



El Hombre Marca su Espacio

“Cuando el primer mono-hombre puso tres piedras sobre un muerto, comenzó la escultura. Mucho antes de la música o la poesía, mucho antes de que el hombre fuera hombre.

“Cuando el primer ser humano entró en América y marcó con tres piedras los caminos, comenzó la escultura en el continente. En términos simples: la escultura está en la calle o no está”.

Francisco Gazitúa

El texto que se presenta a continuación, cuya autoría corresponde al artista Francisco Gazitúa Costabal, ha sido una valiosa contribución a este libro. En él se aborda el tema de la escultura en los espacios públicos, materia que marcó a esta actividad en la década de los años '80.

A partir de vivencias personales, Gazitúa introduce al lector en la conceptualización y significado del espacio público. Con un lenguaje lúdico y poético, pero certero y realista a la vez, sitúa los momentos históricos de la escultura en una perspectiva universal, latinoamericana y chilena.

Es perceptible que en Gazitúa coexisten el artista y el pensador. La suma de ambos permite la producción de un texto cautivante y didáctico, a veces crítico, sensible, jovial, idealista, vigente y global, pero por sobre todo, auténtico y sincero, que pone en evidencia al Maestro.

M. F. W. C. R. M.

ESCULTURA EN EL ESPACIO PÚBLICO

TESTIMONIO DE UN ESCULTOR

Al cumplirse ya dos décadas de la creación del Parque de las Esculturas de Providencia, la primera colección de esculturas en el espacio urbano de Chile y Latinoamérica, vaya este escrito como mi reconocimiento agradecido a quienes lo hicieron posible, particularmente a los alcaldes Carmen Grez y Cristián Labbé; al arquitecto Germán Bannen; al paisajista Jorge Oyarzún; y, a los Vicepresidentes Ejecutivos de la Corporación Cultural de Providencia, Germán Domínguez, Enrique Solanich y Osvaldo Rivera Riffo. Gracias a todos ellos por estos 20 años de trabajo.

Mi relato presenta el otro lado del esfuerzo, ese que no se ve en el Parque de las Esculturas: el de los escultores durante ese mismo período; las condiciones prácticas de talleres y herramientas con que trabajamos; nuestras batallas en el campo teórico y académico; nuestra situación en la historia de la escultura; y, nuestra relación con el paisaje de los Andes y el Pacífico Sur.

Este texto lo he dividido en diecisiete posibles “entradas” o “antecedentes”, como los he denominado, al tema de la escultura en el espacio público.

He escrito teniendo como ordenador el espacio público, al cual he dedicado lo mejor de mi trabajo. Narro mi historia a la manera de un testimonio personal.

Es la visión de un escultor trabajando en la periferia cultural. En el Sur de nuestro continente americano.

Me he concentrado en el período 1985 al 2006.

ANTECEDENTE PRIMERO

ESPACIO PÚBLICO AMERICANO

El agua del mar y los ríos, son espacios públicos. El aire por donde circulan las nubes, es espacio público. Las playas y montañas también lo son. Y fueron esculturas las primeras marcas del hombre en ese espacio que, al principio, hace 30 o 40 mil años, era todo público, y sigue siéndolo en nuestro continente, todavía vacío.

Nuestro gremio fue siempre el gran marcador del espacio público. An-

tes de la literatura o la filosofía, las primeras marcas culturales del hombre en el paisaje fueron las del escultor.

Circunscribo todo el escrito a mi experiencia de casi 40 años de trabajo y narro cómo en ese tiempo vi a los escultores alejarse de su función en el espacio público, hasta perderlo casi totalmente. Y cuento, también, la ardua batalla para recuperar nuestro lugar en el mismo espacio en las últimas décadas.

Conversamos el tema hace más de 15 años, en el Primer Simposio de Escultura Americana y del Caribe, realizado en Santiago, teniendo como escenario el Centro Experimental “La Perrera Arte”. Fue un gran intercambio de ideas guiado por María Amélia Bulhoes (Brasil), y donde participaron los escultores Irineu García (Brasil), Carlos Medina (Venezuela), José Ramón Villa Soberón (Cuba) y Sebastián y Hernán Dompé (Argentina), algunos europeos y muchos chilenos, entre los cuales me contaba, junto a Félix Maruenda (ya fallecido), Ximena Rodríguez, Marcela Correa y otros jóvenes, ahora profesionales.

Lo que vino después fue el gran trabajo en el espacio público y la creación de un circuito sólido de escultores desarrollando obras monumentales al aire libre. Desde entonces hemos participado en alrededor de 30 o 40 simposios a lo largo y ancho del continente americano, agregando a tal empeño a varias generaciones de escultores jóvenes.

En 1992, a bordo de una balsa, en la mitad del río Paraná y en medio de la fuerza de sus aguas, reiteramos con Irineu García la intuición de trabajar en el espacio público haciéndonos una promesa: en la medida de lo posible demarcar escultóricamente el territorio americano.

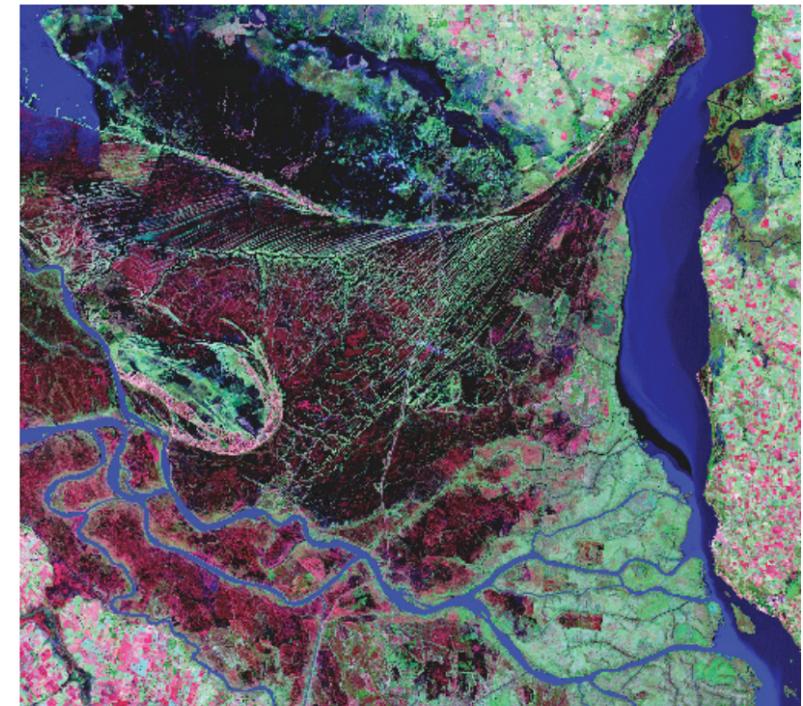
Atravesábamos el Paraná entre Uruguayana y Paso de Los Libres, en la exacta frontera entre Brasil, Argentina y Uruguay.

Tremenda tarea la asumida en la mitad de ese río gigante, en el centro de Sudamérica; río indelimitable por su corriente, por el caudal enorme de sus aguas y por el inmenso espacio que abarca y conecta. Quizás el espacio más público de esta parte del mundo.



De izquierda a derecha Francisco Gazitúa, la crítica de arte brasileña, María Amélia Bulhoes y el escultor, de la misma nacionalidad, Irineu García.

NASA.Sensor Landsat 7/ETM
Delta río Paraná



He iniciado este escrito contando esta experiencia porque fue crucial en mi vida de escultor del cono sur de Sudamérica. Para Irineo significó lo mismo.

Antes de cruzar el Paraná habíamos recorrido, en una camioneta modelo 1975, más de 1.000 kilómetros por las pampas de Brasil. Y todavía nos quedaban otros tantos para llegar al Chaco, Argentina. Cuando alcanzamos ese punto, todavía faltaban otros 1.000 kilómetros para toparnos con los Andes, donde en los últimos 15 años muchas veces, durante expediciones culturales, a lomo de mula y por senderos imposibles, buscamos demarcar en algo sus inmensas montañas. Allí las únicas señales humanas conservadas son, apenas, huellas alteradas cada año por las avalanchas de hielo de los glaciares.

En esos viajes hacíamos túmulos de piedras para testimoniar nuestro paso. Pero tuvimos la sensación de no haber dejado traza alguna. En esa imposibilidad, reiteramos la intuición de demarcar el territorio americano, nuestro espacio público.

Esos túmulos-esculturas realizados en el paisaje de los Andes y otros lugares, esas primeras marcas efímeras, fueron quizás los primeros pasos del "Land Art" en nuestro continente, en los hielos de la Antártica o en las selvas tropicales.

La demarcación de esta parte del planeta en los últimos años ha demostrado ser casi impracticable, y ojalá nunca se logre a gran escala porque implicaría serruchos gigantes para cortar montañas y, por consecuencia, la destrucción final de las ciudades albergadas en ellas. Entonces esas marcas serían un monumento "por deshonor" a la especie humana, orgullosa e invasora.

Sucedió, sin embargo, un maravilloso fenómeno inverso: nuestra conciencia fue demarcada por los desfiladeros andinos y los inmensos ríos cuya fugacidad y, a la vez, formidable fuerza, organizaron nuestro pensamiento.

En este punto habría que saltar de la escultura a la poesía y repetir el

verso de Jorge Teillier, nuestro poeta del sur:

"No son importantes las luces que encendemos día a día sino las que alguna vez apagamos para guardar la memoria secreta de la luz".

La luz sigue, quizás con más fuerza, pero debemos aceptar una realidad: todo lo que hagamos en escultura usando piedra, madera, hielo, arcilla o bronce, será siempre simple materia en la cual fijamos por algún tiempo nuestra marca.

Lo que hagamos será huella pasajera en la tierra. Huella efímera en el espacio público, en el espacio americano en que nos tocó nacer.

Empero, será siempre importante eso que no podemos ni entender ni explicar: la huella permanente del paisaje en nosotros y, por consecuencia final, la huella de ese paisaje original en nuestra escultura.

Los párrafos anteriores muestran la quilla sumergida de mi manera de pensar y trabajar el espacio con el cual dialoga la escultura. También grafican nuestro espacio público, el de la periferia del sur, como profundamente distinto al europeo o al asiático cuyos territorios están marcados hace muchos siglos por la cultura humana. Creo que toda reflexión en este tema debe tomar en cuenta el vacío cultural de nuestro paisaje, el "no hay nadie" del *Canto General* de Pablo Neruda, cuando habla de Arauco y del paisaje de los Andes del Sur.

Habría que aceptar también el espacio público-paisaje americano. Reviste características de indomable y es mejor dejarlo así, en su categoría de amor imposible, y trabajar en las ciudades cuyo crecimiento las convierten en gigantes, tan desmedidos como el Amazonas y el monte Aconcagua.

ANTECEDENTE SEGUNDO

UN NUEVO ESPACIO

Al espacio público antes referido se suma uno nuevo al cual no se llega ni en camioneta, mula o balsa. Es el fascinante espacio de invención humana denominado Internet.



"...faltaban otros 1.000 kilómetros para toparnos con Los Andes, donde en los últimos 15 años muchas veces, durante expediciones culturales, a lomo de mula y por senderos imposibles, buscamos demarcar en algo sus inmensas montañas".

"Esos túmulos-esculturas realizados en el paisaje de Los Andes y otros lugares, esas primeras marcas efímeras, fueron quizás los primeros pasos del "Land Art" en nuestro continente..."



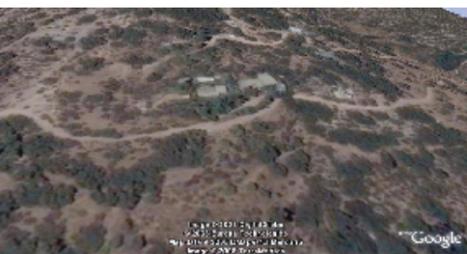


Imagen satelital de la casa-taller de Francisco Gazitúa, situada en la falda precordillerana del Cajón del Maipo, Santiago.



“Desde la mitad del siglo XX vi crecer a nuestras ciudades a su manera y ello ocurrió más rápido aquí en Latinoamérica porque es el lugar de mayor expansión urbana en el planeta”.

“Lo que hagamos será huella pasajera en la tierra. Huella efímera en el espacio público, en el espacio americano en que nos tocó nacer”.



Este espacio virtual resulta tan democrático como la antigua plaza donde cabemos todos. Donde nos encontramos, compramos, vendemos y sabemos las noticias.

En Internet encuentro más información de imagen del paisaje de nuestro continente que aquella que pudiese recopilar durante toda mi vida, con la ventaja de adentrarme, además del paisaje de todo el planeta, a su historia, especialmente a la de su cultura y, en particular, a lo referido a la demarcación escultórica del espacio público, desde la Plaza de Armas de Santiago de Chile al Zócalo de Ciudad de México; del Museo Británico y su biblioteca a toda la literatura; a miles de ciencias que jamás entenderé; y, a toda la música, la pintura, el cine, el teatro, la danza y el video arte.

Con el programa computacional gratuito de un buscador global puedo distinguir el techo de mi casa y de mi taller y las piedras de mi cantera. Incluso algunos puntos fijos en el suelo, que pueden ser niños jugando con los perros.

Pero esa imagen, capturada por la cámara de un satélite y recibida en mi computador gracias al señalado programa, me entrega sólo información de mi lugar, pero no la alegría de los niños ni las jugarretas de los perros, ni menos las polvaredas en el verano chileno.

Usando el mismo sistema me muevo 7.000 kilómetros en dirección Norte. Hacia el vado de Uruguayaza, donde distingo, en la mitad del río, un punto que debe ser una balsa. Pero en ella no va Irineo y su intuición, ni menos la promesa que, hicimos al río hace 15 años.

Luego de una primera observación a este nuevo espacio público me asiste la convicción que no será en Internet donde cumpliremos la promesa de demarcación hecha con Irineo en el Paraná, porque empiezo a sospechar que en la realidad, mediada por una pantalla, no entra la escultura.

Amplíé este punto con una experiencia.

Tomé todas las imágenes de mi trabajo de los últimos 40 años y con ellas alguien me hizo un sitio web (www.franciscogazitua.com). “Por fin estoy en este espacio”, pensé.

Miré las páginas y la verdad no me sentí situado en ese nuevo espacio público. No estoy donde todos entraron con cierta decencia. Como los poetas con sus textos, los músicos, los científicos y hasta los pintores. Los escultores mostramos apenas imágenes, reseñas, meros esquemas de nuestro trabajo.

Quise detenerme en este punto clave, que define la naturaleza misma de la escultura, para ahondar más nuestro lado práctico de la misma experiencia.

Cordillera de los Andes es una escultura hecha en una roca de granito de 4 x 4 x 1 metros instalada en Estocolmo. La roca original medía 8 metros de largo y después de cortarla pesaba aproximadamente 30 toneladas. Para sacarla a la luz en mi cantera nos demoramos tres meses luego de excavar un hoyo muy grande y profundo. Conservé la cáscara de la piedra, sin tallarla, porque mostraba el trabajo natural de muchos siglos de acción de los glaciares cuando comenzaron a bajar desde la cumbre de los Andes hacia el océano Pacífico. La intervine sólo por dentro.

La bajada de la escultura desde mi taller a Valparaíso fue una odisea. La obra cruzó los mares y con una inmensa grúa la instalé en Estocolmo. Todo ese proceso duró cerca de dos años. Al fotografiarla sentí cómo todas esas toneladas de piedra, la acción de los glaciares en su superficie y nuestro trabajo de cantera estaba pasando, en un segundo, a través del lente de mi cámara. Para mí el resultado fue la pérdida de todo eso o casi todo. Hasta el viento helado de Estocolmo y el olor mismo de la piedra se perdió. También la marca de un millón de golpes de puntero y cincel.

Yo sé que todas las artes “desaparecen” en un porcentaje al ser presentadas en Internet. Nosotros desaparecemos un 90%.

En el espacio público-Internet que tanto bien ha hecho a la cultura, nosotros casi no entramos.

La opción es, entonces, la de siempre: seguir en el espacio real, sabiendo que en el espacio público, del cual nunca podremos salir, nos está esperando todo lo perdido en el espacio virtual. Allí, junto con la piedra, está la polvareda de Chile en verano, los niños jugando con el perro e Irineo con su promesa navegando en la mitad del río Paraná.

Al no entrar a Internet, donde todo se mueve, la escultura sigue sola e inmóvil. Parada en la plaza. Esperando, como siempre, la visita de la gente. Quizás de la poca gente habitante del lugar.



Cordillera de Los Andes, escultura de Francisco Gazitúa instalada en Estocolmo, Suecia.

Pienso que los seres humanos además de navegar frente a una pantalla de computador necesitan caminar por la tierra, reunirse en las plazas, comprar y vender en el mercado, tomarse un café y seguir moviéndose por las calles. Y ahí los estamos esperando nosotros.

En la virtualidad de Internet hay un espejismo, un vértigo para nosotros los escultores. Si cedemos a él tendremos que cambiarnos de arte. Un escultor debe aceptar que su relación con la gente será siempre arcaica. Uno a uno. Sin prisa. En una temporalidad sin tiempo. Casi desde el otro lado de los muros del tiempo. Inexorablemente inmóviles. Parados en la plaza, mientras todas las otras artes caminan en el espacio sideral y son vistas por millones de seres humanos.

Esta detención del tiempo y del lugar, en apariencia la gran debilidad de la escultura, es, paradójicamente, nuestra gran fortaleza.

La escultura siempre ha podido hacer muy pocas cosas y en ese caso no hacer está su fuerza. Porque al fin ni los filósofos, músicos o cineastas pueden hacer lo poco que nosotros hacemos. Ese poco es la demarcación material del espacio real.

Nadie puede cuestionar que desde siempre la función del escultor en la tribu se cumple sólo en el espacio público.

Cuando el primer mono-hombre puso tres piedras sobre un muerto, comenzó la escultura. Mucho antes de la música o la poesía, mucho antes que el hombre fuera hombre.

Cuando el primer ser humano entró en América y marcó con tres piedras los caminos, comenzó la escultura en el continente. En términos simples: la escultura está en la calle o no está.

Mirando desde otro lado, habría que decir que no existe espacio público sin escultura.

En esa realidad real de las ciudades y el paisaje la gente continúa pidiendo esa marca, la huella que el escultor deja con su obra.

Seguirá pasando la historia grande y el arte generando nuevos estilos, pero la función del escultor en la tribu permanece: es, mejor que nadie, un acumulador de material para inmovilizar el tiempo de un hecho grande o pequeño que el grupo humano necesita recordar. Y, más al fondo, la escultura será siempre pie a tierra, una porfiada reconexión con el lado material y el ser humano.



“Cuando el primer mono-hombre puso tres piedras sobre un muerto, comenzó la escultura. Mucho antes de la música o la poesía, mucho antes que el hombre fuera hombre”.

Aclaro un punto con tres preguntas y una respuesta:

¿Por qué se salvan en Internet las demás artes, siendo igualmente reales que la escultura? ¿Cómo entra a Internet el poema *Cordillera del os Andes* de Gabriela Mistral? ¿Cómo entra mi escultura *Cordillera de los Andes* a la misma red?

El poema entra ya revestido de letras y palabras intermediarias. Mi escultura entra escrita en piedra.

Parfraseando la sentencia bíblica: “Es más fácil que entre una letra por el ojo de una aguja que una piedra por el lente de una máquina fotográfica”.

Por eso la escultura o está en la calle o no está.

ANTECEDENTE TERCERO

PROFUNDOS CAMBIOS EN EL ESPACIO PÚBLICO

El centro de la ciudad donde nací, hace sesenta años, era la Plaza de Armas. Constituía también el centro de mi espacio público. Y al centro de esa Plaza estaba el escultor con su estatua.

Esa plaza, como todas las de Latinoamérica, medía, según las normas de Indias, una cuadra por una cuadra y la estatua no podía ser mayor al denominado “tamaño heroico”: un tercio superior al tamaño natural de la figura humana. Contando caballo, jinete y base, la obra nunca superaba los 6 metros de altura y los materiales obligatorios eran bronce o mármol.

Pero, además de la estatua, la presencia del escultor se notaba en las escafinatas de piedra por él diseñadas y talladas; en la fuente donde el agua salía a través de la boca de figuras esculpidas; en los escaños de piedra o fundidos en que nos sentábamos con mi abuelo; en las campanas de la iglesia, cuyo tañido me despertaba; en los relieves, rostros y figuras de todos los santos; y, en cada altar mayor o menor del templo situado en un costado de la plaza.



“El centro de la ciudad donde nací, hace sesenta años, era la Plaza de Armas...Y al centro de esa Plaza estaba el escultor con su estatua”.

Poco más allá, en el mercado de abastos, estaba la escultura de una alegoría de bronce de la diosa de las verduras, y a siete cuadras de la plaza se situaban los dos cementerios y sobre cada tumba, de cada uno de mis muertos, había una escultura.

Desde la mitad del siglo XX vi crecer nuestras ciudades a su manera y ello ocurrió más rápido aquí en Latinoamérica porque es el lugar de mayor expansión urbana del planeta. Paralelamente, el funcionalismo arquitectónico eliminó todo elemento no estructural en la construcción. El Artdeco en los años '40 constituye la última sobrevivencia de la escultura aplicada a los muros de la arquitectura pública.

En esa misma época comienza a terminarse la "fiebre estatuaria" con predominio en el mundo durante la segunda mitad del siglo XIX y hasta principios del XX. También se extingue su sensibilidad operática. Consecuencialmente, la escultura se limpia de todo elemento decorativo y sensiblería.

Las escuelas de arte de ese tiempo educaban escultores para el espacio público de la ciudad del siglo XIX. Los programas de estudio, como los de la Universidad de Chile, por ejemplo, eran copia exacta de los de L'École Des Beaux Arts de París que, a su vez, fueron derivados, sin cambios, de la Academia de Florencia estructurada por Giorgio Vasari bajo inspiración de Miguel Ángel.

Pero la transición duró en la realidad los primeros cincuenta años del siglo XX. Advino después un cambio total en las dimensiones y manera de pensar las ciudades: la Plaza de Armas y el Mercado en 50 años fueron desplazados por múltiples y enormes Shopping Center, y la velocidad de observación de la realidad evolucionó porque se pasó desde caminar o trasladarse montado sobre un caballo, o en un carruaje tirado por uno de estos animales, al moderno y rápido automóvil. Así, los tamaños y la escala escultórica debieron alterarse de manera drástica. Cualquier luminaria pública o privada se levanta hoy a una altura mínima de 12 metros. Lo mismo sucede con letreros de publicidad callejera: sobrepasan los 20 metros de altitud.

También advertí cómo las plazas de una cuadra por una cuadra (1,4 hectáreas) fueron reemplazados por los espacios exteriores de los shopping, iguales o superiores a 8 ó 10 hectáreas, y donde una escultura de 6 metros no se ve en medio de los miles de vehículos estacionados y gente

con caminar apresurado por la ansiedad de comprar. A lo anterior se suma otra situación: el contorno de las antiguas plazas de ciudades también está convertido en estacionamiento de automóviles, donde, además, sobresalen letreros gigantes o carpas enormes instaladas temporalmente para vender productos o realizar actividades diversas.

Debo confesar no haber entendido al principio el cambio pero, poco a poco, comenzó a fascinarme. Hay gran fuerza en ese movimiento permanente. Este nuevo espacio también provee una irreverencia en el color, un anonimato garantizado para la escultura entre los miles de objetos de múltiples materiales moviéndose en un cambio constante, un anonimato también para el interlocutor, apenas uno en un millón.

Pero ¿qué pasaba con nosotros los escultores mientras la ciudad cambiaba sin pedirnos permiso?

ANTECEDENTE CUARTO

DEL MUNDO ACADÉMICO A LA CALLE

Entre los años '40 y '60 desaparece totalmente la demanda de estatuas y se acaban los grandes talleres de escultura dedicados por siglos al "monumento", los mismos que pierden el poco trabajo en aplicaciones arquitectónicas. Y los cementerios comienzan a cambiar hacia el esquema norteamericano y se transforman en grandes espacios de pasto, libres de figuras esculpidas.

Los viejos estatuarios sufren una muerte lenta. Los jóvenes de entonces nos reciclamos en las facultades de arte de las universidades, en ese tiempo financiadas por el Estado. Las galerías casi no existían.

Señalo aquí un cambio fundamental: los escultores desde siempre dependíamos en nuestro trabajo de "un pedido" y después de 30 mil años de encargos, pasamos a ser financiados por las universidades.

Los escultores cambiamos de campo. Dejamos el espacio público y entramos al espacio académico. En esa época entré a la Facultad de Arte de la Universidad de Chile.

Las universidades de la periferia mandaban a los escultores jóvenes becados a Europa, Francia o Inglaterra. Así nos vinculábamos con las vanguardias escultóricas de turno que, desde muy antiguo, estaban asociadas

al mundo académico: Antoine Bourdelle y Ossip Zadkine, a La Grande Chaumiere, en París; y, en Inglaterra, Henry Moore a la Universidad de Leeds y al Slade School of Fine Art; y, Anthony Caro, al Central Saint Martins College of Art and Design de Londres, por mencionar ejemplos.

Todo acontecer en escultura durante esa época ocurre al interior del mundo académico donde se crean grandes talleres. La difusión de los cambios se produce a través de publicaciones hechas por los departamentos de Teoría del Arte de las universidades.

Las vanguardias, por lo general, se gestaban en las universidades. Los alumnos buscamos en esa época formarnos en escuelas con maestros liderando alguna de ellas. Las triunfantes otorgaban a sus adherentes pasaporte para las galerías. El joven escultor hacía carrera académica y trabajaba arduamente para mantener su escuela en esa posición de avanzada.

El problema del escultor de antes fue siempre estar o no estar en la plaza. Pero todo cambió y el problema, en ese momento, fue estar o no estar en la vanguardia.

Yo sé que en esa época los escultores perdimos el interlocutor-gente, que otras artes nunca extraviaron, como la literatura y el cine. Sin interlocutor y mandante perdimos la función y nuestro cuello quedó en manos de docentes *full time* (buenos o malos). Sin mayor práctica personal en artes visuales, estos administradores a la larga se hicieron cargo de las escuelas de arte. Y ahí nos quedamos pasivos. Sin decir nada. Sin discusión. Aceptando el hecho y la realidad. Los escultores nunca fuimos buenos políticos. Nuestro oficio demanda infinita cantidad de horas en el taller, razón por la que Rodin aconsejaba: "No pierdas tiempo en discusiones con políticos del arte. Si lo haces, nunca tendrás tiempo para hacer tus esculturas".

Sin embargo, nuestros presupuestos de cátedra, los más elevados, comenzaron a ser reasignados a otros departamentos y, finalmente en los años 90, vi desaparecer los talleres de escultura en la mayoría de las escuelas de arte del mundo. Pero también me di cuenta del retorno de los escultores a la calle, de donde nunca deberían haber salido.

A mi juicio, la crisis de la escultura en el mundo académico se produce porque antes habíamos perdido la calle.

La pérdida de legitimidad en el mundo académico fue el último empujón de un efecto dominó iniciado mucho antes, cuando nuestro arte comienza a complicarse hasta hacerse incomprensible para la gente común entre la cual se hace profundamente impopular.



Henry Moore, considerado como el escultor inglés más importante del siglo XX. Su obra ha ejercido una fuerte influencia sobre la escultura figurativa contemporánea.

Perdimos el diálogo que por muchos siglos mantuvimos con la gente, nuestro interlocutor. Por tanto, habíamos perdido, también, nuestra función social y, consecuentemente, nuestra fuerza y sentido. Incluso al interior del mundo del arte.

Cuento mi experiencia en el tema.

Me tocó actuar durante la década de los '70 y hasta mediados de los '80 en las vanguardias de escultura abstracta en Londres, teniendo como punto central de investigación trabajar sin ningún referente y menos con un interlocutor, y sin consideración alguna al espacio circundante de la obra. Ahí vi cómo el lenguaje escultórico se transformó en un idioma para "no decir". Así, quien decía menos era el mejor artista. El camino fue la creación de lo insólito, de lo nunca visto.

Si bien creamos una nueva escultura, nunca vista, también creamos un arte incomunicado. Al final, retórico.

Todas las demás artes cruzaron, en algún momento de su historia, por una fase experimental. Todas se apartaron de la realidad. Pero todas volvieron rápidamente a ella. Un ejemplo está en el cine de esa época. Nosotros, en cambio, nos demoramos demasiado y, lo que es peor, recogimos un lastre de personas ajenas al campo escultórico que terminó hundiéndonos la barca.

En mi caso particular, estando muy bien situado en las galerías, después de ocho años como profesor involucrado en la discusión académica e investigación en el tema de la escultura construida en el Central Saint Martins College of Art and Design, donde se gestaron todos los movimientos escultóricos de Inglaterra entre los años 65 al 85, y luego de una etapa de experimentación pura, sin haber mirado durante años la calle o una plaza, y de batallas con otras vanguardias, comencé a sentirme asfixiado por tanta política académica, tanta controversia estética pero, más que nada, por tanta escultura desde la escultura. Entonces renuncié a mis trabajos como profesor, vendí mi casa de Londres y volví a Sudamérica, a Chile.

Chile para trabajar tranquilo en el día y dormir en la noche bajo la Cruz del Sur.

Chile, país terminal, última parada del tren.

Me encontré de nuevo con los Andes. Estaban donde mismo. Más grande que nunca. Me fui a vivir entre sus piedras y desde allí miré mi ciudad de Santiago. Había crecido al doble, poblada por gente amable que, parecía, no haber escuchado nunca la palabra escultura.



“Me encontré de nuevo con Los Andes. Estaban donde mismo. Más grande que nunca”.

Poco después estaba parado sobre una balsa, en la mitad del río Paraná, con mi amigo Irineo García y con una promesa que trato de esclarecer en este escrito.

Santiago había cambiado. Quise volver a mi Universidad de Chile, de donde fui exonerado en 1973 por razones políticas, pero la Facultad estaba en manos de artistas y teóricos conceptuales y no me dejaron entrar. Supe que en Londres mi vanguardia había sido reemplazada por otra.

Acepté en paz la balsa moviéndose en el río, como forma de vida, más allá de la estética y la filosofía del arte. La vieja balsa de nuestra periferia del sur, en la que sigo navegando mentalmente mientras escribo.

Fueron esas aguas las que, lentamente, lavaron de mi cabeza y alma toda la angustia acumulada en la guerra de las vanguardias.

Volví a la calle, a una ciudad nueva inmensa y caótica para la cual no habíamos sido formados ni por los viejos maestros académicos de la estatuaria ni por las vanguardias de la mitad del siglo XX.

ANTECEDENTE QUINTO

LOS SIMPOSIOS Y LA CALLE

Al salir del mundo académico los escultores estábamos en la calle y sin financiamiento.

Había que cambiar de escala y materialidad. Los primeros ensayos los había hecho antes en Europa. Desde 1979, en roca durante un Simposio en Yugoslavia. Luego en Oxford. Finalmente, por años en Croacia, donde fundé una Escuela de trabajo en piedra a gran escala.

Creo sinceramente que los simposios fueron en esa época para mí y todos los escultores el primer paso hacia el trabajo a escala mayor en el paisaje o la ciudad. Constituyeron las instancias iniciales donde nos juntamos a compartir teoría y práctica durante tiempo prolongado.

Los simposios nos dieron las primeras armas para comenzar a traba-

jar en la calle.

Fueron también las primeras oportunidades para conversar con miles de personas que nos veían y nos siguen viendo en la gestión y trabajo de construir nuestras esculturas.

Allí comencé de nuevo a mirar la cara de mi interlocutor: la gente.

En los simposios hicimos nuestras primeras esculturas grandes que quedaron en las calles dialogando con la gente desde su materialidad silenciosa.

En los simposios hicimos también nuestros primeros contactos con periodistas culturales. Comenzamos a entender que una escultura instalada en la calle era siempre noticia. Aprendimos una buena manera de entrar desde la calle a los espacios periodísticos culturales.

A la fecha de este escrito he organizado catorce simposios. El realizado en el Centro Experimental “La Perrera Arte”, en 1991, era el cuarto en Chile. Este tipo de encuentros puede presentar problemas, porque las esculturas se hacen muy rápido, particularmente en el último tiempo donde se extienden sólo por dos semanas. Los míos al principio duraban dos meses. También se les puede criticar por la poca discusión teórica, pero es indudable que fueron el primer paso, y lo siguen siendo, para reposicionar las esculturas en el espacio público.

“Los simposios nos dieron las primeras armas para comenzar a trabajar en la calle”



ANTECEDENTE SEXTO

ESCULTURA Y CORRIENTES POSTDADAÍSTAS

El cambio de estatuaria a escultura en el espacio público produjo la crisis más dramática sucedida a nuestro arte en toda su historia. ¡Bendito cambio, al cual todos los escultores contribuimos!

Fue posible cambiar la presencia del escultor en la ciudad o en el paisaje desde la antigua estatua a la contemporánea escultura pública.

El gran problema fue el desencuentro del mundo de la teoría del arte y la escultura. En esta nueva aventura de restaurar la escultura en la calle no nos acompañaron los intelectuales.

Esta fue una lucha que dimos los escultores solos.

Muy pocos teóricos, salvo algunos como Lily Kasner, en México; María Amelia Bulhoes, en Brasil; Milan Ivelic, Alberto Pérez, Enrique Solanich y otros, en Chile, escribieron sobre escultura en esas décadas. Desde el año 1985 la escultura quedó datada como una sobrevivencia del pasado, sólo sostenida por la vocación porfiada de algunos artistas.

Los teóricos del arte, mayoritariamente en Latinoamérica, se plegaron a las corrientes postdadaístas.

La escultura con los escultores adentro, vivos, fue enterrada como un área marginal de las artes visuales. Casi una artesanía. El ostracismo de la escultura-obra fue exclusivo de algunos teóricos del arte como Justo Pastor Mellado en Chile y Aracy Amaral, en Brasil, por nombrar sólo dos.

En Gran Bretaña, John Edward Mckenzie Lucie-Smith reeditó su libro *Movimientos artísticos desde 1945*, donde en la segunda edición borra las vanguardias escultóricas de los '80 y las reemplaza por las conceptuales.

Lo increíble, y este es un punto para reflexionar, es que desde nuestra tumba seguimos trabajando sin preguntarle a nadie. Y puedo decir que en mi ciudad, y en muchas otras del mundo, la escultura fue finalmente el arte visual con más y mejor presencia actual en el espacio público. A la vez fuimos capaces de producir un salto cualitativo en la investigación del lenguaje escultórico ampliándolo, tanto en el uso de infinitud de materiales nuevos, como en una escala nunca vista antes.

La escultura se hizo y se sigue haciendo en los últimos veinte años fuera del sistema teórico oficial de las artes.

Después de veinte años de este exilio creo que es tiempo de hacer algunas preguntas: ¿Sigue la escultura desterrada del sistema de las artes? ¿Cuáles fueron y siguen siendo los argumentos para borrarla? ¿Cuáles eran los argumentos definitivos, para despojar al género humano de un arte, la escultura, que lo acompaña hace 30 mil años?

Siempre desde la calle, otras preguntas serían: ¿Dónde está en la ciudad la obra de los artistas visuales de las vanguardias que siguieron? Durante más de veinte años fundaciones y universidades financiaron este nuevo arte experimental ¿Dónde está la marca de sus cultores en las ciudades? ¿Dónde está el dinero que todos pagamos en impuestos para financiarlo?

La verdad es que no hay obra vanguardista significativa en el espacio público real, pero sí mucha y muy buena en el espacio virtual.

Se llevaron nuestros talleres y cátedras de escultura. A cambio de eso prometieron una presencia nueva de las artes visuales en los espacios de la ciudad, lo cual nunca ocurrió. Al final, nos dejaron sus tesis escritas en complicadísimo castellano.

El taller que suprimieron en las facultades de arte era el lugar donde el futuro artista visual daba sus primeros pasos en la manipulación de la materia como lenguaje. Sin esta familiaridad mínima no puede haber presencia de las artes visuales en el espacio público.

Las vanguardias teóricas de esa época fueron también archivadas por las que le reemplazaron, que siguieron, a su vez, cambiando cada cinco años. Algún tiempo más tarde algunos de esos vanguardistas estaban en posiciones opuestas a las que sustentaban.

Las deudas del pasado no las paga nadie ni en la historia grande ni en la historia del arte.

Escribo esto porque las artes visuales de esa época disfrutaron de los privilegios de vivir en un mundo de especialistas, protegidas dentro de galerías estatales y museos, con financiamiento del Estado y de fundaciones y absolutamente alejadas de la gente. Yo y muchos otros escultores decidimos no aceptar tales prerrogativas que, al final, amenazaron de muerte a la escultura.

A estas alturas me detengo a describir lo que entiendo por escultura:

“Una acumulación de materia móvil o inmóvil por agregación o sustracción. Cualquier manifestación de la materia. Hielo, plástico, acero, luz, cristal, madera, basura, entre muchas otras, manipuladas por el ser humano, que no agrega ni una sola palabra ni texto para explicarla. Una acumulación de materia que tenga la coherencia suficiente y capacidad de comunicar una verdad o hecho, en forma entendible y transparente para otros seres humanos”.

La escultura es un lenguaje cuya palabra es la materia.

La escultura es un lenguaje independiente, no traducible a otros lenguajes y que no requiere del auxilio de ningún otro lenguaje para ser explicada. Un espectador de escultura no necesita una tesis, del tamaño del directorio telefónico, para entender lo que el escultor quiere decir.

“LA ESCULTURA ES UN LENGUAJE INDEPENDIENTE, NO TRADUCIBLE A OTROS LENGUAJES Y QUE NO REQUIERE DEL AUXILIO DE NINGÚN OTRO LENGUAJE PARA SER EXPLICADA. UN ESPECTADOR DE ESCULTURA NO NECESITA UNA TESIS, DEL TAMAÑO DEL DIRECTORIO TELEFÓNICO, PARA ENTENDER LO QUE EL ESCULTOR QUIERE DECIR”.

“MI LUCHA DE TODOS ESTOS AÑOS HA SIDO A FAVOR DE RECUPERAR LA DEMOCRACIA PARA LA ESCULTURA Y HACER DE ELLA UN ARTE TRANSPARENTE Y LEGIBLE, UN ARTE “PARA TODO ESPECTADOR”.

Mi lucha de todos estos años ha sido a favor de recuperar la democracia para la escultura y hacer de ella un arte transparente y legible, un arte "para todo espectador".

En esta descripción caben todos los escultores, del primero al último. Los del Museo Antropológico de México, las buenas estatuas del pasado, la columna infinita de Brancusi o un árbol de botellas de plásticos de Irineo García y toda la escultura libre del futuro.

Creo también que la escultura existe y se mantiene porque hay seres que vinieron al planeta a hacerla y cumplen esa función en la tribu que también necesita de ella.

El escultor es un servidor tan necesario como el ingeniero, el chacarero o el médico.

ANTECEDENTE SÉPTIMO

TEÓRICOS

Creo que debo hacer algunas precisiones acerca de cómo entiendo la función de los teóricos de las artes visuales.

Para mí son absolutamente necesarios para el desarrollo de la escultura.

Los críticos de arte son especialistas en ver lo que nosotros no vemos y por estar demasiado envueltos en la práctica también defienden nuestra posición frente a otros teóricos. Para a ellos todo mi agradecimiento.

Los historiadores del arte fueron siempre nuestros guías en los laberintos del pasado. No hay paso en el futuro sin su simultáneo paso en el pasado.

A los estetas los aprendí a querer mientras hacía mi Licenciatura en Filosofía, antes de ser escultor. Ellos trabajan la parte más iluminada de la filosofía.

Son ciertamente necesarios los oficios y generalmente se emplean teóricos especializados, como museólogos, promotores de arte, curadores, galeristas, directores de escuelas de arte y museos y conservadores de patrimonio cultural, entre otros.

Todos ellos son y han sido absolutamente necesarios en el desarrollo de las artes visuales.

El problema está en la relación de la teoría del arte con la práctica y gestión de las artes visuales y los artistas que las producen.

Creo que la obra de arte surge fundamentalmente del proceso de trabajo personal del artista. En ese proceso el teórico tiene derecho a voz, pero no a voto. El trabajo del teórico es complementario pero, no decisivo.

Como muchos teóricos y curadores de la academia postdadaísta sostienen, ellos se conciben como autores de los artistas y, por consecuencia, del arte producido por éstos. De paso se permiten asumir la doble condición de intermediarios entre el artista y su público y, a la vez, seleccionadores con derecho a mostrar una y no otra parte de la obra.

Este predominio absoluto del intelectual sobre el artista visual, que parece ser la norma vigente, ha ido moldeando con los años un tipo de artista persecutor de curadores y teóricos con miras a tener la oportunidad de ser descubierto y la "opción" de, ojalá, poder exhibir, al menos, parte de su producción.

Ese es un personaje en busca de autor.

Es un artista mirando hacia el mundo teórico. Ni siquiera al del arte y menos en el sentido contrario, hacia el mundo-mundo, hacia la calle, hacia la gente.

Un tipo de artista, cuyo interlocutor profundo es un teórico, y cuya producción artística adquiere validez en la medida de la calidad de las relaciones teóricas que produce o la propuesta teórica adjunta generada por la obra.

Un artista que tiene como interlocutor principal un intelectual, será siempre un mal artista.

Será un artista con la cabeza llena de ideas que difícilmente comprende, por carecer de la formación adecuada. Los artistas estudian arte, no antropología o filosofía.

Será un artista tratando de aparecer inteligente y con la boca llena de palabras difíciles.

Resumiendo: pienso que en la relación artista-teórico estos últimos están "pasados de la raya", aunque tengo la confianza de que siempre habrá ocasiones para reestablecer una relación sana con ellos.

ANTECEDENTE OCTAVO

DOCENCIA EN EL NUEVO ESCENARIO (AÑO 1985 EN ADELANTE)

Mi vida de escultor podría compararse a la de un soldado en batalla. La parte dura de mi guerra no fue el gran cambio de la estatuaria a la es-

cultura, donde colaboré con gran alegría. El momento más complicado lo constituyó nuestra salida del mundo académico y la pérdida de nuestro centro de investigación y reflexión y lugar para formar a las nuevas generaciones de escultores.

Nos fue bien en la calle. Pero mientras la escultura alcanzaba su *boom* en el espacio público vimos morir lentamente los más importantes departamentos de escultura, a cambio, como ya lo he señalado, de un nuevo arte público que prometieron y nunca llegó. Fue una etapa difícil para quienes resistimos.

Los escultores siguen naciendo. Lo sabemos porque cada año llegan a nuestros talleres dos o tres jóvenes silenciosos, como lo fuimos todos al empezar. Con habilidades natas para expresarse a través de cualquier material: arcilla, basura, tallado, cristal, luz o metales. Ellos seguirán aproximándose a los talleres de los escultores. Lo sabemos en Colombia, México, Canadá o Alemania. Se acercan buscando maestros ausentes en las Facultades de Artes Visuales. Escudriñan técnicas y tendencias. Pero, en el fondo, están tras una fe que no encontraron en las universidades. Quieren averiguar, con sólo mirarnos trabajar, si la escultura existe o no y si vale la pena dedicarle la vida.

El problema de la docencia es un tema duro para nuestra generación. Cuando comenzamos, la escultura era un arte central en el sistema de las artes. Para los jóvenes de hoy es un arte casi inexistente en el mundo docente. Cuando yo empecé en la Universidad de Chile, la Facultad de Bellas Artes empleaba como profesores a 24 escultores en sus escuelas de Diseño, Artes Aplicadas y Bellas Artes. A la fecha de este escrito, noviembre de 2006, sólo trabajan allí cuatro.

Un arte sin docencia adecuada no se renueva y muere.

Nosotros recibimos la escultura hace 40 años con cátedras sanas y llenas de energía. Después de todos estos años estamos entregando a las generaciones futuras escasas escuelas recién comenzándose a levantar.

Pienso como tarea urgente conversar el tema, aún con el peligro de hacernos de enemigos. Pero lo peor sería permitir esta muerte lenta sin haber dicho una palabra.

Y una pregunta: ¿Por qué la mayoría de los escultores ha permanecido en silencio viendo como el sistema docente de su arte se va por el desagüe?

Yo no sé si estoy en la verdad. Si sé que estoy en la balsa de Irineo, en la mitad de la corriente, y ahí no puedo mentir.

Tengo que decir aquí que actualmente la escultura no tiene legitimidad ni en el mundo teórico ni en el docente.

¿Dónde vamos a formar a los escultores jóvenes? ¿Dónde están los teóricos necesarios para seguir adelante? ¿Dónde está la crítica de arte? ¿Dónde está la evaluación académica de nuestro trabajo de los últimos años?

ANTECEDENTE NOVENO

ESCALA

Paso ahora a la parte positiva y relato mi experiencia en el trabajo a gran escala, mis aciertos y también los problemas enfrentados.

A mediados de los años '80 empecé a trabajar a escala-espacio público. Se me plantearon muchos problemas con la nueva ciudad. Comencé con la escala cuerpo humano del escultor a 1.80 metros de altura. Lentamente pasé a 5 metros y luego a 7, 11 y hasta 40 metros. Pero eran simples agrandamientos de las esculturas de pequeño formato. Por eso las más, en ese tiempo, adolecieron del mismo mal que afectó a los escultores de la misma época, como Henry Moore. Sus obras grandes eran las mismas pequeñas pero, al decir de los críticos, "con más aire adentro".

A todos nos costó años comenzar a pensar en gran escala. Incluso sabiendo de la exigencia de una pequeña maqueta, necesaria para ser mostrada en concursos públicos o en simposios. Fue difícil producir el cambio no sólo desde el punto de vista visual, sino también estructural. Por ejemplo, la misma dosificación proporcional de materia en una pieza cuyo tamaño se agranda 5 o 6 veces, lleva al colapso. Un cambio de escala implica necesariamente un cambio de herramientas, como las grúas. Pero, lo fundamental era asumir la nueva forma de manipular la materialidad.

En este esfuerzo de manipulación estructural al fin logré, poco a poco, agrandar mi taller. Eso me tomó al menos diez años y fue, recién entonces, cuando pude hacer los cambios necesarios en la escultura, ya hecha a gran escala, actuando como escultor y no como arquitecto, en el sentido de realizar la obra personalmente y no por terceros siguiendo el diseño en un plano. Esta apropiación total de la escultura, en su escala definitiva, me permitió intervenir en los lugares de emplazamiento.

A los problemas inherentes al tamaño se vino a sumar el desconocimiento del lugar donde la obra será instalada. En mis últimas esculturas grandes he debido trabajar con un espacio, sólo existente en los planos de los arquitectos y proyectado para crearse en dos o más años.

El 90% de las veces la escultura pública es una apuesta donde casi no tenemos información. Sólo contamos con líneas en planos y algunos esquemas tridimensionales en la pantalla de un computador, más la explicación de los arquitectos e ingenieros e informes de resistencias de losas y cálculo de fundación. Por esto, una vez instalada la escultura, me dejo siempre la posibilidad de hacer modificaciones.

En los nuevos espacios la escala mínima es de 7 metros y la normal de 20 metros de altura. El escultor debe tener sangre fría, apostar a 30 o 40 toneladas de material y ser capaz de hacer los cambios necesarios en el lugar de emplazamiento.

ANTECEDENTE DÉCIMO

FINANCIAMIENTO

El cambio de escala exige tamaño grande en la materialidad y grandes costos. Descontando los honorarios del escultor, que deben mantenernos a nosotros y familia durante el tiempo de la ejecución, están los costos de materiales, transporte, mano de obra, taller, energía, fundaciones e instalación.

Así, en los últimos años he debido compartir mi tiempo de investigación escultórica con un tiempo de gestión empresarial, mediana o grande, dependiendo del tamaño de las esculturas.

Organicé un equipo de ayudantes con los cuales he establecido una relación de lealtad, manteniéndolos en los períodos de baja y, a veces, trabajando a doble jornada en períodos de urgencia. El ingeniero calculista ha sido pieza fundamental del equipo, así como el transportista, el operador de grúa y el contador.

Por otra parte, junto con establecer buenas relaciones con mi banco, como cualquier empresario, me conecté con promotores de arte público, en Chile, por vía de la galería con la cual nos hemos ido especializando en escultura a gran escala, y en el extranjero, relacionándome con profesionales vinculados a la empresa privada, particularmente firmas de arquitectos.

De mi experiencia como escultor en el espacio público puedo decir que atrás quedó en mi vida la escultura “de buhardilla” y la estética romántica. La escultura pública exige de nosotros toda la sensibilidad y finura escultórica, mucho tiempo dedicado a la investigación y una inmensa cultura para relacionarnos con las demás artes en términos multidisciplinarios. Pero también demanda, a la vez y necesariamente, desarrollar sin miedo nuestro lado empresarial.

Cada vez que aceptamos hacer una escultura en el espacio público somos empresarios.

ANTECEDENTE DECIMOPRIMERO

COSTO Y USO DEL ESPACIO PÚBLICO

La escultura pública vive desde el principio en lugares públicos donde el terreno tiene un altísimo costo. Por eso, siempre está en riesgo de ser trasladada de lugar.

Ese problema no existe en parques o plazas donde la escultura tiene un lugar garantizado desde el principio y por tiempo prolongado. El riesgo está latente en espacios de gran valor comercial. Al caso, narro mi experiencia con mi obra *Esmeralda*, de 25 x 33 x 15 metros, creada para un gran centro comercial en Santiago. Trabajé en ella teniendo como referente la navegación en el Océano Pacífico. Y fue hecha para ser emplazada en una gran plaza de 200 x 150 metros. Al cabo de un año estaba rodeada con toda suerte de carpas de promoción de productos, pequeños stand comerciales e inmensos letreros.

Hoy, el lugar de emplazamiento varía mucho más que la escultura. El viaje constante de éstas no es nuevo. Todas las obras de Belvedere en el Vaticano, independiente del viaje original de Grecia a Roma, fueron transportadas en carreta a París a través de Los Alpes y su estadía en esta ciudad fue tomada por Napoleón como botín de guerra. La única de estas esculturas que permaneció en su lugar fue el *Marco Aurelio*, en la Plaza del Capitolio. (La estatua ecuestre del Emperador Romano creada hace mil ochocientos



Esmeralda, escultura de Francisco Gazitúa, “estacionada” en un mall de Santiago.

"LAS ESCULTURAS NOS PERTENECEN MIENTRAS LAS GESTAMOS Y HASTA EL DÍA DE SU INSTALACIÓN. DESPUÉS SON DE ESTAS CIUDADES DE LATINOAMÉRICA QUE CORREN LIBRES HACIA EL FUTURO. YO LAS DEJO IRSE. QUE SIGAN EL MISMO CAMINO, EL CAMINO QUE TOMAMOS DESPUÉS DE SALIR DE LOS MUSEOS, UNIVERSIDADES Y VANGUARDIAS. EL CAMINO DE LA CALLE: 'LA MAESTRA CALLE', TAL COMO ES: SOBERANA Y LIBRE".

años fue removida de dicho lugar, donde permaneció 450 años, en 1981 luego de que un atentado terrorista la afectó dejando al descubierto los daños ocasionados al bronce por el paso del tiempo y la 'lluvia ácida' de Roma, consecuencia de la contaminación ambiental. A partir del 23 de diciembre de 2005 se exhibe la obra original en los Museos Capitolinos y una replica ocupa el sitio externo asignado por Miguel Ángel. N. de los A.)

En lo señalado anteriormente hay una enseñanza: la escultura no puede ser realizada solamente para un lugar. Pienso, por experiencia, que ésta debe tener una intención clara en su discurso para encontrar el espacio adecuado. Una buena escultura genera, por fin, su propio lugar así como un libro encontrará su propio interlocutor.

Un segundo punto es que no podemos detener el crecimiento y la evolución de las ciudades fijando en ellas como clavos nuestras esculturas.

Vuelvo a la balsa y mi intuición de movimiento.

La escultura pública de las ciudades de hoy, pienso, está en un río mucho más vivo y correntoso que el Paraná. Y eso me gusta.

Las esculturas nos pertenecen mientras las gestamos y hasta el día de su instalación. Después son de estas ciudades de Latinoamérica que corren libres hacia el futuro. Yo las dejo irse. Que sigan el mismo camino, el camino que tomamos después de salir de los museos, universidades y vanguardias. El camino de la calle: "La maestra calle", tal como es: soberana y libre.

ANTECEDENTE DECIMOSEGUNDO

ESCULTURA PÚBLICA DE POR SÍ CONSERVADORA

La mayor presencia de la escultura en el espacio público me proporcionó como artista una ración inmensa de oxígeno y libertad y autonomía en mi diálogo permanente con el público. Pero, a la vez, limitó mi libertad para investigar, entre otros factores, por los inmensos costos en tiempo y trabajo demandados por una obra de gran formato.

Por eso la escultura pública es de por sí conservadora. Acepta un mínimo porcentaje de pequeños cambios y ninguna posibilidad de ocurrencia de colapsos, porque significaría inseguridad para mucha gente. Y ensayar con nuevos materiales no probados resultaría imposible. Ningún patrocinador lo aceptaría en su espacio público.

Algo parecido ocurre con el promotor de arte público. Este normalmente vende a "su escultor" como marca registrada, con un estilo conocido, como un producto de primera clase en el mercado que da prestigio con su sola presencia. Y esa marca no puede cambiar en el espacio público cada cinco minutos.

El riesgo mayor que siempre corro en el espacio público es convertirme en artista comercial y mi lucha íntima es no repetir una receta, aunque sea siempre en mi obra "más de lo mismo".

Debo confesar que hay un diablo grande amenazando constantemente a la escultura pública contemporánea. Todo el sistema, como está planteado, lleva a "más de lo mismo". Yo sé que la gente en la calle pide lo contrario. Creo que en este punto debemos emplear toda nuestra inteligencia para salir del *impasse*.

Creo que solos no podemos. Necesitamos con urgencia una crítica dura e inteligente que considere las condiciones prácticas de gestión, emplazamiento y lenguaje de nuestra escultura de la calle.

ANTECEDENTE DECIMOTERCERO

CONMEMORACIÓN

La conmemoración sigue siendo uno de los pilares de la escultura en la calle. Pero este es un punto que nadie se atreve a tocar por temor a ser tildado de reaccionario.

La conmemoración se identificó con la estatua. El vocablo *estatua* viene del latín *statua*, con el significado, en arte, de permanecer de pie. La estatua está ahí de pie, con gesto y mirada estatuaria, con los mismos gestos de la estética romántica que se usaban en la ópera, pero congelados en bronce.

Los primeros en reaccionar contra la conmemoración de carácter operática fuimos los propios escultores. Cito a Rodin y a Brancusi.

Los burgueses de Calais, de Auguste Rodin, guarda la memoria al escritor Honoré de Balzac y cinco héroes.

Columna infinita, de Constantin Brancusi, conmemora. Es un monumento a los héroes de guerra en Rumania, su país. Y constituye la primera escultura monumental abstracta, no estatuaria, en la historia de la escultura. Tiene 30 metros de altura.

Conmueve en Rotterdam el *Monumento a la destrucción de la ciudad de Rotterdam* del ruso-francés Ossip Zadkine. Recuerda el bombardeo nazi. Y he recibido en mi correo electrónico las bases de un concurso para una gran escultura, en Oslo. Busca guardar la memoria de las víctimas del tsunami del 26 de diciembre de 2004 en Asia Sur-Oriental.

Hace diez años realicé en Santiago de Chile, junto a Nemesio Antúnez, el *Memorial de los Detenidos Desaparecidos*. Es mi escultura más querida

y el lugar más importante para guardar la memoria de la tragedia que vivió mi país durante la dictadura.

La conmemoración estatuaria se acabó, o comenzó a acabarse, a principio del siglo XX, beneficiándose con ello la libertad artística de todos los escultores. Pero no terminó su función como gran guardadora de la memoria en el espacio público.

Estoy de acuerdo en que había que limpiar el campo escultórico de tanta subyugación a literatura de folletín, de tanto gesto heroico, tanto bigote, tanto sable. Teníamos que liberarnos de la "estatuamania" y lo hicimos. En el siglo XX todos colaboramos con la limpieza y convertimos la escultura en un arte indepen-

diente de cualquier condicionamiento de los mandantes de turno.

Refugiados en las universidades, que nos pedían sólo investigación, la escultura quedó por fin como una forma de arte grande que no le pedía prestado nada a nadie para vivir.

Pero, por otra parte, creo que de tanto limpiar nos quedamos con un arte aséptico, una verdadera clínica, fuera del diálogo social.

Al volver al espacio público me di cuenta de que nos estaban esperando. Volvimos a la conmemoración y recuperamos nuestra función histórica como guardianes de la memoria en la materia. Pero debimos ensuciarnos las manos de nuevo.



Los burgueses de Calais escultura de Auguste Rodin. Representa a seis burgueses que en 1347, en el inicio de la Guerra de los Cien Años (1337-1453), ofrecieron sus vidas para salvar a los habitantes de la sitiada ciudad francesa de Calais. Fue inaugurada en 1895, diez años después de ser encargada al artista.

ANTECEDENTE DECIMOCUARTO

ESTATUARIA

Después de contar mi experiencia en el tema de la conmemoración y rescatarla en su fondo como una de las funciones permanentes de la escultura, me adentro más profundamente en el basurero de la historia del arte donde nosotros mismos arrojamos la estatuaria. Mi impresión después de dar una vuelta por la ciudad mirando estatuas, es que hay una parte de este "muerto" que goza de "buena salud".

En algún momento del siglo XX los escultores perdimos la claridad del discurso. Esa continuidad entre público y artista establecida desde su origen por la estatua, fue un desafío que los escultores del siglo XX no logramos igualar.

Con lo anterior me estoy refiriendo a la relación con ese público que mandaba a hacer la escultura, que juntaba el dinero y proponía el marco y las condiciones dentro de las cuales el mensaje del escultor se movía. Ese mensaje era conversado a través de visitas al taller del artista durante todo el proceso de gestión de la obra y, finalmente, público y escultor la instalaban en la plaza.

Narro mi caso particular. Partí poco a poco en mi soledad del sur a concebir mis esculturas como grandes estatuas, agregando, eso sí, toda la libertad de lenguaje recogida en mi participación con las vanguardias. Así *Rueda del Lamarhue* es un monumento al regadío chileno. *Esmeralda* es un monumento al buque más emblemático de Chile. *Aeropuerto* es un monumento a los aeronavegantes. Finalmente, mientras escribía este texto, en Toronto, Canadá, gané un concurso "en las ligas superiores" para una gran escultura. Yo mismo propuse un monumento a los navegantes del río San Lorenzo: *Barca volante*.

Pienso que la conmemoración estatuaria despojada de sus lastres es y seguirá siendo, en su esencia, una de las tareas históricas centrales del escultor.

Me atrevería a señalar la conmemoración como una de las principales funciones de la escultura. Nadie mejor que el escultor conmemora en el espacio público. Por eso deberíamos poner atención en hacerlo de una forma contemporánea. Porque se seguirá haciendo con o sin nosotros. La gente necesita detener el tiempo en la materia para marcar un lugar con un hecho social después del cual no se puede seguir viviendo sin recordar.

"PIENSO QUE LA CONMEMORACIÓN ESTATUARIA DESPOJADA DE SUS LASTRES ES Y SEGUIRÁ SIENDO, EN SU ESENCIA, UNA DE LAS TAREAS HISTÓRICAS CENTRALES DEL ESCULTOR".

¿Qué está pasando en Nueva York en el nicho vacío de las torres gemelas? Esa es la gran pregunta pendiente a la conmemoración en esa ciudad después de su tragedia y quizás uno de los más grandes desafíos para la escultura de hoy.

La conmemoración nos pertenece desde siempre. La práctica lo demuestra y es tiempo de recuperarla para la escultura con toda la libertad y avances del siglo XXI.

ANTECEDENTE DECIMOQUINTO

EL ESCULTOR EN EL ESPACIO ARQUITECTÓNICO

Al volver al espacio público me di cuenta de que había otro campo histórico de la escultura que nos estaba esperando: nuestro trabajo vinculado a la arquitectura, o lo que, despreciativamente, llamamos “mobiliario urbano”, y que son todos aquellos grandes objetos que el arquitecto con su mano jamás podrá tocar, como las fuentes, escalinatas, pisos, pasamanos, arcos y juegos infantiles, entre otros.

ANTECEDENTE DECIMOSEXTO

INTERLOCUTOR

El espacio público de la escultura es la calle. Allí viven mis esculturas hace muchos años y ellas me permiten el diálogo con la gente.

En el espacio público yo también estoy tratando de entender a esa gente que camina por la calle, que conversa día a día frente a nuestras esculturas y a veces con ellas.

Gente que en mil días las verá o tocará a diferentes horas. En la mañana o en la tarde. Esos seres a cuyas vidas agregamos nuestras esculturas. Aquellos que llamamos “el público”, ese mismo que entra al cine a ver otro arte y se comunica con él a través de un millón de imágenes en dos horas, pero que a la salida vuelve a encontrarse con nuestra escultura que le transmite su significado en sólo un instante.

¿Qué pasa con esta gente? ¿Quiénes son esos que están en mi cabeza mientras trabajo en el taller? Hace años dejé de conversar mentalmente con interlocutores del mundo académico. Hace años que trato de dirigir mi lenguaje escultórico a la gente.

¿Quién va arriba de mi balsa? Irineo, otro escultor, un loco igual a mí, y todos mis amigos escultores.

Se que van también mis grandes maestros de la escultura: todos los de México y Perú precolombino, los talladores de madera mapuche y los de Rapa Nui. Ellos representan la historia viva de la escultura y son, sin duda, la mitad de mis interlocutores. La otra mitad es “la gente”.

Además van en mi balsa, a su manera, los teóricos. Mis maestros de la Facultad de Filosofía y de Historia del Arte y aquellos con los que me comuniqué en 40 años de lectura y biblioteca.

Incluyo todos mis escritos, donde casi siempre me equivoco, y todo mi trabajo de escultor, que por su peso amenaza con hundir la balsa.

Debo confesar que toda la historia del arte y la cultura poco hacen para ayudarme a entender quién es la gente con la cual trato de hablar: el pueblo latinoamericano, que soy yo mismo; el pueblo con que camino y con el cual trabajo en mi taller: canteros, soldadores, campesinos. Una mezcla, como yo, de indio negro y europeo. ¿Qué historia tiene su forma de mirar? ¿Cuál es su estética? El indigenismo y criollismo de los años 50; el realismo mágico y el socialista; las estéticas estructuralistas...

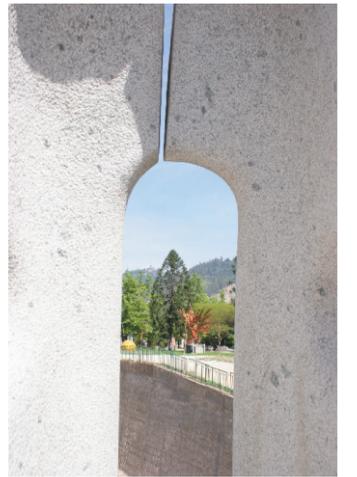
ANTECEDENTE DECIMOSÉPTIMO

ESCULTURA PÚBLICA Y ESCULTURA PRIVADA

La antítesis y origen de la escultura pública es la privada. No me refiero a la de pequeño formato y la de las galerías o salones. Estoy hablando de la obra que produce necesariamente ese ser, humano autista, que es el escultor, que después de haber retrocedido a través de todas las etapas de la cultura hasta el fondo de la soledad molecular de la materia, hace de ella su casa y su palabra.

Lo contrario de un actor es un escultor. Los buenos escultores que he conocido trabajan en aislamiento total. Al lado contrario del espacio público. Su única comunicación con el género humano son trozos de materia, que de vez en cuando instala en la plaza.

Escultura pública-escultura privada, es el misterio del cual deberíamos hablar más. ¿Cómo ha sido nuestra vida caminando en sentido contrario de la procesión y, al mismo tiempo, produciendo el arte central de ella misma: la cruz y el santo?



“Hace años dejé de conversar mentalmente con interlocutores del mundo académico. Hace años trato de dirigir mi lenguaje escultórico a la gente”

“Piedra de 4 miradas”, escultura de Francisco Gazitúa situada sobre el puente Padre Letelier, extensión del Parque de las Esculturas.



¿Cuán profundamente privada es la gestión de nuestra escultura pública?

¿Cuán necesaria es nuestra opción de vida en la sociedad contemporánea?

¿Cuán complementaria es a la sociedad de este siglo, por un lado casi perdida en la realidad artificial y por otro teniendo como única religión y anhelo la protección de la naturaleza?

¿Cuán necesario es mostrar nuestra obra en la materia a una sociedad que trata de volver a la tierra y no sabe cómo hacerlo?

Nuestra escultura en la ciudad es, al fin, solamente presencia, testimonio corpóreo producto del contacto personal con la materia de un escultor que vivió pegado a ella.

Ese entendimiento de la materia fue nuestra opción de vida, a la vez que la parte privada de la escultura pública.

DESPEDIDA

Hasta aquí mi versión de los hechos en este escrito que no es más que un borrador de ideas.

Es mi visión parcial de los hechos a los cuales aposté mi vida. Espero que junto a otras visiones y las experiencias de mis amigos escultores sirva como base para tener una útil conversación.

Lo último que quisiera sería embarcarme en discusiones intelectuales para defender mi experiencia indefendible y mi historia de escultor que viví y no tiene vuelta atrás. Una historia que ni yo mismo entiendo demasiado y que sigo viviendo cada día entre las piedras de mi cantera.

Lo que sí quisiera es sentarme a leer y escuchar otras historias de escultores o pensadores que en la soledad de nuestro continente luchan en silencio.

Intenté una breve evaluación de los hechos referidos al tema de la evolución y crecimiento de la escultura en el espacio público y de cómo tales aspectos han potenciado o limitado mi propio crecimiento artístico.

Confieso que cuando escribía, fue aumentando en mí una gran admiración por mi oficio "duro de matar" y por mis colegas escultores, su temple y consecuencia, y su forma callada de trabajar. Admiración también por el rincón que nos ganamos, solos en el paisaje o las ciudades, mostrando en nuestra obra el lado material de la realidad.

Creció también mi amor por nuestro oficio, ese que nos otorgó finalmente una vida honesta, y mi agradecimiento a los que creyeron en nosotros: auspiciadores, coleccionistas, agentes de arte del sector público y privado, creadores de las colecciones y parques de escultura monumental.

También se agrandó en mí la desconfianza en el "sistema de las artes", quizás el último sistema que va quedando después de la caída de los "sistemas".

Nadie sabe cómo opera tal sistema. Al menos yo sé que no se maneja desde Latinoamérica y menos desde mi balsa perdida en la periferia del sur. Sé que es un sistema monárquico, vacío y cambiante y, al final, estoy seguro que en él jamás estará bien un artista visual. Si hubiera seguido los reglamentos del mundo del arte en mis 40 años de escultor, hubiera tenido que cambiar de estilo cada 5 años y después de todo ese tiempo no me quedaría ni un pedazo de alma sana.

Puedo asegurar también que no le alcanza la vida a un escultor para descubrir una línea propia de trabajo y le faltaría otra vida entera para hacerla realidad.

Hasta aquí mis reflexiones hechas sobre una balsa a la que me subí hace 20 años, cuando vi la barca de la escultura naufragar y desde la cual junto a muchos otros escultores hemos reflatado lo que valía la pena salvar.

Una balsa que aunque logre cruzar el río, en la otra orilla todavía quedarán 10.000 kilómetros de pampa para llegar a Los Andes, y a Pirque, Chile, donde durante el mes de febrero del 2006 viajé hacia mi pasado para compartirlo con ustedes.

FRANCISCO GAZITÚA

Septiembre 2006