

Universidad Alberto Hurtado
Biblioteca



000129512



SEGUNDO PERIODO

1950 - 1973

ENTRE MODERNIDAD Y UTOPIA



Ancestro Nipón, 1974
Juan Egenau
Aluminio fundido
42 x 30 x 16 cm
Col. MNBA

El oficio se juega todas sus posibilidades en cada una de esas obras, llevando al máximo las capacidades visuales y contenidistas de las particularidades resultantes de la mano sobre el metal: el brillo, la opacidad, las texturas, la tensión, la regularidad de los remaches, la doble "piel" originada por las planchas remachadas, el artificio de mecanismos posibles.

En la obra de ese momento de Egenau aparece un aspecto provocador e inquietante por el efecto de continuidad entre la escultura (lo hecho a mano) y la idea del artefacto hecho industrialmente, o producto de una compleja elaboración metal-mecánica. Tal vez esto último fue lo que más le importó al escultor para cargar de significado a sus hombres, mujeres o animales en su obsesión por develar lo más posible el sentido de la condición humana.

Esto lo hace desde una incanzable búsqueda de la identidad icónica. La mayor parte de las veces, la figura humana o parte de ella, y en su última época (1983-1986) sus llamados "Artefactos" no

hacen sino encontrarse en el mismo punto: la presión que sobre el ser ejercen desde fuera y dentro innumerables circunstancias que comprimen, aplastan, amordazan amarrando y ahogando la plenitud del ser. Así, las hendiduras, separaciones, planchas o múltiples otras formas de amarre incluida la pintura negra que elimina toda capacidad expresiva de la superficie metálica nos revelan a un Egenau angustiado y obsesionado por plantear una y otra vez, las ataduras y cárceles que el hombre soporta o que se autoimpone.

Por su parte, Carlos Ortúzar se volcó a la investigación constante de los materiales y de la tecnología adecuada para trabajarlos, de tal forma que en su obra se explicita, más que en ningún otro, la relación entre arte y las tecnologías industriales. Desde un comienzo Ortúzar estaba preocupado por estudiar y aplicar nuevos sistemas de manipulación y funcionamiento para el acrílico el metal en sus más variadas condiciones: la plancha de acero o de aluminio, el tubo, el fleje o la utilización de motores, luces, rodamientos o, en fin, como sucede en muchas de sus obras la propia fuerza del viento se encargará de modificar su "estabilidad". Es tal vez por las condiciones materiales y por su espíritu eminentemente constructivo, como él concebía la ubicación y presencia de sus esculturas en el espacio urbano. Es en la ciudad donde la obra escultórica se completaba y adquiría sentido como arte, por el solo hecho de estar en constante presencia del espectador.

Sus obras irán trabajando cada escultura vez más purificada y desornamentada, cada vez más desprovista de lo que él consideraba ajeno a su defición de volumen escultórico. Limpieza, rigor y simplicidad serán términos aparentemente fáciles pero

que complejizan por su desnudez a gran parte de su obra. La presencia del movimiento real es uno de sus principales planteamientos. El movimiento fue uno de los temas abordados desde la planificación y búsqueda de materiales y su función en los mecanismos de la escultura. Carlos Ortúzar entendió el movimiento de sus obras como posibilidad de captura del ojo; el movimiento entendido como realidad metafórica del hombre y la activación y toma de conciencia de su modificación interior. Creo ver en sus obras el movimiento entendido como alteración de la estabilidad de un cuerpo; obligar a quien mira ya no solo a cambiar de punto de vista, sino que a comprender la virtualidad y relatividad de cualquier mirada.

La estructura de metal y plancha metálica se integran en la escultura móvil a la entrada del parque FISA y sobre todo en la obra colocada en el frontis de la industria CINTAC, ejecutada gracias al convenio Arte-Industria en el año 1981. En esta obra empleó todos los elementos materiales y técnicos de esa fábrica de perfiles y de estructuras metálicas, realizando una obra sustentada en un módulo-matriz, entendido como un sistema de repetición modélico. En esa escultura cada "módulo" no es relevante en sí mismo, sino cuando cada uno se relaciona con el todo. Cada módulo está suspendido en un eje común sobre rodamientos, y la parte más larga de la vara

tiene, a partir del eje, el mismo peso que la parte más corta, lo que permite el equilibrio perfecto del módulo, de tal manera que la más mínima brisa hace que la escultura -y cada módulo independiente del otro- adquiera movimiento.

La especulación sobre el lenguaje de la escultura se amplía aún más cuando llegamos a la obra de Mario Irarrázabal, quien le da especial atención a la capacidad de los materiales en su autopresentación: el bronce, el yeso, la madera o el cemento. Es sobre todo la creatividad y proposición temática de este artista, la que nos descoloca permanentemente en obras que escapan o se distancian muchas veces de la definición de escultura. Irarrázabal va desde la pequeña escultura en bronce a la gigantesca mano semienterrada en la playa de Punta del Este, o pasando de la "instalación" de sillas y caballos-balancín de niños (Museo de Bellas Artes, Sala Matta, 1981), hasta una de sus obras presentadas en la Bienal de Valparaíso en 1987, donde la participación del espectador es clave para complementar el significado de dicha

obra. Con el cartel de "Suba no más, sienta el vértigo del poder", Irarrázabal hace de la activación de la escultura un sistema muy relacionado con el comportamiento del colectivo, centrando por tanto, su trabajo en el hombre y su contingencia. Esta obra realizada con tablas recortadas y ensambladas, presenta una parodia de personajes que



Monumento al Gral. René Schneider, 1971
Carlos Ortúzar