

inmaterial

DISEÑO, ARTE Y SOCIEDAD



vol.4 | N°07 | 2019
ISSN 2462-5892

**El movimiento pop
desde la periferia**

Inmaterial 07

El movimiento pop desde la periferia

Editorial

- 05 **El pop, su historia, desde su origen al sentido de periferia.**
M. Àngels Fortea Castillo, Mauricio Vico Sánchez

Artículos originales

- 17 **Beatriz González. Entre el Arte Pop y la *indexicalidad* del fenómeno de la violencia.**
J. E. Uruña López
- 47 **Furia Pop. Recepción crítica y exploraciones de un imaginario popular en el arte de los años sesenta en Chile.**
Soledad García Saavedra
- 73 **Tentativas im(pop)ulares. Notas sobre la obra temprana de Valentina Cruz y Virginia Errázuriz (1962-1972).**
Daniela Berger Prado
- 97 **Pasión por lo sintético. El objeto pop en la Barcelona del “desarrollismo” 1960-1975.**
Isabel Campi Valls, Marta Gonzalez Corominas, Pilar Mellado Luch



Comitè Editorial
Comité Editorial
Editorial Committee

Comitè Científic
Comité Científico
Scientific Committee

Inmaterial 07
El movimiento pop
desde la periferia

Coordinación

Dra. M. Àngels Fortea
Dr. Mauricio Vico

Coordinación editorial

Mara Martínez Morant
Ramon Rispoli

Redacción

Jorge Luis Marzo
Glòria Deumal

Bases de datos e indexación

Sergi Garcìa

Diseño Gráfico

Adrià Paz
Jaume Pujagut

Pau Alsina

*Universitat Oberta de
Catalunya*

Joan Lluís Bestard Camps
Universitat de Barcelona

Cristina Bustillo
*BAU, Centre Universitari de
Disseny de Barcelona*

Bani Brusadin
Universitat de Barcelona

Maureen Connor
Queens University, NYC

Manuel Delgado
Universitat de Barcelona

Elena Dellapiana
Politecnico di Torino

Mireia Feliu
Escola Superior de Disseny, ESDI

Joan Fontcuberta
Fotògraf, Comissari d'Art

Paloma González Díaz
*BAU, Centre Universitari de
Disseny de Barcelona*

Enric Guaus
*Escola Superior de Música,
ESMUC*

Cynthia Lizette Hurtado
Espinosa
Universidad de Guadalajara

José Jiménez
Universidad Autónoma de Madrid

Irene Lapuente

La Mandarina de Newton

Josep Martí
Institució Milà i Fontanals (CSIC)

Joana Masó
Universitat de Barcelona

Patricia Mayayo
Universidad Autónoma de Madrid

Lluís Nacenta
*Eina, Centre Universitari de
Disseny i d'Art de Barcelona*

Florent Orsoni
École de Design Nantes Atlantique

Zenaida Osorio Porras
*Facultad Artes, Universidad
Nacional de Colombia*

Raquel Pelta
Universitat de Barcelona

Carmen Rodríguez
*Universitat Politècnica de
Catalunya*

Claudia Rueda Velázquez
Universidad de Guadalajara

Dario Russo
Università di Palermo

Claret Serrahima
Dissenyador gràfic

Jaume Vallverdú
Universitat Rovira i Virgili

Silvia Ventosa
*Museu del Disseny de
Barcelona*

DATOS DE CATALOGACIÓN

Inmaterial 07

El movimiento pop
desde la periferia

Volumen 4, número 7, 2019

Depósito Legal

DL B 16066-2016

ISSN Edición impresa

2462-5884

ISSN Edición Digital

2462-5892

Inmaterial está abierta a todas las opiniones pero no necesariamente se identifica con las de sus colaboradores.

Inmaterial is open to the viewpoint of its collaborators but doesn't necessarily support them.

Diseño de portada

Adrià Paz

www.inmaterialdesign.com
info@inmaterialdesign.com



Editorial

**El pop, su historia, desde
su origen hasta el sentido
de periferia**

M. Àngels Fortea Castillo

Mauricio Vico Sánchez

El movimiento pop fue uno de los fenómenos culturales más significativos que tuvieron lugar durante la segunda mitad del siglo XX, principalmente, en la década de 1960. Puede ser considerado como un momento histórico liderado por la juventud; una revolución en los hábitos y costumbres de la sociedad que tuvo especial incidencia en el ámbito artístico y del diseño (Jackson, 1998). Esa mezcla de arte y vida fue lo que dio dimensión cultural a los años sesenta y, por ello, más de cincuenta años después y ante la previsible fugacidad que le vaticinaban sus principales detractores, el pop sigue estando omnipresente y es de dimensión global (Francis, 2005).

Superado el difícil periodo tras el final de la Segunda Guerra Mundial, los años sesenta trajeron consigo el desarrollo económico, la plena ocupación y la aparición de la sociedad de consumo en la mayoría de países industrializados. Esa euforia económica y consumista conllevó una revolución en el estilo de vida, en las formas y maneras de una sociedad —de los jóvenes principalmente— que quería olvidar la austeridad impuesta por la posguerra a través del consumo. Esta situación implicó una interesante primera alianza entre arte, diseño y consumo (Jackson, 1998), gracias también a la aparición de una nueva generación de jóvenes empresarios, emprendedores con mucha intuición comercial y una gran habilidad para el diseño. La combinación de estos factores facilitó la creación de un buen número de negocios, especialmente dirigidos a este público joven, en los que precio y diseño fueron de la mano, produciéndose, en consecuencia, una revolución en el consumo.

Shopping became a primary leisure activity for young people, along with watching television and listening to pop music. Shopping was also an avenue for the expression of popular culture, both in terms of what was now being sold, and through the way shops were designed [Jackson, 1998, p. 36]¹.

¹ "Ir de compras se convirtió en una de las principales actividades de ocio para la gente joven, junto con ver la televisión y escuchar música pop. Ir de compras era una vía de expresión de la cultura popular, tanto en términos de qué era lo que se estaba vendiendo en ese momento como en el modo en que se diseñaban las tiendas."

En ese periodo, por consiguiente, la actividad del diseño comenzó a formar una parte importante de los procesos industriales de producción en la moda, en la vivienda y en el diseño de muebles, el publicitario y el de envases, entre otros. Todo objeto era susceptible de un cambio de imagen, por lo que se incorporaron nuevos modelos estéticos que adquirieron una gran relevancia, por ejemplo, en su aplicación en el cuerpo a través del maquillaje, el perfume, la indumentaria y los complementos. Mary Quant, bajo el lema "By the young, for the young" (Jackson, 1998), popularizó la minifalda en la colección de verano de 1964 y consiguió convertirla en el elemento de un estilo de vida.

[...] *A whole new world of fashion has been created. This new world is an entertainment world, inevitably linked with pop, and it reflects the same curious mixture of grass roots exuberance and big business success* [Baynes y Baynes, 1966, p. 19]².

² “Se ha creado todo un nuevo mundo de la moda. Este nuevo mundo es un mundo del entretenimiento, inevitablemente vinculado con el pop, y refleja la misma curiosa mezcla entre la exuberancia más básica y el gran éxito de los negocios.”

En países como Chile, que distaba mucho de ser un país desarrollado y donde ni siquiera existía una sociedad de consumo, los cambios que se produjeron en ese sentido fueron mucho más notorios: la juventud chilena de principios de los sesenta no solo impulsó una revolución cultural, sino que también creyó en la posibilidad de conseguir un país mucho mejor desde un punto de vista social. Aquello culminó en 1970 con el triunfo en las elecciones presidenciales del conglomerado de la Unidad Popular (Vico y Osses, 2010). En aspectos como el vestuario, la minifalda también hizo su aparición, en el año 1967, en la tienda de ropa Vog, que, en palabras de Pía Montalva, privilegiaba “la audacia, el último grito de la moda y, por lo tanto, el modelo londinense”. Creada en 1967, Vog fue “la primera *boutique* chilena en lanzar la minifalda, el *nude look* y la moda gitana”, vistiendo “al sector menos conservador de las chilenas y a un público más bien joven” (2004, p. 83).

Así, puede afirmarse que la década de los sesenta fue una era visual en la cual la irrupción de los medios de comunicación también fue determinante (McLuhan, 1996). Todos aquellos productos que aparecían en ellos se convirtieron en objeto de deseo de una gran parte de la sociedad. Como consecuencia, las ciudades se transformaron en espacios cargados de mensajes visuales (Jackson, 1998). Surgía una nueva concepción de la cultura popular, entendida ahora como la cultura urbana de producción masiva, la *popular culture*, muy diferente de la forma tradicional de cultura vernácula, la creada por el pueblo.

Esta es la visión que del concepto “cultura popular” se tiene, principalmente, en los países más desarrollados, y no la interpretación que de esta se ha hecho hasta la aparición de la sociedad de masas. La *popular culture* debe entenderse, por lo tanto, como aquella cultura industrial que sustituyó a la cultura popular preindustrial con sus tradiciones —aunque la *popular culture* creará también las suyas propias— (Burke, 2009; Busquet, 2008). De este modo, el sentido de “lo popular” se entiende, desde este punto de vista, como el imaginario resultante de la industria cultural de masas.

El desplazamiento de la noción “popular” desde el ámbito de la tradición hasta el de la nueva cultura capitalista de la sociedad de masas se produjo durante la posguerra, tras la Segunda Guerra Mundial; mientras que el momento álgido de la *popular culture* fue a finales de los cincuenta, momento en que

tuvieron lugar grandes cambios que implicaron un nuevo rol del arte y de la cultura en el mundo anglosajón. El consumo cultural pasó a ser más asequible para las grandes masas; como consecuencia, el consumo y la oferta cultural se incrementaron de forma extraordinaria y dejaron de estar circunscritos a las élites (Bourdieu, 1979; Horowitz, 2012), como lo habían hecho desde el Renacimiento. Si la intelectualidad había rechazado, tradicionalmente, cualquier tipo de apreciación a la cultura popular, a partir de los años cincuenta —y, más concretamente, como resultado de los debates del Independent Group en el Instituto de Arte Contemporáneo de Londres (ICA, por sus siglas en inglés) celebrados de 1952 a 1955— surgirían nuevas perspectivas. Todos aquellos productos pensados para el consumo masivo de las sociedades industriales, así como los mensajes diseñados para promover su compra, pasaron a incorporarse en la obra de arte (Collins, 2012; Mamiya, 1992).

Había hecho su aparición el *pop art*, un arte iconográfico que trabajaba con material utilizado previamente como signo. De hecho, el *pop art* puede ser considerado como el arte de la industrialización; como tal, consecuentemente, tuvo un impacto mayor en los países más avanzados y en aquellos donde se había desarrollado una importante sociedad de consumo, es decir, Gran Bretaña y Estados Unidos (Adams, 1984; Collins, 2012; Lippard, 1966).

Asimismo, aquella fue una época de intensa actividad artística, reflejo de los importantes cambios sociales y culturales que estaban teniendo lugar en el mundo occidental. Y, de todas las corrientes artísticas que aparecieron, posiblemente fue la del *pop art* la que mejor reflejó el espíritu de la década (Adams, 1984). Para muchos, fue esa mezcla de arte y vida lo que le dio esa dimensión cultural a los años sesenta; como afirma Tilman Osterworld: “Los temas y las formas y los medios del *pop art* muestran los rasgos esenciales que asociamos con el ambiente cultural de los años sesenta y el estado de ánimo de la gente” (2003, p. 6). Ese estado de transformación que se produjo en el arte conllevó una experimentación en todo el campo de lo artístico. Quizá por todo ello los sesenta sean considerados como una de las décadas más prodigiosas que ha tenido el siglo XX; una época en que los sueños, las esperanzas y el lujo convivieron con la decadencia y la miseria, pero en que también se vio el despertar de un nuevo actor: la juventud.

En conclusión, puede afirmarse que el movimiento pop es, sobre todo, un producto de las economías capitalistas y de las sociedades industrializadas (Adams, 1984; Collins, 2012; Francis, 2010). De ahí que se vincule principalmente con el mundo anglosajón (Gran Bretaña y Estados Unidos). Sin embargo, y como ya se ha ido referenciando, debe ser también considerado un fenómeno global que ha generado diversas manifestaciones vernáculas y

locales, resultantes de los diversos contextos políticos y sociales en los que este tuvo lugar. Por ejemplo, en España, y más concretamente en Cataluña, el movimiento pop apareció durante el régimen franquista, coincidiendo con la época conocida como “desarrollismo” (Fortea, 2015); un momento en que, si bien se produjo un cierto desarrollo económico y la aparición de la clase media, este hecho no comportó intento alguno de liberalización política, y las acciones y las medidas represivas continuaron siendo una de las señas de identidad del régimen. Además, al igual que ha sucedido tradicionalmente en los sistemas dictatoriales, el franquismo tampoco se mostró nada favorable a ninguna manifestación de modernidad (Fortea, 2015; Mitrani, 2018).

Paradójicamente, la internacionalización del movimiento se produjo a mediados de los años sesenta, coincidiendo con la fase de crisis en sus países de origen, Gran Bretaña y Estados Unidos. El periodo clásico del pop puede situarse entre 1956 y 1968, momento en que se puso en cuestión el modelo de sociedad capitalista con el estallido de revueltas juveniles en diversos lugares del mundo; entre ellas, la del Mayo del 68 francés, la más famosa. Es importante recordar también que a mediados de 1965 habían irrumpido en la sociedad norteamericana los *hippies*. La lectura de los poemas de Allen Ginsberg y la generación *beat*, con sus cantos a la supresión de los valores establecidos, representaban la rebeldía de gran parte de la juventud norteamericana contra el *statu quo*. Asimismo, las formas de la contracultura se instalaron entre la juventud británica, que veía que el bienestar económico se desvanecía, lo que conllevaría la aparición del movimiento punk en los años setenta (Goffman, 2004).

El presente monográfico de *Inmaterial* centra su mirada en el fenómeno pop fuera de la influencia de las versiones británica y norteamericana: el pop desde la periferia. Frente a las aportaciones que del movimiento pop han realizado historiadores del arte y del diseño del mundo anglosajón, con el presente monográfico de *Inmaterial* se quiere contribuir a difundir los trabajos de aquellos investigadores de países no hegemónicos en la materia. Porque, más allá de ser un producto de las sociedades opulentas y de la economía capitalista, el fenómeno pop contó con sus propias versiones locales tanto en Europa como en Latinoamérica.

El título del presente número, “El movimiento pop desde la periferia”, es, a su vez, un homenaje al primer encuentro internacional de historiadores y estudiosos del diseño, organizado por los departamentos de Diseño y de Historia del Arte de la Universidad de Barcelona en la primavera de 1999, hace ya veinte años. Liderado por la historiadora del diseño y doctora Anna Calvera y bajo el título “Historiar desde la periferia”, el congreso se convirtió en una plataforma internacional en que los historiadores locales pudieron

incorporarse a los debates internacionales. Nació así el Comité Internacional de Historia y Estudios del Diseño (ICDHS, por sus siglas en inglés), que celebra un congreso cada dos años con el fin de debatir entre lo local y lo global. Los días 29, 30 y 31 del mes de octubre de 2018, se celebró en Barcelona su última edición, la 10+1, con el título “*Back to the future. The future in the past*”, en memoria de Anna Calvera (1954-2018).

El séptimo número de *Inmaterial* presenta cuatro artículos de historiadores del arte y del diseño, que centran sus investigaciones en el *pop art* desarrollado en Colombia y Chile y en el diseño pop desarrollado en Cataluña. En el caso de Colombia, se contempla el *pop art* como una forma de establecer los primeros rastros de la memoria visual del conflicto armado. En el caso de Chile, el pop local, en sus manifestaciones estilísticas, marcó una producción de obras de arte centradas casi en su totalidad en la realidad nacional. Y, por último, en el de Cataluña, el diseño pop se convirtió en un medio de lucha contra las directrices culturales de la dictadura de Franco.

El monográfico se abre con un artículo de Jorge Eduardo Urueña López, profesor del Departamento de Educación Avanzada de la Facultad de Artes y Educación de la Universidad de Antioquia, en Medellín (Colombia). Su artículo, titulado “Beatriz González. Entre el arte pop y la *indexicalidad* del fenómeno de la violencia”, es una reflexión en torno a la artista y curadora colombiana, resultado de su investigación doctoral titulada *¿Cómo se construye el sentido de la violencia en el arte colombiano? Análisis semiótico e histórico de las obras de la maestra Beatriz González del periodo 1989-2009*, actualmente en proceso de sustentación. Urueña reflexiona y analiza el trabajo de Beatriz González, una de las principales exponentes del *pop art* en Colombia, y lo hace teniendo como hilo argumental el conflicto armado padecido en el país latinoamericano desde finales del siglo XX; la evolución de Beatriz como artista, y su configuración de un arte *indexico* como la manera de establecer los primeros rastros de la memoria visual del conflicto armado. Urueña, en primer lugar, nos habla sobre la evolución de González desde sus inicios, cuando su arte se muestra metafórico-conceptual en un intento de mostrar el sentir ciudadano. Porque una de las constantes en el arte de la artista colombiana es el dolor. Beatriz González construye relatos visuales a través de la metáfora visual; su narrativa visual pictórica expresa el dolor ante un suceso trágico, que no es sino su propia tristeza ante el sufrimiento del pueblo colombiano en su lucha bipartidista. El dolor se convierte para ella en un proceso de referencia. Urueña, en su artículo, repasa y analiza las características de la obra de la artista: el uso de imágenes difundidas por los medios de comunicación colombianos como punto de partida con el que construir los relatos metafóricos; el uso del color, etc. En definitiva, el autor nos acerca el estilo

de Beatriz González, que ha desarrollado en la Colombia contemporánea su práctica artística, vinculada también con la cultura de masas y los medios de comunicación, solo que en un contexto en que el dolor se convertía en el eje conceptual de los procesos de creación de la artista.

El segundo artículo, titulado “Furia pop. Recepción crítica y exploraciones de un imaginario popular en el arte de los años sesenta en Chile”, está escrito por la historiadora del arte y comisaria Soledad García, curadora y coordinadora del Centro de Documentación de las Artes Visuales del Centro Cultural Palacio de La Moneda (CCPLM), en Santiago de Chile (2010-2016) y en la actualidad coordinadora de Programas públicos del Museo de la Solidaridad Salvador Allende. García se adentra con este texto en la aparición del *pop art* en el Chile los años sesenta, como respuesta, por parte de las nuevas generaciones de artistas, a una sociedad que entraba de lleno en una nueva economía, cuyo objetivo era el de sacar al país del subdesarrollo. Esta situación se produce en el ambiente de tensiones sociales y políticas en el que vive la sociedad chilena desde inicios de 1960, que finalizará con el golpe de Estado de septiembre de 1973. La instalación del pop en este país latinoamericano proviene principalmente de las influencias de la corriente estadounidense; por ello, en este ensayo la autora pone de manifiesto las discusiones que se produjeron dentro de la crítica en torno a este nuevo arte tanto a nivel internacional como local. García expone diferencias y similitudes entre las polémicas internas y externas que suscitó el nuevo estilo desde posiciones estéticas, filosóficas y políticas, así como las que surgieron desde la crítica y el arte local, que hizo suya esta corriente. En el artículo se hace referencia a algunas de las obras más importantes de quienes se consideran sus mayores representantes: Francisco Brugnoli, Valentina Cruz, Virginia Errázuriz y Guillermo Núñez. García también despliega las diferentes posiciones que adoptaron dichos artistas, desde el imaginario popular hasta sus puntos de vista políticos; una gran mayoría, cercanos a la izquierda, lo que influyó en la producción de un pop de sello muy particular. Por otro lado, la autora indaga en algunas obras con “un auténtico rostro local o latinoamericano”, y pone de manifiesto la recepción negativa que generaron en parte de un importante sector de la crítica chilena. Muchas de esas obras pusieron en tensión los paradigmas del arte que se practicaba en el escenario local, despertando además una oposición y resistencia bastante notoria en el entorno cultural de la época. Tras dieciséis años de dictadura militar en Chile, muchos de los artistas y de las obras pasaron al olvido. Como indica la autora, las obras de los años sesenta quedaron “como meros espectros de una utopía incumplida”.

El tercer artículo corre a cargo de Daniela Berger Prado, curadora y coordinadora de Programación del Museo de la Solidaridad Salvador Allende. En su

artículo, titulado “Tentativas im(pop)ulares. Notas sobre la obra temprana de Valentina Cruz y Virginia Errázuriz (1962-1972)”, Berger revisa la obra temprana de creación de las dos destacadas artistas chilenas durante la polarizada década de los sesenta en Chile. La investigación presentada por Berger es resultado de la exposición “La emergencia del pop. Irreverencia y calle en Chile”, celebrada en el Museo de la Solidaridad Salvador Allende en el año 2016, y comisariada por ella misma y por Soledad García, autora del tercer artículo del presente monográfico. En él se revisa la obra de la escultora y dibujante Valentina Cruz, así como la de Virginia Errázuriz, quien experimenta con el grabado, el arte textil, el dibujo y las instalaciones durante el periodo comprendido entre 1962 y 1972. Para hacerlo, Berger nos introduce primero en el contexto histórico del Chile de dicho periodo, fuertemente marcado por un ambiente político muy polarizado. En palabras de la propia Berger, se trató de una época “socialmente efervescente para las jóvenes artistas” (Berger, 2019, p. 74). En este contexto, el pop irrumpió en los talleres de la Universidad de Chile, en aquel momento también muy politizada, y las obras incorporaron los rasgos y recursos típicos del pop internacional. Más allá del contexto local, Berger repasa la biografía de Valentina Cruz y revisa su experimentación desde el cuerpo. Cruz irrumpe de forma energética en el mundo del arte. En sus primeras obras con tela de saco, la artista se muestra impactada por la injusticia social (desde los campos de concentración hasta la guerra de Vietnam). Berger revisa su evolución como artista y presta especial atención a los materiales utilizados por la artista, que pasarán de la arpillería a la goma látex tras una estancia en Nueva York en el año 1965; pero siempre manteniendo como hilo conductor la deshumanización. En la segunda parte del artículo, la autora conecta el modo de trabajar de Cruz con la obra temprana de Virginia Errázuriz. El contexto particular de esta segunda artista es muy importante en opinión de Berger, pues en su práctica artística reflexiona sobre los cambios sociales en un entorno complejo y agitado. En resumen, Berger nos acerca la obra “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”.

Por último, el monográfico se cierra con el cuarto artículo, escrito por Isabel Campi, doctora en Diseño por la Universidad de Barcelona y presidenta de la Fundación Historia del Diseño; Marta González Colominas, doctora en Ciencia de los Materiales e Ingeniería Metalúrgica por la Universidad Politécnica de Cataluña (UPC) y profesora en Elisava, y Pilar Mellado Lluch, doctora por la Universidad Politécnica de Valencia en el Programa de Doctorado en Diseño, Fabricación y Gestión de Proyectos Industriales, y también profesora de Elisava. En su artículo, titulado “Pasión por lo sintético. El objeto pop en la Barcelona del ‘desarrollismo’ (1960-1975)”, las autoras centran la investi-

gación en el diseño industrial pop catalán y, más en concreto, en la utilización de nuevos materiales como signo de modernización, a la manera pop internacional. Por ello, el artículo empieza con una primera aproximación al contexto español de la época, en pleno periodo del llamado “desarrollismo”, en el que el régimen franquista promovió una cierta modernización económica del país, pero sin traslación política, cultural ni social. En cuanto al fenómeno pop, fue en Cataluña y, principalmente, en Barcelona donde este irrumpió, hasta que pasó a estar presente en los distintos ámbitos del diseño, tal como las autoras apuntan. Con su artículo, las autoras se proponen rescatar dicho fenómeno —muy poco estudiado pero culturalmente muy significativo—, que, en palabras de ellas, en Cataluña tuvo una expresión vivaz, aunque industrialmente limitada. Se trata, pues, de una investigación en la que, a partir del examen de fuentes primarias escritas (revistas, periódicos y catálogos de la época) y fuentes orales (entrevistas a diseñadores y agentes comerciales), sus autoras sitúan la entrada de los plásticos en Cataluña con ejemplos de diseños locales. De este modo, consiguen establecer una cronología de la entrada del metacrilato, el poliéster reforzado con fibra de vidrio, el acrilonitrilo butadieno estireno (ABS) y la lámina flexible de policloruro de vinilo (PVC). El artículo finaliza con una mirada a los principales diseñadores que experimentaron con estos materiales —André Ricard, Miguel Milá, Jordi Galí y Rafael Carreras—, sin olvidar a los mediadores entre producto y público —revistas, tiendas y restaurantes; ferias y exposiciones, así como los medios de comunicación, como la televisión y el cine—, responsables de la propagación de gustos y modas.

Referencias

- Adams, H., 1984. *Art of the Sixties*. Londres: Peerage.
- Baynes, K. y Baynes, K., 1966. Behind the Scene. *Design Journal*, n.º 212, pp. 18-19.
- Bourdieu, P., 1979. *La distinción: crítica social del juicio*. París: Éditions de Minuit.
- Burke, P., 2009. *Popular Culture in Early Modern Europe*. 3.ª ed. Farnham (Inglaterra), Burlington (Vermont): Ashgate.
- Busquet, J., 2008. *Lo sublime y lo vulgar: la "cultura de masas" o la pervivencia de un mito*. Barcelona: Editorial UOC.
- Collins, B. R., 2012. *Pop Art: The Independent Group to Neo Pop, 1952-90*. Londres: Phaidon.
- Fortea, M. À., 2013. Las primeras manifestaciones de la gráfica pop en la Barcelona de los sesenta. *Iconofacto* (publicación seriada oficial de la Escuela de Arquitectura y Diseño de la Universidad Pontificia Bolivariana de Medellín, Colombia), vol. 9, n.º 12.
- Foster, H., 2010. Survey. En: M. Francis, ed. 2010. *Pop*. Londres: Phaidon.
- Goffman, K., 2004. *La contracultura a través de los tiempos*. Barcelona: Anagrama.
- Horowitz, D., 2012. *Consuming Pleasures: Intellectuals and Popular Culture in the Postwar World*. Pennsylvania (Estados Unidos): University of Pennsylvania Press.
- Jackson, L., 1998. *The Sixties: Decade of Design Revolution*. Londres: Phaidon.
- Lippard, L. R., 1966. *El pop art*. Londres: Thames & Hudson.
- Mamiya, C. J., 1992. *Pop Art and Consumer Culture: American Supermarket*. Austin: University of Texas Press.
- McLuhan, M., 1996. *Comprender los medios de comunicación: las extensiones del ser humano*. Barcelona: Paidós.
- Mitrani, A., 2018. "Heroica i bonica": l'acceleració entròpica de l'art al temps de la revolució pop. En: A. Mitrani, ed. 2018. *Liberxina: pop i nous comportaments artístics, 1966-1971*. Barcelona: Museu Nacional d'Art de Catalunya. pp. 20-53.
- Montalva, P., 2004. *Morir un poco*. Santiago de Chile: Editorial Sudamericana.
- Osterworld, T., 2003. *Pop Art*. Köln (Alemania): Taschen.
- Vico, M. y Osses, M., 2010. Un grito en la pared. *Psicodelia, Compromiso Político y Exilio en el Cartel Chileno*. Santiago de Chile: Ocho Libros Editorial.

M. Àngels Fortea Castillo, Doctora en Diseño por la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Barcelona. Profesora e investigadora en BAU, Centro Universitario de Diseño de Barcelona, donde imparte la asignatura de Cultura de la Imagen del Grado en Diseño y, así mismo, es Coordinadora del Máster Universitario en Investigación y Experimentación en Diseño. Es miembro de GREDITS (Grup de Recerca en Disseny i Transformació Social) y miembro del patronato de la Fundació Història del Disseny. En sus investigaciones se ocupa principalmente de cuestiones relativas a la historia del diseño gráfico, especializándose en la gráfica pop.

Mauricio Vico Sánchez, profesor asociado, académico, investigador, Universidad de Chile, Doctor en Investigación de Diseño, Diseñador, Licenciado en Estética, egresado Licenciatura en Historia del Arte. Ha dictado conferencias en instituciones de educación superior nacionales y extranjeras. Libros: autor principal *El afiche político en Chile: 1970-2013*; *Un grito en la pared, psicodelia, compromiso político y exilio en el cartel chileno*; coautor *Cartel Chileno 1963-1973*; co autor; *Artesanos, Artistas, Artífices, La Escuela de Artes Aplicadas de la Universidad de Chile, 1928-1968*; Editor + *de 100 Definiciones de Diseño*, capítulos de libros y artículos en revistas en torno al diseño chileno. Miembro de la Fundació Història del Disseny. En sus investigaciones se ocupa principalmente de la historia del Diseño Gráfico en Chile con énfasis en la gráfica pop.

Beatriz González. Entre el arte pop y la *indexicalidad* del fenómeno de la violencia

Jorge Eduardo Urueña López

Recibido: 11.3.19

Aceptado: 30.5.19

Publicado: 30.6.19

Cómo citar este artículo:

Urueña López, J.E., 2019. Beatriz González: entre el Arte Pop y la indexicalidad del fenómeno de la violencia. *Inmaterial. Diseño, Arte y Sociedad*. 4(7), pp. 15-43



Abstract

Beatriz González, Colombian artist and curator, is one of the main exponents of pop art in Colombia. Its relationship manifested with the art of conjuncture brings it closer to a historical exercise on the ailments of a conflict; an art as a consequence of life that denounces from color, as an indexicalization of what has happened in the last sixty years in the country. This article evidences the political situation that motivated Beatriz in her pictorial exploration for the production bases of pop art. An exploration that questions the ontological principles that characterize this trend in contemporary art.

González, in the midst of her iconic artistic work and the socio-political denunciation in which the country was submerged at the end of the 20th century, managed to configure the bases of an indexical art (Malagón, 2010; Krauss, 2003) to establish the first traces of the visual memory of an armed conflict that has hurt so many people.

Keywords

violence, art, semiotics, Beatriz González and Pop Art.

Resumen

Beatriz González, artista y curadora colombiana, es una de las principales exponentes del arte pop en Colombia. Su relación manifiesta con el arte de coyuntura la acerca a un ejercicio histórico sobre las dolencias de un conflicto; un arte como consecuencia de vida que denuncia a partir del color, como indexicalización de lo que ha transcurrido en los últimos sesenta años en el país. Este artículo evidencia la coyuntura política que motivó a Beatriz en su exploración pictórica por las bases de producción del arte pop. Una exploración que cuestiona los principios ontológicos que caracterizan esta tendencia en el arte contemporáneo.

González, en medio de su trabajo artístico icónico y la denuncia sociopolítica en la que estaba sumergido el país a finales del siglo XX, logró configurar los fundamentos de un arte indéxico (Malagón, 2010; Krauss, 2003) para establecer los primeros rastros de la memoria visual de un conflicto armado que ha lastimado a tanta gente.

Palabras clave

violencia, arte, semiótica, Beatriz González, arte pop

1. ¿Cómo empezó González en medio del suplicio del conflicto armado colombiano?

En sus inicios, las manifestaciones estéticas y estilísticas de González demuestran un interés metafórico-conceptual por cómo se aborda lo emocional desde el sentir del ciudadano de a pie. El ejercicio que realizó con las cajoneras, sus muebles y cortinas demuestra el interés por desentrenar el valor simbólico e íntimo de los objetos cotidianos en el hogar colombiano.

Tiempo después, este mismo cuestionamiento lo transforma en la base conceptual de un proceso metafórico plástico con el que busca expresar el dolor de sucesos trágicos como la muerte de un ser querido o la pérdida de la identidad¹, y específicamente aquellos que están relacionados con hechos históricos que delimitaron el discurso sobre las víctimas y el verdugo en el conflicto armado colombiano. Muestra de ello se observa en *Pásenlos a la otra orilla 2-5* (2003)², *Pescador pescado* (2000)³, y *Todos murieron carbonizados* (1999)⁴.

¹ Se incluyen también el desplazamiento forzado, el secuestro y el anonimato en los cuerpos sin identidad (Rodríguez Dalvard, 2000).

² Ver tablero 4.

³ Ver tablero 4.

⁴ Ver tablero 1.

José Roca y Sylvia Suárez (2012) proponen una mirada curatorial de este tipo de arte en la medida que deciden organizar la historia alrededor del tema, del tópico, del fenómeno mismo, de modo que el artista retome el concepto mismo de violencia y lo plasme como una acción de revaluación en el lienzo. Aquí, González muestra su rostro expresionista, su carácter íntimo y personal, especialmente cuando sus obras comienzan a transmitir la tristeza que siente ante las masacres que sufre en aquel momento el pueblo colombiano. Su motivación bebe de los sentimientos que refleja el otro por el hecho de violencia que acaba de acaecer en su comunidad⁵.

⁵ En su condición de vulnerabilidad en medio de la guerra.

Sí, en un principio fue solo la búsqueda de ese sentimiento. Pero sí hay sentimientos como la desesperación, yo hacía un contraste, por ejemplo cuando pintaba *Las delicias*. Este sitio donde la guerrilla tomó los prisioneros y mató la mitad, eran ciento veinte soldados y se llevan a sesenta y los matan. Me parece que era ese el número, no estoy ya segura, pero de todas maneras, en ese momento lo hago como a manera irónica. *Las delicias* [...] de delicia no tenían nada, lo que estaban pasando las madres que perdieron a sus hijos o que sus hijos fueran llevados a esos campos de concentración que tenía el Mono Jojoy⁶ [González, 2018, p. 7].

⁶ [sic]

Este mismo rasgo expresionista se deja apreciar en *El políptico de Lucho VII. La aclamación* (1989)⁷, cuando la artista comienza a jugar irónicamente con las formas irregulares y el contraste de color como espacios que delinean figuras icónicas en el imaginario colectivo de los colombianos. Relaciona por

⁷ Ver tablero 4.

primera vez en sus producciones la figura del foro público, los políticos de turno que hacen uso de su discurso para encantar a sujetos de la vida cotidiana del pueblo —como Lucho—.

Se trataba de una estética relacional entre la artista y el ciudadano con la que una y otro se identificaban mutuamente, y a partir de la cual se configurarían los cimientos de una memoria colectiva en el país; indicios que ya para aquel entonces comenzaban a dar pistas de un conflicto polarizado como base de los hechos de violencia que se vendrían a presentar en el futuro.

Tablero 4.



Obras



2



3

Obras

1. *Almuerzo excursionista* 2018
 (2020)
 óleo sobre lienzo
 81 x 61 cm.
2. *Pescaron* 2018
 (2020)
 óleo sobre lienzo
 130 x 202 cm.
3. *Almuerzo excursionista*
 2018
 óleo sobre lienzo
 20 x 115 cm.

Referentes

1. *Almuerzo excursionista*
 (2020)
 Presidencia del TIEMPO
 14/03/2021
2. *Pescaron en cadáver* (S.I.)
 en línea.
 Sin fecha de publicación.
3. *El colombiano escorpión*
 Publicado: Carlos Herrera
 04/10/21
 El Tiempo
 11/04/2018

Indagatorio, Inicial y Cálculo
 Inicial y Cálculo
 Inicial y Cálculo
 Bogotá - Colombia 2018.



1



2



3

Referentes

* Se comprende como hilo narrativo en esta serie.

La figura del ciudadano común y corriente se repite en toda la serie *El políptico*, donde muchas tablas componen una cadena de actos de una historia que no desea caer en el olvido. El color se convierte en una manifestación temperamental y emotiva por los trazos fuertes que esbozan el entorno en el que vive Lucho⁸; aquella vereda politizada, como lo expresan los historiadores de la época.

El proceso de producción reivindica su propuesta narrativa en la medida que busca expresar ciertas situaciones coloquiales bajo su propia lógica de sentido. Esta lógica puede traducirse en los siguientes interrogantes: ¿cómo el pueblo colombiano llegó a acoger los episodios de violencia como actos legítimos de participación ciudadana?; ¿cómo fue su génesis y cuáles serían los escenarios donde finaliza la historia? González propone una forma de relatar los inicios de la lucha bipartidista en Colombia, y tiempo después llegarían las pinturas del llanto, del rostro oculto ante las manos y de los cuerpos sin vida que traían los ríos afluentes.

Como se mencionaba anteriormente, esta misma intención narrativa-visual-pictórica se demuestra con las dos versiones existentes de una misma obra: *Señor presidente, qué honor estar con usted en este momento histórico* (1987), donde se configuran dos sistemas semióticos con los cuales se pondera el propósito comunicativo. Los anturios, que funcionan como elemento de decoración de la mesa de la junta presidencial, terminan por trasladar su significado de ornamentación al cuerpo carbonizado, al cual la artista se sintió movilizada a dar vida en el cuadro al año siguiente, después de ver por televisión la noticia de la toma del Palacio de Justicia, el 6 de noviembre de 1985. Afirmó que nunca pudo volver a pintar la ironía de Colombia: reemplazó el carácter jocoso de los colores altisonantes por la seriedad propia de los oscuros, con los que esbozó el cuerpo del palacio.

González propone un hilo narrativo que necesariamente se vincula al hecho de violencia que tuvo lugar en el Palacio de Justicia y la toma armada por parte del grupo guerrillero M-19. Su propósito por construir relatos visuales se hace evidente, y mucho más cuando comienza a dar pistas de las formas de comprender el conflicto —en el análisis, la metáfora visual se denomina “sistemas semióticos”, con los cuales distingue el carácter decorativo, accesorio y ornamental que tenían las víctimas en la política interna en Colombia—. Esa misma premisa marcaría la construcción del sentido de sus obras posteriores, tales como el dolor en *Las delicias* (1996).

Para ese momento, ella comenzaba a trazar una ruta artística que se distanciaba del expresionismo y sus orígenes vanguardistas. Le otorgó el grado de

materia prima al concepto, a la experiencia, a las vivencias cotidianas. La reiteración de estos sistemas semióticos, entre los que se incluye la narrativa que propone en *El políptico* y su metáfora visual del anturio-cuerpo carbonizado en la escena del palacio presidencial, empezaron a configurarse como rastros, presencias *indéxicas* de prácticas cotidianas con las que el pueblo colombiano se identificaba.

La *indexicalidad* en el arte de González fue la base de creación de su propuesta artística para finales del siglo XX e inicios del presente siglo. Su búsqueda comenzaba a mostrar interés en la comprensión de cómo funciona la obra —su sentido— en un circuito de textos que empezaban a dar cuenta sobre el fenómeno de la violencia en los noventa.

González, Muñoz y Salcedo resaltan en sus obras determinados signos indéxicos, tales como comportamientos clave de las personas, rastros dejados por procesos materiales y huellas de acciones realizadas sobre los objetos. Al igual que los artistas mencionados por Krauss, estos tres artistas “asimilan su obra a la lógica del indicio” [Malagón, 2010, p. 5].

El carácter autónomo y reflexivo de la obra reside en el indicio, en el rastro de un fenómeno que aún estaba silenciado por la oleada de actos de guerra que se presentaban en el trayecto de la ruralidad a la urbanidad. La propuesta se convirtió en el vehículo del fenómeno con el que el otro podía signar su realidad de dolor.

Es decir, el arte de González se había convertido en una forma de signar las acciones emotivas que producía el vivir en y para el conflicto; invitaba ahora a una “reflexión sobre las causas y posibles razones detrás de las acciones humanas y físicas que dieron lugar a la realidad construida por ellos” (Malagón, 2010, p. 6).

Esto se rectifica cuando Pilar Riaño (2003) confirma que la artista posee unas estrategias pictóricas organizadas —sistemas de sentido (semióticos)— que funcionan como mecanismos que se reiteran en las obras con una clara intención de aportar a la configuración de los relatos de memoria en Colombia, pues González no es ajena al hecho de que el crítico y el curador de arte, a través de sus discursos, pueden emplazar el valor simbólico e histórico que ella misma pretende en valor monetario y transaccional para el público general.

Entre las obras destacadas por el manejo del color de manera estratégica, encontramos *Apocalipsis camuflada* (1989), una obra *indexicalizada* por la

aplicación de la metáfora visual como mecanismo semiótico —el índice—, con el cual se define el valor simbólico que representa esta producción para la memoria histórica del país. Aquí utiliza su técnica de forma-fondo con gradaciones de color, muy populares en los años noventa en la creación de panfletos y comunicaciones de grupos alzados en armas.

Con esta técnica presenta la separación entre el espacio/entorno —“contexto” en el caso simbólico— y las figuras humanas del escenario de la guerra, donde se presentan imágenes icónicas como el traje militar, las botas pantaneras y la sábana de colores que identifica lo que sucede dentro del hogar intervenido. Se trata de hacer una inmersión e indagación, por lo que se intenta referenciar a estos objetos en la vida cotidiana del intérprete de la obra.

Por otra parte, el arte indéxico no solo fue conceptualizado en las teorías del arte. Alfredo Cid Jurado (2017), en su texto *La imagen política: estudios desde la semiótica visual*, expresa que estos sistemas semióticos visuales confirman la construcción social del sentido en la obra visual al funcionar como signos que *indican o se oponen* a las intenciones del artista en la configuración de un discurso histórico sobre el fenómeno:

Algunas perspectivas a partir de la semiótica de la imagen hacen posible identificar los acuerdos que reposan sobre los cuerpos sociales, las iconosferas, la semiosis social con la capacidad de reforzar imágenes conceptuales puestas en juego y en confrontación con otras opuestas o indicativas. Siempre en escenarios de oposición. No obstante, existe un ejercicio recurrente denominado “visualidad” con el cual las ideas se ven representadas en expresiones visuales que van desde mensajes en redes de brevísimas duración, micronarraciones, hasta las tradicionales fotografías, *spots* e incluso documentales [2017, p. 34].

Tablero 5.



Obras



- Obras**
1. *Memorias de Saiza* (1992)
Cromo sobre lienzo
122 x 80 cm
 2. *Apocalipsis cosmofútil*
(1985)
Cromo sobre lienzo
150 x 150 cm
 3. *El origen del paramilitarismo según la Corte* (1992)
Cromo sobre lienzo
110 x 80 cm



MEMORIAS DE SAIZA
Cuando los refuerzos del ejército colombiano llegaron hasta Saiza (Córdoba), solo encontraron destrucción y muerte. Cruel balance de un saqueo que se prolongó por espacio de 36 horas durante las cuales esta población, de solo 100 viviendas, terminó con el empobrecido ruego de 20 mil desplazados.



El origen del paramilitarismo, según la Corte
Algunos líderes de las Fuerzas Armadas de Colombia se convirtieron en paramilitares tras haber sido desarmados por el ejército.



Referentes

1. *La calle del dolor y el espanto*
El Tiempo
Sin fecha de publicación
2. *Memorias de Saiza*
El Tiempo
Sin fecha de publicación
3. *Arremetida un ejército en Barranquilla*
El Tiempo
17/04/1993
4. *El origen del paramilitarismo según la Corte* (1992)
El Tiempo
21/03/1992

Investigación realizada del
Centro de Investigaciones de Historia
Local
Universidad de Los Andes,
Bogotá - Colombia 2018.

Los hilos narrativos visuales-pictóricos, la configuración del mensaje sobre la violencia a partir del sentido que tiene por comunicar una imagen fotográfica, el cambio en las paletas de color y la (re)significación de los soportes —tales como cortinas, muebles y papel tapiz— se convierten en los índices visuales y plásticos con los que la artista comienza a indicar y a sintetizar su reflexión sobre las posibles causas y razones por las cuales Colombia vive en medio de una guerra.

Las prácticas culturales de fin de siglo XX en el país permitieron que las representaciones icónicas del conflicto se convirtieran en comportamientos recurrentes, donde la imagen conceptual se *indexicalizaba* a través de la visibilidad dirigida.

Por ejemplo, el color se acogió en muchas de las pinturas de González como estrategia visual, con la que la artista comunicó su interés por plasmar la imagen de los actores del conflicto, su punto de vista sobre el mismo. Así, en *Apocalipsis camuflada* (1989)⁹, el uniformado —ya sea de un bando u otro de la guerra— ingresa intempestivamente al hogar campesino para causar estragos al interior de la morada¹⁰.

⁹ Ver tablero 5.

¹⁰ Un lugar íntimo, como el hogar, es representado por la sábana de tonos pasteles en ambas pinturas.

¹¹ Ibid.

En *Pancarta mortal* (1990)¹¹, el corte en negro fragoso y abrupto del lienzo entre la víctima y el victimario, y la imagen en positivo del banderín rojo —de los liberales— sobre el azul —característico del partido conservador—, donde reposa la víctima, demuestran cómo la génesis de la violencia radica para la artista en el conflicto político que motivó la delimitación del frente nacional. La víctima se resalta ante la inminente contienda politizada.

Los polípticos (1989-1995) y la presencia caricaturesca de Lucho y demás víctimas del conflicto político y armado de inicios de los noventa muestran el carácter icónico y narrativo de la obra, su dimensión histórica con respecto a la representación de la memoria y las identidades que la violencia estaba perpetuando en medio de la contienda política colombiana. De este modo, el políptico se convierte en el mecanismo o sistema semiótico que le permite a la artista la caracterización, con tinte ideológico, del dolor del pueblo, que no era tan ajeno y privado, sino compartido, colectivo y público cuando la obra lo toma como imagen de referencia del hecho acaecido.

González tiene una particularidad muy curiosa en el tratamiento de la imagen. Ella escoge como punto de partida las imágenes difundidas por los medios de comunicación en Colombia para llevar a cabo sus producciones, tanto para el diseño del políptico como para otras exposiciones posteriores a esta. Su voluntad de construir relatos metafóricos es evidente desde el punto de vista formal y de contenido.

Aunque su postura siempre fue de reflexión alrededor del conflicto, no se puede desconocer que ciertos íconos visuales y plásticos provenientes de las fotografías que tenía como soportes gráficos para su pintura, tales como el plano y la ubicación del fotógrafo con respecto al hecho, terminan por ser trasladados a la obra y proporcionan una resignificación de los propósitos comunicativos que ofrece la artista. Se trata de una mezcla de sistemas semióticos que hacen posible que la artista entre, indague por el fenómeno de la violencia que transcurre en el espacio, se movilice y mantenga una postura crítica de lo que ahí sucede.

Este ejemplo se demuestra en la obra denominada *Una golondrina no hace verano* (1992)¹², en la que se tiene como referencia una fotografía del diario *El Tiempo* donde¹³, desde un plano general, se ve la hilera de ataúdes que ingresan al cementerio, custodiado por uniformados y ciudadanía. Por un momento de descuido del fotógrafo, pasan inadvertidos sujetos de la vida cotidiana, algunos sin camisa y con un cierto grado de naturalidad e indiferencia sobre el hecho, que para el productor no es el punto de interés, sino que está buscando crear una diagramación armónica en la fotografía y, por lo tanto, una distribución espacial que equilibre el peso de la paleta de colores que utiliza para el trabajo fotográfico. En el caso de la obra, la diagramación se convierte en un mecanismo semiótico trasladado del formato fotográfico para, así, aprovechar el suceso como materia prima en la producción pictórica, y reconociendo, posiblemente, la naturalización del acto de indiferencia frente al hecho de violencia que comenzaba a ser legítimo y propio de la escena captada por el fotógrafo y asimilada en la cotidianidad del pueblo.

En consecuencia, la crítica de arte del momento no fue ajena a esta transposición de sistemas semióticos, y con su discurso comenzó a desvirtuar el valor simbólico de la escena a través del valor estético que se recuperaba con la producción pictórica en sí. La práctica artística contemporánea en Colombia empezaba a presentar vínculos con la cultura de masas y los medios de comunicación y, sobre todo, con la lucha interna entre los imaginarios de los grupos sociales que se hacían llamar “alta cultura” y el gusto por todo lo denominado “popular”:

La situación finisecular fue un ambiente propicio para la reflexión en todos los campos de la producción cultural, asociada al (ferviente o impugnado) significado ritual del cambio de siglo. Inmersos en ella, estos artistas se constituyeron en referentes ineludibles a la hora de analizar la escena plástica nacional en el periodo más reciente por varias razones: [...] porque mediante su trabajo o su activismo aglutinaron la opinión en torno a asuntos álgidos de la trama política y cultural actual [Roca y Suárez, 2012, p. 11].

¹² Ver tablero 5.

¹³ Ver tablero 5.

2. Las delicias y los dolores en Beatriz González: representación del dolor en sus obras

El dolor es una condición humana que se reproduce en la dualidad de la incertidumbre de la cotidianidad, pues trae consigo la noción del placer, el deleite, como binomio conceptual y base de creación del artista contemporáneo, quien experimenta un juego de sentido —semiótico— con el que lleva a cabo un propósito que va más allá de la simple admiración de su disposición formal-material.

¹⁴ Ver tablero 7.

Máteme a mí que yo ya viví (1996) es una serie de obras pictóricas llevadas a cabo en óleo sobre lienzo¹⁴. En esta serie se encuentra un primer plano que nos deja frente a la imagen de una persona de quien no se puede identificar claramente el género con una primera mirada porque su rostro está completamente cubierto. En una observación detallada de algunas de las obras que componen esta serie, se puede reconocer que se está frente a una mujer por los rasgos fisiológicos propios del sexo femenino de la figura: la delicadeza del trazo con el que se definen sus manos, lo cuidado de la cabellera y lo que lleva puesto, con formas de color contrastantes que evidencian amplios vestidos o camisones.

Tablero 7.



Obras

Obras

1. Adormecidos
Banco de Corcolles
Oleo sobre lienzo, 147x114 cms
2. Alimento para el papá (1946)
Banco de Corcolles
Oleo sobre lienzo, 147x114 cms
3. Amor delgado (1946)
Banco de Corcolles
Oleo sobre lienzo, 147x114 cms
4. Quema (1947) (1947)
Banco de Corcolles
Oleo sobre lienzo, 147x114 cms
5. Sin título - Los Colores (1946)
Banco de Corcolles
Oleo sobre lienzo, 147x114 cms
6. Los Niños (1945)
Banco de Corcolles
Oleo sobre lienzo, 147x114 cms
7. Amalgame (1946)
Banco de Corcolles
Oleo sobre lienzo, 147x114 cms

Referentes

1. Asociado la Ilustración de los Comandos
1945
- 1971-1973
2. Los venidos de la guerra (1946)
17/05/2023
3. Los cadáveres, un silencio (1946)
1971-1973
4. Adormecidos (1946)
1971-1973
5. Apesadumado en la noche (1946)
1971-1973
6. Corcolles
1971-1973
7. Alimento para el papá (1946)
1971-1973
8. Amor delgado (1946)
1971-1973
9. Quema (1947) (1947)
1971-1973



Referentes

Programa temático del Catálogo Internacional de Arte de Colombia - Universidad de los Andes - Bogotá - Colombia 2018.



La construcción del sentido pasa por el reconocimiento de las formas estereotipadas con las que la artista promueve el imaginario de la mujer colombiana. La imaginación es la base del acto creativo, dado que en esta existe el placer del artista en su representación, como ejercicio semiótico, que dirige la lectura del fenómeno sociocultural plasmado en el lienzo.

Las texturas gruesas de las formas —producto del trazo del pincel— de sus amplios hombros continúan de la misma forma ancha hasta convertirse en el cuerpo; la misma que se contrasta con el fondo y que crea una metáfora corpórea para significar la postura de negación que viven las mujeres en el conflicto, especialmente las madres de las víctimas fatales.

Su postura demuestra el lugar que se ha construido de ella en la cultura de la violencia: una mujer adulta, una madre o incluso una abuela, una matriarca de la población civil que agota su fuerza, representada en el contraste cromático de la figura —el fondo de la espalda y su casa— para idealizar el estado de cansancio al que se somete el personaje situado en la escena.

El brazo derecho descansa sobre la rodilla de la víctima¹⁵, con un tinte político en su disposición prosémica, y a su vez sostiene la mano izquierda, que cubre parcialmente el rostro; la mano izquierda sujeta la cara y deja a la interpretación del espectador la orientación de la mirada del sujeto representado. Aquí, los ojos funcionan como metáfora política de una víctima invisibilizada en el escenario de guerra, con la vista y el horizonte perdidos ante la imposibilidad de creer lo que está sucediendo con ella.

La artista contribuye a la comprensión del *todo* que nos rodea y significa, en su calidad de existencia simbólica. Ella devela el lugar de las emociones contrarias entre la calidez de los colores con los que se trabaja la obra y la tristeza que allí se halla en el acto pincelado. Una construcción semiótica, de base metafórica, de la que la artista se aprovecha para ironizar su vinculación a narrativas o movimientos artísticos del momento tales como el *pop art*, pero que en esencia es una exaltación de los valores contrarios a estos, otorgando el lugar de la exaltación y privilegio al dolor de la víctima y al silencio que en esta se proyecta.

No obstante, la semiosis se lleva a cabo a través de la traslación de sentido entre el uso del color pastel y el hecho de violencia representado en la medida que el principal recurso semiótico para fundamentar esta dicotomía conceptual se encuentra en el acto de cubrir los ojos que aún miran el escenario, un mecanismo que ironiza la condición primaria del acto de ver y, por lo tanto, del mirar, pues hay un bloqueo (la mano) que corta la orientación de este acto físico y simbólico.

¹⁵ Se sugiere revisar la obra completa en los anexos. No se dispone de ella en los tableros debido a sus dimensiones.

No se puede descuidar la manera en que la artista crea un foco de interés en esta parte del lienzo. Reconocemos la metáfora del espejo —transposición de mecanismos semióticos—, que se encuentra justo debajo del sujeto representado (víctima) y donde, en colores fríos contrastantes, se intenta reflejar el rostro cubierto. La posibilidad de la duplicación es un mecanismo ontológico que consiste en el paso entre una realidad fáctica y el universo de los signos (in)materiales.

La metáfora del reflejo sirve para crear espacios de autoconciencia en el arte. Se trata de procesos que se convierten en recursos semióticos que signan la obra desde una postura ético-práctica, con la que la artista busca construir el punto de vista, la base ideológica del acto discursivo que define a la obra, convirtiéndola así en un texto protagonista de la coyuntura política de la cual proviene y refiere.

Hablamos aquí de un doble proceso de semiosis, pues se toman signos de tres escenarios diferentes: el primero de ellos parte de la relación física y directa con el escenario de la guerra; el segundo es resultado de las imágenes del conflicto armado que se han difundido a través de medios de comunicación, y el tercero, de las manifestaciones estéticas que otros intérpretes han esbozado sobre el conflicto. Entre los dos primeros escenarios se construye una relación de referencia para la creación artística; pero, en el caso del segundo y tercer escenario, la semiosis deconstruye la relación lineal, de transcripción o adaptación, dado que, por un lado, construye una forma autoconsciente —dentro de la obra— sobre el estado de dolor que vive la víctima, y, por otro, deconstruye la mirada orientada y materializada del medio de comunicación.

Para el caso de la interpretación de esta obra, el propósito de la misma nunca fue objetivo, mas sí subjetivo, pues nace de la acción del artista por conceder un lugar idóneo a sus emociones dentro del discurso de la violencia que se estaba hilando en las últimas décadas del siglo XX en Colombia. Retomando a Lotman:

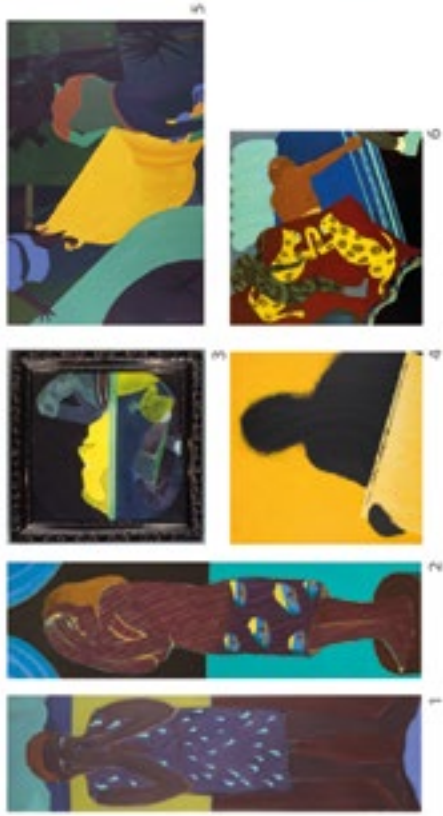
El reflejo de un rostro no puede ser incluido en vínculos naturales para el objeto que es reflejado —no se lo puede tocar o acariciar—, pero puede incluirse plenamente en vínculos semióticos (semiosis) —se lo puede ofender o utilizar para manipulaciones mágicas—. Desde este punto de vista, es del mismo tipo de las copias vaciadas y las huellas (por ejemplo, un rastro o huellas de mano). Las operaciones de hechicería que se efectúan sobre el rastro de un hombre, registradas por un material etnográfico extraordinariamente amplio de diversas culturas, son explicadas habitualmente con el

carácter difuso de la conciencia arcaica, la cual no distinguiría las partes del todo y vería en la impresión de una huella algo esencialmente idéntico al hombre que pasó corriendo [2000, pp. 85-86].

Cuando eso que se *ve* es algo que genera *terror*, *dolor*, *enojo* o todo lo anterior en una sola emoción, siempre se intentará evitar. Se puede ver, mas no mirar: eso que pasa de lo físico-corpóreo a lo simbólico es una actitud un tanto innata al ser humano en su reconocimiento como ser dual, pero que permite (re)conocer las formas del conocimiento humano y su materialización en los sistemas de expresión, como el arte. El cubrirse los ojos con las manos para protegerse es una acción de respuesta sensorial y física¹⁶; pero también un acto de autocuidado, una acción inocente ante lo que nos sobrepasa ferozmente. Ver la muerte o imaginarla es una de las cosas que más nos producen los sentimientos antes mencionados; la muerte de un ser querido, de alguien por quien uno moriría sin dudarlo, es la máxima expresión del dolor, llegando incluso a desorientar el horizonte del otro. Aquí es donde se comienza a indexar el dolor en las propuestas de González.

¹⁶ Los artistas colombianos de los setenta y ochenta muestran constantemente en sus obras la posición de las manos. En estas se encuentra una sugerencia de pesar profundo, de imposibilidad de acción ante el hecho delictivo; una manera de silenciar a la víctima, que no tiene ninguna posibilidad de acción en el escenario. Ese es el caso de las obras *Secuestro* (Grau, 2003), *Masacre en Colombia* (Botero, 2000), *Masacre del 10 de abril* (Obregón, 1948), entre otras.

Tablero B.



Obras

- Obras**
1. *Abstracción azul* (1987).
Banco de Santander.
Otro cubo blanco, 140x140 cm.
 2. *Alpargatas* (1987).
Banco de Santander.
Otro cubo blanco, 140x140 cm.
 3. *Galilea* (1982).
Banco de Santander.
Otro cubo blanco, 170x170 cm.
 4. *Resistencia frente de guerra* (2008).
Banco de Santander.
Otro cubo blanco, 140x140 cm.
 5. *Alpargatas con patines* (1987).
Banco de Santander.
Otro cubo blanco, 117x118 cm.
 6. *Alpaca* (1986).
Banco de Santander.
Otro cubo blanco, 140x140 cm.

- Referentes**
1. *Una indígena que sólo sobrevive en persecución* (1996).
El Tiempo.
24/05/1996.
 2. *Alcornoque* (2013).
El Tiempo.
Sin fecha de publicación.
 3. *Rescate termina en masacre* (2012).
El Tiempo.
05/05/2012.
 4. *Méteme a mí que ya viví lo suficiente* (2014).
El Tiempo.
Sin fecha de publicación.
 5. *Colombia, un país secuestrado* (2014).
El Tiempo.
05/04/2014.
 6. *Alcornoque para el extranjero* (2014).
El Tiempo.
24/11/2014.
 7. *Alcornoque y 12 militantes que siguen en poder de los FARC* (1996).
El Tiempo.
20/01/1996.
 8. *Rescate especial para el Cacique* (1996).
El Tiempo.
12/03/1996.
 9. *El último guardián* (1996).
Banco de Santander.
Sin fecha de publicación.

Obras

1. *Una indígena que sólo sobrevive en persecución* (1996).
El Tiempo.
24/05/1996.
2. *Alcornoque* (2013).
El Tiempo.
Sin fecha de publicación.
3. *Rescate termina en masacre* (2012).
El Tiempo.
05/05/2012.
4. *Méteme a mí que ya viví lo suficiente* (2014).
El Tiempo.
Sin fecha de publicación.
5. *Colombia, un país secuestrado* (2014).
El Tiempo.
05/04/2014.
6. *Alcornoque para el extranjero* (2014).
El Tiempo.
24/11/2014.
7. *Alcornoque y 12 militantes que siguen en poder de los FARC* (1996).
El Tiempo.
20/01/1996.
8. *Rescate especial para el Cacique* (1996).
El Tiempo.
12/03/1996.
9. *El último guardián* (1996).
Banco de Santander.
Sin fecha de publicación.
10. *Una indígena que sólo sobrevive en persecución* (1996).
El Tiempo.
24/05/1996.

Referentes

1. *Una indígena que sólo sobrevive en persecución* (1996).
El Tiempo.
24/05/1996.
2. *Alcornoque* (2013).
El Tiempo.
Sin fecha de publicación.
3. *Rescate termina en masacre* (2012).
El Tiempo.
05/05/2012.
4. *Méteme a mí que ya viví lo suficiente* (2014).
El Tiempo.
Sin fecha de publicación.
5. *Colombia, un país secuestrado* (2014).
El Tiempo.
05/04/2014.
6. *Alcornoque para el extranjero* (2014).
El Tiempo.
24/11/2014.
7. *Alcornoque y 12 militantes que siguen en poder de los FARC* (1996).
El Tiempo.
20/01/1996.
8. *Rescate especial para el Cacique* (1996).
El Tiempo.
12/03/1996.
9. *El último guardián* (1996).
Banco de Santander.
Sin fecha de publicación.
10. *Una indígena que sólo sobrevive en persecución* (1996).
El Tiempo.
24/05/1996.

Gramaticalmente, *Máteme a mí que yo ya viví* contiene un verbo que está en imperativo, lo que se traduce en una orden modal de ruego; una súplica por la vida de alguien más quien no debió morir, de alguien que apenas empezó a vivir. Así, se muestra a una madre que pide que le regresen a su hijo con vida. La dualidad de ser madre y víctima.

¹⁷ Ver tablero 7.

Los titulares de prensa de los medios de comunicación colombianos de aquel momento tuvieron una fuerte influencia en la denominación lingüística del conflicto armado. Las notas de prensa estaban pensadas según una lógica — un *modus operandi*— que colocó al conflicto armado en un lugar privilegiado de la *primicia* y lo *noticioso*¹⁷, hasta el punto de que los textos se convirtieron en un paisaje naturalizado por el lector.

González buscó reconstruir esta lógica desde la oposición y la dualidad haciendo uso de los juegos gramaticales imperativos de los titulares mediatizados y llevándolos a la confrontación de lo que realmente exponía la situación representada por los medios. De este modo, la obra de arte se convertía en un mecanismo de traducción entre el universo semiótico de los medios de comunicación en Colombia, en los que prevalecía el acto de nominalizar —el titular de prensa— para designar una realidad coartada simbólicamente por las fuentes de información, y el universo semiótico del arte que proponía la artista, donde su referencia al entorno crudo, descarnado y silenciado que se vivía en aquella época se manifestaba en la figura icónica de la *madre de la víctima*. Para la artista, aquella fue la mejor manera de rendir un tributo al sujeto que nunca lo tuvo, especialmente cuando el relato noticioso del hecho lo despojo de esta posibilidad.

El ruego por que maten a quien ya vivió es en vano, pues ese hijo ya está muerto, o lo estará, presuntamente sin saberlo. Nunca se piensa en dar la vida a cambio de *algo*, y mucho menos por alguien que no está en riesgo de morir. Esa es la premisa con la que la artista se dirige al otro: ella —en las mediaciones de la obra misma— refiere su vida en la de *otro*, se refiere a su dolor como el del *otro*. *Autorretrato llorando* (1997) y *El paraíso* (1997) utilizan este mismo recurso para narrar el dolor como un estado simbólico y aprehendido en la vida cotidiana¹⁸.

¹⁸ Ver tablero 7.

El dolor se convirtió para la artista en un proceso de referencia, iniciado por los medios de comunicación nacional, sobre los hechos de violencia que acontecían en el país, y ella se postulaba para (auto)representarlo. El dolor, como concepto signado por el arte y los medios de comunicación, aparece acompañado de la muerte segura, de la irremediable pérdida, así como de la muerte provocada, y no por causas naturales.

La súplica o la orden no dice “me muero yo, que ya viví”, no está en manos de la naturaleza o de un ser divino o deidad; es un acto cometido por otro, es un asesinato, es alguien —*otro*— quien quita la vida a su ser querido, y por eso como madre le pide al asesino que sea ella quien muera, que tome su vida en lugar de la del hijo.

La trayectoria de la artista: sus obras y la relación que establece con ellas empieza a adjudicarse el dolor como eje conceptual de los procesos de creación en la medida que persiste el interés en la representación de esta emoción en los estados perceptibles del ser humano, tales como el mirar —no mirar— y el hablar o que le callen, como en *Población civil* (1997)¹⁹, o en *Galán* (1992)²⁰, y más aún el tapar o el mostrar en *Tapen, tapen* (1994)²¹, o en *Yolanda con libreta de notas* (2008)²².

El juego de la percepción y su tránsito hacia la representación e interpretación trae a colación el sistema semiótico con el que el arte, en la contemporaneidad, recrea sus discursos y relatos, y es ahí donde se presenta la ruptura con la tendencia historicista que venía privilegiándose hasta antes de la segunda mitad del siglo XX. La acción no consiste en expresar los sentimientos del productor, como sucedía en el arte de vanguardia. En la contemporaneidad, las emociones de la artista, las mismas que acontecen en su entorno, se toman la acción en sí, permiten indexarse en el ejercicio artístico y político respectivo. No se pinta, graba, moldea, sitúa o danza porque sí, es decir, no se responde al estilo por el estilo. Por el contrario, las emociones se reconocen como manifestaciones propias de estos tiempos con las que se signan los relatos de lo *nuestro* y lo *propio*; una poética de la memoria que se lleva a cabo sin tener consciencia de su grado histórico aún. Aquí no es importante el reconocimiento de la forma o el estilo, lo que se prioriza es el relato intertextual, semiotizado por la presencia de la emoción indexada en la obra lo que otorga sentido a hablar de lo *violento* en un país que busca otras formas de existencia.

Estos cambios históricos y ontológicos en el arte tuvieron como punto de partida la dicotomización del concepto, el cual para finales de los ochenta permitió la denominación de una tipología de arte: el arte conceptual; como también fue la incidencia en el viraje de los procesos creativos entre el uso del material y la idea o concepto como obra. El esbozo del concepto como material de creación semiotizó el escenario donde el artista asume, toma y crea lo *nuestro* y lo *propio* de su comunidad.

Siguiendo con el análisis de las obras, la configuración del relato se lleva a cabo en la categorización del eje conceptual que toma el artista. En el caso de González, se trata del dolor y de su materialización en las manos, así como

¹⁹ Ver tablero 8.

²⁰ *Ibid.*

²¹ *Ibid.*

²² Ver tablero 9.

de su ubicación prosémica en el cuadro, la cual permite (re)conocer el hilo conductor de sentido, el proceso semiótico explícito, entre la imagen tomada del medio de comunicación y la apuesta conceptual final que se ofrece en la obra. A diferencia de otras obras que hemos mencionado anteriormente, aquí no se cuestiona esta relación lineal con el soporte: se privilegia.

Sumado a esto, la personificación del dolor es, a su vez, otra estrategia semiótica con la que se busca movilizar la emoción —el *dolor*— en el espectador: funciona como una huella que deja el artista para que el otro configure el lugar desde donde reconstruye su valor simbólico, especialmente cuando el otro hace parte de este universo, donde la violencia prevalece como razón causal del hecho.

Como ya se mencionó, solo se piensa así cuando la muerte —a causa del hecho de violencia— es irremediable. Por eso el sujeto —la madre en el caso de González y de la serie de obras mencionadas anteriormente— no está presentado de otro modo más que el de la desesperanza y el dolor: la realidad es que su hijo ya está muerto, que su ruego es en vano y que cubre sus ojos porque desea con todas las fuerzas de su corazón que eso no esté pasando; no quiere siquiera imaginarlo, dado que eso lo hace más real (recurso semiótico de la proxémica del cuerpo de la madre).

²³ Revisar los anexos 12, 12(a), 12(b) y 12(c) pertenecientes a la serie *Mátame a mí que yo ya viví* (1996). Ver tablero 7.

La madre lleva un vestido morado²³, un color oscuro que hace contraste con el amarillo del resto de la imagen. La luz que imprime el amarillo es proyectada desde la parte superior izquierda: lo identificamos por las sombras que se generan debajo del cuello y la parte lateral del brazo izquierdo. Lo más brillante e iluminado de la imagen es el rostro cubierto por las manos, lo que hace notorio que se desea resaltar la posición que tiene su cabeza y manos, quizás, se podría pensar, como huella en el espectador de la obra en una forma de remitir a pensamientos tales como “¿Qué pasa por la cabeza de una madre a cuyo hijo asesinaron?”, “¿Qué pensamientos acompañan el dolor?”, “¿Dónde se refugia quien no tiene a donde ir?”. La luz centra su fuerza en el color amarillo porque no puede haber otro tono que represente esa estática posición en la que ingresa la mente cuando se piensa en la muerte del ser más amado. Se trata de un tono parejo, sólido y fijo, como el dolor, que además está contenido, cuando sostenemos nuestra mirada con las manos.

En el caso de la serie *Las delicias* (1996) y *Los dolores* (2000), las lágrimas no brotan con facilidad; de hecho, no se puede saber con certeza si la persona está llorando o tratando de ocultar su pena. Cubrirse el rostro con las manos es un intento de que el mundo se detenga para poder enfrentarse al dolor poco a poco, de a momentos, tal como lo hace la artista en la serie, y cada cua-

dro relaciona este momento crucial del sujeto representado. Es un acto que se lee como una forma de comprender el conflicto armado.

La base militar Las Delicias, ubicada en el municipio de Puerto Leguízamo, en Putumayo, fue asaltada por cuatrocientos cincuenta integrantes de la guerrilla de las FARC-EP. En aquel acto murieron veintisiete soldados, otros dieciséis quedaron heridos y sesenta de ellos fueron secuestrados; todo ello ocurrió en la noche del 30 de agosto de 1996.

El sangriento combate se extendió por varias horas, los refuerzos por parte de las fuerzas militares no alcanzaron a llegar a tiempo —fueron emboscados a pocos kilómetros de la base por más de cien guerrilleros—; no obstante, estos resistieron hasta donde las municiones les permitieron, sellando así la suerte de los soldados que aún seguían con vida. El combate finalizó aproximadamente a las doce del mediodía, con la toma de los puestos de control por parte de la guerrilla y la rendición de los militares. Posteriormente, las madres de los soldados secuestrados llevaron a cabo una gran movilización, exigiéndole al Gobierno de Ernesto Samper la negociación para la liberación de sus hijos; acto que, al parecer, surtió efecto, pues esas sesenta personas recuperaron su libertad un mes más tarde.

Las delicias (1996) es una serie nacida de la sensibilidad de Beatriz González²⁴. La artista observó una fotografía en el periódico *El Tiempo* que retrataba las condiciones en las que quedó la base militar en Puerto Leguízamo después de la toma guerrillera, perpetrada el 30 de agosto. González decide entonces tener como inspiración para sus obras algunos recortes de periódico que registrasen noticias acerca de los soldados desaparecidos o secuestrados y las movilizaciones de sus madres solicitándole al Gobierno de turno su liberación. Dichos recortes aparecían por todo su taller mientras la artista procuraba retratar, a partir de ellos, la realidad nacional.

²⁴ Ver tablero 6.

La primera de esta serie es una pintura elaborada en óleo sobre lienzo, con dimensiones de 24 por 24 centímetros²⁵. En el cuadro se destaca una figura femenina sobre un fondo amarillo desprovisto de elementos. La mujer proyecta un semblante nostálgico, está cabizbaja; tiene el cabello rizado recogido, los ojos entrecerrados y entristecidos, los cuales transmiten un sentimiento de melancolía, desasosiego, incertidumbre. Sus ojos se perfilan con un violeta claro, el cual bordea dos pequeños círculos formando sus pupilas, aparentemente dirigidas al suelo.

²⁵ Ver tablero 7.

No se advierte otro rasgo en su cara, no hay otros órganos que permitan develar la apariencia de su rostro: la boca y la nariz. La mano izquierda, con la

palma abierta, está a la altura de los ojos sosteniendo la cabeza, con los dedos sobre sus cabellos. Como rastros de las emociones *indexicalizadas* se observan las marcas del pincel, que de manera delicada delimitan los bordes de la silueta de la mujer, en especial la forma de los dedos, dando la sensación de que ella se desvanece.

El color amarillo intenso que presenta el fondo de la pintura lucha fuertemente por no ser trasgredido por la fuerza del violeta empleado en el trazo del rostro de la mujer, pues una variada gama de violetas es la encargada de dar forma a los ojos, el rostro y el cuello de la misma. Aunque el violeta sea un color secundario, resalta con imponentia sobre un fondo amarillo que, de una u otra manera, tampoco se invisibiliza frente a la mirada del espectador.

La tonalidad escogida para dar vida a los cabellos y al vestido —un amarillo ocre— suscita una suerte de pasividad en la transición entre colores para introducir a otra figura que hace las veces de frontera entre dos elementos potenciales en la obra: el fondo y el rostro de la figura femenina.

Toda la fuerza expresiva del cuadro se transmite a través de la mirada, dibujada de forma escueta empero no por ello menos significativa. Los demás órganos de los sentidos son descartados como conductores del dolor: son los ojos el vehículo del sentimiento, una de las formas de expresión de las emociones más humanas.

Al espectador le es inevitable conectarse con los ojos de la mujer. Su cara, desprovista de boca y nariz, se muestra como un campo llano, y son los ojos los únicos relieves que cargan de significación una figura antropomórfica que, de no tenerlos, carecería de sentido.

En el caso de la segunda pintura de la serie²⁶, la mano izquierda de la mujer está puesta sobre la mejilla y el cabello. Al carecer de boca, esta se une en una línea de sentido con los ojos, lo que aporta una sensación de desconuelo, preocupación y espera ante una imposibilidad de acción. Por último, la mano busca el rostro en un acto de resignación.

La configuración de las formas presentes en el cuadro, las que componen el cabello y la ropa, dan la sensación de representar a una mujer de entre 45 y 60 años, de contextura robusta, cabello rizado recogido, perteneciente a una población vulnerable. Al observar de forma detallada el contraste entre la calidez del color primario del fondo y la frialdad del color secundario del rostro, se hace posible la transposición a un efecto negativo, un plano en el cual los colores toman un sentido simbólico conforme al flagelo que aborda el cuadro, a saber, la violencia y la desaparición forzada.

²⁶ Ver tablero 7.

La protagonista de la pintura puede ser perfectamente una mujer: madre, hermana, amiga. De tez morena, cabello y vestimenta oscura, sobre un fondo claro que mitiga el dolor que transmite la figura femenina con sus tonalidades frías. Desde la composición, los trazos y los colores, la obra retrata el luto de una mujer en eterna espera, en alusión al desasosiego de una población azotada por una guerra desencarnada.

Las delicias 3 (1996): las dimensiones de la pintura son de 24 por 24 centímetros, y se trata de una obra elaborada a partir de la técnica de óleo sobre lienzo. La pieza está compuesta por la figura de una mujer que tiene la cabeza inclinada hacia su lado derecho inferior; con su mano izquierda cubre su rostro, al mismo tiempo que sostiene un pañuelo. En concordancia con lo anterior, el único elemento identificable es su cabello ondulado.

El dominio fuente de la propuesta metafórica en esta obra es el fondo de color violeta azulado profundo y sólido sobre el cual reposa un azul claro que da forma al cabello. El rostro es definido por un violeta en una tonalidad más clara que la empleada en el fondo de la pintura, advirtiéndose como una mancha ovalada interrumpida por el color amarillo que dibuja los bordes del pañuelo. El dominio destino se comprende como el nivel indexical donde el trazo, un tanto difuso, crea una distinción entre el rostro y la mano. Se entrelazan los colores amarillo y violeta, lo que permite una visualidad de tonos marrones. Así, los trazos se convierten en la forma del dolor representada en el cuadro, tomada de un soporte fotográfico del diario *El Tiempo* del año 1996.

El cuadro se presenta en tonos y matices fríos —tendiendo a lo oscuro—, aspectos que se ven interrumpidos por la calidez y extravagancia que emite el tono amarillo claro del pañuelo y la fuerza de un amarillo que, al sobreponerse al violeta, torna los trazos de la mano un poco anaranjados. El contraste de los colores es la traslación del sentido entre la intención de poder distinguir la figura humana que se resalta en la importancia del pañuelo y de la mano y los elementos que entregan la mayor carga simbólica que tiene la fotografía del diario y que rescata el artista en su obra.

La posición de la cabeza, contrastada con la delicadeza de la mano, que de manera sutil cubre la cara, representa el ocultamiento de una identidad determinada, abriendo paso a la posibilidad infinita de que ese rostro pueda ser adoptado por cualquier mujer que haya sido víctima de la violencia. Asimismo, como lo expresa González (2014), el encubrimiento del rostro con el pañuelo se da ante la necesidad de ocultar la impotencia producida por la magnitud de los sentimientos que se están experimentando.

En palabras más sencillas, el sentimiento que vivencia la mujer del retrato es tan intenso y profundo que procura que este no sea percibido por ese *otro*; de ahí que decida ocultarse detrás de un pañuelo; así, el espectador o quien desee intentar imaginar la magnitud del dolor, del desasosiego, de la desesperación, difícilmente podrá dimensionarlo. Quedan plasmadas entonces tanto la inmensidad emocional que pueda llegar a proyectar el artista a través de la pintura como la capacidad de asombro y sensibilidad que tenga el espectador.

Si bien la configuración semiótica del cuadro es dicente, al aplicarle una conversión de claros a oscuros se posibilita el hallazgo de elementos simbólicos interesantes de ser analizados. El pañuelo, tanto en la representación real de la pintura como en el efecto negativo, tiende a ser el elemento más llamativo de la obra, y pasa de un amarillo fuerte a un tono completamente oscuro.

Condensa este pequeño fragmento toda la simbolización del dolor al contraponerse con la cara blanquísima y la mano, delimitada por el color oscuro. Trastocando las tonalidades a través de este efecto, se puede identificar más fácilmente la figura de una mujer de entre 20 y 35 años, caucásica, delgada, con el cabello largo, ondulado y castaño. ¿A quién encarna esta joven adulta? No se sabe; podría ser una madre que tuvo a su hijo a una temprana edad y lo ha perdido, como podría ser también una hermana a la cual le arrancaron su vínculo fraternal, o la novia que ahoga en lágrimas la pérdida del amado, o la amiga fiel que jamás volverá a conversar con su confidente.

Ella puede ser todas y, al mismo tiempo, ninguna: no es más que una figura de cabello largo. Su identidad y sus expresiones encarnan una ausencia que, de forma ambivalente, está presente: su materialidad está ahí, se puede intuir su historia, mas nunca se tendrá una certeza, sino que todo queda a la deriva, a la imaginación del espectador.

Las delicias 5 (1996)²⁷: la frialdad de los colores negros y azules (en cualquiera de sus tonalidades) y la fuerza de un amarillo claro son las encargadas de dar vida a los trazos que configuran esta pintura de González. En el contenido de la obra finamente plasmado, salta un detalle a la vista, y es la textura trabajada, de manera tal que se perciben unos pequeños y delgados surcos verticales de colores blanco y amarillo. Dos figuras componen la escena: un hombre con la mirada fija hacia adelante, cuyo brazo izquierdo rodea por el cuello a una figura femenina (en una intención de abrazo), permitiéndose descansar sobre el hombro izquierdo de la mujer. Ella pareciese estar apoyada sobre el lado izquierdo del rostro del hombre. La mujer cubre su rostro con un pañuelo de color amarillo, lo sostiene con su mano izquierda, ocultándose por completo.

²⁷ Ver tablero 7.

Tres líneas curvas, de color azul claro, dibujan los ojos y la boca del hombre; el mismo color delimita la camisa de su cuello, que, igual que la cara, está trazado con azul oscuro. Un color azul un poco más claro que el tono que se le ha dado a la piel del hombre y que, a su vez, es más oscuro que el de la camisa nos indica el puño que delimita el final de esta; luego se encuentra la mano (solo se representa media mano, los dedos no están presentes), que oculta un tercio de la cara de la figura femenina.

El cabello de la mujer se independiza del fondo de la pintura al estar plasmado desde un tono azul un poco más oscuro que el que da forma a la figura masculina, lo cual hace que la mujer resalte en el primer plano de la escena. Además, el rostro de ella es de un color salmón claro, y su piel parece un poco manchada: se advierten breves toques de violeta, que, al mezclarse con el color amarillo del pañuelo, provocan la aparición de unos visos amarronados. Predomina entonces en la obra una gama de azules oscuros, contrastados con lo cálido de la piel de la mujer y lo vibrante del amarillo del pañuelo.

El espectador ve, de entrada, el pañuelo y la cara de la mujer, y a partir de ahí se hace consciente de la silueta femenina; seguidamente, advierte la presencia masculina, cuya figura pareciera rodear a la primera con un abrazo. El tono azul claro que da forma a los ojos y la boca del hombre evoca lo difuso —esté o no esté presente—, la distancia, la frialdad, lo que se halla distante; pareciera entonces que este fuese un cuerpo inerte, que estuviese lejano. La semiosis que aquí se plantea da cuenta del dolor que expresa la artista en su obra, y mucho más cuando decide autorretratarse —*Autorretrato llorando* (1997)— con el fin de definirse como el dominio destino de la metáfora del dolor que vive el pueblo colombiano en medio del conflicto armado, situación que se reitera con la serie de *La piedad* (2005)²⁸.

²⁸ Ver tablero 7.

Sin duda alguna, el azul un poco más claro que traza los cabellos, sumado a la calidez del rostro, hace sentir que la mujer está viva, que está cercana al espectador. El caso contrario ocurre con la representación masculina: los colores fríos remiten a su ausencia, a su falta de vitalidad. La dualidad se hace presente en el cuadro a través de la interpretación de la vida y la muerte, la presencia y la ausencia, lo femenino y lo masculino, lo oscuro y lo claro; polos opuestos que se necesitan, que conforman el todo dentro de la obra.

Observando detalladamente la pintura, es indicado señalar la inexpresividad del rostro masculino: es seco, vacío, indistinto a la emotividad expresada por el rostro femenino. De ahí la idea de que el hombre, en la pintura, no es más que la representación de la memoria evocando el recuerdo de un ser querido distanciado, ausente, perdido, desaparecido. Lo observado en esta obra es un fiel

retrato de las cientos de víctimas que ha dejado el conflicto armado en ese país.

A modo de conclusión: el dolor como presencia indéxica de la violencia colombiana en el arte de González

El dolor se comprende como el agente semiótico de todas las memorias retratadas en las obras y series mencionadas hasta el momento. La gestualidad de esta emoción funciona como la propuesta plástica con la que la artista busca desplazar las razones gnoseológicas de los argumentos con los que se nombra el arte pop en la contemporaneidad. González controvierte los planteamientos con los que artistas como Andy Warhol (1928-1987) y Roy Lichtenstein (1923-1997) intentan ensalzar los valores pictóricos de la producción industrial que caracteriza las manifestaciones artísticas de segunda mitad del siglo XX, y lo hace con el fin de proponer un escenario de reflexión sobre las formas habituales y estructurales que ha asumido un país como Colombia al estar existiendo —sintiendo, pensado y actuando— en guerra por más de ocho décadas.

Es en este punto donde las obras de González se acercan de manera gnoseológica al arte en la contemporaneidad. No se está, pues, ante la estética de los postulados kantianos, bajo el reconocimiento del valor de la obra y una preponderancia de la experiencia conforme a los cánones de belleza de los siglos XVIII y XIX, en el reconocimiento de connotaciones idealistas y románticas. Por el contrario, se está ante la experiencia como agente semiótico que involucra tanto al artista como al ciudadano en el proceso de significación de la obra; una experiencia de carácter dialógica e indicial que confronta esta acepción estética del pasado para suscitarla y entenderla como escenario de acciones que movilizan hacia la apreciación analítica de esa carga semiótica, como la comprensión del sentido de una emoción de quien vive el conflicto, de quien configura su experiencia bajo el reconocimiento del *otro como sí mismo*. En definitiva: de quienes hacemos parte de esta guerra. Así, podemos hablar de una traslación de carácter metafórico entre *apreciar la obra por sus valores plásticos y sentir la existencia del otro a través de la obra*.

González antepone la emoción como una forma de configurar esta estética relacional entre su estilo pictórico y la denuncia social, y en la cual la emancipación de los valores pictóricos que siempre han caracterizado el arte pop permite desvirtuar el lugar del artista como un solo creador de experiencias que estimulan la percepción del sujeto que interpreta la obra. En este sentido, para González, el artista pop se configura como aquel sujeto que interpela un acto de comprensión sensible y que busca marginalizar su acción plástica de toda afiliación a una técnica, un estilo o un cuestionamiento conceptual para

privilegiar el acto de recordar, rememorar y no olvidar a quien es merecedor de la obra en sí y para sí misma: la víctima. Se trata de un acto pictórico que, sin perder el entusiasmo y la explosión del color que tanto caracteriza esta tendencia en los artistas contemporáneos, termina por otorgarle sentido a la existencia de quien pereció en medio de un conflicto, como presencia indicial de lo que sucedió en Colombia, y con el fin de recordar para no volver a repetir.

Referencias bibliográficas

Banco de Archivos Digitales de Artes en Colombia (Universidad de los Andes), 2018. *Catálogo Razonado Beatriz González*. [en línea] Disponible en: <<https://bga.uniandes.edu.co/catalogo/>> [Consultado el 22 de octubre de 2018].

Cid Jurado, A., 2017. *La imagen política: estudios desde la semiótica visual*. Ciudad de México: Universidad Autónoma Metropolitana (Unidad Xochimilco).

González, B., 2018. *Comunicación personal*. Medellín: Universidad de Antioquia.

González, B., 2014. Beatriz González, de la sonrisa al dolor. *El Tiempo*. 29 de septiembre de 2014. Disponible en: <<https://www.eltiempo.com/archivo/documento/CMS-14611537>> [Consultado el 21 de octubre de 2018].

Krauss, R., 2003. *Notes on the Index. Part I: Art in Theory 1900-2000: An Anthology of Changing Ideas*. Cornualles: Blackwell Publishing.

Lotman, Y., 1996. *La semiosfera I: semiótica de la cultura y del texto*. Traducido del ruso por Desiderio Navarro. Madrid: Cátedra.

Malagón, M., 2010. *Arte como presencia indéxica: la obra de tres artistas colombianos en tiempos de violencia: Beatriz González, Óscar Muñoz y Doris Salcedo en la década de los noventa*. Bogotá: Artes Editorial.

Roca, J. y Suárez, S., 2012. *Transpolítico: arte en Colombia, 1992-2012*. Bogotá: Lunwerg.

Rodríguez Dalvard, D., 2000. Sin máscaras. *Semana*, [en línea] Disponible en: <<https://www.semana.com/nacion/articulo/sin-mascaras/44478-3>> [Consultado el 13 de abril de 2017].

El presente artículo es producto de la investigación doctoral denominada *¿Cómo se construye el sentido de la violencia en el arte colombiano? Análisis semiótico e histórico de las obras de la maestra Beatriz González del periodo 1989-2009*, tesis aprobada y sustentada. Texto enviado en categoría de artículo de reflexión.

Tablero 9.



1



2



3

Obras

1. *Genova-Abrera* (1986).
Instituto de Estudios Sociales y
Científicos (IESC). 130x110 cm.
2. *Andrés* (2008).
Beatriz González.
Oleo sobre lienzo. 130x110 cm.
3. *Retrato con florero de vidrio*
(2009).
Beatriz González.
Oleo sobre lienzo. 140x140 cm.

Obras



1



2



3



4



5

Referentes

Referentes

1. *Alta tasa de homicidios que se le pudo atribuir al gobierno nacional* (1996).
El Tiempo.
11/06/1996.
2. *Asesinato especial para el Caguán* (1996).
El Tiempo.
12/03/1996.
3. *Caracoles biográficos* (2008).
El Tiempo.
2008.
4. *Arrecia juicio clase en crímenes por tierra* (2008).
El Tiempo.
20/11/2008.
5. *Arrecia juicio clase en crímenes por tierra* (2008).
El Tiempo.
20/11/2008.

Jorge Eduardo Urueña López, Doctor en Artes y profesor de la Facultad de Artes en la Universidad de Antioquia (<<https://orcid.org/0000-0001-8068-952X>>).

Furia pop. Recepción crítica y exploraciones de un imaginario popular en el arte de los años sesenta en Chile

Soledad García Saavedra

Recibido: 30.3.19

Aceptado: 26.4.19

Publicado: 30.6.19

Cómo citar este artículo:

García Saavedra, S., 2019. Furia Pop, recepción crítica y exploraciones de un imaginario popular en el arte de los años sesenta en Chile. *Inmaterial. Diseño, Arte y Sociedad*. 4(7), pp. 45-69



Abstract

Within an environment of social and political transformations along with the rejection of a tradition that took roots in modernism, barge in a pop art in Chile. In comparative modus, this essay looks over a set of international and local controversies, that put in tension the North and the South in the second mid of the sixties and, that trigger out critical receptions about Pop. It examines the immersion of an art in its own reality along with aesthetic, philosophical and political issues through the artworks of artists Francisco Brugnoli, Valentina Cruz, Virginia Errázuriz and Guillermo Núñez, whose artistic positions and motivations arise from a political and popular imaginary.

Keywords

pop art, popular and political imaginary, art critique.

Resumen

En un ambiente de transformaciones sociales y políticas, junto con el rechazo de una tradición enraizada en el modernismo, irrumpe un arte pop en Chile. A modo comparativo, este ensayo repasa un conjunto de polémicas internacionales y locales que tensionan el norte y el sur en la segunda mitad de los años sesenta y que desatan recepciones críticas del pop. Se examina la inmersión de un arte en su propia realidad, así como problemáticas estéticas, filosóficas y políticas a partir de las obras de los artistas Francisco Brugnoli, Valentina Cruz, Virginia Errázuriz y Guillermo Núñez, cuyas posiciones y motivaciones surgen desde un imaginario popular y político.

Palabras clave

arte pop, imaginario popular y político, crítica de arte.

Presentación

A mediados de los años sesenta, las resonancias del arte pop movilizaron en Chile un estado de críticas a contracorriente de los valores y las estéticas brillantes y afirmativas que la cultura comercial del *pop art* de Estados Unidos irradiaba por el mundo. La abundante y expansiva propagación del arte estadounidense contó con una atractiva voracidad por parte de la crítica de la prensa angloamericana, cuyo entusiasmo por la frescura y el vértigo de esta nueva invención extrovertida provocó no solo el encanto de los escritores de la prensa y el ascenso de una diseminación internacional que ningún movimiento de las artes visuales hubiera experimentado antes (Madoff, 1997), sino también aproximaciones rápidas y repetitivas de su terminología, generando mitos y malentendidos.

Este ensayo se adentra en la recepción, asimilación y discusiones sobre el arte pop en Chile en medio de la coyuntura internacional de la segunda mitad de los años sesenta con el propósito de explorar las resonancias y distinciones de un arte que, mediado por la prensa anglosajona de alcance internacional, contó con debates, apropiaciones y distinciones artísticas propios de las transformaciones sociales y políticas que se vivían en el Cono Sur. En un primer momento, se busca distinguir las diferencias y similitudes de opiniones críticas que aparecen tanto en Estados Unidos como en Chile cuando el arte pop alcanza su primacía mundial en la Bienal de Venecia de 1964: ¿cómo el contacto con un arte que fue transmitido por la prensa animó debates, aprobaciones y rechazos en distintas localidades? Este texto observa los desencuentros que tuvo la crítica con el arte pop atendiendo al argumento de sus descalificaciones para reconocer, como contrapunto del arte norteamericano, la marginalidad de su acogida en Chile. A partir de fuentes secundarias, se realizan análisis comparativos entre la recepción crítica del norte y la del sur con el propósito de explorar las estéticas discrepantes de acuerdo a las reacciones de críticos y las motivaciones de los artistas. Se introducen las irrupciones de un arte cuyo carácter es político y está inserto en un imaginario popular, en un contexto donde se tensionan convicciones prerrevolucionarias y reformas estructurales en el país —previamente al gobierno de la Unidad Popular—. Por último, se busca revisar, a modo de síntesis, algunas de las cualidades de las obras y las posiciones de artistas como Virginia Errázuriz, Francisco Brugnoli, Guillermo Núñez o Valentina Cruz, quienes, en sus distintas versiones, confrontaron a través de sus prácticas artísticas cuestiones estéticas, ideológicas y filosóficas sobre el cuerpo popular y político del ser humano.

I. Polémicas y destrucciones del pop

Como un cordón umbilical que nutre a dos cuerpos, los medios de masas fueron inseparables del arte pop. La apropiación recíproca de unos y otro fue abundante y no se limitó a las reglas ni a la cantidad. El mismo artista Robert Rauschenberg, catalogado como precursor de este movimiento, afirmaba en una entrevista que le interesaba “hacer buen periodismo” (Romera, 1965, p. 276). Apropiándose de imágenes de la prensa incorporándolas en su obra y aplicando pintura sobre su superficie, Rauschenberg denominó su trabajo con el apelativo de “combines”, una unión accidentada entre serigrafía, *collage*, objetos encontrados al azar y pintura de brochazos rápidos con imágenes de fácil reconocimiento. Los objetos de uso cotidiano como billetes, llaves, zapatos y carteles de publicidad compartieron la misma superficie con reproducciones de la contingencia política, la carrera espacial, el deporte y el arte culto: detalles o escenas de pinturas clásicas que aportaban referencias para unir un puzle de múltiples sentidos. De ese periodo, su obra *Buffalo II*, de 1964, cuyo ensamble de imágenes engrandecía el retrato del presidente recientemente asesinado, John F. Kennedy, constituyó un recuerdo tácito de su muerte y un mosaico iconográfico, compuesto de un águila, una llave, un helicóptero militar y un paracaídas de un astronauta, entre otros, generando una trama de asociaciones simbólicas. Esta imagen apareció reproducida en revistas en Chile y en el mundo cuando dieron a conocer la polémica noticia de la obtención por parte del artista del Gran Premio de Pintura en la XXXII Bienal de Venecia.

En Santiago, el entonces director del Museo de Arte Popular Americano y profesor de la Facultad de Bellas Artes, Tomás Lago, publicó en la revista *Ercilla* el artículo “Escándalo en Venecia”. Luego de un viaje de estudios por Europa, en donde asistió al megaevento italiano, Lago plasmaba el debate que levantó principalmente la crítica francesa al verse destronada la escuela de París de su posición hegemónica, cuyo dominio era ejemplar de los valores artísticos de la pintura y escultura desde fines del siglo XIX. Por primera vez, el premio era otorgado a un artista norteamericano y no a uno francés o europeo. En ese sentido, las obras de Rauschenberg no solo significaban una modificación y destrucción estética de la pintura —que para muchos fue considerada de vulgar—, sino que sobre todo alteraba el horizonte geográfico del mundo del arte, en el que Nueva York relevaba a París. Lago (1964, pp. 12-13), además de intentar definir en su artículo el conjunto de obras pop que el pabellón norteamericano exhibió¹, aludiendo al remplazo de la imitación del objeto cotidiano “por la realidad de sus motivos y experiencias”, la utilización de “materiales deleznales” y, con ello, “la anulación de la trascendencia de la obra artística”, citaba las reacciones que las revistas parisinas atribuían a la distinción del

¹ Además de Rauschenberg, el pabellón curado por Alan R. Salomon reunió obras de Roy Lichtenstein, Claes Oldenburg, Jim Dine y Jasper Johns. Para un análisis de la producción de la exposición en las salas del Arsenal, así como de la producción del catálogo y los comunicados, se recomienda consultar el libro de Hiroko Ikegami *The Great Migrator: Robert Rauschenberg and the Global Rise of American Art* (MIT Press, 2010).

artista norteamericano como un “falso dadaísta” y a la de su obra como un “dadaísmo retrasado”. Aún más: la nota de Lago (1964, p. 13) cerraba con la sentencia del pintor surrealista Giorgio de Chirico, quien declaraba que el *pop art* no se podía juzgar porque no tenía nada que ver con el arte. Como un combate de críticas y réplicas, el *pop art* impuso ruido, ruptura y rechazo. Y su confrontación en Chile no estuvo exenta de repudio por parte de la academia, la crítica de arte y el periodismo, quienes, en sus distintos campos, sostenían o encontraban mayores afinidades con la tradición cultural francesa.

Las revistas de arte, música, moda y política replicaron y cubrieron esta nueva tendencia figurativa como un estado de “máxima reacción contra la sociedad y las escuelas anteriores”, cuyas fluctuaciones, imprecisiones y, a la vez, obsesiones dejaba entrever. En esa sintonía, el crítico de arte Antonio Romera (1908-1975)², en la crónica “En torno al *pop art*”, elogiaba “los pegotes de Rauschenberg” por la actitud moral frente al estado de cosas insignificantes, por su “desplazamiento hacia dominios sociales sin compromiso político” ni jerarquías y, sobre todo, por la “antipintura” del artista al renunciar a las normas que hasta ese entonces habían sustentado la representación y el tratamiento del color, el dibujo y la forma (1965, pp. 271-276). En ese sentido, Romera apreciaba las obras de Rauschenberg no tanto por su polémico premio en la Bienal de Venecia como por el “caos representativo” de sus trabajos, que permitía replantear la concepción de la pintura y desafiar sus comprensiones. Sin embargo, si las obras y la actitud de Rauschenberg eran intencionalmente citadas en extenso en su ensayo, los cómics de Roy Lichtenstein eran reprobados por el crítico, debido a su sarcasmo y embaucada pretensión de “hacer arte en el sentido tradicional de la palabra” (1965, p. 276). La polémica para Romera constituía la ausencia de contenido o ideas, o, en su defecto, la temática “chabacana y pedestre” de esas pinturas pop, que en su realismo artificial y simple reducían la narrativa de sus figuras y textos, suplantando posibles definiciones o lecturas por planos y patrones mecánicamente reproducidos. Sin considerar atributo alguno en las obras de Lichtenstein ni ofrecer mayores señales sobre su rechazo, Romera deslizaba un desprecio hacia el lenguaje del cómic por su baja calidad, y, por tanto, también la imposibilidad de incluirlo en el campo del arte.

Precisamente, la provocación de las pinturas de Lichtenstein radicaba en un juego con la narrativa, la composición y el color de la tira cómica y la ilustración publicitaria al descontextualizar la historia, maximizar los primeros planos de las figuras u objetos, exagerar artificialmente sus estereotipos y construcciones (colores primarios y planos, bordes gruesos, negros y contrastados) y emplear los clichés de las emociones en torno al amor y la guerra, principalmente mediante la representación de la miserable tristeza de mujeres

² El crítico de arte publicó *Asedio a la pintura chilena* en 1969, el primer libro que trataría la coherencia de temas y grupos artísticos del género pictórico desde el enfoque de la “materia creadora” y la “depuración formal”. Uno de los últimos colectivos en incluir en su libro fue el Grupo Rectángulo, al cual destacó por ser “el primer movimiento constructivo” y por cumplir en 1965 una década de vida desde su fundación. Atribuyó al grupo, como reacción contra la pintura expresiva, informalista y caótica, la propuesta de una pintura abocada al control de las sensaciones y a la “frialidad asentimental”. En su libro, Romera no incorporaría las obras de artistas chilenos jóvenes que tuvieran cercanías con el pop.

esperando o la expresión de miedo de pilotos de avión en el momento de estrellar al enemigo. Aun con el drama de esas pinturas, la técnica comercial y el estilo esquemático de producción como máquina industrial vaciaban un posible espesor emotivo transformando aquellas escenas en ficción popular o incidentes fantásticos.

Defendido por algunos, pero sobre todo interpelado por muchos críticos norteamericanos, quienes dudaban de que sus piezas pudieran ser consideradas arte, Lichtenstein, así como su actitud y sus obras, generó varias controversias en la prensa. Se publicaron reseñas de su trabajo bajo títulos cargados de hostilidad, como “¿Es el peor artista en Estados Unidos?” (Seiberling, 1964, pp. 79-83), y constantemente se repetía el cuestionamiento de si su obra constituía una burla para los amantes del arte por su falta de imaginación, poesía y misterio artístico. En ese conjunto de frases desafortunadas para el trabajo de Lichtenstein, las críticas que apuntaba Romera no eran disparatadas. Más bien, dejaban entrever una posición alineada al disgusto común entre aquellos críticos defensores de un orden modernista que observaban una división excluyente entre la cultura de masas y el arte, o entre la baja y la alta cultura. Como señaló la crítica de arte Lucy Lippard (1966, p. 9), “la indignación estuvo acompañada de una profunda decepción por parte de muchos artistas y críticos” en Inglaterra, Estados Unidos y Europa. Visto desde la independencia respecto de la naturaleza que algunas doctrinas del arte moderno transmitían (Baudelaire, 1859), este arte fuera de lo solemne abría nuevamente un camino hacia todos los accidentes y deformaciones de la realidad.

En lo que refiere a las prácticas artísticas chilenas de impronta pop, la descalificación de los críticos locales fue aún mayor. A diferencia de Nueva York, allí no existía una apertura del debate y las discrepancias entre críticos, ni tampoco un mercado de *dealers* y coleccionistas influyentes que pudieran contribuir a la comercialización de las obras. Así, en sus distintas formulaciones, los artistas Francisco Brugnoli (1935), Valentina Cruz (1938), Virginia Errázuriz (1941), Guillermo Núñez (1930), Juan Pablo Langlois (1936) y, posteriormente, Cecilia Vicuña (1948) recibieron el malestar de la crítica ante la aparición de sus obras y exposiciones.

Fuera de los parámetros correctos, académicos o del buen gusto, los artistas movilizaron inquietudes y cuestionamientos con una actitud de libertad y abierta experimentación en los agitados años sesenta en Chile. Sus referencias convivieron con la cultura de masas de Estados Unidos, ya fuera al viajar, residir temporalmente y producir algunas obras en Nueva York o al obtener e informarse a partir de revistas extranjeras de arte, música y cultura. Sus trabajos eran, por una parte, una extraña combinación de la estética vulgar

emparentada con los trabajos de Rauschenberg con la estética pobre de la calle y el campo, la mala habilidad técnica y el pegoteo de desechos u objetos de procedencia local y en estado ruinoso. Por otra parte, en su estado más pulcro y limpio, expresaron, a contracorriente del brillo y el *glamour* norteamericanos, una crítica y denuncia frente a las inequidades sociales, las muertes producidas por la industria bélica y tecnológica, la propagación de estereotipos y la resistencia a los comportamientos ideologizados. Constituían un imaginario “poplítico” —como el propio Núñez se autodefinió en los años sesenta (Ossa, 1966)—; una vertiente en la cual las obras apuntaron directamente a la violencia de la calle y a una interpelación frente a las injusticias sociales y políticas. En un ámbito filosófico, visibilizaron el desmoronamiento de los valores del ser humano y el decaimiento de un humanismo que se veía amenazado por la abundante supertécnica y el consumo, o, en sus efectos, por la dominante indiferencia social.

Mientras los jóvenes artistas se apropiaron de objetos, de medios masivos o del arraigo popular con una actitud provocativa, los críticos asediaron esta “amenaza” buscando, por un lado, resistir el decaimiento del pensamiento humanista y la velocidad de los cambios del arte contemporáneo, con la insistencia de mantener los valores metafísicos del arte moderno, y, por el otro, invalidaron públicamente su existencia mediante la publicación y circulación de reseñas que desacreditaban sus obras.

En el primer caso, a contrapelo del viraje artístico y la agitación de las reformas sociales que se estaban gestando en Chile y Latinoamérica, la crítica conservadora solicitó una “función mayéutica” para el arte, es decir, que el arte fuera “proyectivo, alumbrador y adivinatorio de aquellas tierras incógnitas, sobrantes y oscuras” (Oyarzún, 1969, p. 17). De alguna manera, los alcances de la abstracción, en particular aquella vertiente expresiva y vitalista que podría reconocerse en el lenguaje de las esculturas de inspiración ancestral e indoamericana de la artista Marta Colvin (1907-1995), canalizaban una integración entre las fuerzas enigmáticas de la naturaleza, el macizo andino y las culturas milenarias y el empleo de una materialidad vernácula al utilizar fielmente materiales nobles como la madera y la piedra (García, 2015). Residente en París, Colvin constituyó para la crítica un referente sobre las exploraciones del arte abstracto, sobre todo al obtener el Primer Premio de Escultura en la Bienal de São Paulo en 1965 y encumbrarse hacia una “inscripción internacional” (Mellado, 2015, p. 51). El mismo premio podría leerse como una adscripción a la tradición de las escuelas francesa (Ossip Zadkine) e inglesa (Henry Moore) que Colvin conoció en sus años de formación, a lo largo de los años cincuenta, y que integró durante los años sesenta.

En el segundo caso, los críticos reconocieron que los artistas jóvenes chilenos sintonizaban con las transformaciones del arte contemporáneo; sin embargo, no dejaron de reparar en la actitud destructiva de sus trabajos. Si Romera (1965, p. 1) los calificaba de “arte populachero” y Ana Helfant (1967, p. 31), de “arte pesadilla”, otros críticos fundamentaban lo absurdo de su existencia al no haber surgido de “raíces profundas de la cultura de masas de un país industrializado” (Anón., 1967, p.25). Encasillada como un arte de “segunda mano”, la vertiente pop en Chile se percibió como una usurpación extranjera sin derecho a existir.

Fuera de la institucionalidad museística y en oposición a un movimiento articulado, la “admisión” de las piezas con carácter pop sucedió a través de la irrupción de estos trabajos en eventos extraoficiales a la formación académica, esto es, en festivales, ferias, concursos, exposiciones al aire libre o en galerías y espacios privados. Por ejemplo, las obras de los artistas Francisco Brugnoli y Virginia Errázuriz, quienes fueron integrantes del grupo Los Diablos, irrumpieron en la VII Feria de Artes Plásticas, realizada en el Parque Forestal de Santiago en 1965, y desataron, según la crítica, la furia de algunos asistentes, que reclamaron el retiro de sus trabajos por la ofensa de los pegotes en estructuras sucias, por los tapices *hechizos* de comentario político o por la demostración obscena de ropa interior colgada (Lago, 1965). Las pinturas de Guillermo Núñez y las esculturas de Valentina Cruz se exhibieron en la galería El Patio (en 1965 y en 1968, respectivamente) luego del replanteamiento formal y material de la producción de sus obras tras su estadía en la ciudad de Nueva York. Núñez participó en concursos auspiciados por empresas privadas y obtuvo algunos premios, gracias a los cuales la sede de la Quinta Normal del Museo de Arte Contemporáneo (MAC) de Santiago y el Museo Nacional de Bellas Artes accedieron a exponer su trabajo³. Las obras presentadas eran pinturas que, apropiándose de noticias sobre la guerra de Vietnam o de pugnas contra las minorías raciales y obreras, tramaban el dolor con colores envolventes. El artista exhibió en varios festivales, como el Festival de Pintura Americana en Lima, Perú, y en exposiciones al aire libre en sectores marginales de la ciudad de Santiago, como la muestra “Vietnam Agresión” (1967), en la comuna de San Miguel. Aun cuando sus telas no estuvieron libres de algunos altercados polémicos al ser descolgadas, laceradas y destruidas, el artista gozó de una mayor aceptación por parte de la crítica (Romera, 1969) que otros de sus contemporáneos, cuyas obras despertaron en ella altas dosis de desprecio.

En ese sentido, Valentina Cruz fue una de las artistas más severamente criticada. En 1965, el mismo año en el que Colvin fue reconocida en la Bienal de São Paulo, Cruz obtuvo el Primer Premio de Escultura en la IV Bienal Internacio-

³ Núñez obtuvo el premio CAP en 1964 con la obra *América empieza ahora*, un homenaje a la Revolución cubana. Luego, en 1967, se llevó el segundo premio de la Compañía de Refinería de Azúcar de Viña del Mar, conocido como premio CRAV, con su obra *Take a look around to Selma, Alabama*, y, posteriormente, en 1969, el mismo premio con la obra *Héroes para recortar y armar*.

nal de Arte Joven de París con su obra *Hombre de pie*. Sin embargo, al momento de regresar y exhibir en la Bienal de Escultura en Santiago (MAC, 1967) o en una de sus primeras exposiciones individuales en la galería El Patio (1968), fue reprochada por “demoler” los ideales sobre la capacidad plástica, desatender el talento artístico y perder los equilibrios, los valores de la creación y los sentidos humanos. Parafraseando a la crítica Ana Helfant, Cruz trataba con su obra de “hacer un antiarte” que se arrastraba hacia objetivos negativos mediante la representación de la crisis acaecida en aquella época al fallar los valores modernos del arte (1967, pp. 22-23). Mientras que Helfant consideraba que la obra de Cruz destruía los valores artísticos y que el talento de la artista era una engañosa construcción de los medios internacionales tras la obtención de su premio en París, la propia artista atendía justamente a las fallas, ineficiencias, destrucciones y vaciamientos de la materia corporal del ser humano que surgieron cuando este fue remplazado por las máquinas y, por tanto, minimizado al grado cuántico: una cosa, un producto, un número más. Como se comentará más adelante, las esculturas de Cruz, hechas de pieles metálicas moldeadas con goma látex a partir de su propio cuerpo, componían gabinetes, botiquines, paquetes y máscaras, que evocaban un laboratorio portátil abastecido de matrices de seres humanos, instrumentos científicos y asépticos.

2. El estado marginal del arte pop en Chile

Si bien la crítica de arte en Chile en los años sesenta contó con una distribución en el campo universitario y en los soportes de prensa escrita⁴, autores actuales le han atribuido a sus expresiones una actitud negativa, determinada por los “juicios lapidarios” tanto hacia el arte abstracto como el figurativo (Galaz e Ivelic, 1988, p.70), y un aislamiento respecto de los debates latinoamericanistas del momento (Mellado, 2015). Sin embargo, han sido escasos los reconocimientos en la actualidad sobre el carácter de las obras de los artistas y el contexto que motivó la rebeldía juvenil y la experimentación. Aunque son varias las razones que informan del estado marginal en el que se han mantenido estas prácticas hasta la fecha, dos de ellas destacan especialmente por la trascendencia del eclipse de sus formas.

La primera, ya comentada y más evidente, constituyó aquel apernado ejercicio por parte de la crítica de defender el canon del arte moderno europeo. Esta tradición no daba cabida al relato de los conflictos sociales, el cual, sin embargo, animaba a los artistas a volcarse en las revueltas en Latinoamérica, por ejemplo, en los enfrentamientos populares y callejeros que tuvieron lugar desde fines de los años cincuenta en Santiago (Salazar, 2006). Asimismo, las consignas e invocaciones prerrevolucionarias fueron una fuerza vital luego del triunfo de la

⁴ Además de Romera y Oyarzún, en el ámbito universitario ejercieron el ensayista Jorge Elliott (1916-1974), el escritor Enrique Lihn (1929-1988) y artistas como Alberto Pérez (1926-1999); en la prensa escrita, hicieron lo propio Nena Ossa (1922) y Marina Latorre (1935).

Revolución cubana y el forcejeo a nivel mundial que las ideologías comunistas y capitalistas enfrentaron geopolíticamente para posicionar sus obras.

Al igual que muchos países latinoamericanos, Chile vivió una modernización económica acelerada que buscaba incrementar la productividad agrícola, las exportaciones, la profesionalización y la condición salarial en las industrias mediante dos pilares estructurales: la reforma agraria en 1962 y la universitaria en 1968. En ese proceso transformador, la modernización en el campo universitario condujo a una serie de pugnas en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Chile, donde a inicios de los años sesenta una fracción de académicos y estudiantes apelaron a una formación y una vocación de los artistas más estrechas con los problemas de la vida social y al servicio del pueblo, así como al compromiso político, a la denuncia y al trabajo junto a los más explotados, en vez de a un perfil académico subordinado a los intereses corporativos de la educación, las industrias y el bienestar de la sociedad (García, 2018).

Este ánimo estimuló una inmersión en la realidad y la creación de obras con un auténtico rostro local o latinoamericano. Los artistas expresaron su inconformismo frente a las jerarquías y doctrinas de la tradición modernizadora de las Bellas Artes, reaccionaron contra el culto burgués de la pintura de caballete y la utilización de materiales nobles para la escultura, y los remplazaron por materiales industriales, por el uso de reproducciones de los medios de masas tanto nacionales como internacionales, por una arqueología del desecho y sus metáforas de la pobreza, por la obtención y circulación fácil y barata del cartel o afiche. Esta producción artística de mediados de los sesenta cobró vigor y fuerza durante las campañas del Frente de Acción Popular (FRAP), y se intensificó aún más con el advenimiento de la Unidad Popular y el gobierno socialista y democrático de Salvador Allende entre los años 1970 y 1973. Si bien existió una posición política de los artistas más cercana a la izquierda, su adhesión tendió hacia una militancia social; un apoyo moral y activo más que una retórica dogmática e ilustrativa de los partidos.

La segunda razón que explica la desaparición de los rastros del arte pop en Chile constituye la borradura y autocensura historiográfica y teórica tras el golpe de Estado de 1973 y su extensa duración hasta 1990, que obligó al silencio de temáticas revolucionarias y de las acciones políticamente comprometidas de muchos artistas. En el transcurso de los primeros años de la dictadura militar, los artistas opositores al régimen fueron exonerados de sus cargos universitarios (Brugnoli y Errázuriz), torturados y forzados al exilio en el extranjero (Núñez), o se refugiaron en un autoexilio físico o interior tanto en Chile como en otras partes del mundo (Cruz). Al distanciamiento geográ-

fico y físico de los artistas se unió el alejamiento y la privación del arte de los discursos de la realidad social. En el intersticio de los años setenta y ochenta, prevaleció un arte recluso al mundo privado (museos, galerías y universidades), con esporádicas intervenciones de colectivos artísticos en la calle. Con un lenguaje basado en los signos y envuelto en lecturas conceptuales, se instaló el discurso de la “avanzada” o un itinerario “no oficial” del arte a partir de la publicación de Nelly Richard *Margins and Institutions*, en el journal *Art & Text* publicado en 1986. Tal como señala Polgovsky (2014, p. 135), en este discurso existió un “desplazamiento de filiaciones estéticas y metafísicas” para dar énfasis a una lectura desde un lenguaje semiótico a un conjunto de obras de artistas, entre las que se incluyeron las de Eugenio Dittborn y Carlos Leppe, cuyas exploraciones se abocaron a las brutalidades y el trauma de las desapariciones en los tiempos del régimen, a los signos de las huellas, a los soportes técnicos y los procesos materiales, y a la impronta de los cuerpos desde los cruces de la gráfica, la fotografía, el vídeo, la instalación y la *performance*.

El poder de ese discurso y de las prácticas artísticas después de 1973 tuvo un legado en la formación artística e historiográfica desde los años noventa hasta la fecha, lo que desembocó en el olvido de aquellas convicciones y revueltas que exaltaron con color y mensajes directos los conflictos artísticos y sociales de la larga década de los años sesenta (1960-1973). Cubiertos por una *tabula rasa* histórica, se podría conjeturar que existió rechazo e incomodidad por atender y abrir aquellas viejas discusiones que quedaron hechas pedazos con el golpe. Frente a esa desmemoria voluntaria o inconsciente de los relatos, se busca recuperar algunos de esos restos pop que han sobrevivido en las obras y relatos de los artistas; en sus posiciones, actitudes y preguntas. Así, las siguientes líneas intentan explorar a modo de síntesis algunas de las piezas realizadas por los artistas Francisco Brugnoli, Virginia Errázuriz, Guillermo Núñez y Valentina Cruz en la segunda mitad de los años sesenta, previamente al gobierno de la Unidad Popular, con el fin de acercar la distancia temporal de estas obras relegadas, estableciendo el horizonte social que cruza el arte pop con un imaginario popular y político.

3. Del imaginario popular del pop a las políticas del cuerpo

En un ambiente político altamente polarizado y socialmente efervescente para los jóvenes artistas, aparecen las primeras incursiones del pop en la VII Feria de Artes Plásticas en el Parque Forestal. Francisco Brugnoli y Virginia Errázuriz, ambos estudiantes de la especialidad de Pintura en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Chile, presentaron sus “pegoteados” y “tapiques”, respectivamente, y, con ellos, generaron la indignación en el público y los

medios de prensa. Las obras despertaron un total desconcierto por la utilización directa de desechos y residuos encontrados en la calle, como sucedía en las piezas *No se confíe*, de Brugnoli, y *Sin título*, de Errázuriz, ambas de 1965. La nueva anatomía de sus trabajos se componía de la defectuosa aplicación de pintura o costura sobre retazos de telas rotas o tableros de madera encontrados y de la unión de un sinnúmero de plásticos, bolsas y recortes de la prensa: una intersección de collages fuera de regla y un montaje de objetos en estado de ruina con una potencia viva y un discurso ácido sobre las contingencias locales que afectaban colectivamente.

El empleo de arpilleras, sacos y trapos de telas en las piezas de Errázuriz emergió desde la cotidianeidad familiar, el imaginario doméstico y de la recolección de objetos o desperdicios de la calle: el nuevo paisaje urbano provisto de información publicitaria y comercial. Los tapices —como los llamaría la artista— representaban un conjunto de personajes y rostros populares anónimos, cercanos o familiares a ella, como *Mi tía lánguida* (1966, **fig. 1**) o *El Goyito* (1967, **fig. 2**), y estaban compuestos de restos de géneros, lanas, pantis y objetos destruidos y en desuso que, al ser hilvanados y unidos, lucían en general una distorsión graciosa y sarcástica del cuerpo femenino y masculino. La agudeza manual y estética se encuentra en las expresiones de los rostros, en el arreglo de las vestimentas o en una descripción de las topografías interiores del cuerpo por medio de las superposiciones de trapos.

Usualmente, en la historia han existido varias metáforas y mitos en torno a los usos de las telas, los hilos y los géneros en el textil en relación con la precariedad de la existencia humana, a sus asociaciones a un oficio menor asignado a tareas femeninas, a las reparaciones de los estados de violencia, a las presencias inmateriales y fantasmagóricas de la memoria, entre otros. En el caso de las semánticas sobre los sacos, trapos y arpilleras, las metáforas rondan en la pobreza del material como un signo alegórico de las representaciones de lo popular, lo propio, o de las carencias y los harapos de los más marginados. En el Chile de los sesenta, el uso de sacos y arpilleras se transformó en un emblema artístico para dar cuenta del pueblo y la revolución⁵.

En el caso de las obras de Errázuriz, sus tapices y objetos excedieron los límites tradicionales designados al textil para desarropar tabúes sobre el género, sus estereotipos impuestos en el hogar, en el arte, en la moda y en la sociedad en general. Proveniente de una familia de clase alta y de un ambiente animado por la discusión política⁶, la artista creó unos tapices e instalaciones que, como los accesorios que aplicó en ellos (parquet y timbres de madera), surgían, entre otros, del propio espacio y pasatiempo de su círculo familiar. Los decorados de una casa burguesa y las manualidades de bordado conce-

⁵ La artista y folclorista Violeta Parra (1917-1967) fue pionera en la creación a partir de las costumbres rurales chilenas, entre ellas, el bordado sobre arpillera. Artistas como Alberto Pérez (1930-1998) incluyó en sus obras bautizadas como "barricadas" retazos de sacos y arpilleras, mientras que Roberto Matta (1911-2002) utilizó la arpillera mezclada con tierra como una base para sus pinturas en los años setenta, cuando visitó en el sur de Chile a los afuerinos, aquellos a quienes el expresidente Salvador Allende se refirió en su discurso sobre la reforma agraria como "chilenos sin tierra, viviendas, derechos de previsión, al margen de toda protección legal y en condiciones infrahumanas de existencia" (Allende, 1971).

⁶ De acuerdo a la entrevista realizada a la artista en mayo 2016, en los años cincuenta su madre, Virginia Guillisasti Tagle, fue una de las primeras presidentes del Partido Liberal de Chile. Asimismo, su familia ha tenido un rol activo en la política chilena.



Fig. 1. Errázuriz, V., 1966. *Mi tía lánguida*. [tapiz, fotografiado por L. González] (Santiago de Chile, colección particular).



fig. 2. Errázuriz, V., 1967. *El Goyito*. [tapiz, fotografiado por L. González] (Santiago de Chile, colección particular).

⁷ Tanto Errázuriz como Brugnoli apoyaban las transformaciones sociales, principalmente la emancipación de los trabajadores que vivía el país, a través de sus exposiciones e intervenciones desde su participación en el Frente de Acción Popular.

⁸ Tal como señala Josefina de la Maza en su libro *De obras maestras y mamarrachos*, el término "mamarracho", en su uso coloquial en Chile, refiere a "una persona o un objeto extravagante, desaliñado o imperfecto" (2014, p. 23).

didadas usualmente a una mujer de su tiempo y posición fueron destrozados y recompuestos físicamente. El resultado, a contracorriente de lo aceptado, fue un acabado de piezas cuyas terminaciones eran defectuosas, deshilachadas e incompletas. El énfasis en el oficio incorrecto y la mala habilidad técnica en Errázuriz pueden interpretarse como una autodeterminación por diluir las fronteras que separan los ambientes de la élite y las lógicas del arte con respecto a las masas, sobre todo si se considera la sensibilidad comprometida y creativa de los artistas por estrechar lazos con la realidad y su adherencia activa en la militancia social⁷.

Al desafío de eliminar esas fronteras entre el arte y la vida se suman las estructuras pedagógicas de la institucionalidad del arte. En los años sesenta, comprender los tapices de Errázuriz como pinturas significaba descomponer el modelo pictórico de la ilusión, su naturaleza estática, su composición verosímil, su recepción centrada en la contemplación. Significaba, en retrospectiva, desechar y quebrar un monopolio artístico y patriarcal de las convenciones de la pintura. Si bien Errázuriz contaba con una formación universitaria tanto en la pintura como en la gráfica, sus tapices se volcaban hacia los materiales propios de los oficios de la artesanía (arpillera) y el diseño textil (la costura manual de telas). Una de sus piezas que demuestran la mezcla de lenguajes artísticos y artesanales es el tapiz *Sin título*, de 1965, el mismo que generó aquel escándalo en la Feria de Artes Plásticas (fig. 3). La expresividad de este retrato anónimo adquiere varios rasgos y significados sobre el imaginario popular en el contexto de las desigualdades sociales que, de acuerdo a la artista, se encubrían a favor de los progresos económicos. La trama del sujeto popular fue retratada por Errázuriz sin exaltación ni singularidad individual: más bien compuso un rostro genérico que fluctuaba entre máscara y mamarracho⁸, y cuyas expresividades se basan en una "piel" de arpillera, esto es, en un aspecto mestizo de la piel, además de en un variado uso de trozos de telas de colores rosados y celestes superpuestas por medio del hilván y que dan a conocer la personalidad interior de un retratado pobre. En la frente del personaje se encuentran adosados a la arpillera un pequeño envase plástico de pastillas y parches que parecen delimitar la herida provocada por el ataque simbólico de un pequeño avión celeste de juguete, situado sobre la imagen del expresidente Eduardo Frei Montalva (hoy desaparecida).

Las indicaciones directas en contra de Frei Montalva ya habían sido utilizadas por la artista en la pintura-valla-defensa *2, 2, 2*, de 1964 (fig. 4), donde materializó la amenaza ideológica de la candidatura del que fuera presidente entre 1964 y 1970 mediante un ensamblaje triangular de listones de madera sobre los cuales incorporó pintura roja y textos como "peligro", "222" o "Frei Frei". Los números aludían al registro electoral de Frei, quien, siendo representante



fig. 3. Errázuriz, V., 1965. *Sin título*. [tapiz, fotografiado por L. González]
(Santiago de Chile, colección particular).



fig. 4. Errázuriz, V., 1964. 2, 2, 2. [pintura-valla-defensa, fotografiada por L. González]
(Santiago de Chile, colección particular).

del Partido Demócrata Cristiano, disputó la candidatura presidencial, entre otros, con Salvador Allende, candidato de la coalición de partidos de izquierda, el FRAP. En medio de la campaña conservadora y anticomunista de Frei Montalva, conocida como la “campaña del terror”, Errázuriz realizó 2, 2, 2 en los últimos años de sus estudios en la Escuela de Bellas Artes, con el objetivo de denunciar la agresividad política del programa de Frei Montalva. El peligro que observó Errázuriz era el control social de las masas populares a través de un Gobierno con interés empresarial que se camuflaba en un Estado democrático.

De esta manera, el imaginario popular del pop en Chile se podría ubicar en oposición a la afirmación y el gusto de una cultura artificial y mediática de la cultura de masas —encontrados, por ejemplo, en las pinturas de Lichtenstein— para, más bien, apropiarse y alterar ese universo de fantasías sociales, políticas y económicas a modo de antídoto con el que desconfiar, remecer y denunciar los espejismos que los nuevos objetos de consumo comenzaban a encantar. En esa misma línea y desde una perspectiva humanista, anticolonial y en medio de las reivindicaciones de las masas postergadas, existieron debates por parte de los artistas sobre los adoctrinamientos que el *pop art* norteamericano inculcaba. Para el artista e historiador del arte de izquierda Alberto Pérez (1970, p. 15), la propagación de las obras de artistas como Jasper Johns, Claes Oldenburg, Andy Warhol y Rauschenberg encarnó y ejerció “la destrucción del hombre”. Contrario al valor de los objetos de plástico que producía e importaba la industria moderna de Estados Unidos, Pérez (1970, p. 14) observaba en las obras de esos artistas “el elogio al enanismo del hombre”, es decir, una extrema valorización al gran tamaño de los envases de Coca-Cola, conos de helados o chicles que, en su magnitud, generaban una insignificancia humana. Esta sobreabundancia material y escala monumental de las obras propiciaría un debate que diferenciaría las resonancias y la validez del arte pop en otras ciudades del mundo, y no solo en América Latina, sino también en Inglaterra y Europa en general.

Asimismo, si las esculturas colosales, de plástico y colores estridentes de Oldenburg conjugaban un ambiente inerte de comida y objetos hogareños (Crow, 2014), en Chile, las obras objetuales del artista Francisco Brugnoli se abocaron a intensificar el componente humano a través de las condiciones publicitarias de los alimentos importados y su brecha con la pobreza infantil o las purgas de restos de plásticos como excrementos expulsados y reventados a partir de la confección de cuerpos. Obras como *Los alimentos* (1965) acercaban al espectador a observar un *collage* donde confluían los lados opuestos del deseo: la cotidianeidad atractiva de la comida y una constante repetición de fotografías de niños pobres. La mayoría de sus trabajos de los años sesenta corresponden a instalaciones saturadas de objetos inútiles y sucios; una pro-

testa y advertencia sobre las causas de muertes producidas de manera no natural, es decir, muertes producidas por accidentes, enfermedades y pobreza, a partir de la fantasía y la posesión insaciable de objetos de consumo: bicicletas, autos, envases de medicamentos y alimentos.

Una de las características que une a los autodenominados “pegoteados” de Brugnoli es la centralidad que adquiere en cada uno de sus trabajos —*No se confíe* (1965) o *Siempre gana público* (1966, fig. 5), entre otros— el hombre invisible y solo. A partir de overoles y mamelucos, Brugnoli instalaba un bulto de ropa abierto o reventado desde donde sobresalían los despojos de plásticos, semejantes a trozos desperdigados de una columna vertebral. Como explicó Brugnoli (1989, p. 8), sus obras y las de Errázuriz provocaron un horror al momento de mostrarse, pues en ellas quedaban expuestos “el desparpajo y la exhibición brutal de materiales de desechos —la recolección de los tesoros de una sociedad en vías industriales, 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”.



Fig. 5. Brugnoli, F., 1966. *Siempre gana público*. [“pegoteado”, fotografiado por L. González] (Santiago de Chile, Museo de Arte Contemporáneo Universidad de Chile).

⁹ En los años sesenta, la denominada Alianza para el Progreso convocó concursos en América Latina y dio un gran impulso al Departamento de Artes Visuales de la OEA, con oficina en Washington. Por otro lado, el enfoque más cercano a lo estadounidense lo representó el cubano José Gómez Sicre, funcionario de la OEA y director del antiguo Museo de Arte Panamericano. Según el profesor Ramírez Nieto, desde el norte se modeló un concepto unilateral sobre lo que debía ser lo latinoamericano y el prototipo de arte que se debía producir.

¹⁰ En esos momentos, los artistas que se encontraban en Nueva York eran Eduardo Martínez Bonati, Carlos Ortúzar, Juan Downey, Iván Vial, Sergio Castillo, Enrique Castro-Cid, Juan Gómez Quiroz y, en ocasiones, Roberto Matta.

La conmoción frente a la muerte y la desaparición de una identidad individual y colectiva que se repetía diariamente constituían un escudo de resistencia y contención por parte de los artistas en Chile a la hora de reconciliar la realidad con el arte. En otro contexto geográfico y abiertamente publicitario, la obra y la actitud de Warhol y, en particular, su fabricación “impersonal y desagradable de América” en la serie *Death and Disaster* (“Muertes y desastres”) reafirmaban las sensaciones de indiferencia al retratar con un desapasionado tratamiento a celebridades como Marilyn Monroe, Elvis Presley o Jackie Kennedy. Lo que para Warhol (1963, pp. 103-104) eran hechos que promovían una máquina de producción en la que el tiempo, la muerte y la historia eran consumibles, para los artistas latinoamericanos eran nauseas de incompreensión, inconformismo y contestación.

Similares fueron las reacciones de los artistas Guillermo Núñez y Valentina Cruz, quienes coincidieron durante una estadía en Nueva York. Núñez, de 35 años y pintor, decidió viajar a Estados Unidos motivado por la presentación que realizó en Santiago José Gómez Sicre, jefe del Departamento de Artes Visuales de la Organización de los Estados Americanos (OEA), en la que promovió las últimas tendencias artísticas en Nueva York⁹. Cruz, de 25 años y escultora, visitó a su hermana, empleada de las Naciones Unidas, y consiguió un taller en el sótano de una gran casa en cuyo último piso donde residió el artista Nemesio Antúnez, quien en esos momentos era agregado cultural de Chile en Estados Unidos. Nueva York fue una ciudad de contacto y reuniones entre artistas chilenos y latinoamericanos¹⁰, de nutridas visitas a galerías y museos, de reconocimiento de las calles con abundante basura, comercio, noticias en los diarios y la televisión. También fue una ciudad de inquietante trabajo monástico y experimental. Mientras que Guillermo Núñez absorbió en sus pinturas las sensaciones de destrucción, los horrores y víctimas producidos por la guerra de Vietnam y los conflictos raciales en Estados Unidos, Valentina Cruz quedó asombrada por el ambiente y el ritmo de una vida fría, inhumana, de máxima eficiencia y de trato impersonal. Cada uno generó una producción en Nueva York y un cambio material en la distribución de sus figuras, colores y motivos. Núñez, en sus pinturas testimoniales —en *Diseño para la muerte de Joe* (fig. 6) y *El último sueño de Joe* (fig. 7), por ejemplo, ambas de 1966—, se acercó a la composición de la historieta utilizando repetitivamente las mismas fotografías en blanco y negro, acentuando la intensidad y degradación de rojos y rosas para los rostros, mientras que acudió a los blancos ahuesados para las figuras más sensibles, a las que, en sus palabras, “les dolerán los colores de los lados” (1993, p.77): aquellos intensos azules, verdes y amarillos. Núñez (1993, p. 30) buscó “revivir el instante mismo de dolor junto a su representación y documento (fotografías de revistas y diarios)” con el propósito, por una parte, de retener y envolver en colores la



Fig. 6. Núñez, G., 1966. *Diseño para la muerte de Joe*. [pintura, fotografiada por L. González]
(Santiago de Chile, Museo Nacional de Bellas Artes).



Fig. 7. Núñez, G., 1966. *El último sueño de Joe*. [pintura, fotografiada por L. González]
(Colección David y Rita Hughes).

mirada del observador y, por otra, de generar un distanciamiento frío sobre los impactos violentos de una víctima como Joe; un joven que, como millones de ellos, fue enviado a la guerra.

Tanto en la pintura de Núñez como en las esculturas de Cruz coexistió un interés cuidadoso por las expresiones y comportamientos de una de las cavidades más activas y conectoras entre la piel, los sonidos y las profundidades del cuerpo: la boca. La apertura desgarradora de las bocas y sus ecos congelados en las pinturas de Núñez se encontraron en los volúmenes de Cruz, en una serie de creaturas animadas y emociones encapsuladas en frascos de medicina. Como objetos de laboratorio clínico o como paquetes eficientes, sus objetos de 1966, *Botiquín de primeros auxilios*, *Evolución de un beso*, *Pieles de mujeres fieles a ser examinadas por el doctor de turno* (fig. 8) y *Marque déposée*, son repeticiones de bocas y pieles aprisionadas en frascos de vidrios y soportes metálicos que fueron aislados del ambiente natural. Cruz utilizó su propio cuerpo como matriz para moldear la goma látex y obtener una flexibilidad del material para condensar, reprimir y aplanar violentamente las formas corporales. Semejantes a las obras de Virginia Errázuriz, podemos inferir que en las de Cruz las políticas del cuerpo femenino fueron abordadas desde las divisiones laborales de género, desde su cosificación y sustitución dejando entrever, también, la piel como cadáver o como resto de un cuerpo.

Estas problemáticas surgieron de sus vivencias en Nueva York, ante el asombro que le produjo el tratamiento del ser humano como cosa, en el que las capacidades afectivas y emotivas y las sensibilidades humanas se transformaban o sucumbían en sus expresiones y aparecían, por el contrario, como unidades comparables y uniformes. Estas experiencias estuvieron, además, mezcladas por una fascinación por las nuevas tecnologías y los materiales que facilitaban la experimentación y que proporcionaban colores artificiales y planos, dando a entrever sensaciones frías. Así, obras como *Marque déposée* (“Marca registrada”), donde se representan extremidades del cuerpo humano —pies, manos y rostros en expresión de contorsión y asfixia—, fueron envueltas en un paquete metalizado y acordonado, asemejándose a una valija abultada de cuerpos encerrados.

La opresión de la vida del ser humano materializado en sus múltiples lugares y dominios constituyó una problemática transversal para los artistas chilenos. Ya fuera como un cuerpo popular y pobre, en las obras de Errázuriz; destruido, en el caso de Brugnoli; deshuesado, en las pinturas de Núñez, o dérmico y superficial, en las esculturas de Cruz, la inquietud de sus expresiones fragmentadas, reventadas y sofocantes daban a conocer las intensidades de un tiempo en el que la realidad destructiva de tecnologías y guerras era apropiada-



Fig. 8. Cruz, V., 1966. *Pieles de mujeres fieles a ser examinadas por el doctor de turno*. [escultura, fotografiada por L. González] (Santiago de Chile, Museo de la Solidaridad Salvador Allende).

da y materializada desde la denuncia ante la catástrofe del ser humano. Las complejidades de estas problemáticas merecen ser atendidas en profundidad, sobre todo considerando preguntas en torno a los giros materiales y discursivos desde las propias agencias; las respuestas artísticas al fervor revolucionario antes y durante el gobierno de la Unidad Popular y sus derroteros luego del golpe militar.

Si bien muchos de estos artistas recibieron una atención negativa en su momento, con este texto se pretendía aportar algunas distinciones sobre las actitudes agresivas tanto de la crítica como de los artistas en la coyuntura de las luchas sociales y el *statu quo* del arte. Asimismo, los contrapuntos con un arte pop del norte aportaron distinciones para generar coincidencias y comparaciones con el sur: el repertorio y la circulación material de la cultura de masas proveyeron una mediación e inspiración común para los artistas, para quienes la temática de la muerte se transformó en una obsesión usual; sin embargo, sus obras abrieron direcciones opuestas. Si los artistas de la metrópolis del arte y el comercio fueron indiferentes a la interioridad de las emociones y las expresiones (y, más bien, generaron una distancia a través de la reproducción y repetición de las formas obtenidas de las revistas y la televisión), los artistas del sur resistieron la extinción de las emociones y las sensaciones en tiempos en los que la empatía con la solidaridad social agitaba conexiones con el entorno real. En ambos casos, y en sus distintos contextos, las obras rompieron los moldes del arte y despertaron la furia de sus asistentes. La carencia de la aceptación de un pensamiento y práctica diferentes en Chile, además de los años de represión política durante y después de la dictadura, hizo que las historias y relatos de las obras de los años sesenta quedaran como meros espectros de una utopía incumplida. Precisamente son las rutas divergentes, apasionadas y rabiosas del arte pop en Chile las que requieren ser escuchadas para interrogar y comprender los cambios sociales que hoy nos afectan colectivamente.

Referencias

- Allende, S., 1971. *Discurso sobre la propiedad agraria*. [en línea] Marxists Internet Archive. Disponible en: <<https://www.marxists.org/espanol/allende/1971/agosto23.htm>> [Consultado el 10 de marzo de 2019].
- Anónimo, 1967. Pop: arte para el hombre del sandwich en la mano. *Revista Presente!*, n.º 6, 8 de septiembre, pp.25-26.
- Baudelaire, C., 1996. *Salones y otros escritos sobre arte*. Madrid: Visor.
- Brugnoli, F., 1989. *Cirugía Plástica: Konzepte zeitgenössischer Kunst Chile 1980-1989*. Berlín: Neue Gesellschaft für Bildende Kunst.
- Crow, T., 2014. *The long march of pop: art, music and design, 1930-1995*. New Haven y Londres: Yale University Press.
- De la Maza, J., 2014. *De obras maestras y mamarrachos*. Santiago de Chile: Ediciones Metales Pesados.
- Galaz, G. e Ivelic, M., 1988. *Chile, arte actual*. Valparaíso: Ediciones Universitarias de Valparaíso.
- García, S., 2015. Marta Colvin. Reivindicación de una presencia americana. En: J. Colvin, ed. 2015. *Marta Colvin: escultora*. Santiago de Chile: Bodegón Cultural de los Vilos, pp. 59-71.
- García, S., 2018. Las barricadas de Alberto Pérez. Fuerzas de combate en el arte y la política. *Revista de Izquierdas*, [en línea] n.º 44. Disponible en: <<http://www.izquierdas.cl/images/pdf/2018/n44/art5.pdf>> [Consultado el 12 de marzo de 2019].
- Helfant, A., 1967. El arte, un difícil equilibrio. Bienal de Esculturas en el Museo de Arte Contemporáneo. *Eva*, n.º 1172, 22 de septiembre, pp. 30-31.
- Helfant, A., 1968. Valentina Cruz, una realidad sin ideal. *Eva*, n.º 1209, 28 de junio, pp. 22-23.
- Ikegami, H., 2010. *The Great Migrator: Robert Rauschenberg and the Global Rise of American Art*. Cambridge, Massachusetts: MIT Press.
- Lago, T., 1964. Escándalo en Venecia. *Ercilla*, n.º 1534, pp. 12-13.
- Lippard, L., 1970. *Pop Art*. 3.ª ed. Londres: Thames and Hudson.
- Madoff, S., 1997. Wham! Blam! How Pop Art Stormed the High-Art Citadel and What the Critics Said. En: S. Madoff, ed. 1997. *Pop Art: A Critical History*. California: University of California Press, p.xiii-xx.
- Mellado, J. P., 2015. Marta Colvin y el Premio de Escultura en la VII Bienal de São Paulo. En: J. Colvin, ed. 2015. *Marta Colvin: escultora*. Santiago de Chile: Bodegón Cultural de los Vilos, p.49-57.
- Núñez, G., 1993. *Retrato hablado: una retrospectiva*. Santiago de Chile: Museo de Arte Contemporáneo y Universidad de Chile.

- Ossa, N., 1966. Guillermo Núñez en la Sala de la Universidad de Chile. *PEC*, 12 de agosto, s. p.
- Oyarzún, L., 1969. Arte moderno: presentimiento y preguntas. *El Mercurio*, 21 de agosto, s. p.
- Pérez, A., 1970. La pintura cubana en la Revolución. *Atenea*, n.º 423, pp. 6-23.
- Polgovsky Ezcurra, M., 2014. La cita bíblica: iconoclasmo y sacralidad en la estética de la “avanzada”. En: VV. AA. 2014. *Ensayos sobre artes visuales. Prácticas y discursos de los años '70 y '80 en Chile. Volumen III*. Santiago de Chile: LOM.
- Seiberling, D., 1964. Is He the Worst Artist in the U.S.? *Life*, enero, pp.79-83. En: S. Madoff, ed. 1997. *Pop Art: A Critical History*. California: University of California Press.
- Richard, N., 1986. Margins and Institutions: Art in Chile since 1973. *Art & Text*, volumen 21.
- Romera, A., 1965. Crónica de Arte. En torno al “pop art”. *Atenea*, n.º 409, julio-septiembre, pp. 271-277.
- Romera, A., 1969. Supuesta peligrosidad del arte. *El Mercurio*, 29 de febrero, s. p.
- Warhol, A., 1963. What is pop art? *Art News*, noviembre, pp. 24-27. En: S. Madoff, ed. 1997. *Pop Art: A Critical History*. California: University of California Press. pp. 103-104.

Bibliografía

- Casals Araya, M., 2014. “Chile en la encrucijada”. Anticomunismo y propaganda en la “campana del terror” de las elecciones presidenciales de 1964”. En: T. Harmer, A. Riquelme, eds. 2014. *Chile y la Guerra Fría*. Santiago de Chile: Ril Editores. pp. 89-132.
- Cazanga Moncada, O., 2017. *Historia crítica de la educación pública en Chile*. Santiago de Chile: RialStat Editores.
- García, S. y Berger, D., 2016. *La emergencia del pop. Irreverencia y calle en Chile*. [en línea] Santiago de Chile: Museo de la Solidaridad Salvador Allende.
- Huyssen, A., 1975. The Cultural Politics of Pop: Reception and Critique of US Pop Art in the Federal Republic of Germany. *New German Critique*, n.º 4, pp. 77-97.
- Pollner, E., 1968. *Veinte [20] jóvenes pintores chilenos*. Santiago de Chile: Editorial Universitaria.
- Salazar, G. y Pinto, J., 2002. *Historia contemporánea de Chile III. La economía: mercados, empresarios y trabajadores*. Santiago de Chile: LOM.

Soledad García Saavedra es curadora (Goldsmiths College, University of London) e historiadora del arte (Universidad de Chile). Es coordinadora de Programas públicos del Museo de la Solidaridad Salvador Allende (MSSA). Sus proyectos de curaduría como *Pop crítico y la Emergencia del pop. Irreverencia y calle en Chile* (MSSA, 2016) y de investigación (Clark Art Institute, 2018; Fondart, 2019) abordan los cruces críticos del arte pop y la cultura popular en los años sesenta. Fue coordinadora del Centro de Documentación de las Artes Visuales del Centro Cultural La Moneda y editora de los libros *Ensayos sobre Artes Visuales* (2010-2016).

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.

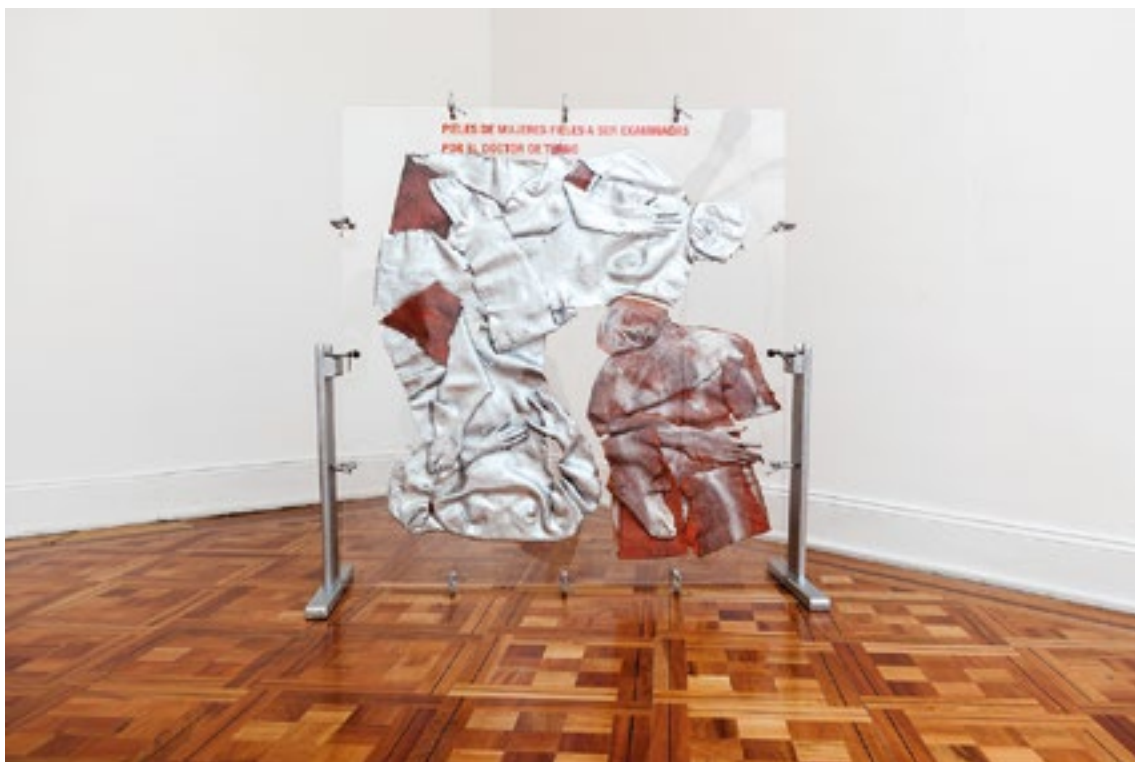
Estas son las obras en las que se enfocó la selección de la muestra del MSSA. Es el caso de *Botiquín de primeros auxilios* (1966), un extraño anaquel de doble puerta que realiza en Nueva York y que arma en Chile, donde se ve forzada a simular ser una química profesional, pues resultaba impensable para 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.

Pasión por lo sintético. El objeto pop en la Barcelona del “desarrollismo” (1960-1975)

Isabel Campi Valls,
Marta González Colominas,
Pilar Mellado Lluch

Recibido: 26.3.2019

Aceptado: 8.5.2019

Publicado: 30.6.2019

Cómo citar este artículo:

Campi Valls, I., González Corominas, M., Mellado Lluch, P., 2019. Pasión por lo sintético. El objeto pop en la Barcelona del “desarrollismo” (1960-1975). *Inmaterial. Diseño, Arte y Sociedad*, 4(7), pp. 95-123



Abstract

Pop design was during the 60s and early 70s the expression of youth culture reflecting a passion for synthetic materials and artificial environments. In Spain this phenomenon occurred in the conflictive period of the so-called “developmentalism” of the military regime of General Franco. Pop had a lively but industrially limited expression in Catalonia. The designers André Ricard, Miguel Milá, Jordi Galí and Rafael Carreras, among others, lent themselves with professionalism to experiment with polyester, methacrylate and ABS. This article aims to rescue a phenomenon of modernization that is little studied and culturally very significant.

Keywords:

pop design, pop art, polyester, methacrylate, André Ricard, Miguel Milá, Rafael Carreras, Jordi Galí.

Resumen

El diseño pop fue durante los años sesenta y principios de los años setenta la expresión de la cultura juvenil, reflejada en una pasión por los materiales sintéticos y los entornos artificiales. En España, este fenómeno transcurrió en el conflictivo periodo del llamado “desarrollismo”, durante el régimen militar del general Franco. El pop tuvo en Cataluña una expresión vivaz pero industrialmente limitada. Los diseñadores André Ricard, Miguel Milá, Jordi Galí y Rafael Carreras, entre otros, se prestaron con profesionalidad a experimentar con el poliéster, el metacrilato y el ABS. Este artículo se propone rescatar un fenómeno de modernización poco estudiado y culturalmente muy significativo.

Palabras clave:

diseño pop, pop art, poliéster, metacrilato, André Ricard, Miguel Milá, Rafael Carreras, Jordi Galí.

Presentación

Aunque la historia del diseño en Cataluña y Barcelona ya ha sido descrita por diversos autores (Giralt-Miracle, 1988; Carol, 1987; Narotzky, 2007), en general no se ha estudiado demasiado un fenómeno original y pasajero como fue la irrupción de los muebles de plástico que tuvo lugar en los años sesenta y principios de los setenta del siglo XX. Un periodo que coincide con los años del fulgurante, acrítico e improvisado desarrollo económico que promovió el régimen del Generalísimo Franco, la era del llamado “desarrollismo” (Ramírez, 1978).

El hecho de que el fenómeno que estudiamos haya merecido relativamente poca atención por parte de los historiadores locales se debe, en nuestra opinión, a la fijación por los parámetros de racionalidad que debían impregnar el heroico relato de las etapas fundacionales de nuestro diseño, con los que el pop y la exaltación de la cultura del consumo entraban en franca contradicción. Estudiar seriamente un estilo joven y efímero significa adentrarse en el resbaladizo terreno de la moda. Pero, desde que Lipovetsky nos convenció de que la moda no es algo intrascendente, sino que es un fenómeno inherente a las sociedades abiertas, plurales y democráticas (1991), no deberíamos rehuir enfrentarnos abiertamente a ella.

Tenemos que reconocer que a nivel internacional hemos encontrado buena bibliografía. Existen catálogos de exposiciones y abundancia de libros sobre la historia del plástico en general, y también sobre los años sesenta del siglo XX y el arte pop en particular (Garner, 2003; Mamiya, 1992; Decelle, 1994). En todo caso, nuestro propósito ha sido investigar de qué manera esta moda en el diseño de objetos llegó a tener un cierto protagonismo en nuestra ciudad vehiculando el sentir de las generaciones más jóvenes de diseñadores y consumidores.

Nuestro trabajo se ha basado en el examen de fuentes primarias escritas — revistas, periódicos y catálogos de la época— y fuentes orales —entrevistas a diseñadores y agentes comerciales—, porque, a pesar de los cincuenta años transcurridos, todavía es posible encontrar testimonios vivos.

1. El caso español

1.1. Cara y cruz del “desarrollismo”

A pesar de la novedad estética y cultural que significó el pop, no debemos olvidar que se trataba de un fenómeno que transcurrió en España bajo un régimen militar de carácter totalitario que, por un lado, promovía la modernización económica y material del país, mientras que, por otro, impedía su modernización política, cultural y social. No se trataba de un pleno desarrollo, sino de un “desarrollismo”.

El fulgurante crecimiento de la economía en los años sesenta no fue acompañado de un desarrollo social. Los ministros tecnócratas, afines a la secta católica del Opus Dei y que a finales de los años cincuenta empezaron a entrar en el Gobierno para salvar una economía de postguerra en bancarrota, tenían una idea paternalista del progreso, el cual veían en términos de mejores salarios, consumo e infraestructuras, pero no en términos de derechos y justicia social¹. La idea de que era posible despolitizar la sociedad a cambio de una mejora del nivel de vida demostró de tal modo ser errónea que en España se vivió una gran intensificación de la protesta social (Balfour, 2014). Desde 1964 hasta 1975, las movilizaciones obreras en favor de mejores condiciones laborales y de derechos —de huelga y libre asociación— crecieron exponencialmente, así como también las movilizaciones vecinales y estudiantiles. De hecho, los estudiantes, cada vez más numerosos, convirtieron la universidad en un importante centro de militancia antifranquista². Durante los años sesenta, en Cataluña, las industrias metalúrgicas y químicas se desarrollaron rápidamente gracias a la generosa entrada de capital extranjero y a la demanda de fibras sintéticas, plásticos y detergentes (Molinero e Ysàs, 1999). Ello favoreció la producción del mueble de plástico. De todos modos, la estructura industrial catalana estaba configurada por empresas de pequeño tamaño que no podían permitirse grandes inversiones tecnológicas. Se trataba de empresas-taller que aparecían y desaparecían en función de la demanda.

1.2. El pop en Cataluña

Durante los años sesenta del siglo XX empezaron a llegar a la madurez, también en España, los niños del *baby boom*³. Se trataba de una generación muy numerosa que no había vivido el horror, el hambre y las privaciones de la Guerra Civil (1936-1939) y que era optimista respecto a su futuro porque no había vivido ninguna crisis económica. Eran jóvenes que no conocían el desempleo, amantes del ocio y el consumo⁴, optimistas respecto a las posibilidades de la tecnología moderna, deseosos de cambiar el mundo y poco predispuestos a acatar los severos códigos morales que intentaban inculcarles sus progenitores. En cualquier caso, el pop catalán era practicado por una nueva

¹ La mejora del bienestar individual en los años sesenta y setenta no vino acompañada de servicios colectivos como la educación, la sanidad, la protección social o la vivienda económica. El problema de la vivienda en Barcelona era acuciante, pues, en 1967, 134 000 personas vivían en zonas extremadamente degradadas y 113 000, en pisos compartidos. Así crecieron las “ciudades satélites” con servicios mínimos que actualmente rodean la ciudad (Molinero e Ysàs, 1999).

² La Universidad de Barcelona, que tenía 6945 estudiantes en el curso 1955-1956, pasó a tener 74.258 estudiantes en el curso 1974-1975 (Molinero e Ysàs, 1999).

³ Desde 1946 hasta 1968, la tasa de natalidad en los países industrializados fue siempre creciente, lo que dio lugar al llamado “*baby boom*”. En este periodo, se produjo en España un gran desequilibrio: mientras que las zonas rurales del centro y el sur de la península se despoblaron, el norte mediterráneo se superpobló, participando en el fenómeno mundial del *baby boom*. Entre 1950 y 1975, la población en Cataluña aumentó un 71 %, y pasó de 3 a 5,5 millones de habitantes. Este crecimiento tan súbito fue el resultado de una fuerte ola migratoria y una tasa de natalidad que en 1967 llegó al 21,3 % (Molinero e Ysàs, 1999).

⁴ Lo que fascinaba a los jóvenes españoles que tenían recursos para viajar eran las posibilidades de nuevas formas de consumo. Porque resulta un tanto optimista afirmar que en los años sesenta España había entrado en la sociedad de consumo, pues todavía se estaba accediendo a bienes básicos como el frigorífico, el televisor o el automóvil. En 1963, solamente los poseían un 10 % de las familias, mientras que en los años setenta ya se encontraban generalizados. En la séptima década, solo el 47 % poseía automóvil, símbolo máximo de ascenso social. Así, las posibilidades de consumo superfluo eran muy limitadas (Molinero e Ysàs, 1999).

generación: la de los que habían nacido en los años cuarenta y cincuenta y que se incorporaban a la vida activa en la era de la sociedad de consumo, la revolución sexual, los movimientos de protesta de París y Berkeley, y cuando en Barcelona la *boîte* Bocaccio y la calle Tuset se convirtieron en los lugares en los que había que estar (Cirici, 1969).

El arte pop tuvo en Cataluña un recorrido más bien corto (1966-1971) y no es fácilmente identificable, pues convivió con otras corrientes artísticas de carácter muy heterogéneo. De hecho, se desarrolló entre el informalismo de los años cincuenta y el arte conceptual de los años setenta —una corriente extremadamente analítica que proponía la superación de la pintura—. Entre el informalismo y el conceptual nos encontramos, pues, con un arte que redescubre la figuración, el placer por lo pictórico y el uso del color, y que también realiza experimentos rupturistas con el lenguaje cinematográfico (Mitrani, 2018).

Existen, desde luego, referentes como Hockney y los pintores ingleses o como Rauschenberg y Warhol y los pintores norteamericanos, pero no puede decirse que haya una trasposición directa, sino más bien una actitud apropiacionista. Como ha demostrado Ma Àngels Fortea, esta actitud se revela más claramente en el diseño gráfico, en las portadas de discos y de libros —de Jordi Fornas, Enric Satué, América Sánchez o Enric Sió— que hacen un uso extensivo de la foto quemada o de la iconografía popular. El diseño gráfico pop proporcionó una imagen para una nueva industria cultural barcelonesa —editoriales y sellos discográficos— que daba entrada a ideas, tendencias, modas y costumbres totalmente contrapuestas a la mojigatería franquista dominante (Fortea, 2014).

El diseño y la producción del mueble de plástico sería el corolario de estas nuevas actitudes, reflejo del espíritu de protesta y de costumbres antiburguesas enarboladas por los jóvenes. El plástico era el resultado y el símbolo de la sociedad de consumo y se identificaba con la producción barata, de duración limitada y con lo rápidamente desechable. El plástico era alegre, colorista, fácil de limpiar y vehiculaba ideas muy optimistas acerca de un futuro hogar integrado totalmente de productos seriados y que, por fin, se libraría de las limitaciones antihigiénicas, artesanas y caras de los materiales naturales.

1.2. Los mediadores

Entendemos por mediadores todos aquellos agentes que median entre el producto y el público propagando un gusto o una moda: revistas, tiendas y restaurantes, ferias y exposiciones, así como los medios de comunicación como la televisión y el cine.

⁵ *Domus* fue creada en 1928 por el arquitecto y diseñador Gio Ponti. En los años cincuenta y sesenta, fue el portavoz por excelencia de los debates internacionales en el terreno del arte, la arquitectura y el diseño.

⁶ *Ottagono* fue fundada en 1966 por las empresas Arflex, Artemide, Bernini, Boffi, Cassina, Flos, ICF de Padova y Tecno.

⁷ Entrevista telefónica mantenida con el señor Jordi Rotger, representante de la marca Kartell en España desde 1973. Con anterioridad, el distribuidor de Kartell había sido la editora Maenfra Tramo.

A pesar de la cerrazón del país, las revistas de diseño entraban con facilidad en España, pues no eran un medio especialmente sospechoso. Italia fue, en los años sesenta y primeros setenta, líder mundial en el diseño y la fabricación de muebles de plástico, cuyas novedades aparecían puntualmente en la revista *Domus*⁵. Esta publicación era devorada en los estudios de arquitectura y diseño y explica por qué los creadores barceloneses estaban tan puntualmente informados de los principales debates en el terreno del arte, la arquitectura y el diseño. Más reciente y lujosa era la revista *Ottagono*, que daba cuenta de las novedades en materia de diseño de las principales empresas de muebles italianas⁶. A nivel local, la principal revista que informaba sobre diseño era *Hogares Modernos*. En ella se pueden encontrar reportajes sobre novedades en el hogar, las realizaciones de los diseñadores y las instituciones de la época, información de las ferias del mueble —principalmente en Colonia, Milán y Valencia—, salones Hogarhotel, así como publicidad de un sinnúmero de marcas desaparecidas. El número 21, de mayo de 1968, presentaba un “Extra pop” con una portada que recreaba un espacio al estilo *neoliberty*. En el interior se podían leer artículos sobre el plástico y los muebles hinchables.

El mueble de plástico no fue fácil de introducir en los hogares de una sociedad anclada en estilos del pasado, pero los jóvenes universitarios y viajeros que se emancipaban o se casaban sí lo hicieron (Rotger, 2019)⁷. Las tiendas vanguardistas de Barcelona eran el escaparate privilegiado de los atrevidos muebles de plástico, en especial de la marca italiana Kartell, cuyos modelos diseñados por Joe Colombo y Anna Castelli eran relativamente asequibles, ya que se inyectaban en Cataluña mediante moldes alquilados a la empresa madre (fig. 1). Hasta 1973, estos muebles eran distribuidos por Maenfra Tramo.



fig. 1. Catálogo Tramo con muebles de Kartell. Foto: Todocoleccion.

Estas tiendas eran Vinçon, Muebles Maldà, Manbar, Gris, Tecmo, Gres y Nau, entre otras. Idea Mueble y H Muebles tenían un nivel más elevado e importaban directamente modelos de Knoll, Artemide o Danese y otras marcas que, debido a los aranceles, alcanzaban precios poco asequibles.

El ocio y la restauración también popularizaron los interiores pop. Seguramente, el más emblemático fue el de la *boîte* Bocaccio, inaugurada el 13 de febrero de 1967 y diseñada por Xavier Regás en un *neoliberty* no exactamente pop, pero que acudía a la actitud pop de recuperar estilos. Insólita es la pervivencia del restaurante Flash Flash, en la calle de la Granada (fig. 2), diseñado en 1971 por el arquitecto Alfonso Milá y el fotógrafo Leopoldo Pomés a partir de las directrices gastronómicas de sus respectivas esposas, Cecilia Santo Domingo y Karin Leiz. El blanco radical y las notas de color negro y rojo de su interior se han mantenido intactos a lo largo de cuarenta y ocho años.

En nuestra investigación hemos encontrado fotografías de dos restaurantes (figs. 3-4) que no hemos podido fechar, ambos del difunto diseñador Rafael Carreras, equipados con sillas rojas y blancas de Joe Colombo —marca Kartell, modelo 860 (Jousset, 2000)— y manteles de plástico a tono, en una línea que configuraba unos ambientes totalmente sintéticos. Furor causó en su día el restaurante Les Violetes, de 1972, situado en la calle Brusi y cuyas lámparas de metacrilato, de estética galáctica, se llegaron a fabricar, pues se encuentran en los catálogos de Tramo (Redacción de *Hogares Modernos*, 1972).

En este artículo no debemos dejar de mencionar la gran promoción que la marca Formica hizo de sus laminados en los salones Hogarhotel⁸. De hecho, el material ya era conocido en España para la fabricación de cocinas, pero su alianza con el mundo del diseño aspiraba a darle un plus de prestigio. La operación consistía en dar material a los diseñadores para que construyeran un interior “todo en formica” a partir de un tema dado (Redacción de *Nueva Forma*, 1969). Había que demostrar que este material sintético servía para algo más que para decorar cocinas y falsear acabados. La idea fue oportuna, pues este material tenía la capacidad de vehicular a la perfección la estética colorista y artificial que proponía el pop. Formica realizó un acuerdo con la Asociación del Diseño Industrial del FAD (ADI-FAD), de tal modo que acudieron a la convocatoria los diseñadores más consolidados de la época (Mainar y Corredor-Matheos, 1984). La impactante puesta en escena de los pabellones corrió a cargo del Estudio Bonamusa-Tomás, que diseñó un pasillo elevado desde el cual se podía ver el conjunto de las estancias, situadas en un plano más bajo (fig. 5).

⁸ La formica es una lámina sintética de urea-formaldehído, de un milímetro de grueso y de una gran dureza. Puede ser lisa y ofrecerse en una gran gama de colores, o puede imitar otros materiales como el mármol, la piedra o la madera. Fue inventada en 1912 por Daniel J. O'Conor y Herbert A. Faber. Su uso se expandió mucho después de la Segunda Guerra Mundial y decayó en los años setenta, cuando fue progresivamente desplazada por la melamina.

fig. 2. Restaurante Flash Flash (1971).
Foto: Pomés.



figs. 3-4. Dos restaurantes diseñados por Rafael Carreras en fecha desconocida. Foto por cortesía del Museo del Diseño de Barcelona. Fondo: Rafael Carreras.



fig. 5. Pabellón Formica (1967). Tema: un piso de 36 m2. Foto por cortesía del Museo del Diseño de Barcelona. Fondo: Rafael Carreras.



En la edición de 1966, el tema fue una habitación infantil; en 1967, un piso de 36 metros cuadrados, y, en la edición de 1968, una sala de estar, un baño, un bar, un dormitorio de hotel, una *boutique* y un despacho. Los ambientes más radicalmente pop fueron los de la última edición, entre los que debemos destacar una elegante habitación de hotel en rojo y blanco equipada con sillas de metacrilato transparente, de Miguel Milá; una sala de estar blanca con sillones hinchables amarillos, de Rafael Carreras (fig. 6), y el bar Zoom, de Jordi Galí hijo. y que causó sensación. Iluminado con luz negra, recreaba los aspectos *kitsch* de la formica en una línea cercana al pop italiano del grupo Archizoom Associati (Branzi, 1984).

Para terminar, diremos que el cine contribuyó también a divulgar la estética pop y la psicodélica en sus versiones más fantasiosas. En los años sesenta, las presiones internas y externas determinaron actitudes más tolerantes del régimen respecto a ciertas manifestaciones culturales, como la televisión, la música y el cine. En este sentido, parece ser que los géneros de espías, ciencia ficción y dibujos animados no eran censurados, de tal modo que las películas se estrenaban con relativa puntualidad. Los filmes que mejor comunicaron los mitos tecnológicos y estéticos de los años sesenta fueron la serie de películas del espía moderno James Bond⁹; *Yellow Submarine*, que narraba las peripecias de los Beatles en un universo irreal de fantasías coloristas psicodélicas¹⁰, y *2001: Una odisea del espacio*, que llevó de modo magistral al cine la amenaza de una vida artificial y extraterrestre, tiranizada por el ordenador y que se desarrollaba en unos escenarios hipertecnológicos contruidos con materiales sintéticos, que definían a la perfección la estética galáctica (fig. 7)¹¹.

2. La entrada de los plásticos en Cataluña

La industria de los plásticos empieza a desarrollarse fuera de España en los años cuarenta y alcanza su madurez en los cincuenta. La situación política y económica española genera un gran aislamiento industrial, técnico y comercial, que determina que aquí lleguen más tarde y sea en los años sesenta cuando este sector alcance un desarrollo similar al de los países occidentales más industrializados. Para hablar de la entrada de los plásticos en Cataluña es inevitable citar al Centro Español de Plásticos, fundado en 1953 en Barcelona (CEP, 2003). En la presentación del primer Pabellón de Plásticos dentro de la Feria Oficial e Internacional de Muestras de Barcelona de ese año, un grupo de industriales decidieron crear una entidad que hiciese de centro técnico-profesional que sirviese de nexo entre los sectores interesados en estos materiales.

A continuación, se presenta la entrada de los plásticos en el diseño de mobiliario en la Cataluña de los años sesenta ordenada cronológicamente

⁹ La primera película, *Agente 007 contra el Dr. No*, se estrenó en el cine Tivoli de Barcelona el 2 de junio de 1963, acompañada de un concurso de radio sobre la captura del agente 007 (Redacción de *La Vanguardia*, 1963).

¹⁰ Esta película se estrenó en el cine Balmes de Barcelona durante las Navidades de 1969 (Redacción de *La Vanguardia*, 1969).

¹¹ Esta película fue estrenada en una sala de Cinerama en Barcelona el 8 de octubre de 1968, casi al mismo tiempo que en el resto del mundo. Al cabo de una semana del estreno, la compañía productora, la línea aérea Pan Am y el semanario *Tele/XPRES* organizaron un concurso entre los espectadores para visitar las instalaciones de cabo Kennedy en Estados Unidos (A. R., 1968).

fig. 6. Propuesta de Rafael Carreras para una sala de estar. Pabellón Formica (1968). Foto por cortesía del Museo del Diseño de Barcelona. Fondo: Rafael Carreras.



fig. 7. Lámpara de Rafael Carreras (1971). Producción: Tramo. Foto: Estudio Rafael Vargas, MDB.



y clasificada en cuatro materiales, tres de ellos termoplásticos (metacrilato, acrilonitrilo butadieno estireno, lámina de PVC flexible) y uno termoestable (poliéster reforzado con fibra de vidrio).

2.1. El metacrilato: cronología y ejemplos de diseño local

En 1939, Otto Röhm patenta bajo el nombre de Plexiglas el metacrilato, un material con algunas de las cualidades del vidrio, excepto su fragilidad (Segal, 2017). En los años sesenta, el metacrilato causa furor entre los diseñadores porque es una lámina barata, fácil de manipular y que no requiere una transformación costosa. Se puede trabajar a partir de un bloque o en formato plancha, y en este último caso se suele cortar o plegar. Al llevar el color en masa y partir de una superficie ya pulida, no requiere de ningún acabado posterior y su vistosa apariencia sintética representa la modernidad de la época (Campi, 2002)¹².

En Cataluña, la Incorporación de Residuos Plásticos Extranjeros y Nacionales (IRPEN), creada en 1955 en el centro de Barcelona y dedicada a la comercialización de materiales para la fabricación de botones, constituye en el año 1961 Irpen Policril S. A., principal fabricante y proveedor en aquella época en España de placas acrílicas de metacrilato de colada (IRPEN, 2019). Utilizando este material, Beth Galí gana en 1966 el Delta de Oro con los *Cubos de plástico componibles*, manufacturados por Tecmo G3 (Fort, 2007) y que destacan por su transparencia visual.

Las **figs. 8-10** ilustran, a través de tres diseños de carritos, la evolución en el diseño de objetos de metacrilato. El catálogo comercial de DAI (DAI, 1971) muestra *Carro C*, de Joaquim Prats y Carlos Fochs, de tubo pintado con bandejas de metacrilato blanco. *Carro C* todavía utiliza el tubo de acero curvado tan habitual a partir de los años veinte en las sillas en voladizo. En 1971, Rafael Carreras diseña *Carret*, utilizando la capacidad del metacrilato de ser doblado. Parte de dos láminas plegadas y sujetadas por cuatro varillas metálicas. En el catálogo general de 1973 de Dis/Form vemos *Carro bar*, diseñado por Estudio Técnico Dis/Form (Algor, 1990), hecho de una sola plancha de metacrilato semitransparente y que reduce el número de uniones de modo que estas sean necesarias solamente en dos de los lados (Riera, 1973).

¹² Si nos fijamos en lo que ocurre fuera de Cataluña, cabe destacar algunos hitos importantes. En 1957, la silla Champagne, formada por una "concha" de plexiglas moldeada, es diseñada por Erwine y Estelle Laverne. En los últimos años de la década de 1960, los metacrilatos, con sus fantásticas propiedades de difusión de la luz, se convierten en el material preferido de los diseñadores de lámparas, especialmente en Italia (Fiell, 2005).



fig. 8. (izquierda). *Carro C* (1970), diseñado por Joaquim Prats y Carlos Fochs. Foto: catálogo de la época.
fig. 9. (centro). *Carret* (1971), diseñado por Rafael Carreras. Foto: Estudio Rafael Vargas, MDB.
fig. 10. (derecha). *Carro bar* (1973), diseñado por Estudio Técnico Dis/Form. Foto: catálogo de la época.

El virtuosismo del metacrilato llega cuando los diseñadores cortan y doblan una lámina plana sin desperdiciar la más pequeña superficie de plancha. En el artículo “GE TRES: formas y materiales contemporáneos”, de la revista *Hogares Modernos*, vemos una fotografía de *Sillón*, de Oscar Tusquets y Lluís Clotet (fig. 11), construido en plancha de metacrilato transparente (Redacción de *Hogares Modernos*, 1973). Los materiales transparentes como el metacrilato son perfectos para generar la ilusión de flotar en el espacio como si no hubiese muebles, una fantasía típica del *space age*.



fig. 11. *Sillón* (1973), de Oscar Tusquets y Lluís Clotet. Foto: *Hogares Modernos*.

2.2. El poliéster reforzado con fibra de vidrio: cronología y ejemplos de diseño local

En 1937 aparecen en el mercado los poliésteres para materiales compuestos (Morello, 1988); materiales formados por un refuerzo de fibra de vidrio y una matriz de resina de poliéster que, una vez ha fraguado, da como resultado un plástico termoestable, un material resistente y duradero que no puede ser fundido al calentar. Estos materiales se utilizan en un inicio en aplicaciones militares, cascos de embarcaciones, automoción y, más tarde, para muebles. Una de las principales ventajas que encuentran los diseñadores de mobiliario es su facilidad de moldeo, ya que el proceso de fabricación no requiere una alta inversión. El molde puede hacerse en una primera fase de yeso pintado, lo que permite hacer rectificaciones de resina en la pieza definitiva. La primera capa que se aplica en el molde es el *gelcoat*, una resina de poliéster que lleva el pigmento incorporado, confiriéndole así un acabado de superficie lisa, brillante y colorida. Otra de sus grandes cualidades es la alta resistencia específica y la baja densidad, lo cual, junto con su durabilidad química, lo hacen muy adecuado para el mueble de exterior, hasta ahora exclusivamente metálico (alámbrico o de fundición) y vegetal (mimbre). Estas prestaciones hacen que, en relación con su utilidad, comodidad y eternidad, sea percibido como “bueno, cómodo y barato” (Redacción de *Hogares Modernos*, 1969)¹³.

Al principio, el uso de este material tiene por parte de los diseñadores catalanes de mobiliario una motivación experimental (Redacción de *Hogares Modernos*, 1969). Las formas realizadas a partir de un material nuevo son un desafío a la educación visual. Están definiendo las señas de identidad de un material hasta ahora inédito en este sector. No puede ser mimético con la madera, el mimbre o el metal.

En 1965, Antoni Bonamusa diseña para Tramo el taburete *Cúbica*, de poliéster reforzado (fig. 12). El mueble forma parte de la selección de productos de la ADI-FAD de Barcelona de 1973 (ADI-FAD, 1975). La superficie plana y brillante de las caras verticales contrasta con el acabado curvo y texturado del asiento antideslizante. El molde se fabrica a partir de la huella de una mujer sentada sobre un trozo de barro, lo que convierte este producto en una especie de “divertimento” (Baltanás, 1995).

Otro de los primeros ejemplos de muebles diseñados en Cataluña en poliéster reforzado con fibra de vidrio es el taburete *Freedom* (1966), de Jordi Galí. El diseñador define una forma con molduras, evocadoras de las antiguas columnas, que hacen de nervios para dar rigidez y resistencia a la pieza (Ferrer, 2019). En ese mismo año, Jordi Galí gana el Delta de Plata con *Taburete Infantil*, manufacturado por Tecmo G3 (Fort, 2007). Utilizando este mate-

¹³ Fuera de Cataluña, destaca la silla Shell, diseñada en 1950 por Charles y Ray Eames, quienes descubren entonces que se puede llevar más lejos la geometría de las sillas con estructuras de poliéster reforzado con fibra de vidrio. Sin embargo, Charles y Ray solo utilizan el polímero de una manera limitada, para el asiento y el respaldo, pero no para las partes estructurales, como las patas (Fiell, 2005). Años más tarde, en 1956, Eero Saarinen diseña *A Tulip Pedestal Group*, con base de aluminio fundido y revestido de fibra de vidrio con resina de poliéster, y luego, entre 1963 y 1965, también la silla *Ball o Globe*, con armazón de poliéster moldeado y reforzado con fibra de vidrio, base de aluminio pintado y acolchado de espuma revestida de tela.

rial, Miguel Milá gana en el año 1968 el Delta de Oro con *Pie soporte mesa*, de poliéster, y en 1969 el Delta de Plata con *Mesa en poliéster para exteriores Adriana*, ambos diseñados para Gres S. A. (Fort, 2007).

El catálogo comercial de DAI (DAI, 1971) muestra varios muebles hechos con poliéster reforzado (fig. 13), diseñados por Joaquim Prats y Carlos Fochs en el año 1970. La mesa de televisión (*Taula TV*), en color blanco o negro y equipada con ruedas; la cama *Son 1*, formada por dos pies y una mesita de poliéster con fibra y un somier de madera que se desmonta (DAI, 1971); el taburete apilable *Pila* y los taburetes *Tou* con asientos en símil de piel negra y base de poliéster reforzado en color blanco, amarillo, verde o negro (DAI, 1971). Finalmente, el catálogo muestra la *Taula Bar*, selección de la ADI-FAD en 1971, y *Sed*, ambas mesas de bar, en color blanco o negro.



fig. 12. Taburete *Cúbica* (1965), de poliéster reforzado y diseñado por Antoni Bonamusa. Foto: Estudio Rafael Vargas, MDB.



fig. 13. *Taula TV* (izquierda), *Son 1* (centro) y *Taula Bar* (derecha), diseños de Joaquim Prats y Carlos Fochs (1971). Fotos: catálogos de la época.

El catálogo comercial más generoso de la época es el de Polimat (Polimat, 1975), que fabrica muebles y complementos decorativos en materiales sintéticos y ofrece diversos productos de poliéster reforzado (fig. 14). Los productos, todos ellos muy coloridos, son el pupitre *Apolo*, el estante *Mercurio*, los muebles auxiliares *Minerva*, el plafón decorativo *Cariátide*, el espejo circular *Adonis*, el espejo *Nereida*, el mueble de aseo *Afrodita* y las jardineras *Atlas* y *Diana*.



fig. 14. Pupitre *Apolo* (izquierda) y mueble de aseo *Afrodita* (derecha), diseñados por Polimat. Fotos: catálogos de la época.

2.3. El acrilonitrilo butadieno estireno (ABS): cronología y ejemplos de diseño local

En 1950 aparece en el mercado el ABS (Morello, 1988). El acrónimo deriva de los nombres en inglés de los tres monómeros utilizados para producirlo. El acrilonitrilo le aporta rigidez, dureza, durabilidad química y estabilidad a alta temperatura. El butadieno, que es un elastómero, le otorga tenacidad, incluso a temperaturas bajas. El estireno aporta resistencia mecánica y rigidez. El ABS es resistente al impacto y se puede utilizar para proporcionar una superficie brillante a los objetos. Varía de transparente a blanco y, si se le añade pigmento y se forma en un molde, la materia prima está preparada para la creación de las formas brillantes redondeadas que mejor resumen la década de los sesenta. Es necesario añadir antioxidantes a la mezcla si se quiere impedir que los objetos terminados se hagan rápidamente quebradizos cuando se exponen a la radiación ultravioleta de la luz del día (Storace, 2013)¹⁴.

En Cataluña, el ABS se empieza a utilizar en el ámbito del mobiliario y en pequeños objetos. Los grandes muebles se hacen con licencia, utilizando moldes italianos alquilados de Kartell (Storace, 2013). Varios de estos productos aparecen en anuncios publicitarios de la revista *Hogares Modernos* (Redacción de *Hogares Modernos*, 1970 y 1973).

¹⁴ Fuera de Cataluña, podemos destacar varios productos diseñados para Kartell en plástico ABS moldeado por inyección: la silla para niños K 1340 (1964), de Marco Zanuso y Richard Sapper; el paragüero, cenicero y papelera (1964) de Gino Colombini; la silla Universale modelo 4860 (1967), de Joe Colombo y originalmente concebida para ser producida en aluminio, pero que a partir de 1967 se empieza a fabricar en ABS. Esta última es una de las primeras sillas para adultos moldeada por inyección (Fiell, 2005).

¹⁵ Entrevista personal a Ramon Benedito (Sant Cugat del Vallès, 15 de febrero de 2019).

Hay que destacar el papel en aquel entonces de la empresa Industrias Plásticas Trilla (Trilla, 2019), segunda empresa más importante en España de inyección de plástico del momento. En el año 1968, consigue el boom de las cajas portabotellas de plástico (fig. 15), aunque la mayoría de los moldes que utiliza son de Construccions Mecàniques Marés S. A. (Hernández, 2002), principal constructor de moldes para inyección de plástico de España en aquellos años.

Industrias Plásticas Trilla llega a un acuerdo con Mobles i Decoració Casablancas (ADI-FAD, 1975), tienda especializada en muebles para niños, para fabricar el mueble inyectado Xila con moldes importados de Italia¹⁵. Está formado por cuadrados de 50 por 50 centímetros de ABS, apilables y en crecimiento. Es personalizable, de manera que el consumidor decide si quiere ponerle los paneles y cajones, que están hechos del mismo material. El mueble Xila no triunfa debido, posiblemente, a que la sociedad del momento tiene un gusto muy conservador y todavía no está preparada para sustituir el mobiliario de madera por el de plástico.

En el catálogo comercial de Polimat (Polimat, 1975) encontramos el panel portaobjetos modelo *Pandora* (fig. 16), hecho de plástico ABS moldeado al vacío a partir de una plancha de plástico que se calienta y se succiona contra el molde, lo cual no exige una gran inversión.



fig. 15. Cajas portabotellas de plástico, inyectadas por Construccions Mecàniques Marés S. A. Foto: catálogos de la época.



fig. 16. Panel portaobjetos *Pandora* (1975), de Polimat. Fotos: catálogo de 1975.

2.4. La lámina flexible de policloruro de vinilo (PVC): cronología y ejemplos de diseño local

En 1933, Waldo Semon produce por primera vez policloruro de vinilo, PVC (Segal, 2017). Años más tarde, este material ligero en forma de lámina flexible permite crear mobiliario hinchable juvenil y alegre¹⁶.

En la Cataluña de los años sesenta no se emplean las láminas de PVC para mobiliario, pero cabe destacar su uso en arquitectura hinchable, concretamente en la estructura efímera del VII Congreso Internacional de Sociedades de Diseño Industrial (Fort, 2007), conocido como ICSID por sus siglas en inglés. El año 1971 es un momento importante para la Asociación de Diseño Industrial (ADI), a la que se otorga la preparación de este congreso, que se celebra en Ibiza y que cuenta con André Ricard entre sus organizadores. Los estudiantes se alojan en la conocida como Instant City, diseñada por el arquitecto José Miguel de Prada Poole: un habitáculo hinchable autoconstruido por el propio público a partir de láminas de PVC flexibles que regala uno de los patrocinadores, la empresa Aiscondel S. A. Desde que se funda, con su oficina central en Barcelona, Aiscondel S. A. muestra un gran interés hacia el diseño y es socio protector del FAD y de la ADI-FAD (ADI-FAD, 1975).

Los buenos resultados conseguidos en la Instant City se repiten en 1972, con motivo de la exposición en Hogarhotel de los premios de arquitectura e interiorismo de las agrupaciones del FAD. En esta ocasión, de la mano del mismo arquitecto y perfeccionando los materiales y el diseño de los pabellones, se levantan cuatro cápsulas semiesféricas —tres dedicadas a las exposiciones de arquitectura e interiorismo de cada una de las agrupaciones del FAD y una a la Sala de Actos—. Los pabellones hinchables están realizados con tejido plastificado de Trevira facilitado por Hoechst Ibérica S. A.; un tejido de poliéster de alta tenacidad que sustituye a las láminas de PVC empleadas anteriormente. La originalidad de la propuesta quedó recogida en la revista *Hogares Modernos* (Redacción de *Hogares Modernos*, 1972).

3. El plástico y los diseñadores

Tal y como se viene comentando a lo largo del presente artículo, los polímeros y una amplia diversidad de materiales sintéticos ocuparon un lugar privilegiado en el ámbito del diseño industrial, especialmente en el sector del mobiliario y con la consecuente ideación de nuevos interiores. En estos nuevos materiales, los diseñadores vieron la solución a muchos de sus problemas creativos en cuanto a formas y diversidad cromática, así como los fabricantes, quienes encontraron en este nuevo haber un eminente filón comercial. Se tra-

¹⁶ Fuera de Cataluña, destaca el *Sillón Inflable Blow*, diseñado en el año 1967 por Jonathan De Pas, Donato D'Urbino y Paolo Lomazzi, y fabricado por Zanotta. Está fabricado a partir de lámina de PVC unida por soldadura electrónica (Fiell, 2005). Este ícono de los muebles pop de los años sesenta es la primera silla inflable fabricada en serie y representa la cultura de lo efímero, asociado a este momento.

taba de un material ligero, resistente y fácil de manipular, pero, sobre todo, de una materia prima muy económica en aquella época con la que poder reducir de manera considerable tanto los costes productivos del objeto o mueble en cuestión como los precios de su adquisición comercial y su mantenimiento. Según un optimista artículo de la revista *Hogares Modernos* de 1968:

El plástico es un material insuficientemente aplicado y su futuro es incalculable. Estos muebles serán baratísimos de producción (se componen de aire y plástico) y no tendrán problemas de traslado, almacenaje, montaje, etc. Solo falta que los diseñadores se preocupen en la cuestión de la investigación de formas. En cuanto los resultados sean abundantes y comparativos, la cosa está hecha [Redacción de *Hogares Modernos*, 1968].

A pesar del aislamiento cultural y comercial de España durante los años sesenta, la curiosidad por el concepto del diseño en sí ya existía entre algunos profesionales del ámbito de la arquitectura, como Alexandre Cirici (1914-1983), Oriol Bohigas (1925) y Antoni de Moragas (1913-1985), quienes buscaron la manera de abrir el país al resto del mundo. Con ellos unidos a otros profesionales como André Ricard (1929), en 1961 tuvo lugar el nacimiento de la ADI-FAD, seguido de su consecuente vinculación al ICSID (Ricard, 2019).

[Durante aquella década, los entonces promotores del concepto del diseño] vieron nacer las primeras asociaciones de diseño, las primeras escuelas de diseño, la primera industria del diseño, las primeras tiendas de diseño, los primeros premios de diseño y demás eventos relacionados. La economía se liberaliza y España experimenta una cierta expansión cultural, que presenta un ambiente un tanto más favorable al diseño [Narotzky, 2007].

Concretamente en Cataluña, el surgimiento de nuevos materiales de carácter sintético y sus (hasta el momento) sorprendentes y ventajosas características cautivaron a una amplia mayoría del diseño industrial local, desde las antiguas fábricas hasta las primeras editoras comerciales, desde los clásicos artesanos hasta los profesionales del diseño. En la misma Barcelona, fueron profesionales dedicados al ámbito del diseño industrial como André Ricard (1929) y Miguel Milá (1931) —incluidos los más jóvenes, como Oscar Tusquets (1941) y Lluís Clotet (1941)— y otros diseñadores como Jordi Galí (1944) y Rafael Carreras (1933-2013) algunos de los que sintieron cierta atracción por tanta innovación. Aunque unos más que otros y cada uno bajo la pertinente aplicación a su desarrollo proyectual según su propia filosofía de tra-

bajo, todos estos diseñadores asentados en tierras catalanas apostaron por el futuro y por el desarrollo industrial territorial, con la siguiente consecuencia:

El diseño proporcionó los fundamentos de los que emergió la narrativa de la ciudad tal como se la ve en la actualidad: una capital de provincia postindustrial y en decadencia, milagrosamente transformada en una sofisticada metrópolis europea, en la ciudad del diseño [Narotzky, 2007, p. 13].

Gracias a su pasaporte francés, ya desde los años cincuenta André Ricard tuvo la libertad de viajar a diversas ciudades de la geografía internacional con el objetivo de presentar el diseño que se estaba realizando en tierras catalanas: desde Estocolmo hasta Venecia, de París a Londres, pasando incluso por Nueva York. En aquellos viajes, el diseñador vio y conoció de primera mano el diseño internacional, lo que le llevó a ver que, a nivel estético, el acabado visual de los productos y muebles ideados en aquella época en Barcelona era “una consecuencia de lo que ocurría en el mundo durante esos años” (Ricard, 2019).

De manera paralela, un joven Miguel Milá se inició en el camino de la producción de mobiliario en materiales sintéticos como el metacrilato y la resina de poliéster reforzada con fibra de vidrio. Milá es un diseñador que, tal y como él mismo cuenta, nunca se ha dejado llevar por las modas: simplemente, se hizo partícipe de estos nuevos materiales “porque lo creía conveniente o necesario y oportuno; no por moda” (2019).

Milá trabajó en el interiorismo de un domicilio para el que ideó, entre otras piezas, una silla de metacrilato y *Pie soporte mesa* (fig. 17), una pata modular realizada en resina de poliéster y fibra de vidrio sobre la que se podía disponer todo tipo de sobre de mesa mediante tornillos de autorroscado. Con ella, el diseñador permitió al usuario obtener una importante versatilidad en su entorno, ofreciéndole la libertad de componer su propia mesa con tantos soportes como creyera necesario; un concepto —el de personalizar el usuario sus propios objetos— que todavía no se hallaba muy extendido y que, sin embargo, Milá no dudó en otorgar también a la colección de soportes Cono (fig. 18), soportes de mesa de perfil formal cónico, tal y como su propio nombre indica, realizados también en resina de poliéster y fibra de vidrio a partir de dos moldes de diferentes tamaños. Su geometría permitía que todas y cada una de las piezas pudiesen ser invertidas, dispuestas una sobre otra en caso necesario, creando así un pie soporte a requerimiento del usuario y sobre el que disponer un sobre circular, el cual podría ser de madera o contrachapado, pero no de formica, porque corría el peligro de curvarse (Milá, 2019). Ambas piezas fueron realizadas y comercializadas por la propia editora del diseñador, Gres S. A.



fig. 17. *Pie soporte mesa* (1969), diseñada por Miguel Milá para Gres, S. A. Foto: catálogo de la época.
fig. 18. *Mesa Cono* (1969), diseñada por Miguel Milá para Gres S. A. Foto: catálogo de la época.

No obstante, estas no fueron las únicas piezas realizadas por Miguel Milá en las que el poliéster reforzado de fibra de vidrio fue la materia prima de base. En su particular haber, vinculado al ámbito de los sintéticos, no debemos obviar la colección *Adriana* (1969). Se trataba de un juego de mobiliario de exterior compuesto por una mesa y una silla, y cuya profunda ranura daba nervio a la estructura al tiempo que permitía una cómoda evacuación del agua de lluvia que hubiera podido caer sobre ellas. Era un conjunto de eminente resistencia estructural, realizado en resina de poliéster reforzada en fibra de vidrio. Un proceso prácticamente manual, artesanal, con el que Milá se mantenía fiel a sus propias convicciones y su particular filosofía de trabajo, evitando la producción seriada. Una producción de la que se hicieron cargo sus editoras Tramo y Gres S.A. Sin embargo, Milá no dedicó su labor proyectual a la ideación y el desarrollo de piezas realizadas íntegramente en material sintético durante un largo periodo de tiempo, y retomó el camino de la manipulación de materias primas de origen natural siempre que tuvo la ocasión (Milá, 2019).

Por otro lado, no podemos obviar la labor de Rafael Carreras —fallecido en 2013 y con buena parte de sus archivos destruidos—, un diseñador que se centró en aquella época en el diseño y la realización de piezas de materiales sintéticos, en las que, además, aprovechaba al máximo la posible materia prima sobrante. Carreras principalmente trabajó con el metacrilato, y un ejemplo de ello es el carrito camarera *carret* (fig. 9) que realizó en 1971 para la firma Class —del que ya se ha hablado en el apartado anterior—, una pieza sencilla para cuya producción el diseñador solucionó todo su sistema de fabricación. Asimismo, siendo el carrito una pieza durante cuyo proceso productivo se podía originar una amplia cuantía de desperdicio material, el

diseñador ideó un nuevo producto a partir de dicho material sobrante. Fue entonces cuando nació el *revistero* (fig. 19). En él, Carreras logró convertir una simple placa de metacrilato en una pieza de evidente sencillez, caracterizada por su eminente pragmatismo, tanto estético como constructivo. El troquelado de sus ranuras permitió aligerar la pieza de manera visual, del mismo modo que el debido plegado le otorgó su destacada funcionalidad. Con ello, Carreras supo aprovechar al máximo la capacidad plástica de este polímero, gracias a la cual la parte frontal ejercía presión contra la posterior, sosteniendo entre ambas, a modo de pinza, tantas revistas como la pieza admitiera.

Sin embargo, Carreras no dedicó solamente su pasión por la innovación y la creatividad en la realización de nuevos productos, sino que durante toda su vida compaginó su faceta de diseñador de productos con la de creativo de interiores, al mismo tiempo que se encargaba de dirigir la reconocida tienda Nau, en la calle Provenza de Barcelona. Muy en la línea de interiores de materiales sintéticos y coloristas, Carreras propuso en su tienda un piso económico que fue muy loadado en la prensa:

En los sótanos de Nau, Rafael Carreras expone una realización sumamente notable. Un piso entero, para una familia de cinco personas, decorado sin ninguna concesión al peor gusto seriado, a la altura de cualquier exigencia crítica decorativa. El precio constituye una excepción si tenemos en cuenta los ingredientes que el decorador ha empleado, muchos de su personal diseño [Redacción de *Hogares Modernos*, 1968].

Más joven y rupturista fue Jordi Galí Camprubí (1944), un aparejador de formación e interiorista, pintor y diseñador de profesión que, contagiado por el pop de la época, pronto comenzó a utilizar materiales plásticos para el desarrollo de mobiliario, lo que le dio la posibilidad de dotar de color a sus muebles y, por tanto, darle un cambio visual a los hogares. El propio diseñador ha reconocido que esta rompedora e innovadora estética fue fruto de la influencia del pop, tanto del pintor británico David Hockney (1937) como de otros pintores norteamericanos. Asimismo, Galí se autodefine como persona viajera que ha recorrido las principales ciudades europeas en búsqueda de referencias para el desarrollo de su profesión. De hecho, fue durante uno de sus viajes a la feria de Milán en la década de los sesenta cuando nació su interés por la realización de piezas producibles en polímeros. Desde entonces, el diseñador idea y desarrolla colecciones de taburetes, mesas y mobiliario infantil con poliéster reforzado con fibra de vidrio. Galí hizo valer las nuevas y ventajosas características de esta materia prima para la fabricación de algunos muebles cuyos colores saturados remiten a la poética del *pop art* (Torrent,



fig. 19. *Revistero* (1971), diseñado por Rafael Carreras para Class. Foto: Estudio Rafael Vargas, MDB.

2010). Su pieza más icónica es el taburete *Freedom* (1966, fig. 20), producido por la firma Ge-Tres S. A. en resina de poliéster y fibra de vidrio, totalmente resistente a la intemperie. De ella cabe destacar su perfil formal, el cual nos puede recordar a las clásicas columnas de la antigua cultura grecorromana, e incluso es capaz de traer a nuestra mente alguno de los objetos de menaje para el hogar que Ettore Sottsass (1917-2007) realizó durante los años ochenta para la firma Phillips London. Sin embargo, el propio diseñador cuenta que la forma de *Freedom* (“Libertad”) es, sencillamente, eso: una forma libre sin referencia alguna (Galí, 2019); un taburete que, a su vez, debe su preciso perfil formal a la facilidad y permisividad constructiva que ofrece el poliéster. Porque, tal y como afirmó en su día la revista *Hogares Modernos*:

“Si los modelos aparentemente más funcionales contienen casi todos algún que otro elemento esteticista o lúcido, los hay que, sin renunciar en absoluto a la utilidad, proponen una auténtica recreación de las formas tradicionales”
(Redacción de Hogares Modernos, 1973).

Aunados en su justa precisión, los aspectos constructivos y estéticos de *Freedom* dieron origen a piezas de un particular carácter formal, pero sin obviar el valor de su aspecto funcional. Características y conceptos que son perfectamente visibles y legibles en el versátil *taburete infantil* (fig. 21), el cual, aunque de perfil más suave, de líneas más orgánicas e incluso sinuosas, fue producido también por la firma Ge-Tres. Este taburete, además, destaca por poseer un perfil con una clara influencia de la estética pop contemporánea. La suavidad formal, las curvas y la apariencia de estar relleno tan solo de aire son características que le otorgan cierto aspecto de blandura, lo que se podría

fig. 20. Taburete *Freedom* (1968), diseñado por Jordi Galí para Ge-Tres S. A.. Foto: Estudio Rafael Vargas.
fig. 21. *Taburete Infantil* (1968), diseñado por Jordi Galí para Ge-Tres, S. A. Foto: catálogo de la época.



relacionar con el interés del diseñador por transmitir una imagen de confort, casi como si de un puf se tratara.

El incremento de muebles realizados con materiales sintéticos fue más aparente que real en España, pues la sociedad del momento estaba poco preparada para el cambio y un tanto escéptica ante tanta novedad. De hecho, según han confesado los comerciales y diseñadores que hemos entrevistado, el mueble de plástico costaba mucho de introducir (Rotger, 2019; Galí, 2019).

4. Conclusión

Franco fallece en 1975. Su desaparición coincide y prolonga en España la gran crisis económica internacional que había desatado el encarecimiento exponencial del petróleo y las materias primas¹⁷. De hecho, esta crisis generó una alarma global sobre la finitud de los combustibles fósiles y la conciencia de que los materiales del planeta no se podían extraer indefinidamente. El plástico y los materiales sintéticos empezaron entonces a verse como una amenaza ambiental y pasaron de moda. Ello no significa en absoluto que desaparecieran, pero sí que se hicieron más discretos y técnicos. En lo sucesivo ya nadie aspiraba a tener una casa “todo en plástico”.

El diseño pop —la pasión por lo sintético— tuvo, pues, un éxito temporalmente limitado. Su apogeo lo situamos entre 1965 y 1973. Fue un fenómeno efímero, como efímeros eran los objetos que generaba.

El éxito comercial también fue limitado: los testimonios de la época nos han explicado que el conservadurismo en materia de gusto de los españoles no los hacía proclives a comprar muebles atrevidos. En todo caso, empresas como la italiana Kartell, que tenía una enorme capacidad de producción, tuvieron en Cataluña su primer mercado y fueron extendiéndose con lentitud hacia Valencia y el oeste. Igualmente, se hace difícil valorar el éxito social, ya que los poseedores de los muebles de plástico de estilo pop se deshicieron de ellos cuando pasaron de moda, y hoy incluso cuesta encontrar modelos reales.

Hemos podido observar que la industrialización también fue limitada. Las imaginativas editoras de muebles, lámparas y pequeños objetos de plástico que pusieron en marcha los diseñadores de los años sesenta y setenta no tenían detrás potentes fábricas, por lo que no pudieron sobrevivir a la crisis económica de mediados de los años setenta. Resulta problemático calificar el diseño que hemos visto de “industrial”, pues los muebles en poliéster reforzado o en metacrilato se hacían a mano, uno por uno. A pesar de las limitaciones industriales, los diseñadores se prestaron con entusiasmo a diseñar

¹⁷ Aunque desde finales de los años sesenta se estaba gestando una crisis monetaria internacional, esta se disparó en octubre de 1973, cuando la Organización de Países Exportadores de Petróleo (OPEP) aumentó el precio del barril de crudo en un 70 %. La medida era la respuesta de los países árabes a la alineación de Israel durante la guerra de Yom Kipur. Este aumento del combustible produjo un fenómeno de inflación en cascada de tal modo que la economía mundial entraría en una larga recesión (Campi/GRHED, 2018).

con plásticos. Para ellos, el poliéster reforzado con fibra de vidrio representó la experimentación estructural, y el metacrilato, la fantasía. En cambio, la fabricación de objetos de ABS fue testimonial y se redujo a pequeños objetos de escritorio.

Para terminar, diremos que estos éxitos relativos no minimizan el interés del fenómeno, interpretado desde estas páginas como una firme voluntad por parte de los diseñadores de modernizar estética y culturalmente un país periférico y ponerlo al día; de conectar con la contemporaneidad internacional en medio de un contexto poco propicio. La pasión por lo sintético, expresada en una gran cantidad de muebles y lámparas que nos gustaría examinar en el futuro con más detalle, es el testimonio de esta voluntad.

5. Agradecimientos

A todas las personas que nos han ayudado en esta investigación: a los diseñadores, los señores Ramon Benedito, Jordi Galí, Miguel Milá y André Ricard; al señor Jordi Rotger, comercial de Kartell; al señor Ángel Lozano, director del Centro Español de Plásticos; a la señora Rosa Corbella, viuda de Rafael Carreras, y a la señora Maria Josep Balcells, del Centro de Documentación del Museo del Diseño de Barcelona.

Referencias

- ADI-FAD, 1975. ADIFAD 1975. *Agrupación de Diseño Industrial del FAD. Guía de asociados*. Barcelona: ADI-FAD.
- Algor, S., 1990. *DISFORM - Premios Nacionales de Diseño: 1990*. Barcelona: Fundación BCD.
- Anónimo, 1961-1971. Servicio Estación. Todo en plástico. Hemeroteca de *La Vanguardia*.
- A. R., 1968. 2001: una odisea del espacio. *La Vanguardia*, 8 y 16 de octubre, pp. 54 y 46.
- Balfour, S., 2014. Una modernidad autoritaria. En: T. Marí y A. Mercader, eds. 2014. *La modernitat cauta 1942-1964. Resistència, resignació, restauració*. Barcelona: Angle. pp. 17-31.
- Baltanás, J., 1995. *Ficha técnica del objeto Taburete Cúbica de Antoni Bonamusa*. Barcelona: Centro de Documentación del Museo DHUB.
- Branzi, A., 1984. *La Casa Calda. Esperienze del Nuovo Design Italiano*. 1.ª ed. Milán: Idea Books Edizioni.
- Campi/GRHED, 2018. *Cronologia d'EINA en línia*. [En línea] Disponible en: <<https://cronologia.eina.cat/#event-cronologia-deina>> [Consultado el 16 de marzo de 2019].
- Campi, I., 2002. *Ficha técnica del objeto porta-revistas de Rafael Carreras*. Barcelona: Centro de Documentación del Museo DHUB.
- Campi, I., 2016. *El diseño de producto en el siglo XX. Un experimento narrativo occidental*. Doctorado. Universidad de Barcelona.
- Campi, I., 2019. *Ficha técnica del objeto Carret de Rafael Carreras*. Barcelona: Centro de Documentación del Museo DHUB.
- Carol, M., 1987. *Diseño Barcelona*. 1.ª ed. Barcelona: Fundación BCD.
- CEP, 2003. *50 aniversario 1953-2003 Centro Español de Plásticos*. Barcelona: CEP.
- Cirici, A., 1969. La generació dels seixantes. *Serra d'Or*, n.º 121, pp. 67-69.
- DAI, 1971. *DAI. Catálogo comercial*. Barcelona: DAI.
- Decelle, P., 1994. *L'utopie du tout plastique, 1960-1973*. 1.ª ed. Bruselas: Fondation pour l'Architecture.
- Ferrer, E., 2019. *Ficha técnica del objeto Freedom de Jordi Galí*. Barcelona: Centro de Documentación del Museo DHUB.
- Fiell, C. y Fiell, P., 2005. *1000 Chairs*. Colonia: Taschen.

- Fortea, M. À., 2014. Las primeras manifestaciones de la gráfica pop en la Barcelona de los años sesenta. En: A. Calvera, ed. 2014. *La formació del sistema disseny Barcelona (1914-2014), un camí de modernitat*. Barcelona: Gracmon y Publicacions i Edicions de la Universitat de Barcelona. pp. 399-428.
- Fort, J., 2007. *ADI-FAD (1960/2006) - Diseño Industrial*. Barcelona: ADI-FAD y Experimenta.
- Galí, J., 2019. *Entrevista con Isabel Campi*. [entrevista] 14 de febrero de 2019.
- Garner, P., 2003. *Sixties Design*. 3.ª ed. Colonia: Taschen.
- Giralt-Miracle, D., 1988. *Design in Catalonia*. 1.ª ed. Barcelona: Generalitat de Catalunya.
- Hernández, X., 2002. *Marés, S. A., 1952-2002*. Barcelona: Viena.
- Hub, L. M., 2005. *Exploring 20th Century London*. [en línea]
Disponible en: <<http://www.20thcenturylondon.org.uk>> [Consultado el 19 de marzo de 2019].
- IRPEN, 2019. *IRPEN*. [en línea] Disponible en: <www.irpen.es> [Consultado el 27 de febrero de 2019].
- Jousset, M. L., 2000. *La donation Kartell. Une environnement plastique 1949-1999*. 1.ª ed. París: Éditions du Centre Pompidou.
- Kries, M., 2005. *Joe Colombo. L'invention du futur*. 1.ª ed. Weil am Rhein: Vitra Design Stiftung.
- Lipovetsky, G., 1991. *El imperio de lo efímero. La moda y su destino en las sociedades modernas*. 2.ª ed. Barcelona: Anagrama.
- Mainar, J. y Corredor-Matheos, J., 1984. *Dels bells oficis al disseny actual. FAD 80 anys*. 1.ª ed. Barcelona: Blume.
- Mamiya, C. J., 1992. *Pop Art and Consumer Culture*. 1.ª ed. Austin: University of Texas Press.
- Milá, M., 2019. *Entrevista con Isabel Campi y Pilar Mellado*. [entrevista] 26 de febrero de 2019.
- Mitrani, A., 2018. "Heroica i bonica": l'acceleració entròpica de l'art al temps de la revolució pop. En: A. Mitrani, ed. 2018. *Liberxina. Pop i nous comportaments artístics, 1966-1971*. Barcelona: Museo Nacional de Arte de Cataluña. pp. 20-53.
- Molinero, C. e Ysàs, P., 1999. *Catalunya durant el franquisme*. 1.ª ed. Barcelona: Empúries.
- Morello, A. y Castelli-Ferrieri, A., 1988. *Plastic and Design*. Milán: Arcadia.
- Narotzky, V., 2007. Creando el canon. En: V. Narotzky. 2007. *La Barcelona del diseño*. La Roca del Vallés: Santa & Cole. pp. 21-75.
- Narotzky, V., 2007. *La Barcelona del diseño*. 1.ª ed. La Roca del Vallés: Santa & Cole.
- Polimat, 1975. *Polimat. Catálogo comercial*. Barcelona: Polimat.

- Ramírez, M., 1978. *España 1939-1975. Régimen político e ideología*. 1.ª ed. Barcelona: Lumen.
- Redacción de *Hogares Modernos*, 1968. Muebles para náufragos. *Hogares Modernos*, n.º 24.
- Redacción de *Hogares Modernos*, 1968. Un piso por 150.000 pesetas. *Hogares Modernos*, n.º 34.
- Redacción de *Hogares Modernos*, 1969. Hogares Modernos. *Hogares Modernos*, n.º 38.
- Redacción de *Hogares Modernos*, 1969. Visiona 69. *Hogares Modernos*, n.º 39, p. interior.
- Redacción de *Hogares Modernos*, 1970. *Hogares Modernos*, n.º 53.
- Redacción de *Hogares Modernos*, 1972. *Hogares Modernos*, n.º 65.
- Redacción de *Hogares Modernos*, 1972. El FAD en Hogarhotel 13. *Hogares Modernos*, n.º 65.
- Redacción de *Hogares Modernos*, 1972. Les Violetes. *Hogares Modernos*, n.º 65, pp. 46-48.
- Redacción de *Hogares Modernos*, 1973. *Hogares Modernos*, n.º 85.
- Redacción de *Hogares Modernos*, 1973. GE TRES: formas y materiales contemporáneos. *Hogares Modernos*, n.º 85, p. 76.
- Redacción de *La Vanguardia*, 1963. Agente 007 contra el Dr. No. *La Vanguardia*, 2 de junio, p. 51.
- Redacción de *La Vanguardia*, 1969. The Beatles. Yellow Submarine. *La Vanguardia*, 12 de diciembre, p. 58.
- Redacción de *Nueva Forma*, 1969. Mañana es color. Hogarhotel 8: el stand Fad/Formica volvió a ser la nota dominante del certamen. *Nueva Forma*, n.º 37.
- Ricard, A., 2019. *Entrevista con Pilar Mellado*. [entrevista] 13 de marzo de 2019.
- Riera, C., 1973. *Dis/Form. Catálogo general 1973*. Barcelona: Dis/Form.
- Rotger, J., 2019. *La distribución de los muebles de Kartell en España*. [entrevista] 11 de febrero de 2019.
- Segal, D., 2017. *Materials for the 21st Century*. Oxford: Oxford.
- Storage, E., 2013. *Kartell, the culture of plastics*. S. l.: Taschen.
- Torrent, R., 2010. El diseño que viene... de los cincuenta a los sesenta. En: VV. AA. 2010. *El diseño industrial en España*. Madrid: Cátedra. p. 169.
- Trilla, 2019. *Industrias Plásticas Trilla*. [en línea] Disponible en: <<http://iptrilla.es/es/>> [Consultado el 19 de febrero de 2019].
- Vegesack, A. y Remmele, M., 2000. *Verner Panton. The Collected Works*. 1.ª ed. Weil am Rhein: Vitra Design Stiftung.

Isabel Campi Valls, doctora en Diseño por la Universidad de Barcelona. Actualmente es presidenta de la Fundación Historia del Diseño.

Marta González Colominas, doctora en Ciencia de los Materiales e Ingeniería Metalúrgica por la Universidad Politécnica de Cataluña (UPC). Profesora en Elisava desde el año 2006 y responsable del Área de Materiales desde el año 2010.

Pilar Mellado Lluch, doctora por la Universidad Politécnica de Valencia, en el Programa de Doctorado en Diseño, Fabricación y Gestión de Proyectos Industriales. Profesora de Elisava desde 2016.



baubau

BAU, CENTRE
UNIVERSITARI
DE DISSENY
DE BARCELONA



BAU
Ediciones
INVESTIGACIÓN
Y TRANSFERENCIA
DE CONOCIMIENTO