

IMAGEN Y MATERIALIDAD

Texto Publicado en el libro “Francisco Gazitua Esculturas” Editorial

Artespacio.2003

F. Gazitúa, 1995

Comencé a buscar el lugar de la *imagen* en la escultura en 1977. A pesar de que trabajaba entonces con una misma pose del cuerpo humano, obtenía siempre resultados diferentes. Así tomé conciencia de que el punto de partida, la imagen en sí, no importaba, ya que el resultado de todas maneras era siempre distinto.

En la investigación que dio origen a la colección Andes, trabajé con tres poses originales, de las que resultaron tres esculturas en madera. Y luego repetí la misma forma en los diferentes materiales. Esta investigación fue un ejercicio de exactitud.

En la escultura abstracta, dentro de la cual se formó mi generación, la casualidad es la parte más importante del proceso creativo. Siempre partimos de trozos de materiales encontrados (*objets trouvés*), por lo cual, en el discurso escultórico propio, al menos un 50% ha sido hecho por otras personas y con otras finalidades. Por lo tanto, un 50% del discurso resulta casual o al menos, si no casual, impreciso.

Durante treinta mil años, los escultores han hecho una sola cosa: figuras humanas. Con tres variantes fundamentales: la figura de pie, la figura sentada y la figura reclinada. El tema ha venido dado de antemano como la coreografía de un baile: un hombre sentado, un hombre caminando, un hombre de pie, etc. Durante miles de años, los escultores fueron solamente intérpretes de temas fijos.

Tomando estos dos antecedentes, la investigación se llevó a cabo de la siguiente manera: partí de una escultura en madera basada en una pose clásica del cuerpo humano y reproduje la misma imagen en acero.

De esta manera obtuve seis parejas de esculturas; aquí analizaré una de estas parejas: "Adèle en madera de ruy" y su correlato en acero forjado. Creo que esta pareja de esculturas expresa en forma prototípica los problemas planteados en toda la colección.

Parto relatando el proceso de elaboración técnica de las dos esculturas.

La madera provino de pequeños arbustos llamados "ruy", que en el Veneto y Croacia se usan para la fabricación de instrumentos musicales. El fierro provino de una mina del Norte de Chile.

Ya en mi taller, estos dos materiales pasaron por distintos lugares y herramientas. Corté la madera con cuña y serrucho; el fierro, con oxígeno y cortafrío en la fragua. Para el modelado de la forma, aproveché en la madera las formas naturales del árbol; el fierro fue modelado al rojo y a golpes de martillo en la fragua por acción del carbón coke. Para engarzar las partes de madera, usé formones, cuchillo de tallado, cepillo; para el fierro empleé la fragua, cinceles, punzones y limas para los ajustes finales.

Luego se me planteó el problema de hacer visibles en la superficie las propiedades físicas escondidas en el interior de los materiales.

No fue suficiente que el fierro, bajo una capa de óxido, fuera realmente flexible o resistente (como sucede cuando ha sido machucado por el martillo). Aunque sus cualidades no se hubieran perdido bajo la superficie, el fierro era percibido como un material débil y quebradizo. Esta sensación escultórica iba en contra del contenido escultórico. Lo mismo sucedía con la madera. Al dejarla con la corteza, producía a veces una sensación de debilidad, aunque, en su interior, la madera estuviera sana y firme.

Fue necesario entonces mostrar la veta de la madera y, en el caso del acero, pulirlo a golpes de martillo (planchar) para dar la sensación de firmeza y flexibilidad.

Cuando observé las dos esculturas terminadas a través de un telón de sombra china, ambas presentaban la misma silueta.

La misma imagen.

Cuando saqué la tela, la luz reveló dos esculturas que tienen las mismas partes y que funcionaban de la misma manera: el antebrazo estaba insertado en la base; la unión entre el brazo y el codo se articulaba de la misma forma; el torso se arqueaba hacia arriba; la parte superior de la pierna era una medialuna truncada; y el pie tenía una forma laminar que calza finalmente con la base. A pesar de estas semejanzas, las esculturas *decían* cosas muy distintas.

Decían cosas muy distintas, porque la escultura de madera tenía vetas amarillas de madera y la de acero, que no tenía vetas, era azul.

La madera lo decía amarillo y el acero lo decía azul.

La madera era cálida y el acero era frío.

La escultura de madera pesaba 800 grs. y la de fierro pesaba 6 kgs.

La flexibilidad de la madera dependía de su constitución de veta, de su grosor y de la naturaleza del árbol que le dio origen. El acero era flexible según su contenido de carbono, su temple y su grosor.

La imagen escultórica venía revestida de tal modo en materia, hasta tal punto empujada y sumergida, que era inseparable de ella misma y, por eso:

La palabra escultórica es porfiada a la *imagen*.

Después de esta investigación, tengo grandes dudas de la utilidad de haber clasificado la escultura dentro de las artes visuales.

La visualidad ha sido la gran puerta por la que generaciones de escultores han entrado a la escultura. Esta manera visual de pensar la escultura ha arrinconado nuestro campo en un

camino sin salida, donde el discurso escultórico no ha tomado en cuenta la cualidad más esencial de la palabra escultórica: la finísima constitución material de ella misma.

La escultura contemporánea continuará en el mundo visual mientras no le pague el precio justo a la materia en que intenta aterrizar.