

LA MOVIDA ESCULTÓRICA

Legado académico de Marta Colvin

Francisco Gazitúa
Escultor

*Entre 1966 y 1973 cursé la cátedra de escultura de Marta Colvin en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Chile. Posteriormente, trabajé directamente con ella como profesor ayudante. A continuación intentaré rescatar lo más fielmente posible lo que sus alumnos conocimos como su **movida escultórica**.*

El pacto maestro alumno

Según mi experiencia el legado académico de Marta Colvin descansa en la idea de que el aprendizaje de los productores de cultura no se logra necesariamente por un programa académico, sino fundamentalmente gracias a la vieja alianza entre el maestro y el alumno. Este es un hecho sobre el cual han escrito tan poco los teóricos y tanto los poetas: el pacto por el cual Dante llama a Virgilio “mi modelo y mi maestro”; el pacto de Rilke con Rodin; el de Marta con sus tres maestros, Julio Antonio Vásquez en la Facultad de Arte de la Universidad de Chile; Ossip Zadkine en la Grande Chaumiere y Henry Moore en Slade School de Londres.

La enseñanza de la escultura se expresa en una serie de gestos y ejercicios de transformación de la materia; dedos en la arcilla, cinceles en las piedras, esfuerzo y tradición oral acumulada entre los muros de una sala, donde lentamente se produce algo fundamental: el pacto maestro-alumno.

Aquello que en otras áreas del saber es posible sistematizar en una red conceptual pedagógicamente abordable, en Escultura se transforma en un laberinto de particularidades. El escultor es capaz de ordenar las propiedades específicas de la materialidad dentro de una coherencia que no necesita de otros lenguajes para ser explicada.

Educación en Escultura significa ahondar en preguntas sin respuestas, hasta crear la costumbre del silencio permanente y del trabajo; hasta lograr que la materia muda se transforme en lenguaje en las manos del alumno.

La vida de un artista es un camino que se recorre colgando de un hilo. La entrada a esta ruta invisible se hace solamente de la mano de un maestro.



La pasada: revisión diaria de los profesores al trabajo realizado por cada uno de los alumnos, caballete por caballete. Marta Colvín corregía en la greda con palo o con un gran cuchillo de cocina; en esto seguía la tradición de los maestros fundadores de la facultad, Nicanor Plaza y Virginio Arias. Agregaba a la corrección largos comentarios, relacionando las esculturas de los alumnos con la escena escultórica mundial que ella conocía bien. Cuando surgía un punto importante detenía el trabajo del curso y hablaba para el conjunto.

“Los que nos hemos orientado o, más bien, entregado la vida al arte, lo hicimos por una vocación irresistible, vocación imposible de desviar, un llamado dramático solo comparable a la iluminación mística... Se es un ser ya marcado por el destino. Un ser que irá siempre tras la quimera de una superación espiritual... El arte es sinónimo de destino y para el artista su razón de existir.”¹

Si el maestro no es un investigador que haya descubierto nuevos campos, no existe legado académico en el mundo universitario. El profesor que solo repite el conocimiento producido por otros –necesario en la educación escolar– provoca la migración de los aprendices. Estos buscarán a esos otros, descubridores de lo nuevo, para realizar el pacto maestro-alumno.

Marta descubrió un campo nuevo nunca antes explorado. Esta experiencia es el único respaldo de su enseñanza, al igual que el de sus maestros. Su descubrimiento comienza en 1956 con una serie de esculturas cuya mejor representante es *Torres del silencio*.

Tras la formación recibida en Chile y Europa, Marta dedicará el resto de su vida a sacarse los maestros de la cabeza. Es una tarea muy difícil asimilar todas las enseñanzas y conservar solamente su energía. Para ella, la única manera de hacerlo fue crear un arte propio, una plataforma desde la cual mirar finalmente en paz a sus maestros, desde el presente hacia el pasado, con agradecimiento y admiración.

Los maestros de Marta Colvín

Me interesa contar la historia de la relación de Marta con sus maestros, sus rupturas y el descubrimiento final de un campo inédito; su regalo para la generación de los que fuimos sus alumnos.

Chile

“Sin la sólida formación que recibí en nuestra Escuela de Bellas Artes y la experiencia de juventud que viví, no habría sabido asimilar en profundidad lo que Europa me ha dado de su arte y de su cultura. El recuerdo y reconocimiento que guardo hacia mis maestros chilenos, Julio Antonio Vásquez y Lorenzo Domínguez, están junto a mi gratitud para con mis grandes maestros europeos, Henry Moore, Zadkine y otros, de quienes tanto recibí.”²

1. Marta Colvín, cuaderno de su archivo personal.
2. Marta Colvín, cuaderno de su archivo personal



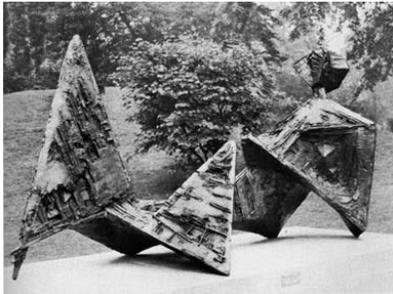
Sus compañeros de Facultad y generación: Raúl Vargas, Samuel Román, José Perotti y Lily Garafulic, la acompañan durante casi toda su vida. Junto a ellos inicia la revolución generacional con una escultura que transita desde el naturalismo estatuario a la escultura abstracta. La generación entera, cada uno a su manera, reconoce y rompe a la vez con sus maestros y los archiva en la historia de la escultura.

Ossip Zadkine rodeado por sus alumnos en la escuela Grand Chaumière a fines de la década del cuarenta.

La conexión francesa

Ossip Zadkine, director de cátedra en la Academia de la Grande Chaumière, es quien recibe a Marta Colvin en París. Zadkine había heredado la cátedra de escultura de Bourdelle, discípulo de Auguste Rodin y, para Marta Colvin, conexión de primera mano con la gran tradición francesa: “El ambiente que reina entre los viejos muros del Taller es de fervoroso cariño y admiración al Maestro. Alumnos de las más lejanas latitudes lo integran. Cada jueves a las 9 en punto la puerta se abre: “Bon jour Mesieurs, dames...” y tenemos ante nosotros la figura ágil, con la ya clásica pipa encendida en su mano, la cabellera demasiado rebelde para ser blanca y los ojos oscuros con reflejos dorados siempre prontos a la broma y la malicia (...) –¿Por qué –nos dice– hay tras los seres como un vigilante que limitara su libertad y contuviera su espontánea expresión? ¿Qué mal hay en colocar un árbol en un brazo o un bosque en una cabellera de mujer? ¡Sólo la libertad produce flores admirables! Es sólo en ella donde reside el secreto y la invitación a la gran escultura, a la gran aventura.”³

3 Marta Colvin, *Junto a Ossip Zadkine*, Revista *Proarte*, Columna Plástica, jueves 13 de abril, 1950. Edición 86, año II.



F.E. McWilliam, Figura de Puy Dôme 1962.

Fuente: Herbert Read, *La escultura moderna*, Barcelona, Ediciones Destino, 1994.

En 1950 vuelve a Chile y obtiene su cátedra en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Chile, curso cuya dirección mantendrá hasta 1973.

La conexión británica

En el año 1952, Marta se convierte en la primera becada por el Consejo Británico en Artes Visuales. Realiza un postgrado en escultura en Slade School, que depende de la Universidad de Londres. Sus maestros son McWilliam y Henry Moore, con quien establece una gran relación artística y la conexión británica de la escultura chilena.

Es importante recordar que, por más de cien años, la tradición escultórica chilena, y en particular la Escuela de Bellas Artes, estuvieron supeditadas a los mismísimos programas de estudio de la Ecole de Beaux Art de París, donde hasta finales de la década del cincuenta, eran enviados todos los ex alumnos sobresalientes.

A partir del año 1952 se establece una importante relación con las artes visuales británicas, a través de una serie de escultores-profesores, como Sergio Mallol, Félix Maruenda, Elisa Aguirre, Pablo Rivera y quien escribe.

La conexión británica aporta al pensar y al hacer de las artes visuales una nueva perspectiva, menos racionalista que la francesa; un gran respeto por el trabajo de taller; por la materialidad del lenguaje escultórico. La reflexión británica sobre la escultura, que Marta transmite en su cátedra, se preocupa principalmente de la obra que está allí, en el suelo del taller, más que de las referencias filosóficas o antropológicas de la misma, a diferencia de la tradición francesa.

El gran maestro en su período de formación inglesa fue Henry Moore, a quien Marta conoció bien en sus muchas visitas al taller, donde trabajó con él como ayudante. Allí también conoció a los dos teóricos ingleses más importantes de la época, Roger Fry y Herbert Read, a quienes citó muchas veces en sus escritos. Cabe señalar que la relación entre con Moore y su generación le permite a Marta situarse en una plataforma estratégica desde donde iniciará su propia *movida escultórica*. Es un momento en que la escultura británica se está constituyendo como vanguardia a nivel mundial.

Marta Colvin y Henry Moore se separan cuando él abandona la "talla directa", verdadera religión del maestro y sus teóricos.

Moore emplea el resto de su vida modelando arcilla en yeso directo hasta su muerte en 1986. Marta, sin embargo, emprende el camino contrario y trabaja tallando; práctica que evoluciona lentamente, en cuarenta años, hacia la construcción en piedra y madera. Esculturas hechas en bloques de piedra o madera entrelazados, móviles o inmóviles, tras miles de años en que la

escultura se ha tallado a partir de un bloque. Esta innovación técnica desarrollada por Marta Colvin solo es compartida formalmente por su contemporáneo David Smith en la serie *Cubi*.

En sus esculturas, Marta supera la estética táctil de Herbert Read y de su maestro Henry Moore; trabajando la piedra da el primer paso en el estilo constructivista de Picasso y Smith, la tendencia abstracta que comienza a invadir Inglaterra.

Con *Torres del silencio* Marta se suma a la generación que reemplaza a la de Moore: Anthony Caro, Tim Scott, Philip King. Junto con ellos, abandona las teorías de Herbert Read para adherir a las de Clement Greenberg, el gran crítico norteamericano de la época que instala en el mundo del arte, los conceptos de pintura y escultura abstracta.

Marta dice adiós al modelado, adiós a la superficie pulida, toma el material tal como sale de la cantera o del árbol; de forma homóloga a sus contemporáneos ingleses, que trabajan el acero tal como sale del *scrapyard*, con un cierto brutalismo en la superficie y una gran libertad y soltura en la estructuración de la obra.

Es importante insistir en la *movida escultórica* inédita de Marta Colvin, ya es tiempo de considerarla como una innovadora en la escultura de su época; así como se insiste en los aportes de Roberto Matta a la Escuela de Nueva York.

Un maestro en el arte es un ser que ha sido capaz de caminar en la oscuridad y salir del túnel con alguna verdad propia, la experiencia de compartir esa verdad con sus alumnos le confiere luego el grado de maestro.



Figura reclinada con pliegues, escultura de Henry Moore en la que trabajó Marta Colvin.

Fuente: Andrew Causey, *Sculpture Since 1945*. Oxford University Press, p. 26.

El arte y el Estado

Es difícil entender hoy la carrera de Marta Colvin, la calidad y dimensión de sus esculturas monumentales emplazadas en el espacio público de Chile y el mundo. Ningún escultor chileno lo ha hecho y muy pocos de sus contemporáneos lo hicieron. Difícil entender, su estilo docente y sus continuas exposiciones en diversos países, sin el apoyo financiero de los estados chilenos, francés e inglés. El estatismo de la época confiere una serie de características únicas a toda la docencia universitaria y a las artes visuales.

Al describir la situación del Estado como benefactor de la cultura no quiero hacer un juicio de valor. Los resultados de la actual situación en que el mercado funciona como regulador del circuito cultural, están aún por verse. Solo pretendo mostrar el contexto en el que Marta desarrolló su escultura y docencia.

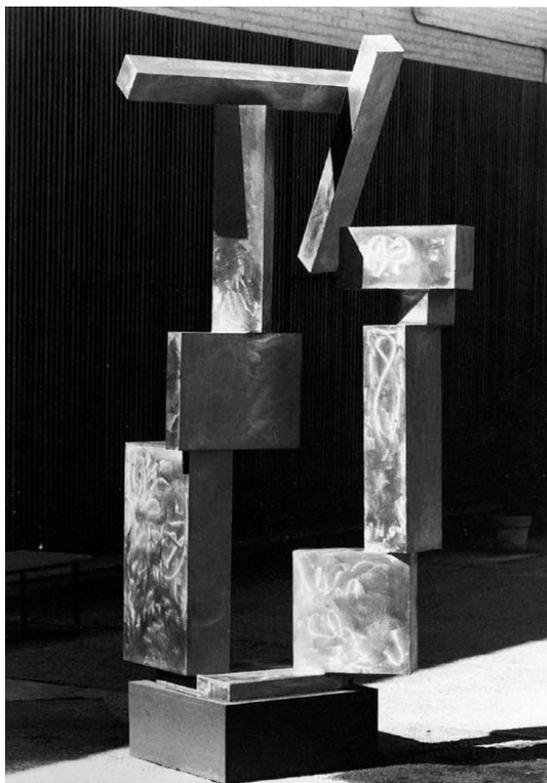
Constato, que sus estudios fueron financiados por el Estado chileno en la Facultad de Bellas Artes; en Francia, en la Academy de la Grande Chaumiere, becada por el gobierno francés; y en Inglaterra, en Slade School perteneciente a la Universidad de Londres con una beca del British Council.

Marta instala en Francia alrededor de quince monumentos, todos ellos financiados por la Ley André Malraux donde el 1% de las construcciones se destina al financiamiento de obras de arte.

El British Council financia la estadía universitaria de Marta en Londres y las exposiciones colectivas en las cuales participó junto a su generación de escultores.

Cubi IX, acero inoxidable 1961

Fuente: Karen Wilkin, *David Smith, New York*, Abbeville Press, 1984.



En ese tiempo en Chile todo giraba alrededor de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Chile; los artistas visuales vivían a pocas cuadras del Palacio de la Cultura del Parque Forestal, que albergaba el Museo Nacional de Bellas Artes y la Escuela de Bellas Artes. Allí se realizaban cada año los Salones de Artes Visuales. El edificio entero era centro de difusión teórica, crítica de arte y antes que nada, lugar de consagración y legitimización de los artistas a través de la carrera académica. A diferencia de lo que ocurre hoy, la conexión con las galerías no era relevante; Carmen Waugh y Lina Contreras, fundadoras del galerismo chileno, no recuerdan haber trabajado con Marta.

En la academia la carrera comenzaba como alumno ayudante, primer reconocimiento oficial al joven artista hecho por sus pares y maestros. Otro reconocimiento eran los premios en los salones, que en la práctica le otorgaban el título de artista que nadie se preocupaba demasiado en obtener en la forma de un diploma. Con o sin título, que Marta nunca obtuvo, se llegaba a ser profesor titular de cátedra. Marta asumió su cátedra en 1950 y la mantuvo durante treinta años junto con un taller particular en el tercer piso de la escuela.

Después de décadas dedicadas a la docencia y a la creación, parte de esa obra pasaba a integrar las colecciones del Museo Nacional de Bellas Artes, de la Escuela de Bellas Artes de Universidad de Chile, o bien del Museo de Arte Contemporáneo.

La consagración final era el Premio Nacional de Arte que, mediante un aporte económico vitalicio, reconoce los méritos profesionales del artista.

Las empresas, que eran en su mayoría estatales, compraban las esculturas de los artistas, como también lo hacían las municipalidades, los hospitales y ministerios.

En Chile el Estado financió la instalación de quince esculturas de Marta Colvin en el espacio público.

Un día de trabajo con la maestra

Los alumnos de primer año distribuían su jornada así: la mañana en Taller de dibujo y la tarde en Taller de escultura; después tres horas en Taller de croquis, dibujando sobre poses muy rápidas de figura humana de cinco minutos cada una.

A lo anterior se suma, las cuatro horas semanales de estudios de Historia del Arte y Estética. En segundo, tercer y cuarto año teníamos escultura en talleres de *materiales definitivos* y la misma dosificación de cursos teóricos. Sobre la rutina anterior rondaba la frase de Rodin: *no hay inspiración sólo transpiración*.

A mediodía, profesores y alumnos almorzábamos en el casino; solían llegar Neruda, Parra, Ortega, Advis y Volodia Teitelboim. Frecuentemente participábamos en concentraciones políticas, tomas y barricadas que cortaban el tráfico del centro de Santiago.

Marta Colvin compartía su cátedra con Berta Herrera quien la reemplazaba durante sus estancias en Europa. Marta volvía al inicio de la primavera chilena cuando en París comenzaba el invierno.

Como trabajo práctico, la maestra nos invitaba a sus días de labor en sus esculturas públicas y ese ejercicio constituyó un gran aprendizaje: ya sea trabajando en sus esculturas, como canteros o soldadores; en esas jornadas, aprendimos más que en la universidad.

Marta nos enseñó con su testimonio de vida que la escultura se hace trabajando. Casi contradictoriamente con su frase célebre “la escultura se hace con la cabeza” y de su excelente capacidad para formar equipos de trabajo, ella era la primera en la cantera: doce horas diarias entre las piedras. Ese era su mundo, le gustaba estar ahí y nos contagió ese gusto.



Torres del silencio, escultura de bloques de piedra ensamblada. Procedimiento característico que permite trabajar los volúmenes más allá del bloque único.

“No solo hay que luchar con lo duro de la piedra o con el clima. Siempre hay un plazo fatal y no puedo esperar un clima favorable. Tengo que trabajar con 10 grados bajo cero, semanas enteras. En París me levanto a las siete, pero en las canteras, a las seis. Tomo el desayuno con noche junto a los cantero, pasamos a veces toda la mañana limpiando la nieve. Porque la nieve se hiela, en esos casos no podemos comenzar a trabajar la piedra hasta el medio día.”⁴



Marta Colvín y algunos colaboradores en un típico día de trabajo en la cantera.

Taller itinerante

En casi sesenta años trabajando doce horas diarias, un escultor puede construir un castillo o un gigantesco taller: todos lo hicieron en su época, el chileno Samuel Román, el inglés Henry Moore; sus talleres eran verdaderos imperios llenos de herramientas y materiales.

Marta fue distinta, no cargó con el lastre de un gran taller como la mayoría de nosotros, ella instalaba su carpa “su caja de herramientas, y una pequeña instalación de faenas” al pie de sus grandes esculturas. Conversaba día a día con la gente del lugar que asistía al proceso de gestión de la obra.

Una vez terminado el trabajo, sólo quedaba en el espacio público el silencio de la escultura.

Ella concebía al futuro escultor, sin demasiado ego ni mucha pompa, ojalá siempre en la calle, al pie de la escultura en una intemperie continua. Por ella aprendimos que el mejor lugar para la escultura es la plaza, el espacio público.

4. Marta Colvín, cuaderno de su archivo personal.

La facultad de arte

Durante tres años fui su profesor ayudante, tiempo en el que junto a sus alumnos descubrí la estructura oculta de su manera de ser: la firmeza templada de su empeño escultórico sostenido en el tiempo.

Debajo de su peinado de peluquería estaban sus ojos que cortaban como cuchillos, ella era una mujer hermosa y decidida pero ante todo, brava. Marta era una mujer brava.

“Por un curioso sentimiento femenino me basta con traspasar mi emoción y mi experiencia a seres en los que creo, para que se aplaque en mí la voracidad creadora. Por eso en los períodos que estoy al frente de alumnos mi obra personal es escasa. Me basta con que otros –estimulados por mí– entreguen su mensaje y viertan su pequeño arroyo en el gran río.”⁵

Marta era portadora de una gran energía, su fe. Siempre me dio la sensación de que la escultura era lo único que ella tenía y estoy seguro de que ninguno de los que fuimos sus alumnos puede negar la fuerza que Marta puso en nosotros. Había en ella una mirada religiosa sobre la escultura.

“Crear es renovar las fuentes de lo elemental, hacer suyas, disciplinando, las potencias que están en el origen de toda forma, modelo infinito, perpetuamente nuevo [...] La tradición no consiste en seguir la elección de tal o cual maestro de ayer o de hoy. Consiste en escuchar el llamado que viene del fondo de las edades, de un tiempo en que todavía el hombre no había aprendido a imitar los modelos y participar así en esta vida esencial y anónima, que es la substancia de toda vida y de toda obra de arte.”⁶

Gregorio Berchenko, ex alumno y ayudante, decía que entregaba la escultura como un don sagrado. Ximena Rodríguez decía “me legó una profunda pasión por el trabajo.”

Los testimonios anteriores hablan de un estilo pedagógico en el *lado iluminado*, y por la vía de la admiración, creando autoconfianza, muy por el contrario de lo que sucedía en algunas cátedras de sus colegas pintores de la Facultad, donde se trabaja con el sarcasmo y hasta la represión. Esta presencia y energía generó en nosotros un compromiso con nuestra tarea futura, sin vuelta atrás, aun cuando no habíamos comenzado siquiera. Ella nos mostró la entrada a la casa colectiva de la escultura, espacio que con el tiempo llegó a ser lo único nuestro en este mundo. Ella había pasado por el mismo proceso años antes y había sobrevivido.

Los primeros años de un escultor son un desierto, un punto cero donde no se es nadie, ni siquiera se ha probado aún si se tiene o no talento. En esos años formé mi familia, el taller, compré las

5. Entrevista de Miguel Arceche a Marta Colvín, Diario *El Mercurio*, Santiago, 27 de abril de 1957.

6. Milan Ivelic y Gaspar Galaz, *Chile, arte actual*. Ediciones Universitarias de Valparaíso, 1988, pp. 40 y s.

primeras herramientas, profundicé en mi formación intelectual: un purgatorio que deben pasar todos los artistas visuales.

En este primer tramo del recorrido, me acompañó su amistad, y me sigue acompañando después de su muerte; esa compañía, ese profundo compromiso con la escultura que ella me supo contagiar, es para mí el legado académico de Marta Colvin.

Comparto este legado con mucho de sus alumnos, algunos de ellos ya muertos. Rosa Vicuña, Sergio Mallo, Berta Herrera, Carlos Ortúzar, Francisco Brugnoli, Félix Maruenda, Gregorio Berchenko, Jorge Barba, Raúl Valdivieso, Humberto Soto, Fernando Undurraga, Ximena Rodríguez y Elisa Aguirre.

Al final de la lista constato que ninguno de nosotros terminó haciendo esculturas parecidas en algo siquiera a las de Marta, lo que habla muy bien de ella y demuestra su maestría. A diferencia de muchos de sus colegas, no clonó seguidores, no formó academias inmovilizadoras donde es más importante el estilo que la búsqueda.

En treinta años de trabajo académico Marta logró formar a doce escultores, lo que constituye nada menos que la mitad de los escultores formados en Chile entre los años 40 y 70.

Conceptos fundamentales de su enseñanza

El taller de Marta estaba situado en la esquina sur oriente del subterráneo del edificio de la Facultad de Bellas artes. En un rincón, un gran cajón con tres toneladas de arcilla roja que fue amasada año a año por cada promoción de alumnos. En ese gran cajón fue desapareciendo el legado académico de su cátedra. Al diluirse las esculturas de arcilla sólida y volver a su estado primitivo de greda húmeda, el agua borraba todo el trabajo del año tal como desaparece la tiza en una pizarra.

El único programa académico que encontré en el archivo de Marta, no tiene fecha y está escrito en papel aéreo, cuyo membrete reproduce un avión a turbina, con lo que colijo que data del final de la década de los sesenta

“Se entra en la primera etapa del programa que consiste en temas a bases de figuras geométricas, esferas, cubos, cilindros, etc., donde el alumno va paralelamente adentrándose en la parte artesanal de la escultura, la más apasionante de la creación. Al descomponer las figuras de los temas exigidos, entran a expresarse a base de formas abstractas (...) En un segundo o tercer ejercicio, las figuras geométricas se usan compuestas (...), se dan como temas elementos verticales, oblicuos o longitudinales en el espacio para llegar a una composición.

Al trabajo de modelado en greda se introduce la técnica de la terracota.

En la tercera etapa que corresponde a la prueba de examen, se exige como tema una composición basada en fauna o flora americana o sencillamente ‘lo americano’.”

Lo que enseñaba entonces, no estaba en los textos dedicados al curso de iniciación, sino que en las ideas subyacentes al discurso del taller. Lenguaje común, cargado de connotación valórica, algo así como lo que en filosofía se denomina *opciones teóricas fundamentales*; en este caso podríamos hablar de *opciones escultóricas fundamentales*.

Son estas categorías las que constituyen el discurso escultórico de Marta Colvin. Muchas de estas opciones fueron cambiando y cada una de ellas encuentra al final de su camino un escultor que las origina y un teórico que las define.

Nombro, examino y describo algunas de estas categorías, palabras que se escuchan hasta hoy en las escuelas de arte y en los talleres, las describo con la connotación que Marta les daba en el período que va desde 1966 a 1973.

Estatuaria

El enemigo. La revolución anti estatuaria comenzó a principios de los años 20 con Picaso y Brancusi. Los maestros de Marta, Lorenzo Domínguez en Chile y Zadkine en Francia, entre los años 40 y 50, habían hecho una primera revolución, simplificando la figura humana, depurándola de todo elemento decorativo.

La generación de Marta, a pesar de haber sido formada en una academia estatuaria, con la figura humana como referente, da una batalla cuyo único objetivo es terminar con la “estatua” y comenzar con la escultura abstracta.

Talla directa

La religión. Método de hacer escultura sin un técnico tallador intermediario. En la talla directa, el escultor es responsable total de su obra escultórica hasta el pulido final. Entre los siglos XIII y XX los escultores hacían tallar sus esculturas por maestros talladores que, mediante el uso de máquinas toma-puntos, podían reproducir un original de arcilla, vaciarlo después en yeso y, luego tallarlo en la piedra con una precisión de una décima de milímetro. La categoría “tallado”, que tiene la misma edad que la escultura, cobra una connotación revolucionaria al volver de nuevo a las manos del escultor. Con Brancusi y Gaudier-Brzeska a principios del siglo XX, y a partir de los 50, con la generación de Lorenzo Domínguez en Chile y Henry Moore en Inglaterra.

Planos

Una solución o manera de trabajar. Al pasar de la superficie ondulada del modelado al tallado directo, el modelado se va quebrando en pequeños o grandes planos. La idea proviene de la escultura africana que también inspira los planos de color en la pintura cubista.



Cabeza de Gustavo Carrasco, junto a Torres del silencio son para Francisco Gazitúa las dos mejores esculturas de Marta Colvin.

Modelado

El ABC de la escultura. El modelado en materiales blandos como greda y yeso, es tan antiguo como el tallado, y trabaja fundamentalmente creando campos para el libre juego de la luz. Es el gran método escultórico de los países del mediterráneo, donde la luz es la protagonista principal en las artes visuales. Quizá Marta Colvin y Rosa Vicuña sean las dos últimas modeladoras de la escultura chilena.

Al examinar la enseñanza de Marta a la luz del modelado, me doy cuenta de que había dos Martas: la estatuaria del comienzo, modeladora de greda como no ha habido en la historia de la escultura chilena, y la talladora revolucionaria, abstracta.

Si me preguntaran por sus dos mejores esculturas, me costaría elegir entre *Torres del Silencio*, escultura tallada y la *Cabeza de Gustavo Carrasco*, escultura modelada.

En definitiva, toda la práctica de su escultura está basada en el modelado. Marta siempre comenzaba sus esculturas modelando y antes dibujando. Toda su escultura tallada y construida, tanto de formato grande como pequeño, está basada en bocetos de greda o yeso directo. Este hecho tuvo consecuencias directas en su docencia, puesto que hasta el año 1973, enseñábamos solamente modelado en arcilla para las esculturas abstractas y figurativas.

Naturaleza

Uno de los "universales" en filosofía. En el caso de la escultura, se constituye en referente único, tanto para la generación de Auguste Rodin como para la de Marta Colvin y la del maestro Lorenzo Domínguez.

"Fue la naturaleza -fuerza creadora- la que inspiró mi trabajo.

Mi creación de juventud fue un anhelo de expresar ritmos, crecimientos, de desentrañar el proceso

*misterioso de germinación en la naturaleza, de intentar un lenguaje de formas ambivalentes, en que lo vegetal y lo humano llegaran a comportarse en todo un ciclo de metamorfosis.”*⁷

Como escultora y educadora, Marta Colvin vuelve su mirada hacia las formaciones geológicas, hacia el pasaje andino o del Pacífico, a las formas más primigenias de estructuración de la materia.

Escultura figurativa

El pasado. Escultura que se hace a partir de un modelo presente en la sala, referente usado de modo sistemático por todas las academias europeas del siglo XVI al XX.

Escultura abstracta

La revolución de la época. Se basa en el concepto filosófico de abstracción que en las artes visuales de ese tiempo se usa para definir el período que comienza en la escultura con los primeros collages de Picasso en 1915 y dura más o menos hasta los años 70. Concepto que Marta hacía entendible en los ejercicios “abstractos” de cubos, pirámides y esferas. Servían para liberar a los alumnos de los lazos del figurativismo ramplón, a la vez que lanzarlos rápidamente a terrenos desconocidos.

En los años 70, esa gran revolución que fue el arte abstracto, devino en “la academia abstracta” que fue tan estricta e inmovilizadora como las academias anteriores. Pienso en el Grupo Rectángulo y la Escuela de Arte de la Universidad Católica, creada por el arquitecto Sergio Larraín.

Marta combinaba en su sala lo *figurativo* y lo *abstracto*. La mitad del año trabajábamos con figura humana o retratos de cabeza con modelos presentes en la sala, donde había que aprender a medir con la mirada y disciplinar la mano para ser capaz de reproducir exactamente en la greda lo visto en el modelo. En el modelado, Marta era estricta, siempre armada de una espátula para cortar lo sobrante y un gran pedazo de arcilla para suplir los totales cuando faltaba volumen. En el segundo semestre, teníamos delante otra profesora: la Marta abstracta y libre, sin referente, propiciando en nosotros un movimiento hacia la libertad en la manipulación de las formas, en su mayoría geométricas.

7. Marta Colvin, archivo personal.

Raíces o carácter americano

Su *poética*. De la desmesura del paisaje americano proviene, el tono mayor de su escultura, su manera de trabajar la piedra, horadar la madera, su monumentalidad. La obra de Marta se diferencia de la mayor parte de los escultores de su generación quienes, para distinguirse del ámbito europeo, se revisten de un carácter americano basado en la apariencia exterior de la cultura precolombina.

Marta Colvin recupera para la revolución abstracta lo que ella llama raíces o carácter americano, el paisaje, los roqueríos y formaciones geológicas de Los Andes. La mayoría de los títulos de sus obras de esa época provienen de la mitología americana y chilena. El carácter americano en ella tiene que ver con la geología más que con un *look* sudamericano con que caracteriza a sus contemporáneos.

Monumentalidad

Característica fundamental de la escultura pública. En Marta Colvin, la escultura pública trasciende el trabajo a gran escala; tiene que ver con un *tono mayor* que ha heredado de sus maestros estatuarios. Simultáneamente, desde la poesía, Pablo Neruda y Gabriela Mistral exaltan el paisaje como voz de la identidad latinoamericana, en obras como *Canto General* y *Poema de Chile*.

Forma

Marta Colvin recuperaba la enseñanza de Rodin, quien consideraba la forma como la latencia de una semilla que crece empujando desde el interior hacia la superficie, concepto que luego retoma a su manera Moore⁸ y la generación de Marta. En palabras de la escultora:

*“Hay siempre en mí una idea central en germen que me obsesiona y que solo después de laboriosos intentos, de años de búsquedas, un día se me hace clara y presente. Para llegar a mi obra Humus pasé años torturada observando el misterioso proceso de germinación en la naturaleza. ¿Cómo encontrar la forma plástica capaz de expresarlo? Un día estaba en uno de esos parques embrujados de París cuando una sombra proyectada me dio la idea clave. Corrí a mi taller, comencé a mover arcilla. Una semilla surgió humanizada y de allí llegué más tarde a la ejecución en madera que buscaba.”*⁹

8. Sobre el concepto de forma en la generación de Moore, remito a los estudios de Herbert Read.

9. Entrevista aparecida en el diario *El Mercurio* y realizada por Miguel Arteche en 1957.





Ejes

Categoría operativa. Los ejes son líneas imaginarias que estructuran la forma escultórica. Proviene del modelado de la figura humana, donde constituyen un sistema de líneas internas que ayudan a mirar, medir y construir la escultura: “eje de cadera”, “eje de hombros”. Los ejes continúan usándose durante el período abstracto, lo pude comprobar cuando participé en la ejecución de su obra Yo sostengo tu cruz. Allí seguí un riguroso camino trazado por Marta en un pequeño boceto en yeso, lo que me permitió construir fácilmente una escultura de tres metros en madera.

En cada escultura figurativa o abstracta, los ejes debían estar siempre marcados con la esquina de la espátula, como delgadas líneas en la superficie de la arcilla. En sus clases, las correcciones se hacían sobre esas líneas que solamente se borraban al final del proceso escultórico.

Dibujo

El dibujo es el fundamento de la enseñanza de la pintura, la escultura y la gráfica: “un mal dibujante nunca será un buen escultor, un mal dibujante es un ser que no sabe mirar y, lo que es peor, no sabe expresar lo que ve.”

El dibujo es el primer paso en la talla directa. El escultor primero hace un boceto en papel y luego traza sus formas en el exterior del bloque de madera o piedra. Los achurados grises y las marcas sólidas en negro, señalaban la profundidad de las perforaciones antes de ejecutarlas en la piedra o en la madera.

Construcción

Categoría con dos significados. En su primera acepción, es una palabra que se usaba en el modelado o dibujo para indicar la buena o mala estructuración de la obra: “construido” o “desconstruido”. En su segunda acepción, implica un método para construir la escultura con partes pequeñas o grandes como los ladrillos de una casa, a diferencia de un solo bloque de piedra o madera. Esta categoría surge del constructivismo ruso de los años veinte, y deriva en los años sesenta en la *Constructed Sculpture*. Marta Colvin fue una de las primeras escultoras en entrar a este terreno. Sus ejercicios abstractos en cubos y pirámides, que eran desconstruidos y luego contruidos, fueron los primeros en la enseñanza de escultura en Chile.

Yo sostengo tu cruz. Escultura en madera ensamblada, ubicada en la Capilla del monasterio Benedictino en Las Condes, Santiago de Chile.



Escultura pública

Marta Colvin dedicó todo su esfuerzo y talento a la escultura en el espacio público. Ella es, sin duda, la escultora chilena que emplazó la mayor cantidad de obras en importantes lugares de Chile y del mundo.

“La escultura ha estado desde siempre en contacto con la sociedad [...] La escultura es la más social de las artes [...] Yo la veo como un arte de exterior que vive de la vida de su tiempo y que preguntará a ese tiempo que hizo de esa vida.”¹⁰

Superar los criterios de la estética imperante fue una tarea difícil para la escultura de Marta y su generación. Esto significó reemplazar las estatuas por estas nuevas esculturas sin rostro.

Teoría

Su pensamiento y enseñanza están profundamente influidos por los teóricos del arte de su época, a muchos de los cuales conoció personalmente. Había en su pedagogía una familiaridad con la teoría y un análisis muy productivo de las más complejas encrucijadas de las artes visuales de su tiempo.

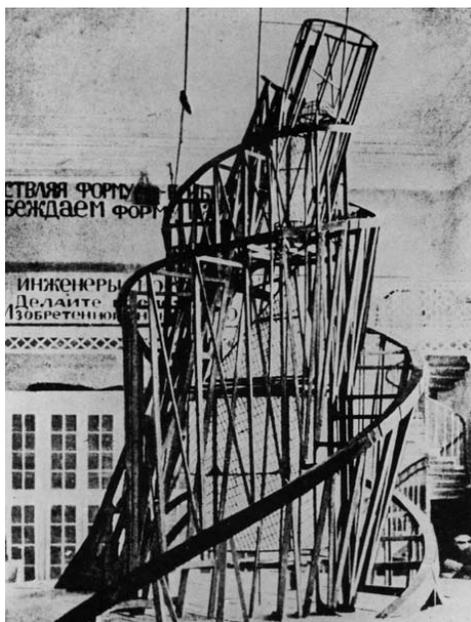
Hoy se tiende a pensar que la interacción teoría-arte surge a mediados de los años setenta; soy testigo de que comienza mucho antes. Marta Colvin pudo constatar la clara existencia de un corpus teórico con que artistas visuales interactuaban entre sí y con sus pares: estetas, críticos e historiadores del arte. Entre otros, se puede encontrar en la bibliografía de su curso a José Ortega y Gasset, Miguel de Unamuno, Herbert Read, Eric Fromm, Ossi John, Paul Gignac, Vincent Van Gogh, Rainer Maria Rilke, Maria Taim, Auguste Rodin, Benedetto Croce, Joaquín Torres García, André Malraux. Pierre Volboudt, su segundo marido, fue un inteligentísimo teórico y crítico de arte, conectado con la escena teórica europea. Él merecería un estudio aparte.

Junto a ellos, no puedo dejar de señalar en Chile a Jorge Elliot, Luis Oyarzún, Alberto Pérez, Pedro Miras, Luis Advis, Miguel Rojas Mix, Claudio Durán, Carlos Maldonado, Margarita Schultz, Antonio Romera y Víctor Carvacho.

Sin embargo, debo decir que a pesar de su sostenida interacción con los interlocutores de su época, me pareció que tanto su obra como su enseñanza estaban conectadas con sabidurías muy antiguas, como resultado del conocimiento de la historia del quehacer escultórico europeo y precolombino. Esta conexión se debía fundamentalmente al ritmo que impone la manipulación

10. Marta Colvin, archivo personal.

de la materia como lenguaje, lo que relaciona al escultor con maneras de hacer, pensar y sentir, propias de otros gremios que trabajan movilizandando materia: canteros, arquitectos, fundidores, artesanos, ingenieros, físicos, etc.



Vladimir Tatlin, Monumento a la Tercera Internacional 1919-20.

Fuente: Anna Moszynska, *Abstract Art*, London, Thames and Hudson, 1990.

Centro y periferia

Termino esta revisión con algunas reflexiones sobre este punto porque sé que tanto la obra como la enseñanza de Marta Colvin se comprenden como el cruce de centro y periferia, pues su reflexión escultórica se desarrolla siempre en un esquema nómada entre Europa y América.

El viaje de regreso, descubrimiento de América

A principios de la década de los cincuenta, Henry Moore sugiere a Marta Colvin regresar a Sudamérica, “el continente de la escultura”. Recordemos que él estaba trabajando con los modelos del Museo Antropológico de México. Treinta años antes en Francia, Brancusi, Modigliani y Gaudier-Brzeska, habían hecho su revolución escultórica basados en el arte producido por las *culturas primitivas* africanas y polinésicas.

Siguiendo la orientación de su maestro Moore, Marta vuelve a Latinoamérica el año 1954. En un viaje que ella denomina “descubrimiento de América” recorre el continente. Al final del viaje, encuentra en Chile lo que ya sabía y que Moore ignoraba: la escultura en nuestro continente surgió en el noroeste de América del Norte, en Mesoamérica y en el área andina.

La escultura mapuche, en cambio, fue destruida en “el gran incendio del sur”, después del proceso conocido como la “Pacificación de la Araucanía”. La escultura de Isla de Pascua no estaba integrada al imaginario cultural chileno, sino que formaba parte de la cultura polinésica.

Al volver a Chile, se encuentra con la cordillera y los mares, se encuentra con la soledad del paisaje, tema recurrente en su conversación. Para aclarar ciertas ideas, Marta recurría a la expresión “no hay nadie”, intuición poética expresada en el Canto General de Neruda:

*En el fondo de América sin nombre
está Arauco entre las aguas
vertiginosas, apartado
por todo el frío del planeta.
Mirad el gran Sur solitario.
No se ve humo en la altura.
Solo se ven los ventisqueros
y el vendaval rechazado
por las ásperas araucarias.
No busques bajo el verde espeso
el canto de la alfarería
No hay nadie. Escuchas? Es el paso
del puma en el aire y las hojas.
No hay nadie. Escucha. Escucha el árbol,
escucha el árbol araucano.
No hay nadie mira las piedras.
Mira las piedras de Arauco.
No hay nadie, solo son los árboles.
Solo son las piedras, Arauco.¹¹*

Marta encuentra en Chile lo que ya esperaba: solo silencio y piedras. Recorre el mismo camino del poeta en *Canto General* y se enfrenta con el paisaje desnudo que ella tan bien conocía. Miró las piedras y trabajó con ellas. Estos años son claves en la vida de Marta. En ese período rehace completamente su poética escultórica, su manera de mirar, trabajar y enseñar.

Torres del silencio es la puerta de entrada a un territorio nuevo, para Marta y para la escultura internacional, es también quizás el inicio de una definición de lo americano en las artes visuales en Chile.

11 Pablo Neruda, *Canto General*, VI, *Los Hombres*. Obras Completas I, Barcelona, Galaxia Gutemberg, 1999, pp. 432 y s.

De los creadores precolombinos solo imita la actitud. Al igual que ellos llega a estos espacios solitarios, sin intervención cultural. Fruto del encuentro con la “desolación del paisaje”, crea una escultura inédita, producto de la contemplación de lo único que había: piedras.

La *movida escultórica* de Marta es profundamente americana y contemporánea a la de sus colegas norteamericanos. Ellos crean una escultura propia, pero fruto esta vez de la observación de la cultura urbano-industrial de las grandes ciudades. Trabajaron con lo que tenían a mano: chatarra.

Torres del silencio y su obra posterior reinterpretan a Chile desde la escultura. Pone un estrato escultórico, una manera de mirar a Chile desde su materialidad geológica, algo así como lo que hizo Cervantes con el Quijote, un ojo para mirar Castilla; o Andy Warhol, una mirada propia para caminar por Nueva York.

Palabras al final

Los escultores permanecen a través de las tradiciones que forman generaciones de discípulos. Si este escrito se centró en ese punto, habría que agregar que existe un legado permanente que Marta Colvin deja diseminado en las distintas ciudades del mundo donde sus esculturas están emplazadas. Estas obras seguirán enseñando a los futuros escultores con su sola presencia. Porque ellas son la palabra de Marta.

Quisiera proponer una reedición de algunas de sus obras y la organización de un gran parque escultórico en Chile, el Museo de Marta Colvin. En este lugar, los visitantes podrían apreciar la forma en que Marta presenta a Chile en sus esculturas y, fundamentalmente, para que nuevas generaciones de escultores puedan estudiar su legado.

La escultura de Marta Colvin fue hecha para un lugar específico, creció allí con su luz, su otoño y su primavera, su noche y su día. Cada escultura está marcada por la naturaleza del lugar. Todas han sido trabajadas durante cuarenta o cincuenta años por la pátina del tiempo.

El *emplazamiento nómada*, el tamaño monumental y el peso de su obra escultórica es el más coherente resultado de su vida, constituye lo más esencial de su personalidad viajera. El consejo final de este escrito: lo anterior pretende ser la antesala de un largo viaje que el lector debería emprender para apreciar el legado de Marta Colvin.

Pirque, enero de 2007.

