

## **TIERRA DEL FUEGO: ARBOLES SIN SOMBRA( El escultor como compositor e intérprete)**

**Conversación entre Francisco Gazitúa y José Zalaquett. Publicado en catalogo "Tierra del Fuego, Arboles sin Sombra", Ediciones Artespacio Septiembre 2006**

**José Zalaquett:** En ocasiones anteriores hemos hablado sobre la diferencia que hay entre el progreso del lenguaje del arte y la urgencia que muchos sienten de crear formas novedosas, a pesar de que no se sostengan en nada. Ahora, mientras preparabas esta exposición, tú me decías que consideras que la reinterpretación de formas naturales no constituye una regresión sino una forma de progreso. ¿Te entiendo bien que quieres decir que la naturaleza provee las formas y el escultor las reelabora de manera análoga a lo que sería la interpretación de un tema o partitura musical?

**Francisco Gazitúa:** Creo que esta exposición, que muestra treinta veces el mismo árbol, de treinta diferentes maneras, responde esa pregunta. La naturaleza - en este caso la isla de Fuego y sus lenguas - provee el tema o la partitura, y yo soy el intérprete. Los problemas de forma, estructura y resistencia que estos árboles plantean, se resumen, en lo esencial, en la necesidad de poder doblarse bajo el viento huracanado de la Patagonia por medio de un crecimiento lateral, casi tocando el suelo, a la vez que las raíces, ese otro árbol que hay bajo la tierra, resisten en contrapunto la fuerza del viento.

Ahora, para seguir con la analogía anterior, sabemos que la música tiene tanto compositores como intérpretes; en cambio, los artistas visuales hoy cumplimos ambos papeles a la vez, aunque antiguamente no era así. Si uno examina los mejores tiempos de la historia de la escultura, advierte que los artistas eran intérpretes. En la escultura egipcia, tanto como la africana y la del Renacimiento, hasta Rodin, los temas están dados y son contados. Para Donatello, Miguel Angel o el Verrocchio, el punto no era trabajar un tema original sino hacer un buen David. Por cierto que, tal como Alfred Brendel y Glenn Gould pueden interpretar de modo muy distinto una determinada pieza musical, había diferencias en las soluciones estéticas de distintos escultores, pero no en los temas que trabajaban. Esta actitud frente a la creación del arte, libera a los artistas, por un lado, de la mitad del problema, esto es, el tema o el motivo; y por otro, los emancipa de ese imperativo nocivo de la "originalidad" que ha sido un rasgo muy propio del siglo XX, desde que se creyó posible y deseable que los artistas fueran solamente, y a toda costa, innovadores. Este afán terminó por llevar a las artes visuales a posiciones como las de Duchamp quien se concebía como un compositor cuyas producciones pasaban a ser obras de arte por el hecho de que él declarara que lo eran. Llegamos así a un callejón sin salida. Creo que el "vanguardismo" que emanó de ese intento de hacer siempre algo radicalmente nuevo, transforma al artista en publicista.

**J.Z:** Uno diría que el mismo Duchamp concluyó que había alcanzado un punto ciego, pues colgó los guantes del arte y se dedicó a jugar ajedrez competitivamente, con resultados no muy meritorios. Pienso que le pareció (acertadamente) que intentar sacar todos los corolarios de su famoso urinal como objeto de arte y presentar como creación artística cualquier otro objeto ya hecho, era supremamente predecible y tedioso. Mucho tiempo después, fue Andy Warhol quien volvió a explotar esa veta. Pero regresando a lo que decías: si un artista re-interpreta formas dadas ¿cómo

contestarías tú a quienes sostienen que de ese modo se borrarían los límites entre arte y artesanía?

**F.G:** Nunca han tenido nada que ver una cosa con la otra. El arte se ocupa de las exámenes cruzadas; avanza por el método de prueba y error. De hecho, el itinerario de la gran mayoría de los buenos artistas está plagado de dudas y caminos sin salida. Ahora, para que esos errores se cometan para bien y, eventualmente, contribuyan a que se alcancen grandes logros, como los que consiguieron Rembrandt o Bach, uno debe, por una parte, explorar sin temor campos nuevos (donde se va a equivocar mucho), pero, por otra, manejar el oficio con rigor pero no como quien respeta rígidamente tradiciones artesanales. Por el contrario, muchas veces deberá utilizar el oficio como nunca se ha hecho antes. El mejor ejemplo que podría dar es el de “Una Ofrenda Musical” que nace luego que Federico el Grande entrega a Bach una pequeña fuga para que probara su colección de clavecines. La respuesta del músico a este hecho artesanal, fue una formidable composición donde queda comprimido un edificio de innovación que, 250 años más tarde, todavía no terminamos de desentrañar. Sucede lo mismo con la Pietà Rondanini, en la que Miguel Ángel, el más consumado de los artesanos, va dejando atrás, lentamente, la fidelidad a las tradiciones del oficio, para esculpir su mejor escultura y morir en el proceso de crearla.

Hace poco estuve como profesor demostrador en Seattle, en un congreso en el que confluían escultores y diseñadores que trabajaban la forja del acero como medio de expresión. Ahí pude comprobar que los artesanos repiten un proceso y producen objetos de uso común, en tanto que los artistas utilizan esas técnicas para un fin que no tienen claro. Eventualmente el artista puede conseguir que se encienda una luz, pero, por lo común, no se prende ninguna. Yo diría que el artista es como un flautista en el laberinto, que debe saber tocar muy bien su flauta mágica para lograr algún día salir a la luz. A fin de cuentas, es un explorador en una región profundamente misteriosa.

**J.Z:** Podríamos, quizás, agregar que el artesano trabaja sobre la base de ciertas formas heredadas por la tradición y las recompone, por decirlo así, externamente. El artesano maneja el oficio pero, a diferencia del artista, no hay de su parte un aporte de cuestionamiento, de interrogación, de expresividad personal.

Pero cuando tú piensas en el artista visual como intérprete, precisemos un poco más: ¿En qué sentido el artista que hereda ciertos temas del pasado sería un intérprete y el artesano que hereda aquellas mismas formas, decantadas, no lo es?

**F.G:** Son dimensiones distintas. En la conferencia que di, pedí disculpas a todos los artesanos, diciéndoles “yo vengo de otra vertiente”. Mostré mis herramientas y había un artesano japonés que hacía herramientas de tallado que eran fantásticas al lado de las mías, pero las dos cortaban, las dos cumplían su propósito. Era muy difícil para ellos entender que una persona que había llegado a mi nivel, haciendo todas estas obras que suponen procesos técnicos muy complicados, pudiera no venir del mundo de ellos, con todo lo que ello significa de instrumentos y técnicas. La verdad es que en cierto sentido, vengo de allí, pero nunca fui de allí. No tuve un entrenamiento de tipo artesanal.

**J.Z:** Está claro que tu oficio, con todo lo que tiene de riguroso y de libre, está al servicio de la exploración artística. En ese sentido, ¿qué podrías decir de esa exploración dentro del campo específico de la escultura?

**F.G:** Cada vez me convenzo más que la escultura es un campo profundamente inexplorado. El proceso de búsqueda de este ámbito no se realiza sólo mediante la introspección, sino recorriendo varios caminos paralelos: Por una parte, los referentes, los amados referentes: yo hago esculturas a propósito de cosas que he llegado a conocer en profundidad. Por otra parte, los interlocutores, con quien converso a través de las esculturas; estas contrapartes han ido cambiando a lo largo de mi vida, desde los especialistas del mundo del arte hasta hoy, la gente que camina por las calles y se sienta en las plazas. Un tercer camino lo constituyen las diferentes materias que son mi medio de expresión; éste es un camino que implica una inmensa cantidad de horas de dedicación en el taller y mucho oficio. Finalmente, contribuye a mi exploración la historia misma de la escultura, un legado de treinta o cuarenta mil años con representaciones, casi siempre, de figuras humanas.

**J.Z:** También la representación de animales.

**F.G:** Sí, animales también, pero muy pocos árboles en la historia de la escultura. Entonces, tú adviertes que estamos ante un campo temáticamente acotado, a diferencia de la historia de la pintura que lo abarca todo, de modo semejante a la música o la poesía. Por eso al entrar, como lo hago casi siempre, a territorios desconocidos, me muevo lentamente. Es así como nace "las series", donde cada escultura es un pequeño paso en un largo camino. Al final de cuentas, no es cada una de las obras, sino la serie lo que me interesa. Ojalá estas esculturas temáticas, pudieran permanecer juntas después de las exposiciones, como las variaciones en el caso de la música, que constituyen una sola obra, no un conjunto de soluciones individuales.

Hace muchos años vengo trabajando así. En los años setentas y comienzos de los ochentas, con series de la figura humana; a mediados de los ochenta, con cabezas; a principios de los noventas, con sauces; y más tarde, cada tantos años, trabajé, sucesivamente, en series sobre instrumentos musicales, buques, caballos y toros, hasta la fase actual de estas lenguas de Tierra del Fuego.

**J.Z:** Tú has trabajado preferentemente en madera, fierro y piedra, y a veces traspones una misma obra de un material a otro. ¿Podrías explicar lo que significa esta transposición de una obra en distintos materiales?

**F.G:** Trasplantar una forma, interpretar un tema en varios materiales tiene por solo fin estudiar el problema de cuánto y cómo pesa la materia en el discurso escultórico. Me interesa explorar cómo una forma o imagen aterriza y es modificada por la materia. Esta ha sido mi área de indagación durante los últimos treinta años y en este sentido me siento remando contra la corriente. En algunos países -Francia, por ejemplo- hace treinta años se cerraron todos los talleres de trabajo práctico y técnico en las escuelas de bellas artes, esto es los lugares donde los alumnos se familiarizaban con la materia

**J.Z:** Igualmente se suspendió en las escuelas de arte de los Estados Unidos la enseñanza del dibujo. Súbitamente se dejó de lado el manejo del oficio. De ese modo se rompió una continuidad de maestro-discípulo de cientos de años y se produjo una brecha.

**F.G:** No así en Chile. Hace dos años publiqué junto a otros autores en la editorial Artespacio una historia de la rama de escultura de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Chile, donde fui alumno y profesor. Es una narración en la que bosquejo la evolución interrumpida de la enseñanza, que viene desde los primeros

maestros y que pasa por la generación de Marta Colvin hasta mi propia generación. En nuestro caso, no hubo cortes o brechas, y los programas de estudio de don Virginio Arias, primer director de la Escuela de Bellas Artes a principio del siglo XX, no han cambiado radicalmente todavía.

**J.Z:** Otro punto que interesa destacar en esta nueva fase de tu producción artística es tu propia sintaxis, o estilo -como queramos llamarlo- dentro del común lenguaje escultórico. En tu obra, junto con interesarte por la reinterpretación de formas naturales, incorporas muchas veces ciertas formas que surgieron de antiguas tecnologías; por ejemplo: la arboladura de un barco, un sextante, una lanzadera, engranajes, escaleras, puentes, arcos. Además, se ve que te interesa especialmente el ensamblaje, el trabajo de articulación que se puede encontrar en la industria pero también en la ebanistería y en otras artes aplicadas. Un ensamblaje que sostenga por sí mismo la estructura.

**F.G:** Para comenzar por la cuestión de las formas: como sabes, la revolución industrial comenzó en la fragua, en el norte de Inglaterra, en el siglo XVII: se confeccionaban clavos, dispositivos mecánicos, cadenas y, al fin, locomotoras. Han pasado 300 años y hasta hoy nadie ha podido inventar una manera más eficiente de modelar el acero que el que se realiza en la fragua, al rojo, entre el martillo y el yunque.

Lo mismo sucede con la madera, donde no hay mejor técnica que la carpintería fina de los luthiers, quienes comienzan su trabajo en el bosque, buscando formas naturales de la madera, la que luego se parte con cuñas, siguiendo su veta y su estructura. En mi vida de escultor en Europa me tocó trabajar con los sistemas más modernos de corte y mecánica de banco para el acero y carpintería industrial de alta precisión para la madera, pero debo afirmar, después de esta experiencia, que nada iguala a la forja para el acero y la carpintería fina para la madera.

**J.Z:** Todo ello tiene que ver con el modo cómo los materiales y el método de trabajo pueden condicionar las formas que tú buscas crear, lo que nos lleva al punto del "contenido", como tradicionalmente se ha denominado a los motivos que trabajas con esos materiales y esa técnica.

**F.G:** El contenido de una escultura está dado, fundamentalmente, como decía antes, por mis referentes, además de otros factores. Pongo el ejemplo del proyecto de cuatro años que estoy trabajando para la ciudad de Toronto. El concurso que gané tenía como tema el lago Ontario y su historia cultural. Se trataba de abrir la ciudad de Toronto hacia el lago. Mi proposición escultórica incluyó velas, timones, sextantes, partes de muelles, escalas de buques, piedras de anclas. La forma y el contenido de esas 100 toneladas de acero y piedra que terminaré de instalar en el 2007, fue dado por la necesidad de una ciudad entera que trata de reconocer su historia cultural que entra por la navegación fluvial del río San Lorenzo.

Y para esta exposición actual, el contenido son las lengas en bandera de la Tierra del Fuego, llamadas así por su forma. Es un motivo al que he dedicado tres años de trabajo. Son árboles sin sombra, por la tenue luminosidad oblicua de esa zona y porque crecen pegados al suelo.

**J.Z:** Y a todo lo anterior se agrega tu opción de vivir y trabajar cerca de la cordillera de los Andes. ¿Qué puedes decir de tu necesidad de una cercanía con la naturaleza, de recorrerla, investigarla, encontrar formas naturales en la vegetación o en la piedra?

**F.G:** Para contestar esa pregunta tengo que remontarme hacia las raíces de la poética americana y llegar a mediados del siglo XIX, hasta Emerson, el fundador de una poesía que tiene que ver más con la naturaleza que con la cultura. Emerson y una cadena de seguidores, entre otros, Walt Whitman, representan el primer paso de independencia cultural americana en la poesía, diferenciándose de la tradición europea. Emerson escribió:

“Esta América mendicante, esta curiosa, atisbante, vagabunda, imitativa América, estudiosa de Grecia y de Roma, de Inglaterra y de Alemania, se quitará algún día sus zapatos polvorientos y su capa de viajera, y se sentará en el hogar, reposadamente, con una profunda alegría pintada en el rostro. Porque el mundo no tiene un paisaje como éste, ni los eones de la historia conocen una hora parecida, ni el futuro una oportunidad igual. Que canten los poetas ahora, que se muestren las artes ahora”.

Esta intuición, esta mirada hacia lo propio, la recogen todos nuestros mejores poetas y, por sobre todo, creo yo, Gabriela Mistral. Yo me identifico con esa mirada, esa intuición dentro de la cual, pienso, Jorge Tellier es el último gran iluminado, el último americano que se adentra, tranquilamente, desde su retiro en La Ligua, en las profundidades de este continente.

Mi familia proviene del campo del Valle Central. Algunos miembros de la familia se quedaban en el campo y otros se iban a trabajar a la ciudad. A los primeros “se los comía la tierra”. Yo me puse la “capa de viajero”, viví muchos años en Inglaterra y fui por un tiempo de los que se lograron escapar de “la tierra”. ‘En Londres trabajé en la universidad y me di cuenta de que ahí me iban a comer las discusiones intelectuales y que para dar los pasos que precisaba dar en escultura, necesitaba tierra y silencio. Volví a Chile y decidí hacer el experimento de ser uno más en una larga tradición de gente y dejar que me comiera la tierra. Es lo que hizo Emerson cuando se detuvo a mirar los bosques de Los Apalaches. Esa es la experiencia en la que me afirmo. En un país como Chile en que todos tratan de que no se los trague la tierra, sino, por el contrario, se vuelven hacia los grandes centros urbanos, hacia “lo internacional”, la opción por la tierra va de contramano. Quedarse en Chile, darse vuelta hacia el “mar interior” y vivir en él, es a la vez renunciar a estar “in the right place at the right time”. Es retroceder; es bajar en vez de subir por esa escalera que comienza en esta periferia del sur y que culmina en las grandes ciudades del hemisferio norte; es acatar el refrán popular que nos dice que ante el riesgo de no ser nada, es mejor tener de dónde ser.

Los Andes, que es donde yo vivo y trabajo a diario, rodeado de masas geológicas sin límites, esconde un misterio que merece que se lo escrute de frente y con ojos del siglo XXI. En estos años en que he estado inmerso en esta zona montañosa, rodeado por el silencio solemne de este paisaje, tome conciencia no sólo de que nuestra cordillera del sur se encuentra vacía e inexplorada, sino de que la escultura, que pudiera crear las puertas y caminos para adentrarse en ella y para recorrerla y comprenderla, es un territorio cultural aun más inexplorado. Volver a Los Andes, el gran olvidado de Chile, es un ejercicio para los tragados por la tierra.

**J.Z:** Estas reflexiones tuyas y tus últimas obras, me dejan pensando en algo que ya mencionaste: que en la historia de la escultura la forma vegetal es muy escasa. Sin embargo más de diez años atrás, tú ya trabajabas las formas vegetales en otras esculturas más pequeñas que las actuales. Ahora te has concentrado, sobre todo en las obras recientes de mayor tamaño, en los bosques de lenga del sur y los estás presentando como si fuera en un ambiente, digamos, silvícola, con lo que ello significa en cuanto a espesura, a dificultades que impone al tránsito de las personas, al ulular o

cantar de los vientos del sur, a su capacidad de doblar y torcer las formas vegetales... Una verdadera fascinación con el mundo de los árboles.

**F.G:** Confirmando lo que hablamos, el otro día hice una revisión de memoria de las obras que he visto en mis viajes o en los libros y, efectivamente, hay muy pocas formas vegetales representadas en la historia de la escultura. El Arte Románico tiene bastante de eso en los capiteles, cosas muy interesantes; el Gótico también...

**J.Z:** Pero son, sobre todo, relieves, antes que piezas escultóricas que “se paren por sí mismas”...

**F.G:** Así es. No hay formas vegetales con el dramatismo de el David, no ha habido ningún árbol en la academia de Florencia, ni vas a encontrar alguno en Chichén Itzá. En cuanto a mí, efectivamente tengo una fascinación enorme por los árboles. Si no hubiera sido escultor habría sido jardinero. Lo que me interesa de ellos es que están vivos como nosotros, pero de una manera silente.

Mis primeras esculturas fueron retratos, cabezas que realicé en la Escuela de Bellas Artes cuando tenía 18 años. Era fantástico ir esculpiendo a una persona, y el mismo modelo te miraba y hacía comentarios. Había un diálogo en el proceso de hacer. La escultura, que se traducía finalmente en una imagen de arcilla, era, a la vez, una persona real que conversaba contigo. De los árboles, en cambio, aprendemos una lección de modestia, de retención de los afectos, de silencio.

**J.Z:** Lo que dices me recuerda esos versos de Rubén Darío:

”Dichoso el árbol que es apenas sensitivo,  
y más aún la piedra dura porque ésa ya no siente,  
pues no hay dolor más grande que el dolor de ser vivo,  
ni mayor pesadumbre que la vida consciente”.

**F.G:** Es lo que estaba tratando de decir. Quizá también mi incursión escultórica hacia los árboles sean mis primeros pasos como hombre que vuelve al bosque, en este principio del siglo XXI, cuando todo el género humano que tiene como única religión la naturaleza, trata de retornar a ella y no sabe cómo hacerlo.

**J.Z:** Además, si bien el crecimiento del árbol se ajusta a ciertos patrones, la vida individual de cada árbol tiene que ver con el medio en que está implantado, sus nutrientes, el viento que lo sacude... En ese sentido, quisiera volver a lo que habíamos conversado acerca de la interpretación o re-interpretación de formas naturales ¿cuáles son los elementos principales de esa especie de partitura de las formas naturales que tú como escultor interpretas?

**F.G:** Cuando tomé hace años el tema de los sauces, trabajé como se trabajaba en el Renacimiento, casi como haciendo una disección anatómica. Me esmeré por acercarme a la realidad del árbol, siguiendo exactamente la forma de un sauce determinado.

Para mis trabajos actuales, sobre las lengas de Tierra del Fuego he hecho tres viajes a la Patagonia. Nunca pude examinar los árboles con la exactitud que se permitían los pintores del Renacimiento, o los botánicos de la Ilustración, que no recogían sólo una impresión general, sino que escrutaban cada rama. En mis viajes al sur siempre pasaba algo: me perdía en un camino, casi me llevaba el viento y estuve a punto de helarme; cruzando la cordillera de Darwin. De hecho, se me congeló la cámara,

aunque logré sacar algunas fotos. Finalmente trabajé yo diría que prácticamente con una impresión de todo ese entorno, con un recuerdo de esa forma de crecimiento que mantiene a estos árboles pegados al suelo y que es absolutamente funcional para resistir una ventolera inclemente.

**J.Z:** Algo que me llama la atención es que en tu contacto con las formas naturales se advierte también un afán casi cèzanniano de descubrir la estructura orgánica del modelo. Además de captar el movimiento, tus obras acusan un sentido muy dinámico de la proporción. Se denota la tensión de los componentes, pero el conjunto entrega también un sentido de organismo exacto, de que todas las piezas y partes están seguras, por decirlo así.

**F.G:** ¡Claro, tienen que estarlo! Y no sólo en la imagen que uno muestra ni en el ambiente que trata de crear, sino en lo que se refiere a ingeniería estructural, si uno va a construir un ser que debe soportar vientos de 200 kilómetros por hora. Esto sucede con los talladores pascuenses, quienes escogen en el bosque trozos de madera tomando en cuenta su forma y su veta; de este modo, la pieza que elaboran toca la misma melodía de la madera. En las obras de esta exposición trabajé así. La mitad del tiempo lo pasé en los bosques de la cordillera, recolectando madera. En este punto hay una diferencia con las grandes tradiciones de escultura del pasado -la hindú, la griega, incluso la americana- que imponen una forma sobre la piedra o el bronce. En cambio, cuando hago una lenga en madera, uso las curvas naturales del leño. Si luego sometes esa madera a un viento huracanado, va a aguantar. En cambio, si hubiera cortado las vetas de la madera como quien corta queso o jabón, no soportaría la tensión. Eso también sucede con el acero. Para mí es fundamental que se note que el material está sufriendo, gozando o expandiéndose; o sea, que la materia contribuya al discurso. Creo que éste es también un terreno muy inexplorado.

**J.Z:** Lo aclaras muy bien. En tu obra se advierte una tensión pero también un equilibrio. Hay una sostenibilidad de la tensión, la cual no se resuelve en explosión o derrumbe sino que en permanencia. Muchas de tus obras tienen esa calidad.

**F.G:** Eso es lo que trato de lograr: la verdad de los materiales, lo que fue un sello de la generación de Henry Moore y Barbara Hepworth. ¡Dejemos que la materia hable por sí sola!

**J.Z:** ¿Y cómo haces con los problemas técnicos en las obras de mayor tamaño, alguna ellas monumentales, para espacios públicos?

**F.G:** Yo trabajo con un experimentado calculista, don Santiago Arias, profesor de la Universidad de Chile. O bien, con su discípulo, Antonio Ramírez. A veces discutimos durante horas la forma escultórica de las grandes piezas. El diálogo con un ingeniero me ha enseñado muchísimo sobre la materialidad.

**J.Z:** Y en lo que dice relación con la creación formal ¿con qué tradición escultórica te identificas?

**F.G:** Con la tradición de Miguel Angel y de Rodin. Lo que ellos enuncian en su obra es que la realidad que vemos es el resultado de una estructura que subyace a la superficie, y que para hacer visible un objeto es preciso comenzar por explorar allí donde no se ve. Entonces, la escultura no es el resultado de un dibujo o una idea, sino de un análisis de la realidad.

En cambio, la unidad de la escultura contemporánea es mucho más visual que material. Si uno tomara en serio la veta que abrió Picasso con su bombazo de hace 100 años, por medio de sus primeros collages, si uno considerara toda la materia como sujeto posible de lenguaje escultórico, uno se liberaría de la esclavitud de trabajar sólo bronce, mármol o cerámica y se abriría a un campo de absoluta libertad. Desde esa perspectiva, se hace necesario que nos detengamos con seriedad a explorar de nuevo los territorios descubiertos durante el siglo XX, los cuales han sido recorridos por las llamadas vanguardias sólo a paso de saltamontes. Creo que el siglo XX no es ni siquiera un comienzo. Más bien es un gran vacío. Se interrumpió la investigación artística y terminamos, finalmente, por adoptar en las artes visuales el esquema del cantante de rock: cómo conseguir un look o un sello identificable. En una carrera de ostentaciones superficiales, tanto social como mercantil.

**J.Z:** En oposición a esa vacuidad, a tu parecer ¿qué tiene sentido?

**F.G:** No es el arte en sí, ni siquiera los artistas, lo que tiene, últimamente, sentido. Sólo existen personas, seres que se mueven y agitan en un espacio de tiempo delimitado por dos grandes silencios. Yo no pretendo entender a Dios; de lo único que estoy cierto es que si Él nos ha colocado en este mundo, con nuestra fuerza, nuestra inocencia y nuestra capacidad de mirar, es para que realicemos, cada cual, algo especial. Por tanto, estamos sujetos a dos mandatos: descubrir qué vinimos a hacer a este mundo y reunir el coraje necesario para hacerlo. Si no procuramos cumplir este designio, toda la fuerza con que hemos sido dotados, se vuelve contra nosotros y nos aniquila.

Habiendo hallado mi respuesta a la primera pregunta en mi arte, no puede hacerme sentido la escultura ni como un sello o marca distintiva de corte comercial, ni como un medio para competir o ser famoso, y ni siquiera como la defensa de determinados principios estéticos. Sí me hace sentido, en cambio, la escultura como ese quehacer al que he dedicado mi vida y mi trabajo, ese que me ha acompañado como una flauta mágica dentro del laberinto. La escultura es el instrumento del que brota el sonido de mi martillo, cuyo eco devuelven, desde hace más de cuarenta años, las laderas de un paisaje montañoso que está siempre presente, pero que no puedo abarcar en mi mirada; es el sonar de un submarino que dibuja el contorno del fondo del mar en el que navega, sumergido.

A estas alturas de mi vida y de mi trayectoria artística, me hace sentido comenzar a reunir, en una sola narración, las dos historias que he vivido, como todo escultor: la de mis obras instaladas en plazas y calles, mis catálogos y currículos y, por otra parte, la de las doce 12 horas diarias, de silencio y de trabajo en el taller, acompañado por mis maestros del pasado y por mis amigos escultores que están en algún lugar del mundo, trabajando al igual que yo, defendido por mis poetas en el recorrido inevitable que nos lleva del infierno al cielo, pasando por el purgatorio.

Por último, me haría mucho sentido que las artes visuales emigraran de los museos, dejaran de ser un problema teórico para especialistas y regresaran a la calle de donde nunca debieran haber salido.

José Zalaquett  
Crítico de arte  
Septiembre 2006