tres años después de las obras *Laboratorizadas*. Mix tildaba de liviano, frío e intrascendente el arte ligado al *Cool-Pop* norteamericano, estética que Ortúzar cultivaba desde lo que él consideraba más bien un *Pop-Científico*. Estas obras fueron históricamente desatendidas hasta esta investigación y publicación.

## II

La década del 70 estuvo marcada por la proyección de esculturas monumentales para espacios públicos, las que responden a la adhesión del artista al proyecto político de la Unidad Popular, en Chile, época donde el futuro se vislumbraba a partir de la naciente conformación de un gobierno socialista. En este contexto, ya en 1969 Ortúzar había iniciado su participación en el taller DI, Colectivo de Arte Integrado para la Arquitectura que formó junto a Eduardo Martínez Bonati e Iván Vial, y que apelaba por un arte participativo de la comunidad, útil, versátil, para todos. Este colectivo compartía principios asentados en la cooperación, la valorización de la técnica y la masificación de la producción propios del discurso socio-constructivista de La Bauhaus, como parte de la coyuntura política y social que atravesaba Chile.

Al respecto, Ortúzar señalaba:

“Detesto el encierro y el patrimonio del arte en museos y galerías”. “No creo en los supermensajes, el papel del arte es directo y sencillo”. “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.”

Junto al grupo, obtuvieron el primer premio del concurso convocado por la CORMU (Corporación de Mejoramiento Urbano) para el diseño de un mural para el Paso bajo nivel Santa Lucía, a lo que se sumó la participación de Ortúzar en proyectos de arte público como el *Monumento al General René Schneider* y la escultura *El Cuarto Mundo*, realizada para el edificio Unctad III, obras que fueron de vital importancia en el desarrollo de la escultura pública en Chile. La primera, debido a que desacralizaba la noción tradicional de monumento y su representación (convenido –sabemos– a partir del uso del pedestal y de un lenguaje figurativo muchas veces grandilocuente) y concebir, por el contrario, la conmemoración del asesinado General René Scheneider en clave abstracta, incluso minimal.

En estas obras públicas, Ortúzar pone el foco en el transeúnte (ya no solo espectador) como protagonista de la experiencia de la obra a través del cuerpo en movimiento, ya sea en automóvil cruzando el paso bajo nivel, o como transeúnte que cruza la explanada del *Monumento a Schneider* o que atraviesa el espacio desde la Alameda hacia el patio interior de la Unctad III encontrándose con la obra *El Cuarto Mundo*. Me detendré en esta última escultura, a través del siguiente relato:

El 3 de abril de 1972 se inauguró el edificio que sería la sede de la III Conferencia de las Naciones Unidas sobre Comercio y Desarrollo en el Tercer Mundo, Unctad III, sigla que daría nombre al emblemático edificio que fue construido en el tiempo récord de 275 días durante el Gobierno de la Unidad Popular de Salvador Allende. En el frontis, frente a la entrada de la torre principal del edificio, se instaló la escultura *El Cuarto Mundo*, de Carlos Ortúzar, compuesta por dos circunferencias azules interceptadas que se movían con el viento al interior de un espejo de agua. Tras el golpe de Estado del 11 de septiembre de 1973 en Chile, la escultura fue desmantelada, destruida y desaparecida, sin que hasta hoy se conozcan rastros de su paradero. Al respecto, nos preguntamos:

¿Es posible reelaborar la memoria de un acontecimiento de magnitud irrepresentable? ¿Cómo traer una obra al presente si ésta ha desaparecido, sin dejar rastro? ¿Cómo hablar – escribir sobre un objeto atravesado por la violencia de Estado? ¿Cómo historiar un tiempo desdibujado?

El libro se acerca a este acontecimiento a través de la voz de uno de sus testigos, el Arquitecto Miguel Lawner, a quien Allende había encomendado coordinar la construcción del emblemático edificio<sup>1</sup>, en la entrevista el Arquitecto recuerda:

“Cuando tuvimos conocimiento de la concepción de Carlos Ortúzar, surgió la idea de emplazarla en el corazón de dicha fuente, porque, digamos, la escultura en sí misma es de una extrema originalidad y es muy dinámica: juega con el viento y esas aspas que giran con una leve brisa generan un murmullo muy grato, y con el agua se completaba un cuadro extremadamente sublime, delicado, de extrema delicadeza, esa es, tal vez, la expresión que califica mejor la escultura. Fue un gran acierto [...] La concepción de la escultura es exclusivamente de Carlos Ortúzar y acordamos, de común acuerdo, que estuviera situada en ese lugar, que era un patio estratégico importante, porque era la entrada principal a la Torre y la escultura iba, de alguna manera, a enriquecer ese espacio. Y también iba a producir una mirada o una pausa para la gente que cruzaba la Alameda o ingresaba en el edificio”.

Sumado a este testimonio, el texto *Qué pasó con el “Cuarto Mundo”*, escrito por el filósofo Sergio Rojas, reflexiona sobre la desaparición de un tiempo donde “todo era presente”. Señala el autor:

“Cuando desde el presente se mira hacia el pasado, especialmente cuando se trata de atender a lo que fue el periodo de la Unidad Popular en Chile, escuchamos con frecuencia

---

<sup>1</sup> Esta entrevista posteriormente dio lugar al documental *La memoria del vacío. Un relato sobre el Cuarto Mundo*.

decir que fue un tiempo utópico. Porque aquellas ideas, esos conflictos, incluso sus crisis y luego la catástrofe, se encontraban fuertemente condicionadas por una relación con el porvenir que consistía en proyectos y representaciones de futuro [...] En contraste con lo que acabo de señalar, no se trataba en el periodo de la Unidad Popular, simplemente de un tiempo utópico, sino más bien de un tiempo en que los seres humanos podrían comprenderse a sí mismos como agentes históricos, como artífices de la realidad [...]. Ortúzar tiene clara conciencia del lugar del arte en una transformación histórica de la sociedad, que implicaba también una ampliación de las posibilidades mismas de la percepción de las cosas. El desarrollo de la imaginación se iniciaba en la percepción. No se decide construir un mundo en la medida de lo posible (que es la medida de la política) sino en la medida de la imaginación. Es en ese sentido que el pensamiento revolucionario era portador de un coeficiente inédito de futuro. ¿Cómo historiar hoy las ganas, las esperanzas, el compromiso, las alegrías, más allá de lo que fueron las cifras y acontecimientos?”.

Desde esta perspectiva es que este libro presenta la época del 70, la década rota como yo la llamo, como un momento imposible de representar.

### III

Luego del golpe de Estado en Chile Ortúzar se autoexilió en Barcelona, refugiándose en una producción intimista de pequeña escala, volviendo al mediano formato y a la búsqueda del lenguaje que le había sido arrebatado. Regresó a Chile en 1979 con un equipaje lleno de pequeñas maquetas que pretendían ser sus próximas obras públicas, es decir, volvía lleno expectativas, tal como lo había hecho a fines de los 60, como nos recuerda Roberto González en su texto: *Archivo del Futuro. Apuntes posteriores*:

“Ortúzar no volvió simplemente con una maleta cargada de resina, fibra de vidrio, polímeros, plexiglás y fierro galvanizado sino que —dicho de manera metafórica—, volvió cargado de futuro. Uno que hacia finales de los 60, para Chile, aún parecía muy lejano. Pero más allá de esas materialidades el futuro estaba en pensar la mente humana como algo a intervenir, maquinas, técnica, artificio, naturaleza poshumana”.

Son de este último tiempo —finales del 70 e inicio del 80— obras que constituyen una superación de las condiciones del entorno y de su propio lenguaje. La escultura se emancipa hacia el paisaje, retomando el origen de aquellas travesías en Huentelauquén, al norte de Chile, pero ahora animadas por la necesidad de naturaleza y de paisaje, de ese paisaje que le fue tan lejano en los años de exilio. En este periodo crea una de sus esculturas más importantes, la escultura cinética Cintac, articulada por el movimiento de 42 aspas que danzaban con la brisa del viento.

Entonces, ¿Qué es el espacio para el artista?

Es posible que la respuesta esté en una de sus últimas entrevistas, realizada por la destacada periodista Annemarie Maack para el diario *El Sur* de Concepción a propósito de que en 1982 Ortúzar se adjudicó el primer lugar del II Salón Sur de Concepción con la serie pictórica *Espacios* (1, 2 y 3), constitutivas de su serie *Space*. El artículo se tituló “Serenidad y Placidez en el arte de Ortúzar”. Repasemos algunas de sus preguntas – respuestas:

A.M. Maack: ¿Por qué llega Ortúzar a esta solución?

Carlos Ortúzar: “ [...] Todo arte es abstracción, pero a mí me gusta la máxima abstracción, para llegar a lo esencial. Siempre estarán la línea de la tierra y los colores –como por ejemplo los grises que representan los espacios– o ciertas emanaciones que se van dando en él (sic), o el blanco señalando de alguna manera los picachos nevados de la cordillera que así se hace presente en mi obra.”

A.M.M: ¿Y el hombre, queda marginado de su realidad plástica?

C.O: “No, porque se supone que está allí, presente en el paisaje. Está implícito. Es el que observa”.

A.M.M: ¿Y qué se propone comunicar?

C.O: “Mis sensaciones frente a la vida, al cosmos, al planeta, al espacio, al horizonte, a la luz, al verde de las plantas, al sol, y a todo lo que rodea al hombre”.

A.M.M: ¿Diría que el arte se anticipa a una realidad, o que la refleja?

C.O: “Y ¿por qué me hace esa pregunta?, ¿Cómo lo voy a saber yo? No lo sé. Aunque, digamos que es una adaptación. En el sentido que me trato de acercar a la realidad. Pero no debemos olvidar que esa realidad tiene cinco dimensiones, y que en ella interviene el tiempo.”

A.M.M: ¿Cuál es la función del arte?

C.O: “El arte, como la ciencia, son procesos creativos a través de los cuales el hombre se relaciona con su mundo. Se ha visto, que lo que permanece en el transcurso del tiempo, son las obras creadas por el hombre para relacionarse con su medio, la vida y el más allá.”

En estas afirmaciones el artista va expresando un sentimiento estético y existencial, una visión que propone un retorno al paisaje a través de los elementos que lo constituyen, lo que está presente desde el origen de sus obras matéricas hasta el planteamiento de sus *Prismas*, así como en el plano bidimensional de la serie *Space* y de sus proyectos inacabados que quedaron anotados en su cuaderno de croquis, el que usaba para proyectar sus ideas durante la primera mitad de la década de los 80. Entre las anotaciones se lee: *Santiago Landscapes, Serie Las Estaciones, fraccionamiento del espacio, estudios del espacio propio, acción poética frente al espacio*, junto a anotaciones sobre la geometría utilizada para representar: el cielo, la nieve, la montaña, el valle.

En uno de sus últimos documentos, hacia 1981, Ortúzar apuntaba 41 ideas pendientes que deseaba desarrollar, entre las que se encontraban la creación de la escultura pública *Paralelas*, la escultura *Mundo de los ríos* y la recuperación de la obra *El Cuarto Mundo*, ideas que quedaron inconclusas tras su repentina muerte, un 25 de abril de 1985.

A modo de cierre y reponiendo algunas ideas enunciadas en 2024 en la primera presentación de este libro:

“Ortúzar fue un artista expansivo, que comprendía su presente disparándolo permanentemente hacia adelante. Su obra especula sobre el futuro y superpone temporalidades: da cuenta de las décadas históricas por las cuales atravesó, pero a la vez nos revela una perspectiva poshistórica, mediante una mirada desde la cual ciencia y naturaleza pueden coexistir en mutuo equilibrio. En este sentido, hoy Ortúzar no es solo un artista necesario, sino que imprescindible. Dice Daniel Villalobos: “La historia nunca se acaba, ni siquiera es nuestra ni la hacen los pueblos, la historia la hace el Pop, y el Pop nunca muere, solo se recicla”. Ortúzar fue un artista que se recicló constantemente. Ni comunista ni liberal, ni minimalista ni constructivista, un poco geométrico, un poco Pop, un artista que se movía entre las posibilidades que le otorgaba la libertad de su imaginación. En consecuencia, un artista cuya historia, siempre está por escribirse”.

Marcela Ilabaca Z.  
Buenos Aires, 29 de abril de 2025