

Tentativas im(pop)ulares. Notas sobre la obra temprana de Valentina Cruz y Virginia Errázuriz

Daniela Berger Prado

Recibido: 12.3.19

Aceptado: 3.5.19

Publicado: 30.6.19

Cómo citar este artículo:

Berger, D., 2019. Prácticas im(pop)ulares. Notas sobre la obra temprana de Valentina Cruz y Virginia Errázuriz (1962-1972). *Inmaterial. Diseño, Arte y Sociedad*. 4(7), pp. 71-94



Abstract

This article proposes a revision of the early stages of production of two Chilean artists in the local politicised context of the 60s: the sculptor Valentina Cruz, whose practice is articulated around sculpture and drawing, and Virginia Errázuriz, who develops experimental work around the questions of printing, textile, drawing and installation. They both share an interest towards the testing and trying new, unknown or domestic materials and a gaze towards ways and forms, as a basis of their radical and experimental practices and their resonances that traverse the 60s and move into the early 70s in Chile.

Keywords

unpopular, politicization, radical, experimentation, rejection.

Resumen

Este artículo propone una revisión de la etapa temprana de creación de dos artistas chilenas que desarrollan un cuerpo fundamental de su trabajo en la politizada década de los años sesenta en nuestro país: Valentina Cruz, cuya práctica se basa en el ejercicio de la escultura y el dibujo, y Virginia Errázuriz, que trabaja a partir de una serie de operaciones experimentales de grabado, arte textil, dibujo e instalaciones. Las une una apertura hacia la prueba y búsqueda de nuevos materiales, más cercanos, desconocidos o domésticos, y una pregunta por modos y formas en el ejercicio radical que constituye la base de su práctica a lo largo de la década de los sesenta y sus reverberaciones, hasta inicios de los años setenta.

Palabras clave

impopular, politización, radical, experimentación, rechazo.

Presentación

Este artículo intenta excavar en las etapas de creación tempranas de dos destacadas artistas chilenas que fueron parte de la exposición “La emergencia del pop. Irreverencia y calle en Chile”, realizada en 2016 en el Museo de la Solidaridad Salvador Allende (MSSA), en Santiago de Chile, y que contó con la curaduría de Soledad García y Daniela Berger. El objetivo es, por un lado, revisar la obra de la escultora y dibujante Valentina Cruz, que trabaja desde una pregunta por el cuerpo como eje a partir de su primera escultura en arpillera y papel de diario, y la transformación posterior de su creación con la experimentación material del látex. A continuación, se plantea articular una línea de sentido en relación a la práctica de Virginia Errázuriz, cuyo trabajo, en palabras de la artista, “explora basalmente las posibilidades del grabado y la seriación”¹, pero se desplaza, en las obras aquí referidas, a una particular expresión del concepto del *collage* tanto en una línea ligada más a lo escultórico como a lo textil. Esta será una revisión de los trabajos realizados por ambas particularmente entre 1962 y 1972.

La mencionada exposición buscó interrogar y rastrear las resonancias, asimilaciones y las discusiones que se sostuvieron en la década de los sesenta y, más específicamente, entre 1965 y 1973 en Santiago de Chile en torno a la presencia de la cultura popular en las artes visuales. La exposición también buscó indagar —y lo hizo sucintamente— en las relaciones entre las artes visuales y las expresiones de palabra escrita en las prácticas artísticas de otras regiones: Antofagasta y Viña del Mar. Sin embargo, este artículo se concentrará en lo primero. El contexto histórico examinado es un ambiente político altamente polarizado y socialmente efervescente para las jóvenes artistas, en el cual se gestan en Chile movimientos, colaboraciones y debates alternativos sobre la contingencia política, social y artística (García y Berger, 2016).

Los cuestionamientos sobre la representación en el arte buscan expandirse hacia otros campos, como la fotografía, el cine, los objetos de la vida cotidiana; fundamentalmente, hacia la realidad, capturada también en los medios de comunicación, cada vez más masivos. Es entonces cuando los y las artistas, insatisfechos con los enfoques tradicionales del oficio y la formación artística, empiezan a buscar lenguajes más directos, en cierta manera menos teñidos de la elitización formal, mirando hacia un rescate y una reconfiguración de las raíces populares y locales. Todo ello mientras las influencias extranjeras en los medios de masas, particularmente el lento pero progresivo ingreso de la televisión a la sociedad chilena, comienzan a cobrar gran impacto en el vocabulario social, con algunos claros efectos que fueron muchas veces de abierta aceptación y asimilación de las narrativas y discursos hegemónicos, pero, en

Parte de una serie de entrevistas y conversaciones realizadas a ambas artistas objeto de este estudio durante el año 2016 e inicios del 2017 por la autora. Es importante señalar aquí que la información de primera fuente resulta fundamental en la indagación de prácticas (particularmente de las décadas señaladas) sobre las cuales hay escasa bibliografía y apenas sucintas menciones en prensa, lo que obliga a pensar, además, sobre los formatos y categorías legitimadas de la documentación artística.

otras, de sumo rechazo. En ese contexto, y como una respuesta coherente, las primeras irrupciones de lo pop en las artes visuales se encuentran fuera del espacio museístico, cuando las discusiones estaban siendo articuladas en grupos relacionados a los talleres de artistas, principalmente de la Universidad de Chile, una universidad estatal y con una característica visión más politizada. (García y Berger, 2016).

Las obras realizadas incorporaron la presentación y superposición directa de materiales de uso cotidiano, imágenes icónicas apropiadas, desechos y residuos encontrados en la calle, que produjeron un gran desconcierto — cuando no un total repudio — en la escena local. Aquel fue un momento de unión material nunca antes vista, articulada entre el arte y los restos de una vida cotidiana medianamente industrializada que, sin embargo, aún tenía una esfera en el mundo campesino, no urbano. Ello implicaba, en los años sesenta, la combinación de objetos vacíos de uso, abiertamente desgastados o provenientes del lenguaje publicitario, que pretendían denunciar visualmente las inequidades sociales y el estancamiento político partidista en una polarización que comenzaba a dilucidarse, así como los crecientes niveles de pobreza y cesantía. En respuesta a esa situación, los artistas experimentaron con materiales que les proporcionaban la ciudad y la calle, lo cual constituyó una provocación para el público, y también tuvieron participación en los partidos de una izquierda que se iba radicalizando en nodos de operación específicos. Es importante mencionar aquí al Frente de Acción Popular (FRAP) —no ha de confundirse con su homónimo antifascista español—, una coalición de partidos políticos de izquierda que se articula en Chile entre 1956 y 1969, y que luego fue remplazada por la Unidad Popular, cuya figura icónica fue Salvador Allende Gossens. Este promovía principalmente la nacionalización de los recursos bajo la figura de un Estado fortalecido (Moulian, 2006), en una lógica de control que ya disentía de la lógica de privatización neoliberal que imperaría más tarde. Ese es el *momentum* que da origen asimismo a la fundación del Movimiento de Izquierda Revolucionaria (MIR) en 1965, que será la voz armada cuyo objetivo es instaurar una revolución de índole marxista con una cuidada formación paramilitar, lo que la llevará a ser una organización de resistencia en los años de la dictadura.

Mirando hacia ese particular contexto es que la exposición “La emergencia del pop. Irreverencia y calle en Chile” buscó bosquejar más preguntas que certezas sobre las radicales transformaciones sociales y visuales vividas en el transcurso de los años sesenta y su reverberación en los años posteriores. La exhibición se preguntó en particular cómo las ideas de la década anterior marcaron un antes y un después en la agencia política y artística de los años setenta, cómo surgieron las nuevas posiciones más abiertamente irreverentes,

ríticas o comprometidas de los artistas frente a la realidad y de qué manera el arte de estas y estos artistas tuvo cabida —o fue más frecuentemente rechazado— en los círculos culturales llamados “oficiales”.

1. La experimentación desde el cuerpo: la obra de Valentina Cruz

El caso de Valentina Cruz pareciera ser icónico, y al suyo se suman varios otros. Cruz estudia en la Escuela de Bellas Artes de la Pontificia Universidad Católica de Chile, donde tiene por maestro al escultor y grabador Norman Carlberg, quien, a su vez, había estudiado con Josef Albers, y al dibujante y escultor estadounidense de marcada tendencia pop Paul Harris. Es importante destacar aquí la influencia formal de Harris, que va a ser para la artista la más marcada que reciba en la escuela. Cruz egresó de la Escuela de Bellas Artes en 1963, pero obtuvo su diploma solo dos años más tarde. Para entonces ya había participado en el Salón de Estudiantes de 1962, realizado en el Museo de Arte Contemporáneo de Quinta Normal, bajo la dirección de Nemesio Antúnez. Allí exhibe la obra *Mujer*, protagonizada por una figura femenina de ángulos abruptos y toscas extremidades que, hecha a base de avisos económicos del diario *El Mercurio* y engrudo, se arregla el cabello sentada sobre una silla de paja ubicada en la entrada del museo. Esta obra no solo rompe con las concepciones que hasta el momento existían sobre la escultura, sino que además se atreve con nuevas posibilidades materiales (respecto de los habituales madera, bronce, mármol y piedra); una ruptura que va a ser una constante en la práctica temprana de Cruz. Porque, para la artista, es el material el que guía y marca “cómo sale” la obra². Quizá haya también una inconsciente intención, recuperada posteriormente en su obra, de incorporar elementos que aludan a la agitada realidad, como es el caso del periódico que da cuerpo a ese y varios otros trabajos como material base.

El efecto que provocó esta pieza fue grande, pero la reacción, solapada, puesto que nadie la enfrentó directamente. La denuncia fue hecha directamente al director Antúnez, quien fuera fuertemente cuestionado por “permitir que ingresara una obra de esta categoría al prestigioso Salón”³. De la escueta crítica que refiere a Cruz en la época, resalta la voz de Víctor Carvacho, que escribe en la sección de exposiciones de la revista *Zigzag* que su obra es sin duda la que más impacta, y que “todos la comentarán entre asombrados e incrédulos” (Carvacho, 1962).

Luego de esa enérgica primera irrupción en el mundo del arte, Valentina Cruz sigue tan resuelta creando formas en tosca tela de saco que construye a modo de grandes figuras orgánicas e inquietantes, cubiertas de cola de hueso y muchas veces sin estructuras interiores. Estas parecen surgir de un mundo donde

² Entrevista de la autora a la artista (Santiago de Chile, mayo de 2016).

³ Entrevista de la autora a la artista (Santiago de Chile, junio de 2016).

† Entrevista de la autora a la artista (Santiago de Chile, mayo de 2016).

a artista es impactada por la injusticia social y por el “sufrimiento masivo y constante” que es para Cruz la vida[†]. En las obras de ese periodo surge una cierta alusión a su infancia, en la que son muy presentes los relatos de Italia de la posguerra, los campos de concentración y las referencias a los cuerpos allí desamparados; una imagen presente en su imaginario y su prolífico desarrollo escultórico. Estos son los mismos cuerpos que serán después recuperados como motivo en el contexto de la obra que realiza luego de su viaje a Nueva York, que tiene por telón de fondo la guerra de Vietnam, primer conflicto bélico televisado de la historia.

La segunda exposición fue una promesa no cumplida por la galerista —y, décadas después, directora del Museo de la Solidaridad Salvador Allende— Carmen Waugh, quien cancela una exposición en su galería a pocos meses de la fecha inaugural. Las razones no están claras, pero las sospechas sobre las ya semipolémicas repercusiones de la obra de Cruz son varias. Y es de nuevo Nemesio Antúnez, una visionaria y protectora figura que defiende la relevancia de su práctica durante su carrera, quien en 1964, al enterarse, la invita otra vez a exponer en el museo, en este caso junto a Lautaro Labbé, en una muestra titulada “Dos nuevos escultores” (Museo de Arte Contemporáneo, 1964).

Emergen de allí obras como *Las Pascualas*, realizada con base en una leyenda popular de la ciudad de Concepción que versa sobre tres hermanas que se suicidan en una laguna por el amor de un hombre. Cruz inserta aquí, y lo hará también más adelante, desiguales bordados de gran tamaño de lana roja y azul, colores primarios pero también de extraña resonancia patria, empleando el bordado doméstico y popular, pervirtiéndolo y literalmente expandiéndolo en su uso escultórico. A estas obras de mayor escala les siguen, en una nueva puntada en dirección a lo textil, *Las Parcas*, las temidas hilanderas romanas del destino que representan el nacimiento, la vida y la muerte. Le siguen los *Bultos*, formas irregulares de un cuerpo encerrado en sí mismo, y, posteriormente, unas figuras erguidas a las cuales llama *Vigías*, de gran tamaño, que custodian en sendas direcciones, espalda con espalda. Estas dos obras fueron solicitadas por Nemesio Antúnez para constituir una donación formal a la colección del Museo de Arte Contemporáneo de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile (MAC), mas no hay acerca de ellas ningún registro hasta ahora; tan solo el comentario sobre lo dúctil y liviano del material, que habría forzado a que “se hubieran sentado sobre sí mismos”, según Antúnez informa a la artista con algo de humor afligido. Esta anécdota confirma otra mirada posible hacia los trabajos de Cruz. No solo está presente en su obra la cuestión de la materialidad, sino también la de la temporalidad, el registro y la permanencia, como lo hicieron posteriormente enfoques procesuales y variantes del arte conceptual. En otras palabras, si la escultura de bronce

o piedra estaba hecha para permanecer como objeto *terminado* y estable —y ello se arraiga en una tradición que, desde luego, se puede rastrear por milenios—, la obra de Valentina Cruz estaba hecha para desaparecer. Era una pulsión que desafiaba a las categorías de las Bellas Artes con mayúscula, y estuvo así planteada desde un comienzo.

En *Hombre de pie* y, luego, en la misma línea, en la obra *Hombre sentado*, se hace más patente aún la alienación del cuerpo, el tormento del ser humano en el mundo circundante, que ya deja entrever una línea de obra que siempre vuelve al cuerpo en Valentina Cruz. A través de la figura exangüe y a la vez explotada de éste, Cruz intenta preguntarse por la industrialización exacerbada, la ya marcada inequidad social y la efervescencia política propia de los años sesenta tanto en Chile como en el exterior, y siempre vuelve al conflictuado contenedor de la corporalidad.

Es importante señalar que, mientras la crítica y la escena artística local rechazan o abiertamente ignoran la práctica de Cruz, su obra *Hombre de pie* es solicitada por el artista y teórico Jorge Elliott, quien la envía a la Bienal de Arte Joven de París de 1965. La artista primero duda de su envío, puesto que luego de la dura crítica ha desarrollado una comprensible reticencia a los concursos, pero se sorprende cuando obtiene en París el primer premio del certamen.

Dicha instancia le otorgará después la oportunidad de estudiar en la capital francesa por el transcurso de un año, y será allí cuando Cruz desplazará su obra de la escultura hacia el dibujo. En esa práctica encontrará el formato del dibujo plegable, un método que, aun siendo bidimensional, comporta una relación fundamental con la espacialidad, y al que llega por estar limitada de espacio en el taller de una baronesa “venida a menos”, donde acabará residiendo.

Otro hecho que impacta su carrera es que, también en 1965, Cruz parte a Nueva York en lo que resultará un cambio radical en su praxis, que ya incubaba cierta idea de lo pop en su versión local. Allí encuentra la vida cosmopolita, las masas de gente en la *rush hour*, el consumo desenfrenado y una total despersonalización que la llevan a reflexionar sobre la alienación del ser humano en ese contexto mecanizado y altamente consumista. Es allí donde descubre una gran tienda de departamento de productos industriales y se encuentra con la goma látex, material sintético utilizado en la confección de moldes y que ella, en cambio, convierte en protagonista de un gran número de esculturas. Fue en ellas donde puso de manifiesto su investigación, con la deshumanización como eje, y en ellas se explayó desarticulando literalmente toda expresión humana, instalando sus trozos y partes en especies de compartimientos de laboratorio.

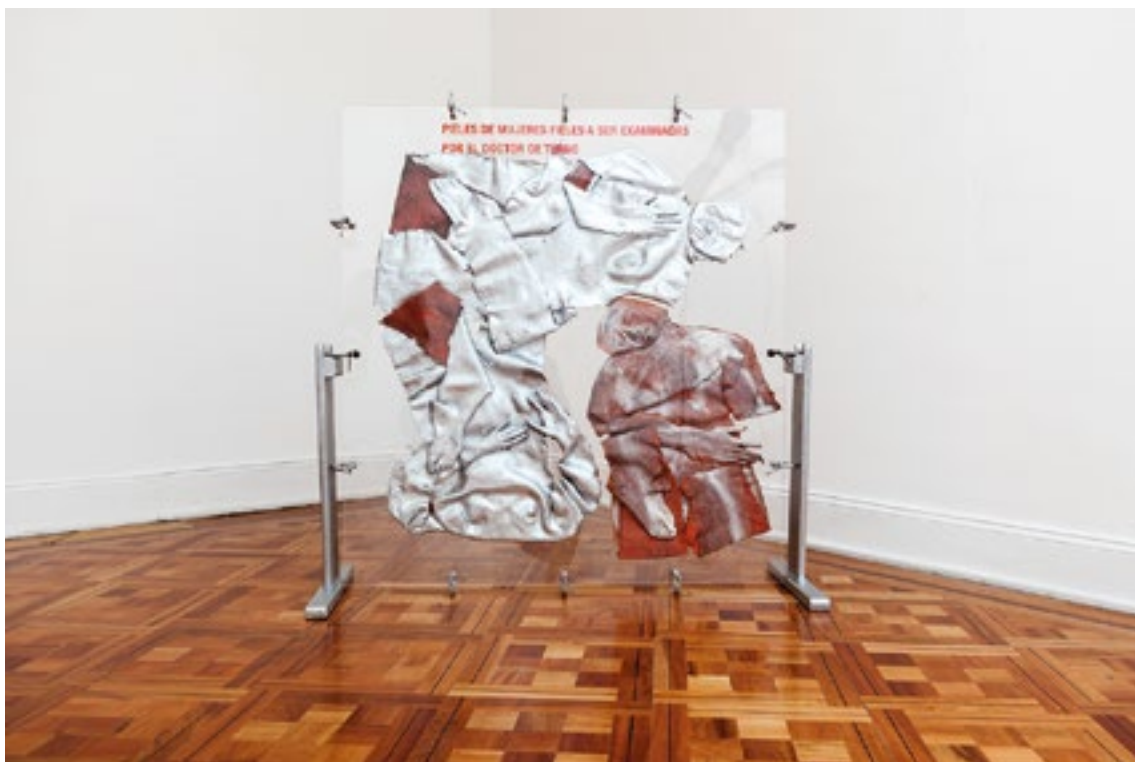
Estas son las obras en las que se enfocó la selección de la muestra del MSSA. Es el caso de *Botiquín de primeros auxilios* (1966), un extraño anaquel de doble puerta que realiza en Nueva York y que arma en Chile, donde se ve forzada a simular ser una química profesional, pues resultaba impensable para el fabricante que una mujer realizara —y, además, con fines no científicos— un objeto de esas características.

Botiquín de primeros auxilios (1966), de Valentina Cruz. Madera, látex, vidrio y pintura. Colección Museo de Artes Visuales. Fotografía: Loreto González. Cortesía del Museo de la Solidaridad Salvador Allende. ©valentinacruz



En *Botiquín de primeros auxilios* encontramos fragmentos de rostros y bocas: un cuerpo brutal pero asépticamente desmembrado. Especies de instrumentos médicos de madera, pintados de plateado, simulando el acero quirúrgico, completan la obra. Parte de la misma sucesión de trabajos son *Pieles de mujeres fieles a ser examinadas por el doctor de turno* (1966, Colección MSSA) y *Sonrisa* (1966), ambas exhibidas en la exposición “La emergencia del pop. Irreverencia y calle en Chile”. En la primera pieza hay un tratamiento en extremo radical sobre la base de su propia experiencia corporal con la goma látex, la que se aplica durante horas sobre sí misma como una segunda piel, de manera que es su traumática vivencia corporal la que termina de conformar la obra. Es su corporalidad aplastada la que es plasmada como molde, de forma que quedan grabados su rostro y piel, sus pliegues y relieves de pies, manos y uñas. En esta creación aparecen dos cuerpos pintados de rojo y plata aplastados entre dos vidrios, esperando el frío reconocimiento médico —por toda mujer conocido— en el que el cuerpo es tratado como carne o como máquina. Cruz retrata la angustia de esos cuerpos aprisionados por la estructura del examen clínico, que es siempre jerárquico, y desarrolla una ya forjada reflexión de género a partir de ese trabajo.

Pieles de mujeres fieles a ser examinadas por el doctor de turno (1966), de Valentina Cruz. Látex, pintura, acrílico y madera. Colección Museo de la Solidaridad Salvador Allende. Fotografía: Loreto González. Cortesía del Museo de la Solidaridad Salvador Allende. ©valentinacruz



Una serie de bocas conforma *Sonrisa*, un conjunto de tres grandes frascos de acrílico que parecen aislar tres momentos del sonreír, una escalofriante compartimentación del sentir, y que expone en la galería El Patio, armada por Pablo Burchard y Arsenio Alcalde en el barrio santiaguino de Providencia y manejada por Lina Contreras y, después, por su hermana, Miria “Payita” Contreras, nuevamente con nefastas respuestas por parte de la crítica.



Sonrisa (1967), de Valentina Cruz. Látex, pintura, acrílico y metal. Colección Museo de Artes Visuales. Fotografía: Loreto González. Cortesía del Museo de la Solidaridad Salvador Allende.
©valentinacruz

Es así como la crítica Ana Helfant, impactada ante esa “falta de ideales manifiesta” en la obra de Cruz, la califica de “ir en contra de todo” y se pregunta, luego de la segunda exposición de Cruz en la galería El Patio, si “acaso ante el insentido de esa obra no era imperativo entonces fabricarse ideales nuevos, aunque ellos fuesen una ficción” (Helfant, 1968). Lo que escapa a Helfant a la sazón es el importante traspaso de la concepción del arte mimético como representación de un ideal estético a una presentación de elementos cuyo contexto y modo de creación, con una vista de frente y una directa crítica hacia la realidad, busca un sentido que se alejaba ya, como dice Arthur Danto, de la idea de belleza como constituyente (2014) y que está en la base de prácticas más disruptivas del lenguaje contemporáneo.

La negación de la grandilocuencia escultórica y, con ello, el rechazo a los discursos oficiales que la promueven llegan a su cúlmine en lo que se puede señalar como una “acción de escultura” en la obra *La muerte de Marat* (aludiendo al contexto revolucionario francés de Jacques-Louis David), que Valentina Cruz realiza en 1972 frente a la institución siempre oficializante que fuera el Museo Nacional de Bellas Artes, nuevamente bajo el alero de Nemesio Antúnez, ahora director de dicha institución, que se atreve a varios ejercicios conceptuales y rupturistas bajo su mirada.

Allí sitúa y prende fuego una tina hecha de papel y cola, dentro de la cual soman dos cabezas, y vuelve a mostrar lo efímero del material y del arte, que estaba destinado a desaparecer, llevando al extremo su experimentación con el material. Solo un par de asombrados transeúntes presencian la radical acción, a los que se suman el director y la secretaria.

Es importante acá considerar la poca o nula presencia en investigaciones oficiales del arte —la historiografía del arte de libros— que tienen o han tenido hasta hace poco los trabajos de artistas mujeres chilenas —y latinoamericanas— de índole más experimental, reversión que se intenta en algunas recientes exposiciones puntuales en el contexto nacional y de modo más global en la investigación que da cuerpo a la exposición “Radical Women: Latin American Art, 1960-1985”, la cual incluye la obra posterior de Virginia Errázuriz junto a fundamentales referentes del arte chileno, pero excluye aún a Valentina Cruz (Fajardo-Hill y Giunta, 2017).

⁵ Curaduría de Daniela Berger Prado y Hugo Rivera-Scott, y parte de la programación del Museo de la Solidaridad Salvador Allende de 2019.

2. Virginia Errázuriz: el hilo y el vano

Fundamental es conectar el modo en el que trabaja Valentina Cruz con la arpillera y la goma látex con un potencial expresivo y disruptivo que resuena con la obra temprana de Virginia Errázuriz, en exhibición entonces en la misma sala de la exposición “La emergencia del pop”.

Ampliando un poco más la mirada hacia ese contexto, puede ser útil tener en el imaginario el trabajo contemporáneo, como el de la artista y cantautora Violeta Parra, quien producía bordado, escultura de alambre y pintura ya desde mediados de los años cincuenta, y, por otra parte, la hasta hoy poco sondeada presencia de otras artistas, como la experimental Lilo Salberg, quien en la misma década ya realizaba expresionistas máscaras, a las que superponía una serie de materiales encontrados (alambres, hilos, espejitos, conchas...) y a partir de las cuales empezó a experimentar con nuevas técnicas de serigrafía, rompiendo con la tradición de la pintura y el grabado. Buscando relevar otra fundamental práctica poco conocida de una artista y docente nacional, Salberg es la protagonista de la próxima exposición temporal en el Museo de la Solidaridad Salvador Allende, a la fecha de este artículo en pleno proceso de montaje⁵. En esa línea, son recordadas también las polémicas propuestas de artistas como Luz María González, quien realiza una instalación de sostenes, o el trabajo de María Eugenia Ugarte con su chata (pelela), todas ellas referidas por Cruz y Errázuriz en entrevistas como parte de un contexto de producción no registrado sino en la memoria no oficial de sus pares. Las aúnan un fervor material y un rechazo a las materialidades convencionales en medio de la latente efervescencia político-social de fines de los sesenta, la cual marcaría sus trayectorias.

Resulta necesario tomar conciencia del contexto particular que da origen a la obra temprana de Virginia Errázuriz. Proveniente de una familia de apellido tetrasílabo, dueña de tierras, Errázuriz crece en el campo que su padre había heredado como parte de un mayor predio familiar en Requinoa y vive allí hasta los 7 años, cuando recién llega a Santiago para ingresar al colegio. En el campo, las grandes dimensiones de la casa materna son, sin duda, una referencia de soporte expandido cuando descubre y utiliza un material común en el imaginario de las grandes cocinas, corredores y cobertizos de la infancia: el saco, que es también el material común en la primera obra de la artista Valentina Cruz. Errázuriz abre, rompe y une estos sacos, contenedores utilizados para guardar lo más básico, el elemento de subsistencia: las papas o el trigo, comunes en el mundo agricultor chileno. En esas piezas utiliza el hilván —que etimológicamente hace referencia al hilo y al vano—; una idea que permeará la obra de Errázuriz hasta la realización en 1983 de la exposi-

ción “Paisaje”, en Galería Sur y junto a Francisco Brugnoli, y, luego, en 2016, en la reciente revisión y recontextualización de esa exposición en la muestra titulada con el mismo nombre en el Instituto Italiano de Cultura chileno.

El hilván es —y lo es de manera transversal para Virginia Errázuriz— una costura hecha con puntadas largas y poco apretadas con la que se sujeta la tela para después coserla de manera definitiva. Así, se une con hilvanes lo que se ha de coser más tarde. Dicho también de una persona que habla o escribe, que enlaza o coordina ideas, frases o palabras; estrazar, proyectar, preparar con algo de precipitación: porque el hilván lleva en sí la idea de algo no concluyente, algo que se deja y se recupera después, y ese gesto del tomar para retomar es algo patente en la obra aquí referida de Virginia Errázuriz, realizada entre 1965 y 1970, en la que toma elementos del informalismo y una experimental práctica del *collage*.

El saco es, de hecho, la base de los *collages*, que no son otra cosa que especies de seres de formas orgánicas que resisten una serie de superposiciones y pegoteos de hilos, lanas, retazos de géneros y perillas de cajones de muebles, de origen doméstico, como también de joyas y adornos que encuentra a la mano. Crea con ello una serie de varios personajes nunca exhibidos⁶, cuatro desplegados en la exposición “La emergencia del pop” y dos que han sido parte de una exposición en el extranjero. Errázuriz toma la tradición del bordado, asociado comúnmente a las mujeres, y lo desborda en una interpelación semántica que cuestiona tempranamente los asentados roles femenino y masculino de la sociedad, al mismo tiempo que pronuncia una crítica que es también una elaboración problemática de la materia y la espacialidad, además de la resonancia cultural de la práctica. De esos cuatro seres o formas de saco, destaca una que habría incorporado la imagen —hoy perdida— del choque de un avión de juguete celeste con una fotografía del presidente demócrata-cristiano que derrota a Salvador Allende en 1964, Eduardo Frei Montalva. La artista incluye a la informe materialidad del saco y los pegoteos un recorte de prensa que era una alerta y una denuncia del inminente quiebre social, puesto que toda imagen de los medios es, en cierta manera, la imagen de la realidad discursiva, que Errázuriz enfatiza, en sus propias palabras, “de manera muy personal” para convertirla en un relato reflexivo desde la esfera de lo propio. (Errázuriz, 2016)

⁶ Dos de ellos fueron parte de una exhibición en Nueva Zelanda en 2014.

S/t (1966), de Virginia Errázuriz. Bordado/
collage. Colección de la artista. Fotografía:
Loreto González. Cortesía del Museo de la
Solidaridad Salvador Allende.
©virginiaerrazuriz



Otra obra brutal, que simula casi una valla de defensa, incorporaba un recorte fotográfico de militares nazis, fragmentos de espejo, clavos y la palabra “peligro”, que parecía vaticinar ya la revolución política que se veía venir, denunciando las ideologías anticomunistas y conservadoras que se iban marcando progresivamente en contra de la izquierda y del candidato del Frente de Acción Popular Salvador Allende. Lo que está en la base de este conjunto de obras es siempre un mundo hiperpolitizado y polarizado, pero apropiado desde el espacio privado, que, si bien es ideologizado, no es militante, sino más bien biográfico. Para Virginia Errázuriz, como para muchos artistas de ese entonces, se trabaja desde el aquí y el ahora, desde una realidad que primero era chilena y latinoamericana, en oposición a los valores hegemónicos de las potencias económicas y, en particular, de Estados Unidos.

Es importante remontarse a la infancia de Errázuriz. El hecho de que en esa época su madre pertenezca al Partido Liberal la lleva a compartir momentos frecuentemente con diputados, senadores y diplomáticos, con quienes conversa desde temprana edad en la misma mesa y de todos los temas, de igual a igual. La referencia de una militancia temprana en el hogar y después de sus estudios en la Escuela de Bellas Artes de la Universidad de Chile, en el contexto del desarrollo de activas organizaciones como el FRAP o el MIR, convive en el imaginario de la artista, que, sin embargo, no adhiere en extremo a ninguna figura política, pese a su marcada tendencia de izquierda y al apoyo de las candidaturas y al posterior proyecto de reforma social del Gobierno de Salvador Allende.

Volviendo a observar las resonancias de la obra, es trascendente agregar que, hasta la exposición en el Museo de la Solidaridad Salvador Allende, el mayor de los trabajos que conforman esta serie no había sido nunca antes exhibido formalmente, ni siquiera en el taller universitario, pero resulta ya una manifestación clave, una concentración esencial de ciertas ideas basales de cuestionamientos sociales que se despliegan en todo el trabajo de la artista. Desde su materialidad, la figura manifiesta abre multiplicidad de capas de lectura. Por un lado, puede ser concebida como una mirada desde la percepción de la crisis del campo chileno entendido como un territorio de privilegios, que opera aún a mediados de los sesenta en una relación casi feudal con sus campesinos, llamados “inquilinos”, en la orgánica de un predio de producción que se ve limitado en vista de la creciente reforma agraria. Es importante recordar aquí brevemente los procesos de reforma que se habían llevado a cabo como respuesta a una serie progresiva de presiones políticas y sociales ya en el Gobierno de Jorge Alessandri en 1962, que promulgó la primera ley de reforma agraria (Ley de Reforma Agraria N.º 15 020. Esta legislación permitió redistribuir tierras estatales entre campesinos y organizar instituciones

fiscales para llevar a cabo la reforma en el campo. Dos años más tarde, con la llegada al poder de la Democracia Cristiana a través de la presidencia en 1964 de Eduardo Frei Montalva, el proceso de reforma agraria alcanzó un fuerte impulso, y bajo el lema “La tierra para el que la trabaja”, el programa reformista del nuevo Gobierno buscó una supuesta modernización del mundo agrario con el objetivo, entre otros, de aumentar la eficiencia productiva mediante la redistribución de la tierra y la sindicalización campesina (Garrido, 1988). Ese removido año, que marca la historia de Chile, es el mismo que, en el contexto internacional, la Bienal de Venecia otorga el primer premio al artista estadounidense Robert Rauschenberg, de quien se destacan los *combined paintings* (pinturas combinadas) de gran formato, los cuales presentan la superposición de elementos en una configuración conjunta de pintura, *collage* y objetos, dando paso a la expansión a mayor escala del *pop art* en Europa.



2, 2, 2 (1964), de Virginia Errázuriz. *Collage*.
Colección de la artista. Fotografía: Loreto
González. Cortesía del Museo de la Solidari-
dad Salvador Allende.
©virginiaerrazuriz

En ese contexto de antagonismo político, Virginia Errázuriz realiza su obra *2, 2*, un ensamblaje de listones de maderas que simulan una valla de defensa ante la amenaza de las ideologías anticomunistas que promulgaba la candidatura a la presidencia de Frei Montalva en 1964⁷. Esta obra, compuesta por manchas brutales de pintura de color sobre madera, incluye un recorte fotográfico de un grupo de militantes nazi, un soporte de madera para un tiro al blanco, fragmentos de espejos y el número “222”, en directa alusión al registro electoral de Frei.

⁷ Parte de la información contenida en la cédula de la obra en la referida exposición.

Apelando a una denuncia de las ideologías conservadoras y anticomunistas transmitidas en la campaña de Frei, Errázuriz realiza esta obra en los últimos años de estudio de Bellas Artes, mientras participaba del apoyo de la candidatura presidencial de Salvador Allende, representante del Frente de Acción Popular.

Esa reconfiguración de la mirada que proponen las obras tempranas de los miembros del grupo Los Diablos —un núcleo artístico y político compuesto, entre otros, por Francisco Brugnoli y Virginia Errázuriz, en el contexto de la universidad, y cuyo nombre era una referencia a una especie de prendedor característico, una prenda de adorno y de color rojo— es referida más de una década después en la descripción de Brugnoli:

Sucedía que el paisaje ya no era el paisaje: era un imaginario popular altamente internalizado, determinado por el mass media, y un mundo de deseos satisfechos por sustitutos dados por el color y los objetos cotidianos, [sic] lo había radicalmente cambiado. La recolección de este imaginario y el no respeto a la tradición modernizadora ... tenía necesariamente que desarrollar un horror. La verdad es que no teníamos rostro, era urgente adjudicarnos uno —el del pop fue el que nos cayó. Nosotros (Virginia Errázuriz y yo) pensábamos que el universo de lo particular y lo cotidiano, recogido muy directamente, abría un cono a un espacio mayor, exponiéndolo a una mirada entonces desprevenida. Ellos [los artistas regresando de Nueva York] se horrorizaron de nuestro desparpajo y exhibición brutal de materiales de desecho, recolección de los tesoros de una sociedad en vías de industrialización, en la cual se atesoran envases de yogur, cajas de huevos, envases de medicamentos; todos objetos cuya posesión maravillaba por la señal de participación en el mundo de bienestar que anunciaban. Esos fueron nuestros tesoros, los tesoros de nuestros trabajos, los tesoros que bañamos en oro, para entregar un sueño que entrañaban [Brugnoli, 1989].

Hay en la mirada de Errázuriz una práctica que reflexiona tempranamente sobre los cambios sociales y la renovación de los lenguajes materiales que de ella se suscita. Un contexto nacional complejo y agitado que, de alguna manera, resulta una amenaza para cierta esfera de la sociedad y sus convenciones y que, por lo mismo, es también histórico. En cierto modo, el mismo contexto será el material y lo que permitirá que la artista responda a él haciendo de esa realidad algo particular. Siguiendo lo planteado por Brugnoli, se trata de un proceso de construcción de un lenguaje muy propio y que es, también, la intención de mirar hacia *este-otro* paisaje, que dista bastante en términos formales de las propuestas posteriores pero que, sin embargo, presenta la idea del hilván y del análisis crítico de la realidad. Errázuriz propone la presentación de estos cuerpos, confronta la formación y los aprendizajes académicos para interiorizarse y asimilar el entorno. La naturaleza imperfecta e irregular de los seres a los que llama informalmente “tapices” es articulada por la artista a través de una nueva anatomía de trapos e hilachas. La interioridad de los cuerpos es así interrogada mediante la inclusión de colores, objetos y papeles.

En otras ocasiones, los seres son a veces personajes conocidos, como su tía Rosita en *Mi tía lánguida* (1966), parte importante del imaginario familiar, marcado por la presencia de fuertes mujeres ligadas a la política; o bien son representaciones más abstractas de sí misma en un momento que va a determinar no solo los modos y recursos de su producción artística, sino también su vida: la maternidad, manifiesta en el embarazo de su hijo Gregorio y plasmada en *El Goyito* (1967). Esos trabajos resultan, además, un ejercicio tosco de confección que revela el desprecio por los estereotipos y convenciones del mundo femenino, unos roles que ya no tienen cabida en la nueva configuración del mundo, tanto material como simbólica. Escenas como la de la icónica presentación en sociedad, contexto en el cual las jóvenes de elite debían “aparecer” y ser aprobadas en el entorno cercano, son evocadas en la cita biográfica, que subvierte radicalmente los usos y materiales de las debutantes, quienes debían lucir los más nuevos vestidos y brillantes medias en medio de estos nuevos grupos. Y es que ese papel lo tuvo que representar, no con demasiado gusto, la propia Virginia Errázuriz en algún momento de su juventud.

Aparece aquí un interesante contrapunto con la biografía y la carrera de Valentina Cruz, quien, al contrario de Errázuriz, toma un camino de producción y experimentación material únicamente destinado al arte y, luego, a la docencia al decidir no casarse ni tener hijos “para no desaparecer siendo la señora de alguien”⁸. Errázuriz, por otra parte, que a mediados de los sesenta había contraído matrimonio con Francisco Brugnoli, persiste en la radicalidad de su propuesta incorporando el proyecto familiar a su quehacer artístico y lidiando

⁸ Entrevista de la autora a la artista (2016).



Mi tía lánguida (1966), de Virginia Errázuriz. Bordado/collage. Colección de la artista. Fotografía: Loreto González. Cortesía del Museo de la Solidaridad Salvador Allende. ©virginiaerrazuriz

en lo cotidiano con la problemática del cierto confinamiento a un espacio y tiempo determinados por los períodos de embarazo, crianza y cuidado de los niños. Ello parece forzar aún más a la artista a un cuestionamiento enérgico, a la par que a la dosificación de su práctica artística, lo cual da lugar a maneras de producción posteriores que, pudiendo ser igualmente cuestionadoras respecto de una realidad, son también susceptibles de ser dejadas en suspensión, tomadas y recuperadas más adelante en lapsus más cortos de tiempo, como el textil y el dibujo. Y así, el hilo y el vano.

El Goyito (1967), de Virginia Errázuriz.
Bordado/collage. Colección de la artista.
Fotografía: Loreto González. Cortesía del
Museo de la Solidaridad Salvador Allende.
©virginiaerrazuriz



En paralelo, Virginia Errázuriz va explorando la noción del *collage* y del ensamblaje en términos casi escultóricos con la creación de dos obras icónicas que mezclan listones de madera común con clavos, cuadrados de parqué, pintura y hasta medias de nailon. Por un lado, realiza la propuesta de la ya mencionada pieza *2, 2, 2*, incorporada en la sala central de la mencionada exposición. Pero es la desaparecida obra referida por Errázuriz como *Brigitte Bardot menstruando* acaso la expresión más radical; una nueva versión de antídota configurada a partir de parqué de madera y medias rellenas de papel de periódico. Con este trabajo, la artista muestra lo que supuestamente debía quedar recluido en el mundo privado —lo prohibido— pervirtiendo y humanizando al símbolo sexual contenido en Bardot. Errázuriz reinserta así la incidencia material de lo real, aquella realidad parcial contenida en los medios de comunicación masivos, normada desde las potencias, y desata con este trabajo una escandalizada reacción por parte de la prensa. El número de la revista *Vistazo* de abril de 1966 la sitúa en medio de lo que es percibido como un triste panorama internacional.

Y es que la escandalizada prensa intenta definir con pericia la postura (im) popular, radical, un poco pop, un poco *povera* de dos artistas mujeres (referidas, desde luego, en masculino) que agregan la audacia y la fuerza del cuestionamiento a lo establecido en el Chile de los sesenta: “Aunque usted no lo crea, esta es Brigitte Bardot tal como la ve un artista chileno partidario del *pop art*. Sus piernas están hechas con medias rellenas de diarios viejos” (*Vistazo*, 1966).

Todo eso era, sin duda, síntoma y efecto de prácticas artísticas punzantes y experimentales en medio de un contexto efervescente; las im(pop)ulares tentativas que la afectada crítica condenaría burlescamente como “los nuevos artilugios para conmover a algunos esnobs”.

Referencias bibliográficas

Brugnoli, F., 1989. Berlin, Berlin: ¿dónde estoy? En: *Cirugía Plástica: VV. AA. 1989. Konzepte zeitgenössischer kunst Chile 1980-1989*. Berlín: Neue Gesellschaft für Bildende Kunst.

Carvacho, V., 1962. Sección Exposiciones. *Zig-zag*.

Danto, A. C., 1997. *Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia*. Barcelona: Paidós.

Fajardo-Hill, C. y Giunta, A., 2017. *Radical Women: Latin American Art, 1960-1985*. Nueva York: DelMonico y Prestel.

García, S. y Berger, D., 2016. *La emergencia del pop. Irreverencia y calle en Chile*. [pdf] Chile: Museo de la Solidaridad Salvador Allende. Disponible en: <<https://mssa.cl/mssa3/wp-content/uploads/2016/05/CATALOGOPO-Ppp.pdf>> [Consultado en febrero-abril de 2019].

Garrido, J. ed., 1988. *Historia de la Reforma Agraria en Chile*. Santiago de Chile: Editorial Universitaria.

Helfant, A., 1966. *Eva*, 1966.

Moulian, T., 2006. *Fracturas: de Pedro Aguirre Cerda a Salvador Allende (1938-1973)*. Santiago de Chile: LOM.

Museo de Arte Contemporáneo de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile, 1964. *Dos nuevos escultores*. Santiago de Chile: Universidad de Chile.

Revista *Vistazo*, 1966.

Serie de entrevistas realizadas por la autora a las artistas entre abril y septiembre de 2016 y enero de 2017.

Daniela Berger Prado (Santiago, Chile) es curadora, licenciada en Teoría e Historia del Arte por la Universidad de Chile, y máster en artes en Curaduría de Arte por el Royal College of Art de Londres. Es profesora colaboradora de la Universidad Alberto Hurtado en las cátedras de Curaduría y Prácticas de exhibición. Ha trabajado en el Museo de Arte Contemporáneo de Santiago (2005-2013), el Centro Cultural La Moneda (2013-2015) y el Museo de la Solidaridad Salvador Allende (2016-presente) como curadora, encargada de exposiciones y editora de numerosas publicaciones.