

SAUCES DE ACERO, CONSTRUCCIÓN FUNCIONAL

Texto publicado en libro “Francisco Gazitua Esculturas”

Editorial Artespacio. 2003

F. Gazitúa, 1995

Las esculturas de esta colección son el fruto de una investigación sobre las cualidades de ductibilidad y elasticidad del acero, sobre la base de la flexibilidad y la ductibilidad reales de ocho sauces de los canales de Pirque (Chile).

Dado que, en la historia de la escultura en acero no existen referentes de larga data, al comenzar a reflexionar sobre esta investigación en acero forjado me veo obligado a hacer referencia a algunos maestros talladores: primero a dos europeos y, luego, a los mapuches y pascuenses.

Miguelángel y Brancusi trabajaron la piedra y la madera siguiendo una forma figurativa o abstracta preexistente. Dicha forma era trasladada por ellos al bronce o a la piedra indistintamente. Ambos, a pesar de ser los escultores más matéricos de nuestra tradición, entendían el material como un soporte de la forma, algo así como lo que es la tela para la pintura. Me refiero, por ejemplo, a las once versiones de "Pájaros en el espacio", de Brancusi, que funcionan indiferentemente en piedra, madera o bronce.

Una alternativa a esta manera de hacer, es la escultura en madera mapuche (rehues o estelas funerarias) y los tallados de los escultores de Isla de Pascua, a quienes he visto trabajar en reiteradas oportunidades y que producen su obra, desde el origen, en un diálogo entre la forma primitiva de la madera y el resultado escultórico final. En los mokomiros pascuenses, los talladores aprovechan las torsiones y hasta los nudos de la madera para enfatizar las formas de su escultura. La naturaleza del material sigue, por así decirlo, la misma melodía de la forma que encarna. En cierto sentido, reconozco en estos maestros talladores a los ancestros técnicos más cercanos a lo que hice con mis sauces, ya que, al ir estirando el fierro, las moléculas se van ordenando en una veta parecida a la de la madera,

y, después de forjar, se siente siempre que el interior del material hace lo mismo que la superficie.

Contrasto esta forma de trabajo con el modo de operar de Miguelángel. En uno de sus "Esclavos de la Academia", aquél que sujeta un enorme bloque de piedra, siento que las moléculas del mármol de ese brazo no tienen idea de que están sosteniendo toneladas. Lo mismo ocurre con el bronce de las esculturas de Brancusi, que conforma solamente una cáscara para simular por fuera las mismas formas. Y es esto precisamente lo que no sucede con la madera del mokomiro pascuense, que fue elegida desde el bosque para representar una forma particular.

Al hacer esta comparación, no quiero establecer un juicio de valor sino una distinción, ya que yo mismo he trabajado en las dos vías: tallado para representación (tradición Miguelángel-Brancusi) y creación funcional de formas escultóricas dependiente de la constitución del material. Y yo mismo tengo serias dudas de que estas dos vías de escultura se puedan juntar; he llegado a pensar que constituyen lenguajes distintos.

En la tradición de tallado occidental, la escultura trabaja en el terreno de la creación de ilusiones, casi como la pintura; y la crítica de arte la juzga en consecuencia.

En el caso del acero, éste entró a la escultura recién hace ochenta años, con Picasso, González y los constructivistas rusos. Por sus características materiales, el acero no sólo propone una nueva forma de hacer escultura, sino que cambia drásticamente las reglas del juego del lenguaje escultórico creando una nueva clasificación: *la construcción* (clasificación acuñada por los escultores ingleses en los años setenta en la escuela St. Martin's School of Arts y que se agrega a las dos categorías clásicas de la escultura: tallado y modelado). Si bien es posible construir con materiales inertes como piedra, vidrio, hormigón, etc., el acero asociado a la funcionalidad, el acero, responsable último de la revolución industrial, plantea un problema que recién estamos investigando en los años noventa: la naturaleza ilusiva o material del lenguaje escultórico.

Frente a ello, me cojo en esta investigación de mi raíz americana y trato de hacer vibrar material y forma al unísono, como los talladores mapuches y pascuenses, y los artesanos en

fierro brasileros en un nuevo modo de operar en escultura que me atrevería a llamar "construcción funcional".

Creo que las máquinas voladoras de Leonardo y Tatlin y algunas esculturas de Julio González y especialmente de Chillida, son los pioneros de la línea que hoy desarrollo. Contrasto esta forma de trabajar con la de mi maestro Anthony Caro, porque él usa el acero como una línea gráfica en el espacio o como grandes manchas pictóricas en el espacio; por ende, se mueve en la categoría de "construcción abstracta". En su obra el material no está plenamente consciente de su acción.

Después de muchos años trabajando con la figura humana, hoy trato de desarrollar esta intuición usando como sujeto de contenido un árbol que conozco bien, el *Sauce babilónica*. Esta investigación es fruto de largas horas de observación minuciosa de esos árboles que veo desde mi taller a la orilla del río Maipo y sus acequias.

A pesar de la apariencia abstracta de esta colección de esculturas, ellas son lo que mucha gente llama "esculturas figurativas": representan figuras de sauces. Son retratos de sauces. En este sentido, el proceso de creación cada escultura fue similar al que se emplea para hacer una cabeza siguiendo el modelado académico de figura humana de los siglos XVII, XVIII y XIX. En dicho proceso, hay primero un movimiento de percepción de una forma que puede ser de rama o de nariz - la nariz se mueve de otra manera que la rama - y luego hay un movimiento de la mano para reproducir esa forma en un material distinto: una nariz en greda o una rama de sauce en acero forjado.

Y junto a cada escultura muestro el sauce que le dio origen.

Para producir los movimientos de levantarse contra el viento o colgar en forma flexible tuve que adelgazar al fierro y, en algunos casos, hacerlo mucho más allá de lo que lo hace la madera. Traté de reproducir así en mi material, el acero, las mismas sensaciones de elasticidad que se producían en el sauce verde al ser empujado por el viento o por el agua "construyendo funcionalmente" mi escultura.

El acero al rojo fue un material blando y maleable casi como la arcilla, y todas estas esculturas son básicamente el resultado de un proceso de modelado bajo presión del martillo

(modelado en el sentido de expandir, estirar, perforar). Aunque en algunos casos usé algo de tallado con corta-frío y por abrasión de lima, para dar más precisión a algunos detalles y ajustar las partes; y en otros pocos, corté con soplete de oxiacetileno o hice marcas con cincel para enfatizar direcciones, algo así como lo que se hace en tallado, donde las marcas del cincel enfatizan un movimiento.

El problema más complicado que tuve que enfrentar consistió en mantener vivo el acero en su terminación final. Cuando digo vivo, me refiero a la sensación de tensión y energía de un riel de tren o la hoja de un machete.

En la fragua fui transformando las barras de acero en diferentes elementos que luego puse a dialogar en las esculturas según la personalidad que traté de extraer de su sauce original.

No usé soldadura en ninguna de las esculturas; no por una postura teórica, sino porque la manera como iba uniendo los elementos en cada escultura (y aquí sí que corresponde hablar honestamente de "construcción funcional") era la parte más fascinante del proceso. La soldadura produce fusión de los elementos, y este problema en sí podría ser el tema de una investigación tan extensa como la que he realizado con estos sauces donde las partes separadas encajan unas con otras. Al no estar soldadas, estas esculturas se desarman completamente como un rompecabezas y ello permite reemplazar aquella pieza que no me guste sin dañar la totalidad de la escultura. Además, el proceso de engarce garantiza mayor limpieza y transparencia en el discurso escultórico, aunque también plantea grandes problemas en cuanto a la unidad visual de la obra. Como resultado, el proceso fue diez veces más lento.

No usé soldadura porque el material agregado para tal efecto es acero no laminado, lo que hace que la unión sea quebradiza e inerte. El saber que el flujo interno de energía de la escultura está cortado no me deja tranquilo. El material no miente. Y en el lenguaje escultórico, donde yo trato de hablarle a un público que es capaz de distinguir a un metro de distancia entre margarina y mantequilla, yo sé que lo que está adentro es lo que se lee por fuera. Y el caso de "las apariencias engañan" no se aplica aquí, porque un lector mediano de escultura es capaz de leer sutiles diferencias y hacer finas distinciones en el terreno de los materiales.

Finalmente, no usé soldadura porque la soldadura amalgama la obra en una sola totalidad y porque el verdadero desafío de esta investigación fue descubrir cómo un elemento era afectado por otro - y aquí vuelvo a hablar de "construcción funcional" -, cómo un elemento comenzaba desde muy atrás a conocer a su elemento de engarce y cómo el elemento contiguo comenzaba a crear una forma cuya única razón de ser era juntarse estructuralmente con la anterior, y cómo estos dos pequeños trozos de acero se unían al resto de la escultura como lo hacen los personajes de una novela: se sufren, se unen y se modifican, y todos trabajan para una totalidad coherente.