



Artes visuales

Martha Vértiz: hacia una poética del ornamento

AUGUSTO DEL VALLE CÁRDENAS

La pintura peruana en los últimos setenta años, desde inicios de la década de 1950, registró la asimilación del credo moderno. Surgió entonces una vertiente de imágenes abstractas en las que, incluso sin reconocerse un motivo visual específico, aún podían identificarse determinados elementos figurativos. Así mismo, en fricción con estas imágenes, hizo su aparición otra vertiente que, al prescindir total y radicalmente de las figuras, tomaría por completo la escena del arte local¹. Esto ocurrió a inicios de la década de 1960. La situación local registró entonces un importante cambio, cuando los jóvenes artistas más radicales del momento, articulados a la vanguardia internacional, desde 1965 repartieron por igual su fascinación por los íconos de masas —referentes pop de figuras reconocibles— y por fórmulas geométricas identificables: cuadrados en campos de color, rombos, círculos, entre otras. La pregunta por el papel de la pintura de Martha Vértiz (1941-2022) en esta trama de marchas y contramarchas propias del arte moderno en el Perú nos asalta de pronto, más aún por su compromiso de trabajar un arte sin figuras, cuyos resultados —recién ahora visibles desde un horizonte instalado en pleno siglo XXI— nos permiten plantearlo como un lugar privilegiado para iniciar, desde su propia subjetividad, una investigación en solitario.

Una mirada en retrospectiva, entonces, nos invita a comparar entre sí determinadas piezas de la producción de Vértiz realizadas en los últimos veinte años, para, de esta manera, tensar un círculo entre este presente y aquel otro momento clave del pasado. Dicho momento se extiende en el arte peruano hasta, por lo menos, mediados de la década de 1970. De esta manera, si comparamos un lienzo como *Lagartijas*, del 2014 (Figura 1), con *El oro vuela*, del 2002 (Figura 2), lo primero que salta a la vista son los patrones geométricos que ambas imágenes presentan. No obstante, uno se pregunta, también, por la función visual que cumplen tanto la palabra *oro* como la figura de la lagartija, en relación con su fondo geométrico respectivo. Más aún, la aparición de figuras reconocibles pero también de alguna letra o, incluso, una palabra, como elementos visuales clave en las pinturas de los últimos años de vida de Martha Vértiz

1 Ver Del Valle (2012), en que se pasa revista al arte geométrico que surge en el Perú desde 1951. Con antecedentes en la década de 1940, existe una vertiente que proviene de la Escuela Nacional de Bellas Artes y otra de la Agrupación Espacio. Para otra versión acerca de un arte sin figuras, ver Castrillón (2002).



Figura 1. *Lagartijas* (2014) Acrílico sobre tela, 60 × 80 cm.

configura, en sí mismo, todo un indicio. Y así, mientras en *El oro vuela*, la palabra *oro* flota, siguiendo la dirección en las diagonales –de arriba hacia abajo y viceversa– a causa de la iridiscencia aportada por la armonía de los colores cálidos usados con el fin de hacer vibrar su patrón de repetición; en *Lagartijas*, en cambio, no se encuentran letras ni palabras. En su lugar surgen siete formas figurativas reconocibles, a saber, siete lagartijas cuyo ritmo también hace eco con el patrón visual del fondo geométrico que las aloja. Con agudo sentido estético, el curador y crítico de arte Jorge Villacorta (2023) señala cómo, después del año 2000, Vértiz “inició una veta de pintura geométrica pura tomando una parte significativa de sus referentes visuales de tipos de ornamentación de diseño simétrico” (p. 17). La simetría y los patrones de repetición de su última producción, según Villacorta, no solo permiten estructurar las superficies planas, sino que, incluso, ofrecen una ilusión de tridimensionalidad. Sin embargo, al fijar la vista en los elementos representacionales aludidos –figuras y palabras– estos interfieren con la pintura geométrica pura, si se toma en cuenta lo dicho por Villacorta.

En el arte peruano, hacia mediados de la década de 1960, existía una tensión entre los horizontes visuales del *pop* y el *hard edge*², ambos provenientes de la creciente recepción del arte proveniente de Estados Unidos; es decir, entre la repetición de los íconos figurativos del primero y el silencio de los campos de color del segundo. Los hallazgos tardíos de Vértiz invitan a una nueva lectura de aquella tensión y colocan al intérprete, en retrospectiva, frente a una aparición progresiva, poco documentada y algo extraviada, del posminimalismo entre nosotros. Un flujo cuyos patrones geométricos,

2 Para una mirada distinta de dicho momento, que oscila entre la imagen *pop* y la geométrica a mediados de la década de 1960, ver López y Tarazona (2007). En un interesante ensayo, centran su atención en tres importantes exposiciones ocurridas en el año 1965.

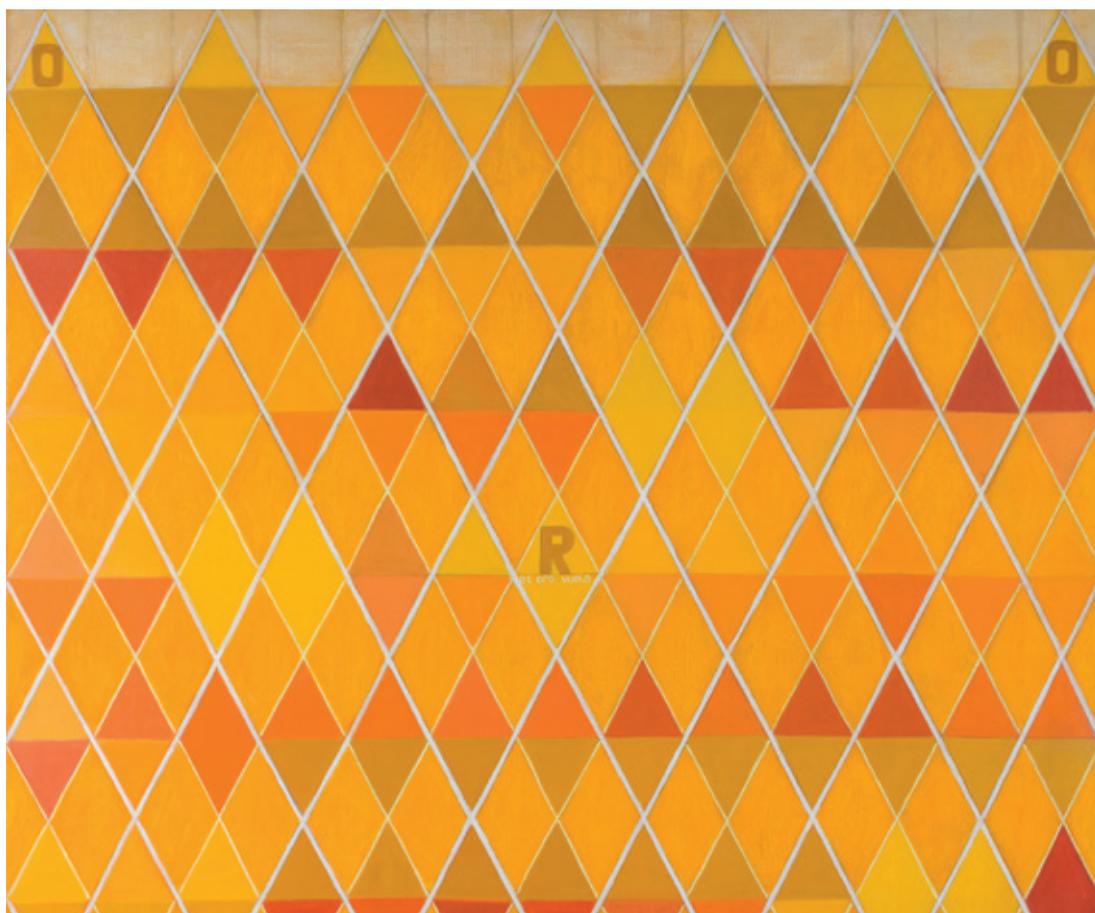


Figura 2. *El oro vuela* (2002). Acrílico sobre tela, 140 × 130 cm.

internos a la producción de jóvenes artistas locales³, fueron, sin embargo, en la pintura de Martha Vértiz, un punto de llegada. En su caso, se presenta como el fruto de un largo proceso de ensayo y error; esto es, de un camino, una ruta “interior”, en algún sentido aún por aclarar.

LA RUTA “INTERIOR”

Martha Vértiz se formó, entre 1958 y 1963, en la escuela de arte de la Pontificia Universidad Católica del Perú (PUCP), bajo la dirección del maestro y pintor austriaco

3 Es posible, en Perú, proponer una genealogía visual heterogénea a la establecida, que destaque el interés por pinturas de mediados de la década de 1960 realizadas por artistas mujeres. Así, al silencio de los campos de color, propios de la pintura *hard edge* de Regina Aprijaskis, se le opone la ilusión de movimiento de la pintura cinética de Rubela Dávila. En dicha contraposición, surge una lectura ampliada del canon de la abstracción en clave geométrica, a la que todavía es importante sumarle, con ventaja, la producción cinética de la pintura de Ella Krebs. Al respecto, ver Del Valle y Hernández (2018, pp. 72-73).



Figura 3. *Formas y texturas I* (1974). Látex y acrílico sobre triplay, 43 × 43 cm.

Adolfo Winternitz (1906-1993). Esta situación resulta importante si lo que uno quiere es comprender la carga de experiencia vinculada al arte que Vértiz llevaba consigo al momento de iniciar su participación activa en la escena artística en Lima. Según algunas de sus declaraciones, no estuvo activa hasta 1971⁴. A partir de ese momento, en las diferentes fuentes periodísticas que documentan su actividad, es mencionada como una “joven pintora”.

Por ello, resulta de interés fijarse en cómo el trabajo con el empaste de color en dos pinturas del periodo —*Formas y texturas I*, 1974 (Figura 3) por un lado, y *Valle andino*, 1976 (Figura 4), por otro— se muestra de igual manera, siendo indiferente que uno sea abstracto y el otro figurativo. Y así, mientras en la primera imagen el experimento con las texturas en distintas zonas de color del cuadro puede visualizarse con solo detener la mirada sobre una superficie que la materia pictórica oculta; en la segunda, las plantas, los árboles, las casas y sus techos, los contornos de los sembríos —en otras palabras, las figuras que identifican al paisaje andino— “distraen” al ojo, por así decir. Solo las luces que aparecen más allá de la línea de horizonte del paisaje delimitan zonas sin un sentido figurativo claro. La lucha interior de Vértiz con su proceso formativo está articulada, sin duda, tanto al trabajo pictórico *in situ*, que su maestro Winternitz realizaba con los alumnos y alumnas de la PUCP en la sierra peruana, como con sus discursos y prácticas vinculadas

4 Ver el artículo “Marta [sic] Vértiz: una pintura para todos los bolsillos” (1974). Allí se lee: “Ella estudió en una academia ‘como todo el mundo’, dice sonriendo, pero decidió entrar de lleno a la profesión a partir del año 1971, fecha en que recibió una mención honrosa al aire libre por la Municipalidad de Miraflores y luego vinieron más y más exposiciones en donde pudo mostrar su talento como pintora”.

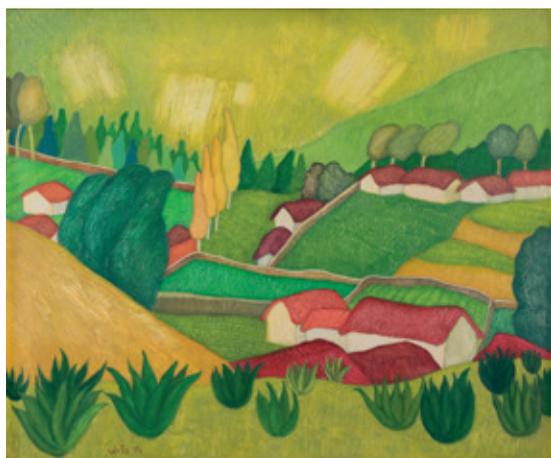


Figura 4. *Valle andino* (1976). Acrílico sobre cartón, 85 × 70 cm.

al credo moderno. Winternitz, en sus clases, señaló hacia una serie de correspondencias entre la imagen abstracta y la imagen figurativa. En los ejercicios que, a lo largo de los años, fue diseñando con el fin de mostrar dicha correlación, instaba a sus alumnos a apropiarse de los procesos de abstracción. En estos procesos, el color y la forma surgían, a través de la luz, como una suerte de emanación desde alguna realidad concreta de base. El artista sensible y lo suficientemente entrenado, debía ser capaz, necesariamente, de captar aquella realidad que late y respira por debajo. Regresando a las citadas pinturas de Vértiz, resulta interesante reparar en cómo ambas obras de 1974 y 1976, corresponden a exposiciones realizadas en las galerías Trapecio e Ivonne Briceño, respectivamente. Estos dos espacios habían surgido en la década de 1970, bajo el insólito fenómeno del *boom* de galerías en Lima, que por entonces comenzaron a exhibir “arte joven”.

Desde sus primeras exposiciones individuales, Vértiz parece alejarse, por la vía del experimento con las texturas, del dogma que insta a algunos artistas a hacerse de un “estilo” propio, reconocible. Quizá por esto es que ella misma procede a través de diversas series de pinturas. No se falta a la verdad si se piensa la exposición en la galería Ivonne Briceño (titulada *Formas y texturas*) como el inicio de una primera serie de pinturas cuyas imágenes seguirán apareciendo en lo que sigue. Una ruta que establece un flujo de imágenes abstractas que dialogan entre sí. De esta manera, propongo ver como parte de la misma serie una pintura titulada *La fiesta*, de 1993 (Figura 5), tanto por su semejanza visual en el tratamiento de la composición como por el uso del color. Y, sobre todo, por el resultado visual que puede ser asociado a la aparición de un mandala; esto es, una fórmula concéntrica y circular que funciona como una zona de luz amarilla para irradiar, en líneas radiales, un microcosmos singular, una forma del infinito que otorga un límite a toda búsqueda “interior”.



Figura 5. *La fiesta* (1993). Técnica mixta sobre nordex, 120 × 120 cm.

Winternitz (1993/2015) había propuesto que solo la imagen abstracta podía dar cuenta de pensamientos, sentimientos y emociones. Y esto porque “el arte abstracto está siempre unido a la figura, pero de ella extrae todo lo exterior y anecdótico y expresa solo su contenido íntimo, esencial” (p. 84). De este modo, la ruta “interior” queda definida, en este encuadre, por una posición de sujeto, en la que logra expresar, por sustracción, su propia estructura esencial⁵. Entre tanto, si se regresa por un momento a la década de 1970, una pintura como *Muro XVII*, de 1979 (Figura 6), en el que de manera descriptiva ella representa fielmente las manchas de cualquier pared callejera, señala en dirección inversa. Ahora se señala hacia la apariencia “exterior” de lo que puede encontrarse en infinitud de muros urbanos. En ese mismo año, Vértiz declara en una entrevista⁶: “Mi separación de la imagen total se debe a que ahora mi emoción busca una imagen [exterior] y antes la imagen producía una emoción [interior]”. La

5 Winternitz (1993/2015, p. 86) remata la cita anterior diciendo: “El artista plástico no representará lo que ve con los ojos de la cara, sino lo que él mismo sentirá si hiciese el movimiento del modelo, el movimiento de lo que ve”.

6 Ver Seymour (1979).



Figura 6. *Muro XXVII* (1979). Acrílico sobre triplay, 91 × 122 cm.

serie de pinturas de muros había comenzado en 1976 y fija un nuevo momento de un proceso de oscilación —entre el espiritualismo de la emoción interior y el fisicalismo informal y sin concesiones del exterior de los muros— que durará, por lo menos, hasta 1983. Asociada al importante taller de la escultora y dibujante Cristina Gálvez (1916-1982), también la mirada de esta y sus constantes diálogos serán un apoyo fundamental para consolidar sus hallazgos. En aquel año de crisis personal, 1983, ella decide abandonar por completo la pintura con figuras y encuentra en la categoría de pintura no figurativa una opción que la aleja de la distinción de su maestro Winternitz entre abstracto y figurativo que había orientado su experimentación. Villacorta (2023) presenta la contracara existencial de este mismo proceso de esta manera:

Martha Vértiz vivió hacia fines de la década de 1960 los cuestionamientos y debates de cuál debía ser la temática de una artista peruana y cuál su rol en una nueva sociedad, dentro del proceso político iniciado por la junta militar liderada por Juan Velasco Alvarado en 1968. En ese sentido, la década de 1970 resultó un periodo crucial, en la que fue encontrando su camino. (p. 14)

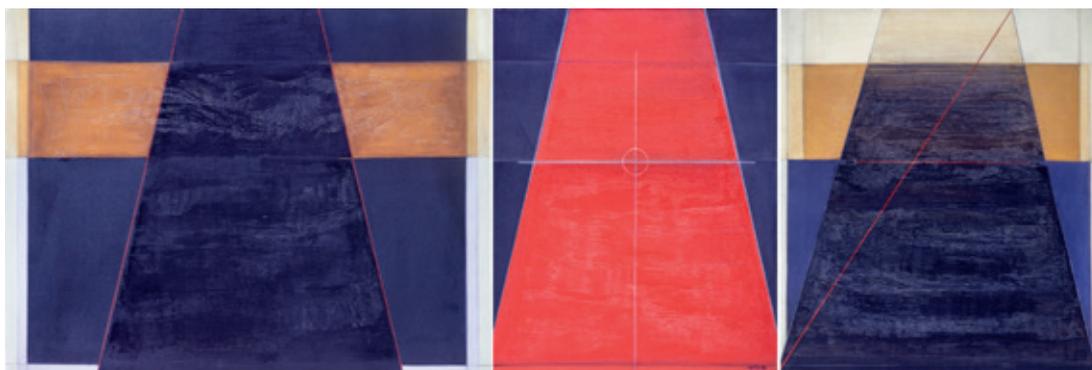


Figura 7. *La fiesta* (1993). Técnica mixta sobre nordex, 120 × 120 cm.

La libertad de su posición de sujeto femenino, su opción existencial de no tener hijos, pactada con su esposo, para dedicarse a su pintura y su posterior divorcio en 1983, marca un punto de inflexión. Pero no será sino hasta la década de 1990, cuando su ruta “interior”, espiritualista, llegará a su fin, junto con su par “exterior”, fisicalista. Y, a partir de ese momento, la geometría se presentará como un sobrio telón de fondo.

UN NUEVO COMIENZO: GEOMETRÍA, ORNAMENTO Y SUJETO FEMENINO

Distintas voces convierten a la pintura de gran formato *Homenaje al apu*, de 1992 (Figura 7) en un nuevo comienzo. Los trapecios y las líneas que dividen los campos de color se muestran directos, incluso —paradójicamente— sin una carga de paisaje, aunque el título así lo indique. Desaparecida la tensión entre interior y exterior, una sorprendida Élide Román (1992) lo convierte en portador de sutilezas formales y simplificación respecto de ornamentos inútiles. Luis Lama (1992), por otro lado, apela al título para afirmar que se trata de “una exploración del pasado a través de símbolos contemporáneos”. Todavía en tránsito, sin embargo, el nuevo flujo de imágenes conducirá, ya en el siglo XXI, a una poética del ornamento que, sin prejuicios, se servirá del telón de fondo de los patrones geométricos para pervertir su pureza y señalar hacia distintos elementos flotantes. Elementos que, tras el disfraz de letras y palabras, parecen citar a la actual imagen publicitaria. La pintura de Vértiz después del año 2000 es capaz de retroceder para mostrar, en comparación con el antiguo horizonte de tensión —propio de la década de 1960, entre la imagen pop y la geométrica—, una nueva ruta. En esta, el entramado y los patrones de retícula no solo producen movimiento, sino también ficciones de detalle de ida y de vuelta, asociadas a lo doméstico y a los interiores: un lugar cotidiano que la pandemia, en el año 2020, ha mostrado fundamental para refundar una intersubjetividad nueva, lejos del viejo miedo masculino que se disfraza de violencia y también de la prohibición moderna en la que

todo ornamento es delito. Una lejanía que le da la bienvenida al ornamento, esta vez como constitutivo del nuevo momento para aproximarse a lo contemporáneo. Allí en donde el diseño hereda el aura de la pintura moderna, para, en disonancias progresivas, vincular lo artesanal con lo industrial y lo hecho a mano con lo digital.

REFERENCIAS

- Castrillón, A. (2002). *De abstracciones, informalismos y otras historias...* Instituto Cultural Peruano Norteamericano.
- De Ferrari, S. (2006). Winternitz 1. En S. Ferrari Lercari y L. Barrón Sobrevilla (Eds.), *Winternitz: muestra antológica* (pp. 25-36). Instituto Cultural Peruano Norteamericano; Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Del Valle, A. (2012). La invención de una tradición: la pintura abstracto-geométrica en el Perú (1948-1958). *Hueso Húmero*, (60), 8-33.
- Del Valle A., & Hernández, M. (2018). Bellas artes: una trayectoria de imágenes (1918-2018). En A. Servat, C. Miró-Quezada, R. Cáceres y L. Muro (Eds.), *Un siglo de arte desde la Escuela Nacional: Las exposiciones* (pp. 70-88). Escuela Nacional Superior Autónoma de Bellas Artes del Perú; Instituto Cultural Peruano Norteamericano.
- González, C. (1991). [Entrevista a Martha Vértiz]. *La Tortuga*, 41-42.
- Inauguran muestra de Martha Vértiz hoy en "Ivonne Briceño". (1976, 5 de octubre). *El Comercio*.
- Lama, L. (1992, 1 de octubre). Afirmación de la vida. *Caretas*, (1230), 60-61 .
- López, M., & Tarazona, E. (2007). Desgaste y disolución del objeto en el arte peruano de los años Sesenta. Una primera coordenada de rastro apenas perceptible. *Illapa*, (4), 39-48.
- Martha Vértiz: una pintura para todos los bolsillos. (1974, 23 de octubre). *La Prensa* (suplemento "Magazine").
- Román, E. (1992, 11 de octubre). Martha Vértiz en una nueva etapa. *El Comercio*.
- Seymor (1979, 11 de noviembre). Martha Vértiz. *El Comercio* (suplemento "El Dominical").
- Villacorta, J. (2023). *El lenguaje de Martha Vértiz* [Catálogo de exposición] (pp. 13-18). Elsa Vertiz.
- Winternitz, A. (2015). *Itinerario hacia el arte*. Pontificia Universidad Católica del Perú. (Obra original publicada en 1993)