

FRANCISCO GAZITUA



EDITORIAL / EDITORIAL

Ediciones Artespacio

DIRECTORIO EDITORIAL / EDITORIAL DIRECTOR

M.Elena Comandari Rosita Lira

COMITÉ EDITORIAL / EDITORIAL COMITY

M.Elena Comandari

Rosita Lira

Francisco Gazitúa

Marta Gazitúa

COORDINACIÓN / COORDINATION

Mabel Carreño

DISEÑO / DESIGN

Icondesign

PRODUCCIÓN / PRODUCTION

Galería Artespacio

IMPRESIÓN / PRINT

Ograma

TRADUCCIÓN / TRANSLATION

Paul Beuchat

Ailsa Shaw

FOTOGRAFÍAS / PHOTOGRAPHY

Jorge Brantmayer

Angela Leible

Fernando Maldonado

Jaime Peñaloza

Martín García de la Huerta

Archivo del artista

TEXTOS / WRITINGS

Francisco Gazitúa

Lily Kassner

Luisa Ulibarri

José Zalaquett

Proyecto acogido a Ley de Donaciones Culturales

Registro de Propiedad Intelectual: 184213

I.S.B.N: 978-956-8411-03-9

FRANCISCO GAZITUA

Esculturas/Sculptures | 1970 - 2009

ARTEESPACIO

CONTENIDO

CONTENTS

Artespacio / <i>Artespacio</i>	6
Descubrir los tesoros escondidos Jean-Paul Luksic F. / <i>Discovering hidden treasures Jean-Paul Luksic F.</i>	8
Presentación Universidad Finis Terrae / <i>Presentation Finis Terrae University</i>	10
Francisco Gazitúa: repaso artístico y vital / <i>Francisco Gazitua: Art and life</i>	13
Talleres / <i>Workshop</i>	37
Figura Humana : Lanzaderas - Cabezas / <i>Human Figure: Lanzaderas - Heads</i>	43
Instrumentos de Viento / <i>Wind Instruments</i>	65
Arboles: Sauces - Lengas / <i>Trees: Willows - Lengas</i>	79
Buques / <i>Boats</i>	143
Animales: Caballos - Toros - León / <i>Animals: Horses - Bulls - Lion</i>	167
Diseño Urbano / <i>Urban Design</i>	199
Escultura en la Naturaleza: Apachetas / <i>Sculptors in Nature: Apachetas</i>	219
Esculturas Monumentales: Madera - Hormigón - Piedra - Acero / <i>Monumental Sculptors: Wood - Concret - Stone - Steel</i>	229
Acero y Piedra / <i>Steel and Stone</i>	319
Curriculum / <i>Curriculum</i>	337
Catálogos de Exposiciones y Libros / <i>Exhibition Catalog and Books</i>	350
Bibliografía / <i>Biography</i>	354

From the beginning, Artespacio set itself the editorial goal of publishing art books that would provide a record of the creative process of Chile's artistic community, with the broader aim of promoting its art and culture.

On this occasion we have dedicated our efforts to editing a book about the talented sculptor Francisco Gazitúa.

The book, "Francisco Gazitúa, Sculpture 1970 - 2009", brings together the work of this artist from his early days as a sculptor in the sixties up to this day.

The artist executes his work based on his research into different materials. Working with a deep knowledge of wood, stone and steel. We recall here his series: "The Human Body" in wood; "Willow trees" in steel; "Wind instruments" in stone, wood and steel in order to emphasize the influence that materials have in sculpture; "Dry-stone walls" in this material; "Ships" in steel; "Horses" in steel; "Tierra del Fuego, trees without shadows", lengas in wood and steel, just to name a few of many of his exhibitions that were the result of in-depth research.

This book is published on occasion of Gazitúa's exhibition "Black and White" occupying both floors at Artespacio. The exhibition is the result of the sculptor's research over the past three years. He now links steel and granite in a celestial union that strengthens and magnifies both materials, giving rise to strong works combining lightness and beauty.

The book includes the artist's entire oeuvre in public spaces, both in Chile and abroad. In recent years, the sculptor has enjoyed a great international presence, not only winning several international competitions in Canada and elsewhere but also, he was made Associate Member of the Royal Academy of Science and Fine Arts of Belgium.

Francisco Gazitúa has not stood out as a sculptor but also because of his humane qualities, which are reflected in a strong vocation to teach. This can be seen in the texts written by the artist, that are a true treatise on sculpture and the sculptor's life, and which constitute a lesson for those artists who are just starting out in this difficult area of activity.

Critics and foreign curators, as well as sculptor friends in other countries have all participated in this task with very interesting texts; to all of them, our recognition and gratitude.

We should like to give our very special thanks to Jean Paul Luksic, Chairman of the Board of Directors of Antofagasta plc and of Aguas de Antofagasta S.A. and all his team, for the commitment and the opportunity to carry out this project. Without them, nothing would have been possible. We thank them for their generosity and trust.

A very special mention to Finis Terrae University and its Rector, who paved the way for the execution of the book through the Cultural Donations Law.

We trust that these efforts will continue for the good of Chilean culture, and thanks to the support of visionary entrepreneurs, whose sensitivity inspires them to contribute to their country through art and education.

Maria Elena Comandari Rosita Lira
Directors, Galería Artespacio

August 2009

Desde sus inicios, Artespacio, se propuso como meta editorial realizar libros de arte que den cuenta del proceso creativo del ambiente artístico chileno, en un interés por difundir el arte y la cultura.

En esta ocasión hemos dedicado nuestros esfuerzos en editar un libro sobre el talentoso escultor Francisco Gazitúa.

El libro “Francisco Gazitua, Escultura 1970 - 2009” reúne la obra de este artista desde sus inicios como escultor en los años sesenta hasta nuestros días.

El artista realiza su trabajo teniendo como base la investigación en distintas materialidades. Trabajando muy profundamente la madera, la piedra y el acero. Es así como recordamos sus series: “Figura Humana” en madera, “Sauces” en acero; “Instrumentos de viento”, en piedra, madera y acero, para recalcar la influencia de la materia en la escultura; “Pircas de Piedra” en ese material; “Buques” en acero; “Caballos” en acero; “Tierra del Fuego, árboles sin sombra” lengas en madera y acero, por nombrar algunas de sus exposiciones producto de profundas investigaciones.

Este libro se lanza con motivo de la exposición “Blanco y Negro” de Gazitua, en los dos pisos de Artespacio. La muestra es el resultado del trabajo investigador del escultor durante los últimos tres años. El ahora entrelaza el acero y el granito en una unión celestial que potencia y magnifica ambas materialidades, dando lugar a fuertes obras de liviandad y belleza.

Se incluye en el libro, todo el trabajo del artista en el espacio público, en Chile y en el extranjero. En estos últimos años, el escultor ha tenido gran presencia internacional, no sólo ganando varios concursos (internacionales) en Canadá y otros lugares sino además siendo distinguido como Miembro asociado por la Real Academia de Ciencias y Letras de Bellas Artes de Bélgica.

Francisco Gazitua se ha destacado por su obra escultórica y también por su gran calidad humana, que se refleja en una fuerte vocación docente. Esto se deja ver en los textos escritos por el artista, que son un verdadero tratado sobre la escultura y la vida de escultor, lo que es una enseñanza a los artistas que se inician en esta difícil disciplina.

En esta tarea también han participado con textos muy interesantes críticos y curadores extranjeros, así como amigos escultores de otros países; a todos ellos nuestro reconocimiento y gratitud.

Quisiéramos agradecer en forma muy especial a Jean Paul Luksic, Presidente del Directorio de Antofagasta plc y de Aguas de Antofagasta S.A. y a todo su equipo, por el compromiso y la oportunidad que nos ha brindado de llevar a cabo este proyecto, sin lo cual nada hubiera sido posible. Agradecemos su generosidad y confianza.

Una mención muy especial a la Universidad Finis Terrae y a su Rector, quien nos facilitó el camino para realizar el libro a través de la Ley de Donaciones Culturales.

Esperamos que estas iniciativas puedan seguir realizándose por el bien de la cultura chilena, gracias al apoyo de visionarios empresarios, cuya sensibilidad los conduce a aportar a su país a través del arte y la educación.

M. Elena Comandari Rosita Lira
Directoras Galería Artespacio

Agosto de 2009

Discovering hidden treasures and thinking up ways of working them in a sustainable manner is the great adventure of Chilean mining. Men and women are undertaking this task every day, extracting the ore from the center of the earth; the same earth that supports their families and is a source of development for their communities and regions.

This is a work of rough beauty, very often imperceptible to the eyes of common man, because this occurs inside the mountain range or in level plains lost in the desert.

Miners, geologists and metalworkers dedicate their life to disinterring the metal from the mountains and time, in places that are often deserts. Perhaps this is why we are happy to see national artists rescue elements that are so characteristic of our land and show their love for Chile through pieces whose raw material is the best of what is ours.

It is the artists who take the metal, transform it and show it in their works for all to enjoy. They bring to us the marvels of distant and arid lands; those in which companies like ours work.

For many years, Aguas Antofagasta has been working to bring something as vital as water to the inhabitants of the regions in the north of the country. With this work we contribute, every day, drop by drop, to the performance of the human teams of large industries such as mining and others that are developed in the zone. In the end, we all cooperate with our specific work so that the raw materials of our land can become exceptional works of art.

It is precisely for this reason that Aguas Antofagasta is proud to present this book that gathers together a record of the many achievements of the outstanding Chilean sculptor, Francisco Gazitúa. In the last forty years his magnificent sculptures, made in steel, stone and wood, have been exhibited in various cities of the country and also in England, Holland, Sweden and Canada. The principal objective of his sculptural experience has been the production of large-scale works for public spaces.

In his recognized work, Francisco Gazitúa has created three schools of sculpture in Chile and Croatia; has had exhibitions in international galleries and museums and has written numerous articles.

Part of his experience is depicted in the following pages, which invite us to feel the intimate secrets of Chile's treasures.

We are deeply grateful for the invitation to participate in this project backed by Artespacio and the Finis Terrae University, which constitutes a valuable cultural contribution to our country in its Bicentennial.

Jean-Paul Luksic F.

Chairman of the Board of Directors of Antofagasta plc and of Aguas de Antofagasta S.A.

August 2009

Descubrir los tesoros escondidos e idear la forma de explotarlos de manera sustentable es la gran aventura de la minería chilena. Todos los días, hombres y mujeres se comprometen en esta tarea, extrayendo desde el centro de la tierra el mineral; el mismo que sirve de sustento a sus familias y es fuente de desarrollo para sus comunidades y regiones.

Se trata de una labor de tosca belleza, muchas veces imperceptible ante los ojos del común de los ciudadanos, porque esto ocurre al interior de la cordillera o en llanos perdidos del desierto.

Mineros, geólogos y metalúrgicos dedican la vida a desenterrar el metal de las montañas y el tiempo, en lugares muchas veces desiertos. Quizás es por eso que nos alegra que artistas nacionales rescaten elementos que son tan propios de nuestra tierra, y muestren su amor por Chile por medio de piezas que tienen como materia prima lo mejor de lo nuestro.

Los artistas son quienes toman el metal, lo transforman y lo muestran en sus obras para el disfrute de todos. Acercan hasta nosotros las maravillas de tierras lejanas y áridas, las mismas donde se desempeñan empresas como la nuestra.

Desde hace años, Aguas Antofagasta trabaja por acercar algo tan vital como el agua a los habitantes de las regiones del norte del país. Con este trabajo aportamos todos los días, gota a gota, al funcionamiento de los equipos humanos de grandes industrias como la minería y otras que se desarrollan en la zona. Finalmente, todos cooperamos desde nuestras labores específicas a que las materias primas de nuestra tierra lleguen a convertirse en piezas de arte de excepción.

Justamente por eso para Aguas Antofagasta es un orgullo presentar este libro, que recoge la vasta trayectoria del destacado escultor chileno Francisco Gazitúa. En los últimos cuarenta años sus magníficas esculturas, hechas de acero, piedra y madera, han sido expuestas en varias ciudades del país y también en Inglaterra, Holanda, Suecia y Canadá. Su práctica escultórica tiene como objetivo principal la producción de obras de gran formato para el espacio público.

En su reconocido trabajo, Francisco Gazitúa ha creado tres escuelas de escultura en Chile y Croacia, ha realizado muestras en galerías y museos internacionales y ha escrito numerosos artículos.

Parte de su experiencia se plasma en las siguientes páginas, que nos invitan a palpar los secretos íntimos de los tesoros de Chile.

Agradecemos profundamente la invitación a participar en este proyecto apoyado por Artespacio y la Universidad Finis Terrae, que constituye un valioso aporte cultural a nuestro país en su Bicentenario.

Jean-Paul Luksic F.

Presidente del Directorio de Antofagasta plc y de Aguas de Antofagasta S.A

Agosto de 2009

PRESENTATION

The work of the sculptor Francisco Gazitúa maintains its relevance in spite of the passing of time; the years only lead us to revalue it and verify its prevalence, its extraordinary superiority and its enormous artistic value. It is because of this, and because from 2003 to this date his work has continued flowing that the Finis Terrae University has sponsored this project of reediting the original book on his works, first edited in 2003, and that includes his later work, benefiting from the Cultural Donations Law.

The career of this simple artist, in spite of his notable talent, surprises us with its versatility. Versatility in the materials –he works stone, wood and steel with equal skill- and conceptual versatility, moving in a masterly fashion in abstraction and figuration.

In “Black and White”, his latest exhibition, the sculptor works with steel and stone. In the words of Gazitúa, “these sculptures constitute the end result of a work where, in the process of combining two materials, the white of the stone and the black of the iron, I slowly brought together parts of myself that were separate: my head with my two hands. My left hand with my right hand. My personalities of carver and blacksmith. The result is also the repose of the iron that rests at last; it sits on the stone in peace, set free like Scheherazade from her thousand and one stories”.

Back in 2006, in “Tierra del Fuego: Trees without shade”, he surprised us with his volumes of flag-like lengas, so-called because of their shape.

The horse, as part of Chilean history, has also been a subject for inspiration to him, and so he exhibited it in steel in the same Gallery that has made him welcome. The horse in all its form and dimension; detained, in movement, placid, furious, galloping, flying.

Francisco Gazitúa, together with other sculptors and with the support of Artespacio, has also taken his art to public spaces. Ciudad Empresarial, the Kiev Plaza on Alameda Bernardo O’Higgins corner of Manuel Rodríguez in Santiago, the corner of El Bosque Ave. with Don Carlos in Las Condes, the University of Talca, the Alameda of Rancagua, Minera Radomiro Tomic and different shopping centers have been enriched with his sculptures, providing, incidentally, a quiet spot and an aesthetic contribution to those who pass by those places.

Free and open to the world, like him, his works have also crossed our frontiers. Oxford, Stockholm, Guadalajara and Toronto know the unmistakable seal of his hand.

This entire outstanding career is picked up in this new edition, which we hope will be a help to the students and followers of art.

Finally, we thank Antofagasta plc and Aguas de Antofagasta S.A. for their valuable collaboration that has made the publication of this book possible.

Roberto Guerrero del Rio, Rector
Finis Terrae University

Santiago, August 2009

PRESENTACIÓN

La obra del escultor Francisco Gazitúa mantiene actualidad no obstante el paso del tiempo; los años más bien llevan a revalorarla y constatar su vigencia, su trascendencia y su enorme valor artístico. Por eso, y porque desde el 2003 hasta hoy su caudal ha seguido creciendo, la Universidad Finis Terrae ha patrocinado este proyecto de reedición del libro original sobre sus obras, editado originalmente el 2003 y que incluye su trabajo posterior, acogido a la Ley de Donaciones Culturales.

La trayectoria de este artista sencillo, pese a su notable talento, sorprende por su versatilidad. Versatilidad en los materiales -trabaja con igual destreza la piedra, la madera, el acero- y versatilidad conceptual, moviéndose con maestría en la abstracción y la figuración.

En “Blanco y negro”, su última exposición, el escultor trabaja el acero y la piedra. En palabras de Gazitúa, “estas esculturas constituyen el resultado final de un trabajo, donde en el proceso de combinar dos materiales, el blanco de la piedra y el negro del fierro, poco a poco fui juntando también partes de mí mismo que estaban separadas: mi cabeza con mis dos manos. Mi mano izquierda con mi mano derecha. Mis personalidades de tallador y herrero. El resultado es también el reposo del fierro que por fin descansa, se sienta sobre la piedra en paz, liberado como Schherezade de sus mil y una historias”.

Ya el año 2006, en “Tierra del Fuego: Arboles sin sombra”, nos había sorprendido con sus volúmenes en lengas en bandera, llamadas así por su forma.

El caballo, como parte de la historia chilena, también ha sido tema de inspiración para él, y así lo expuso en acero en la misma Galería que lo ha albergado. El caballo en toda su forma y dimensión; detenido, en movimiento, plácido, furioso, al galope, al vuelo.

Francisco Gazitúa, junto a otros escultores y con el apoyo de Artespacio, ha llevado también su arte a los espacios públicos. Ciudad Empresarial, la Plaza Kiev en Alameda Bernardo O’Higgins con Manuel Rodríguez en Santiago, la esquina de Avda. El Bosque con Don Carlos en Las Condes, la Universidad de Talca, la Alameda de Rancagua, Minera Radomiro Tomic y diversos centros comerciales se han visto enriquecidos con esculturas suyas, entregando de paso un remanso y un aporte estético a quienes transitan por esos lugares.

Libres y abiertas al mundo, como él, sus obras también han cruzado nuestras fronteras. Oxford, Estocolmo, Guadalajara y Toronto conocen el sello inconfundible de su mano.

Toda esta destacada trayectoria se recoge en esta nueva edición, que esperamos sirva de ayuda para los estudiosos y seguidores del arte.

Finalmente, agradecemos a Antofagasta plc y Aguas de Antofagasta S.A., por su valiosa colaboración, que ha hecho posible la publicación de este libro.

Roberto Guerrero del Rio, Rector
Universidad Finis Terrae

Santiago, agosto de 2009



FRANCISCO GAZITÚA: REPASO ARTÍSTICO Y VITAL

FRANCISCO GAZITÚA: ART AND LIFE

LILY KASSNER, DOCTORA EN HISTORIA DEL ARTE,
UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

*"...Descubrí que un tallador de piedras
y un filósofo buscan lo mismo
aunque por vías diferentes."*

FG

*"...I discovered that a stone carver and a philosopher look for
the same thing,
only through different routes."*

FG

El presente texto del libro donde el lector posa su mirada, fija su objetivo en describir y considerar críticamente algunas de las obras más relevantes y representativas de Francisco Gazitúa.

También intenta, basado en documentos, reflexiones y testimonios del artista, una aproximación a las convicciones teóricas que sustentan su insigne labor escultórica, en el marco de diversos pasajes de su vida, viajes y estadias en varios países.

Sin duda uno de los más grandes y reconocidos artistas plásticos de la actualidad en América Latina y el mundo, al escultor Francisco Gazitúa en su patria, Chile, se le tiene en la cumbre de la estimación crítica -*primum inter pares*-, tanto por las altas cualidades estéticas de su obra y la excelente y variada factura de sus piezas, como por la pertinencia e importancia de su opulento y variado acervo, de amplia temática.

Mediante múltiples técnicas, ha plasmado su obra principalmente en piedra, madera y acero -aunque ha

This essay of the book you are looking at seeks to describe and offer a critical assessment of some of the more relevant and characteristic works of Francisco Gazitúa.

Based on documents, reflections and testimonies by the artist, the book also provides an overview of the theoretical underpinnings of his renowned sculptural oeuvre, within the framework of the various moments of his life, including his travels and sojourns in various countries.

*Undoubtedly among the foremost and most highly regarded artists in Latin America and the world today, in his own country, Chile, the sculptor Francisco Gazitúa is at the peak of critical esteem –*primum inter pares*. This is due to the high aesthetic qualities of his work and also to the excellence and rich diversity of craftsmanship found in each one of his pieces, including, also, the relevance and importance of his varied heritage and his broad range of subject matter.*

Using multiple techniques, he has worked primarily in stone, wood and steel, although he has also used paper, ice and even

trabajado también con papel, hielo, e inclusive con agua y viento-, todo lo cual abarca un lapso ya muy cercano al medio siglo de continuada labor.

Esta incluye también una prolífica actividad desplegada en la docencia y, como parte de esta disciplina, la redacción y edición de múltiples textos relativos al ejercicio de su profesión.

Asimismo, es coautor de un funcional circuito escultórico latinoamericano, producto de años de trabajo en *simposia*, encuentros, residencias, junto a otros escultores (Irineu García, Hernán Dompe, Dolores Ortiz, Ted Carrasco, entre otros) que ha transformado, como él mismo dice, “a Latinoamérica en una ‘Digna Casa’ para recibir a nuestros pares”.

Un buen ejemplo de esto fue el reciente encuentro (principios del 2009) de la exposición *La estrategia de la forma* en el Museo de Arte Contemporáneo de Monterrey (MARCO), Monterrey, N. L., México, entre otros con sus amigos y maestros ingleses: Anthony Caro, Tim Scott, Michael Lyons, Carlos Lizarrurru, Piotr Twardowski, etc., donde se expusieron alrededor de más de sesenta esculturas en acero, la mayoría de gran formato.



Creación, reflexión y docencia

Cual tríada esencial, que ha presidido su actividad profesional desde las primicias, su labor, creación, reflexión y docencia, imbricadas íntimamente, han sido vías de expresión profunda, que desde el inicio de su vida profesional y durante ésta han fluido paralelas.

Por eso, la referencia a ellas en nuestro discurso también corre paralelamente, como el lector podrá corroborar en

water and wind. All of this covering a period of close to half a century of continuous work.

This artistic work covers a prolific teaching activity that includes writing and editing several texts about his sculptural practice.

He is also co-founder of a functional circuit of Latin American sculpture, the result of years of work in symposia, encounters, residencies, with other sculptors (Irineu García, Hernán Dompe, Dolores Ortiz and Ted Carrasco, among others). This project, as he puts it: “has transformed Latin America into a ‘Worthy House’ in which to receive our peers.”

A good example of this kind of activity was the recent (early 2009) encounter on occasion of the exhibition The strategy of form at the Museum of Contemporary Art of Monterrey (MARCO), in Monterrey, N.L. Mexico. At the event he met up with, among others, his friends and former UK teachers: Anthony Caro, Tim Scott, Michael Lyons, Carlos Lizarrurru, Piotr Twardowski, etc. Over sixty steel sculptures were shown, most of them very large.



• Tim Scott - Karen Wilkin - Guillermo Mac lean - Anthony Caro - Francisco Gaziúa
- Marco, Monterrey, Mexico, 2009.

Creation, reflection and pedagogy

Like an essential triad, closely interwoven and presiding over his professional activity from the time of its earliest fruit, creation, reflection and pedagogy have provided parallel avenues for his deeply-rooted expression from the beginning of his professional career.

This is why the reference we made to them in our speech also runs in parallel, as the reader may corroborate in the



• St. Martin's School of Art, Londres Inglaterra.



• Escuela de Bellas Artes, Universidad de Chile.

el desarrollo de esta visión panorámica de su vida y obra, pues partiendo de esa fuente común que es el talento de su creatividad, nuestros comentarios sobre su producción se enfocan específicamente respecto a estas manifestaciones que, si bien alternas o simultáneas, son también constantes y nunca interrumpidas, antes por el contrario, acrecentadas hasta la fecha.

Para desplegar tal versatilidad, Francisco Gazitúa ha estado desde muy joven suficientemente preparado. Con denodada entrega cursó dos carreras: la de filosofía en la Pontificia Universidad Católica de Chile y la de escultura en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Chile. Posteriormente haría un post grado en la St. Martin's School of Art en Inglaterra.

Así, se le han reconocido ampliamente dos de sus variadas capacidades, por cierto infrecuentemente localizables en un mismo artista; aparte, claro, del valioso sustrato estético de su estilo característico, con decidida inclinación por la temática chilena, sin menoscabo de su aceptación internacional.

Por un lado, la capacidad técnica y artesanal para llevar a cabo la realización y manufactura de la obra de arte, a través de sus diversas etapas hasta el producto final; y, por el otro, la capacidad teórica y reflexiva para delimitar (o deslindar, como diría nuestro Alfonso Reyes) la concepción singular de su creatividad, ubicándola en el contexto del desarrollo de la producción tridimensional y en su entorno geográfico

En cuanto esto último, es definitiva la importancia del ámbito desde el cual este creador proyecta y realiza sus gigantescas esculturas urbanas. La ubicación del espléndido sitio, como él mismo, es sureño; taller dotado de un equipamiento de primera línea. Es relevante no sólo por el hecho de que esté

development of this panorama of his life and work. Starting with the common sources of his talent and creativity, our comments on the results of his artistic practice will focus specifically on these specific expressions of his self. Alternatively or simultaneously, they have been a constant and uninterrupted factor throughout his career and have, moreover, increased to this day.

Francisco Gazitúa has been sufficiently prepared to display such versatility from very early in his life. Tireless, he studied two careers; Philosophy at the Pontifical Catholic University of Chile and Sculpture at the Faculty of Fine Arts, University of Chile, complementing these with postgraduate studies in England at St. Martin's School of Art.

Two of his multiple talents have received wide recognition, and these are not often found in the same artist. This is additional to the valuable aesthetic substrate of his characteristic style, clearly drawn to Chilean themes, without by this lessening his international acceptance.

On the one hand, there is the technical skill and craftsmanship to see through the execution and fabrication of the work of art in its various stages up to the final product. And, on the other hand, there is his theoretical knowledge and reflexive capacity to delimit (or define the boundaries, as our Alfonso Reyes might say) the unique conception of his creativity in the context of three-dimensional production and its geographic surroundings.

Concerning the latter, at the end of the day, the context from which this creator launches and executes his gigantic urban sculptures is definitely very important. The location of the splendid site, like the artist himself, is in the south. A workshop equipped with top of the range equipment. This fact is relevant not only because it is located in his homeland, with



• Taller Francisco Gazitúa, Pirque, Chile.

en su tierra natal, y el ambiente espiritual que esto conlleva, pues trabaja, vive y siente en su lugar de origen: “Antes no era posible, los escultores viajábamos siempre y construíamos nuestras obras en el lugar en que iban a colocarse para su contemplación pública. Hoy, por primera vez en la historia de la escultura, gracias a la globalización, es posible hacerlo todo en el taller de origen.”

Para él –y en realidad para cualquiera- es un privilegio trabajar en el espacio que ocupa su taller, inmerso en el imponente paisaje de la inmensidad montañosa de Los Andes. Entre esas montañas que, como dice la maestra de América, Gabriela Mistral, quien vivió un tiempo en México, “nos hacen morir cuando nos faltan.”

Como Proteo, el personaje clásico que tomaba su fuerza de la tierra, nos confiesa el artista:

“Mi cuento está aquí, mis raíces, mi paisaje. Aquí sueño cada noche, sueño en la misma geografía en que trabajo, forjando y soldando. Todo se lo debo a estas montañas; las piedras que trabajo, la cantera donde habito y la cultura en que navego, entre la Cordillera de Los Andes y Los Mares del Sur.”

Por otra parte, en terrenos intelectuales, notable fruto de una labor de investigación exhaustiva y de certero juicio crítico, se encuentra el esclarecedor ensayo de historia y crítica de arte incluido en el libro *Escultura chilena contemporánea* (1), donde su autor parte del estudio e interpretación de la vida y obra de Virgilio Arias, en su contexto cultural europeo y chileno, así como el valor de su legado en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Chile, de la cual fue fundador y dirigió durante sus primeros diez años.

Asimismo, en la citada publicación, Francisco Gazitúa analiza

the spiritually nurturing environment that this implies, but also because he works, lives and feels in his place of origin: “In the past, this was impossible. We sculptors used to travel and build our works on-site, at the place where they would remain on view to the public. Today, for the first time in the history of sculpture and thanks to globalization, everything can be done at the workshop of origin.”

For him –in fact for anyone- it is a privilege to work in his workshop, immersed in the awesome landscape and mountainous immensity of the Andes. Among mountains that, to quote the teacher of America, Gabriela Mistral, who lived in Mexico for a time: “make us die in their absence.”

Like Proteus, the classical hero who drew his strength from the soil, the artist confesses:

“My story is here, my roots, my landscape. This is where I dream every night, I dream of the same geography I work in, forging and welding. I owe it all to these mountains: to the stones I work with, to the quarry I inhabit and the culture in which I navigate, between the Andes Mountains and the Southern Seas.”

*Among more specifically intellectual pursuits, the outstanding fruit of in-depth research and well-informed critical views, there is the enlightening essay on art history and criticism included in the book *Contemporary Chilean Sculpture* (1). Its author begins with a study and interpretation of the life and work of Virgilio Arias in its European and Chilean cultural context, also explaining the value of his legacy at the Faculty of Fine Arts of the University of Chile, which he founded and directed during its first ten years.*

In this publication, Gazitúa also analyzes the artistic production

la producción artística de otros escultores, entre quienes se cuentan aquellos que participaron como profesores (como lo sería él mismo años después) en la misma Facultad durante esa época pionera.

Además, en el *corpus* del ensayo se emprende, con herramientas críticas contemporáneas, por primera vez en un compendio de historia de la escultura en Chile, el estudio y reivindicación de la escultura mapuche en madera y la escultura rapa nui, oriundas expresiones tridimensionales hasta entonces obliteradas o sepultadas en la incuria del olvido y de una racista mala voluntad.

En la referida participación del citado libro, su autor también acomete la reseña de diversos viajes, de los cuales ha traído -y comparte con sus lectores- un bagaje anecdótico (conocimiento de primera mano perteneciente a una larga tradición oral que hoy comienza a escribirse) y de sabiduría artística que certeramente ubica en el contexto de la cultura chilena, mediante el desglose de las maneras y causas de su asimilación.

Es por ello meramente objetivo y no metafórico cuando, en una parte de su escrito, dice que... “Viajo también hacia los maestros europeos, especialmente franceses y algunos ingleses, contra los cuales rebota siempre como un eco la historia de la *escultura en Chile*, rebote cercano a veces y también lejano. En este período los maestros europeos también fueron gestores poderosos de una parte fundamental de la historia de la escultura en Chile: Rodin, Bourdelle, Brancusi y Moore.”

Y sirva de ejemplo este último, quien ciertamente influenció el modo de ver y de hacer escultura en el país austral. No lo hizo Moore en forma directa, sino a través de una de sus alumnas más sobresalientes, Marta Colvin, quien fuera maestra de escultura de varias generaciones de artistas plásticos de expresión tridimensional en Chile, entre ellos el propio Francisco Gazitúa.

Esta empecinada voluntad pedagógica de participar, de compartir y enseñar los conocimientos adquiridos, se encuentra en toda su obra escrita y labor de trabajo cotidiano. Rasgo esencial de la personalidad del maestro Gazitúa, que los escritores e intelectuales de la generación del centenario (1910) en México solían llamar “*Eros didacticus*”.

of other sculptors, including those participated as teachers (as he himself would, years later) at the same Faculty during this pioneering period.

Also, and for the first time in a compendium of the history of sculpture in Chile, in the corpus of the essay he applies contemporary tools of criticism to a study and vindication of the wood sculptures of the Mapuche and the sculptures of the Rapa-Nui people. Until then, these native three-dimensional sculptural forms had been obliterated or buried under careless neglect and racist ill will.

In his contribution to the book of the reference, the author also refers to various journeys from which he has brought back –and shared with his readers- a baggage of anecdotes (firsthand knowledge belonging to an ancient oral tradition that is only now beginning to be written) and of artistic knowledge that he accurately located within the context of Chilean culture in a broken down account of the ways and causes of its assimilation.

Therefore, he is being objective and not metaphoric when, in his writings, he says... “I also journey toward the European masters, particularly the French and some English, against which the history of sculpture in Chile bounces like an echo, sometimes close and sometimes far. In this period the European masters were also powerful promoters of a fundamental part of the history of sculpture in Chile: Rodin, Bourdelle, Brancusi and Moore.”

And may the latter artist serve here as an example, one that certainly influenced the way of seeing and doing sculpture in this southern country. Moore did not do this directly, however, but through one of his most outstanding pupils, Marta Colvin, teacher to several generations of visual artists doing three-dimensional work in Chile, including among them, Francisco Gazitúa himself.

This stubborn pedagogic will to participate, to share and to teach the knowledge acquired is evident throughout his entire writings and also in his daily work as a sculptor. An essential feature of Gazitúa’s personality as a master sculptor is what writers and intellectuals of the generation of the centennial (1910) in Mexico used to call “Eros didacticus,” or the desire to teach.

La materia misma como modelo y objeto de estudio

“Si pudiera definir mi vida de escultor, diría que ha sido solamente una convivencia con la materia.”

FG

En algunas teorías estéticas modernas –especialmente en la que preconizó Benedetto Croce- se reduce al mínimo el interés por el factor material (o “matérico”, diríamos en el campo de la escultura y la pintura).

Consideraba este ilustre pensador italiano que lo único que importa en el acto creativo es la expresión. Lo que solamente interesa es la intuición del artista y no la plasmación de esta intuición en un material específico. Para él esto último sólo tiene una importancia meramente técnica pero no estética.

La filosofía de Croce enfatiza el carácter exclusivamente espiritual de la obra de arte. En su teoría, toda la energía espiritual se contiene y se proyecta hasta su acabamiento o disipación en el desarrollo de la intuición artística. Cuando se ha terminado este proceso ha concluido para él la creación artística, pues su fruto no es sino una reproducción externa necesaria para comunicar la intuición, pero poco o nada significa con respecto a su esencia.

En este sentido, todo lo contrario ocurre con el proceder creativo de Francisco Gazitúa. Antes de siquiera proponerse insuflar el espíritu del artista en la obra de arte, nuestro escultor aconseja a sus alumnos concentrarse atentamente en la observación y estudio de la materia viva (que luego, muerta, entre otros procedimientos, habrán de manipular, partir, despedazar, pegar, ensamblar y pulir al dar la conformación que su concepción de la obra les haya dictado), mediante la contemplación profunda e insidiosa de la materia prima elegida para realizar el objetivo de su arte, hasta llegar a una compenetración intensa, casi podríamos decir absoluta.

Así, advierte a sus alumnos ingleses durante la provechosa estancia de ocho años que pasó en tierras anglosajonas, donde al principio él mismo también recibió clases de su postgrado (entre otros, de Sir Anthony Caro y Tim Scott):

“Si ya hubieran visto un castaño en acción, podrían sacar provecho de su madera usándola para realizar las mismas acciones que ésta ejecuta. (Sé que esto suena muy difícil,

Matter itself as model and object of study

“If I could define my life as a sculptor, I would say that it has been merely a harmonious coexistence with the material.”

FG

Some modern aesthetic theories, those of Benedetto Croce in particular, minimize any interest in the material aspect of things (“material” as the term is used in the field of sculpture and painting).

This illustrious Italian thinker believed that the only thing that matters in the act of creating is expression. All that interests is the artist’s intuition and not the shaping of this intuition in a specific material. For him the latter is of a merely technical and not aesthetic importance.

Croce’s philosophy emphasizes the exclusively spiritual nature of the work of art. In his theory, all of the spiritual energy is contained and projected towards its exhaustion or dissipation in the development of artistic intuition. For him, once this process has ended, artistic creation has also ended because its fruit is nothing but an external reproduction that is necessary to communicate that intuition, but one that means little or nothing with regard to its essence.

*In this sense, exactly the opposite occurs with the creative *modus operandi* of Francisco Gazitúa. Before even proposing to insufflate the artist’s spirit into the work of art, our sculptor advises his students that they should focus with great attention on the observation and study of living matter (which later, dead, among other procedures, they will have to manipulate, split, break into pieces, stick, assemble and polish to give it the shape dictated by their concept of the work). This they will achieve through an in-depth and insidious contemplation of the raw material chosen to make the object of their art, until an intense, we might say an almost absolute mutual understanding is reached.*

Thus, he advises his English students during the fruitful eight-year period he spent in Anglo-Saxon lands, where, in the beginning, he too received PhD level classes (from, among others, Sir Anthony Caro and Tim Scott):

“If you had already seen a chestnut tree in action before, you could take better advantage of its wood, using it to carry out the same actions that such wood executes. (I realize that this

pero nunca podrán usar la madera en forma opuesta a aquella en que trabaja en los bosques).”

Y el maestro, mediante sus creaciones, también ha enseñado con el ejemplo. Véase al respecto su extraordinaria serie Sauces de acero. Y confróntese cada escultura con la fotografía de cada uno de los ocho árboles ubicados en San Juan de Pirque, Chile, donde tiene su taller y casa el escultor y en cuyos cercanos canales fueron tomados como modelos estos longevos árboles, que en México conocemos con el nombre de ahuehuetes (viejos del agua, en náhuatl).

En sentido estricto, Francisco Gazitúa realiza en *Sauces de acero* retratos tridimensionales de sus modelos (pues la imaginación del artista no inventa sus formas). Son la imagen escultórica de cada uno de los sauces plásticamente representados, expresada en profunda e íntima relación con la materia prima en que han sido plasmados.

En este serie, que significativamente está realizada no en madera sino en acero -el cual mediante la forja a que el escultor herrero sometió el metal, ha adquirido flexibilidad tan adecuada y precisa, que las aceradas extremidades, luego de haber sido calentadas al rojo y martilladas en el yunque, como en la entramada folia de su origen natural-, se ven mecidas por el viento de manera similar a la desplegada con los modelos vegetales, cuando este movimiento aéreo y espacial fluye atravesando su metálico ramaje.

Por ello, nos atrevemos a suponer que Francisco Gazitúa podría estar de acuerdo con Leonardo da Vinci, cuando éste hablaba de la finalidad de la escultura y la pintura en términos de “saber ver”, *saper vedere*.

sounds very difficult, but you will never be able to use the wood in a manner contrary to how it works in the forests).”

But the teacher also taught through the example of his own work. See for example, his extraordinary series of Steel Willows and then compare each sculpture with the photograph of each one of the eight trees located in San Juan de Pirque, Chile, where the sculptor has his home and his workshop. These long-lived trees, which in Mexico we call ahuehuetes (old men of the water, in Náhuatl) were taken as models from canals and ditches nearby.

Strictly speaking, Francisco Gazitúa’s Steel Willows are nothing but three-dimensional portraits of his models (because the artist’s imagination does not invent their forms). They are the sculptural image of each one of the willow trees represented through form and expressed in a deep and intimate relationship with the raw material in which they have been shaped.

In this series, which significantly is not made of wood but steel, a material whose resistance the sculptor/blacksmith overcame using the forge, has acquired a flexibility that is so adequate and precise that the steely extremities, after being brought to a red-hot temperature and hammered against the anvil, like the intricate foliage of their natural counterpart, can be seen to sway in the wind in a manner similar to that displayed by the natural trees, when this airy and spatial movement flows through their metal branches.

*For this reason, we dare assume that Francisco Gazitúa might agree with Leonardo da Vinci when he talks about the end-purpose of sculpture and of painting in terms of “knowing how to see”, *saper vedere*.*



• Sauces de acero.

Según el gran artista y científico del Renacimiento Italiano, el escultor y el pintor son los grandes maestros del mundo visible, porque la percepción de las formas puras, en modo alguno es un don instintivo que poseemos todos, por el único hecho de haber nacido y vivir en este mundo sublunar.

Por ejemplo, hemos podido tropezar muchas ocasiones con el mismo árbol sin haber percibido jamás su verdadera forma. Si nos lo pidieran, no podríamos describir ya no digamos sus cualidades estructurales, sino ni siquiera el recuerdo de la conformación que en la mente nos hemos hecho de él. Entonces el arte llena ese vacío, pues en su ámbito habitamos el reino de las formas puras.

El verdadero artista, como Francisco Gazitúa, es por ello el maestro en saber ver lo que llamamos realidad. Nos muestra las formas en su verdadera figura, haciéndolas visibles y reconocibles. Es cierto que sólo elige un determinado aspecto de la realidad, pero este proceso de selección es, al mismo tiempo, de objetivación.

Una vez que nos encontramos contemplando la obra de arte creada por sus manos, estamos obligados a ver el mundo a través de los ojos del artista.

Parece como si jamás hubiéramos visto la llamada realidad con esa luz peculiar y, sin embargo, estamos convencidos de que no es una vislumbre momentánea o intermitente, sino algo duradero y permanente. Su contemplación nos ha enriquecido, nos ha enseñado a ver la realidad con mayor comprensión.

De esta manera, Francisco Gazitúa nos ha enseñado a ver la imponente belleza de los sauces de su tierra natal que, fijos y danzantes, crecen, medran y se mecen a orillas de los canales de San Juan de Pirque.

Testimonio epistolar del artista

Debido a razones de amistad, pues nunca suelo hacerlo, antes de terminar el presente texto lo envié, así, inconcluso, a Francisco Gazitúa, para saber su opinión del *work in progress*, al tiempo en que le solicitaba algunos datos y una relación de sus creaciones más recientes.

A vuelta de correo él me mandó el siguiente comentario

According to the great artist and scientist of the Italian Renaissance, the sculptor and the painter are the great masters of the visible world, because perception of pure form is not an instinctive gift that we all possess because of the mere fact of having been born and living in this sub lunar world.

For example, we may have bumped into the same tree many times without ever having perceived its true form. If asked, we would probably be unable to describe its structural qualities, or even the memory of its shape in our minds. And so, art fills this vacuum because in the world of art we inhabit the realm of pure forms.

A true artist, like Francisco Gazitúa, is therefore a master in knowing how to see what we call reality. He shows us true form, rendering it visible and recognizable. Granted that he chooses only a specific aspect of reality; but this selection process is simultaneously a rendering of the subject of that choice into an object.

Upon contemplating the works of art created by his hands, we inevitably see the world through the artist's eyes.

It seems as if we had never seen the so-called reality under this peculiar light before and yet we are convinced that it is not a momentary or intermittent glimpse, but instead something that is lasting and permanent. Its contemplation has enriched us, teaching us to see reality with a greater understanding.

Thus, Francisco Gazitúa has taught us to see the imposing beauty of the willow trees of his native land, which fixed to the soil and dancing, grow, thrive and sway along the banks of the canals at San Juan de Pirque.

Testimony of the artist's letters

Because we are friends I did something I don't ordinarily do. I sent the unfinished draft of this text to Francisco Gazitúa asking him for his opinion on the work in progress, at the same time requesting some data and a few thoughts on his most recent creations.

Via return mail he sent me the following biographical

biográfico de su formación, el cual viene precisamente a cuento, por lo que pese a su extensión me parece de vital interés transcribirlo, previamente editado en mínima forma -y con la debida autorización del remitente-, sobre todo porque fue redactado a partir de motivos que inciden en la intención original del presente libro.

Mientras toda mi generación, huye en masa del “hacer” y abandona los talleres, alejándose de la materialidad hacia las corrientes post dadaístas, estructuralistas y conceptualistas, siento que yo, junto a un grupo reducido de escultores, porfiadamente permanecemos casi solos en los talleres, lugares sagrados para nuestro trabajo (hábitat natural del escultor durante siglos).

En mi caso, iluminado por las grandes verdades con las que me formé y conviví en mis estudios de Filosofía, en los reinos de la razón. Traté, en mi taller, de responder las preguntas que la Filosofía no me respondió. Caminé en sentido contrario de la única vía establecida por el racionalismo en el siglo XVII y que paulatinamente lo impregnó todo en la cultura: los sistemas de educación y la crítica de arte. Caminé en sentido contrario de “Las Luces”, acompañado, eso sí, por mis poetas, mis músicos y mis maestros escultores.

Así, entre las piedras dejé de pensar para existir. Comencé a escarbar para vivir. Tallar para entender. Encontré un inmenso nicho vacío, más bien un paraíso perdido, una geoda iluminada que exigía de mí sólo un silencio respetuoso. Simplemente requería trabajar con inocencia. Taparme los oídos con cera como Ulises, aunque al cabo de un tiempo no la necesité, porque el sonido del martillo casi me dejó sordo.

Durante 40 años trabajé en todos los materiales posibles con técnicas básicas, confrontándolas con los sujetos de contenido más simples y más amados que pude encontrar: sauces, buques, caballos, cuerpos de seres humanos...

Mi cuento, el que trato de explicar ahora, después de la experiencia, fue tratar siempre de ver bajo la superficie, donde en realidad no se puede ver porque está oscuro, bajo la piel, bajo la seductora superficie que todo lo cubre.

commentary of his formation as an artist. It fits in very well with this text and so, despite its length, I thought it would be interesting to transcribe it, after some minor editing and with his authorization, mainly because it was written based on motives that have a bearing on the original intention of this book.

While my entire generation fled en masse from “doing,” abandoning the workshop and moving away from materiality towards post-Dadaist, structuralist and conceptualist currents, I feel that I, together with a small group of sculptors, stubbornly remained practically alone in the workshops, the sacred places where we do our work (and for centuries, the sculptor’s natural habitat).

In my case, I was illuminated by the great truths I learned and with which I lived side by side during my studies of Philosophy, in the realms of reason. I tried, in my workshop, to find an answer to the questions that Philosophy could not answer for me. I walked away from the single route established by XVII Century rationalism, one which gradually permeated all aspects of culture, including the educational systems and art criticism. I walked away from “The Lights”, but in the company of –naturally—my poets, my musicians and my master sculptors.

Thus, among the stones, I stopped thinking in order to exist. I started to dig in order to live, to carve in order to understand. I found an immense empty niche, or rather a lost paradise, an illuminated geode that only demanded respectful silence from me. All I needed was to work with innocence; covering my ears with wax, like Ulysses, although after a time I did not need it because the sound of the hammer nearly made me deaf.

For forty years I worked with all possible kinds of materials using basic techniques, bringing them face to face with the simplest and best-loved subject matter I could find: willow trees, ships, horses, the bodies of human beings...

In retrospect, my story, which I am trying to explain here, was always one of trying to see under the surface, where one cannot really see because it is dark, under the skin, under the seductive surface that covers everything.

Miré más abajo, en la estructura, en los huesos de la realidad; luego, con la misma lentitud y paciencia trabajé para hacer existir en específicas materialidades (que me ha costado muchos fascinantes años conocer) la manera de ser y operar del amado sujeto de contenido.

Después de ese proceso lento pero apasionado, descubrí que la escultura, la materia de la escultura, comenzaba a revestirse de una imagen, ella misma generaba una imagen completamente nueva, para mí inesperada, porque no había sido planeada, o dibujada antes.

Aprendí mucho de Augusto Rodin, Miguel Ángel y Leonardo, a quienes venero como pioneros del “mirar bajo la piel”

Después de ellos, el siglo XX fue el siglo de la imagen. Brancusi, siendo un gran escultor, en la talla directa parte en sentido contrario, desde un dibujo en la superficie del block, que se materializa en escultura. Después vino el cubismo, movimiento gráfico–pictórico. La materia, como tú lo dices (*infra*), es recuperada por los constructivistas rusos y los que vinieron después, González especialmente. Yo me topé con la “Construcción” en St Martin’s, con Caro, quien me mostró un mundo de absoluta libertad, una manera antiacadémica de trabajar.

La Construcción o el Collage desde un principio muestra un límite, pues se mueve en el *trompe d’oeil*, en el ensamblaje rápido: el escultor se transforma en un recolector...

Yo trabajé de otra manera en mis ocho años de Londres como profesor a cargo de los proyectos-talleres de madera y piedra.

Pero... Querida Lily, quizá te aburra con el cuento, sigo pensando hasta hoy que esa manera de mirar y hacer EN PROFUNDIDAD pudo haber tenido tremendas consecuencias en el mundo académico de la época... La historia del arte se fue por otro lado pero yo sigo sintiendo -y es la primera vez que me atrevo a decirlo, en contra de mi natural instinto de modestia- que pudimos haber salvado la escultura. Me atreví a decirlo después

I looked beneath the surface at the structure and bones of reality. Then, with the same slowness and patience I worked to bring about the existence, in specific materials (which have taken me many fascinating years to become familiar with), the way of being and operating of the beloved subject of content.

After this slow but passionate process, I discovered that sculpture, the material dimension of sculpture, began to be invested with an image, that sculpture itself produced a completely new image, one that for me was unexpected because it had not been planned or drawn before.

I learned a great deal from Auguste Rodin, Michelangelo and Leonardo, whom I venerate as the pioneers of “looking under the skin.”

*After them, the XX century was the century of the image. Brancusi, whilst being a great sculptor, in the process of direct carving, starts off in the opposite direction, from a drawing on the surface of the stone block, which later becomes a sculpture. This was followed by cubism, a mainly graphic-pictorial movement. Matter, as you put it (*infra*) is reinstated by the Russian constructivists and the sculptors who came later, Gonzalez in particular. I encountered “Construction” at St. Martin’s, with Caro, who showed me a world of absolute liberty, an anti-academic way of working.*

*From the beginning, Construction or Collage is limited by the fact that it moves in realm of the *trompe d’oeil*, in that of the quick assembly; the sculptor thus becomes a gatherer...*

I worked differently during my eight years in London as teacher in charge of the wood and stone projects-workshops.

But... Dear Lily, perhaps I am boring you with the story. I still believe today that that way of looking and doing IN DEPTH could have had tremendous consequences on the academic world of the time... The history of art followed a different road, but I still feel –and this is the first time that I dare say it, against my natural instinct of modesty-, that we could have saved sculpture. I dared to say this, 25



• Francisco Gazitúa y alumnos de St. Martin's School of Arts.

de 25 años de que me mostraron los resultados. No salvé nada y me vine a Chile (última parada del tren). “Esta carrera la corro solo”, me dije. La artesanía aquí no fue cuestión de disciplina o mostrar virtuosismo, sino razón de sobrevivencia. Tenía que mostrar que era posible hacerlo.

Artesanía sería entonces la única forma de conocer las palabras de mi lenguaje (cosa que un poeta o un músico hace a diario). Artesanía e ingeniería para la escultura a gran escala, fueron por eso instrumentos de conocimiento y manejo de la materia... La posibilidad de manipular su dureza, su flexibilidad, su vida regida por la fuerza de gravedad.

Consejos magistrales

Tomada del Informe del “grupo de madera”, en ocasión del fin del semestre de primavera y a mediados del trimestre de verano en St. Martin's School of Arts, Inglaterra (su autor, Francisco Gazitúa, se doctoró y fue profesor en esta escuela de artes y, entre otras tareas, de 1979 a 1985 estuvo a cargo del Proyecto Madera y Piedra del programa de clases de dicha institución), la siguiente transcripción, plena de un característico sentido del humor lúdico y sarcástico, ilustra con amplitud y tino lo antedicho, en referencia a la primordial inclinación hacia las cualidades matéricas mostrada desde sus inicios por el escultor chileno.

He aquí, pues, el fragmento del texto-anunciado, en que el profesor aconseja a sus alumnos:

Vayan a ver el material en acción (sugiero un viaje a Kew Gardens). Caminen por el parque y traten de entender a esas creaturas que, antes de ser visitadas

years after I was first shown the results. I saved nothing and returned to Chile (the end of the line). “I’ll run this race alone,” I told myself. In this case, craftsmanship was not only a matter of discipline or a display of virtuosity, but rather a reason for survival. I had to show that it could be done.

Craftsmanship would thus become the only way through which to know the words of my language (something a poet or a musician does on a daily basis). Therefore, in large scale sculpture, handcrafting and engineering became the means to learn and study the material... The possibility of manipulating its hardness, its flexibility, its life governed by the force of gravity.

Masterly advice

Taken from the Report on the “Wood Group” at the end of the spring term and in the middle of the summer term at St. Martin's School of Arts, England (its author, Francisco Gazitúa, received a doctorate and was a professor at this art school and, among other tasks, from 1979 to 1985 was in charge of the curriculum's Wood and Stone Project at that institution), the following transcript is full of a characteristic playful and sarcastic sense of humour and illustrates the above comprehensively and with insight, in connection with the fundamental leaning toward material qualities of sculpture that the Chilean sculptor revealed at an early age.

The following is the fragment of the text mentioned above, in which the professor gives his students advice:

Go see the material in action (I suggest a trip to Kew Gardens). Walk through the park and try to understand those creatures that, before your visit, have already stood

por ustedes, ya llevan allí en pie 100, 200, 300 años (...) Según mi experiencia deberían pasar siquiera media hora recorriendo, mirando, tocando, oliendo (incluso mordiendo las ramitas o remeciendo las ramas mayores, lo que les daría una pista sobre su dureza, elasticidad, etc.). Recién entonces empezarán a entender la actitud de la madera ante la vida. Es esa actitud, esa forma de existir y operar del árbol, lo que ustedes usarán después en los talleres a favor de sus esculturas. Tal como dice Tim Scott, “deben de pensar en qué se siente ser un abeto o un sauce” Porque, si se nace de mimbre, es natural terminar siendo un canasto. La madera no nace en el almacén, sino en estos individuos: los árboles, que son mucho más que una cosa redonda, vertical y café (el tronco), que a veces tiene un asunto verde en lo alto (las hojas). Así que vayan a Kew Gardens y gasten algunas horas de su vida empapándose en madera, como un pickle en vinagre.

“Empapándose... Como un pepinillo en vinagre”, certero y socarrón consejo que, no obstante, se asemeja a la muy seria declaración de uno de sus más queridos maestros, que han compartido con él los secretos del oficio, el extraordinario artista plástico Sir Anthony Caro. Escrita por el más alto exponente de la escultura inglesa de nuestro tiempo, a solicitud expresa de su alumno chileno, dice a la letra: “... el artista tiene que ser obsesivo: vivir escultura, pensar escultura, soñar escultura.”

Y decimos “uno de sus más queridos maestros”, porque Francisco Gazitúa, que nunca se ha mostrado ingrato, recuerda en sus textos sobre esta temática, con respeto y cariño entrañable, a los profesores que guiaron en su terruño los primeros pasos en el arte durante sus años juveniles: Lily Garafulic, Samuel Román y Marta Colvin, a quienes rinde merecido y elogioso homenaje, entre otras publicaciones, en el ensayo histórico antes citado (2).

there for 100, 200, 300 years (...) In my experience you should spend at least half an hour walking, looking, touching, smelling (even biting the twigs or shaking the larger branches, which will give you a clue about their hardness, elasticity, etc.). Only then will you begin to understand wood's attitude towards life. It is this attitude, the tree's way of existing and operating, that you will use later in the workshops in benefit of your sculptures. In the words of Tim Scott, “you must think what it feels like to be a fir or a willow tree”. Because if one is born an osier, it is natural to end up being a basket. Wood is not born in the shop, but rather in these individuals: the trees, which are a great deal more than a round, vertical and brown thing (the trunk), which on occasion has a green thing at the top (leaves). So, go to Kew Gardens and spend a few hours of your life soaking up wood, like a pickle in vinegar.

“Soaking up... like a pickle in vinegar”. A very accurate and cunning bit of advice which, however, is similar to a very serious declaration made by one of his most beloved masters, one who has shared with him the secrets of the trade, the extraordinary visual artist, Sir Anthony Caro. Written by the top English sculptor of our times, at the specific request of his Chilean student, he says, I quote verbatim: “the artist has to be obsessive: live sculpture, think sculpture, dream sculpture.”

And we say “one of his best loved masters” because Francisco Gazitúa, who has never been ungrateful, cites in his texts on this subject, with respect and a deep-felt affection, those professors who, in his homeland, guided his first youthful steps in the art: Lily Garafulic, Samuel Román and Marta Colvin, to whom he gives a deserved and eulogistic homage in the historical essay (2) referred to above, among other publications.



• Anthony Caro - Guillermo Maclean - Francisco Gazitúa, 2009.

Respecto a la metodología que ha utilizado en sus muchos años de enseñanza, pese a que confiesa lamentar “no tener ningún tipo de formación pedagógica”, a través de la información que al respecto él mismo ha proporcionado en numerosos escritos, podríamos inferir del bagaje de su experiencia en este campo y atrevernos a definir, *grosso modo*, que sería como el proceso mediante el cual le ha sido posible compartir con personas afines el entusiasmo que en él ha despertado el respeto, fascinación y amor a la materia y a la creación artística.

Pero nadie mejor que el mismo maestro para hablar de ello: “Tengo la impresión de que en este complejo ejercicio nuestro en que se enredan las manos con la inteligencia y la sensibilidad con las herramientas, es decir, en este oficio que nos funde poco a poco en una aleación entre obreros y letrados, sólo educa aquél que es llamado ‘artista investigador’, ya que sólo aprende el arte el ‘aprendiz investigador’.”

Cuando fue Director de Escultura de la Universidad Finis Terrae en Santiago, escribió, respecto a la creciente comercialización que en los últimos años ha invadido las aulas universitarias:

“Pienso que la universidad de hoy, que es la única que tenemos, lucha en mi área con monstruos muy poderosos, y mi impresión es que perdemos terreno. Sin embargo sigo aquí, creando día a día un espacio docente para futuros escultores, con la tarea común de transformar las universidades-empresas de hoy en las grandes ‘empresas espirituales’ que fueron, y mi aspiración sincera es que las universidades, insertas en los valores de la sociedad chilena actual, sean capaces de guardar y expandir la cultura. Si hay vida cultural en ellas es gracias al ahorro, pues el campo cultural aún tiene profesores formados de otra manera en universidades distintas. Lucho para que esta manera de aprender y enseñar no muera con mi generación.”

Actualmente Francisco Gazitúa continúa sus labores pedagógicas trabajando con alumnos de posgrado en su taller de Pirque, Chile y profesor visitante de la Universidad Finis Terrae.

Asimismo, sigue ejerciendo la docencia como aprendizaje continuo y gozo compartido, mediante su participación en los *workshops* y *simposia* que organiza y/o concurre en Chile y otros países.

Regarding the methodology that he has used in his long career as a teacher, and although he apologetically confesses that he “never had any type of pedagogical training”, from the information he himself has provided in numerous writings, we can infer the background to his teaching experience in this field and dare summarize in a few words that, for him, teaching is the process through which he has been able to share with like-minded people the enthusiasm awakened inside him for the respect, fascination and love of materials and artistic creation.

But nobody can say this as well as the artist himself: “I believe that in this complex exercise of ours, in which hands tangle with intelligence and sensibility with the tools, that is to say, in this trade that little by little fuses us into an alloy of workmen and learned people, only he that is known as the ‘artist-researcher’ educates, because the art can only be learned by the “researcher-apprentice”.

As Professor of Sculpture at Finis Terrae University in Santiago, he wrote about, thinking of the increasingly commercial spirit that has invaded university classrooms in recent years.

“I believe that today’s university, which is the only one we have, fights against very powerful monsters in my area, and my impression is that we are losing ground. However, I am still here, creating, day after day a space where future sculptors can teach with the common task of transforming the universities-enterprises of today into the large ‘spiritual enterprises’ they used to be; and my most sincere aspiration is that universities, immersed in the values of current Chilean society, will be capable of safeguarding and expanding culture. If there is some form of cultural life in them at all, it is thanks to savings, because the field of culture still has teachers trained differently at other universities; I struggle to make sure this way of learning and teaching does not die with my generation.”

Francisco Gazitúa continues to teach, working with postgraduate students at his workshop in El Pirque, Chile and as visiting professor at the Finis Terrae University.

He also continues to teach as a form of shared learning and enjoyment, through his participation in the workshops and symposia he organizes and/or attends in Chile and in other countries.

Madera y acero

Dos de los materiales predilectos de Gazitúa para la elaboración de sus creaciones escultóricas: madera y metal, desde su niñez por él muy conocidos, pues tuvo temprano contacto con las ricas tradiciones populares campesinas de origen hispanoárabe e indoamericano, aún vivas en Latinoamérica como formas de sobrevivencia entre nuestros pueblos pobres, que han quedado para siempre asociados a su vida o, más bien, fue él quien eligió asociar para siempre su vida a estos dos materiales escultóricos.

De origen vegetal y ancestral estirpe en la escultura, el primero; el otro, metal utilizado en el arte tridimensional apenas desde el primer cuarto del siglo XX, por los epígonos (Tatlin, Rodchenko, Gabo y Pevsner) de una corriente estética, el Constructivismo, que floreció en Rusia y, casi simultáneamente, requerido por Julio González y Pablo Picasso en París, en la elaboración de las primeras obras escultóricas cubistas del último. Desde luego, no se puede dejar de mencionar la espléndida labor escultórica que con el mismo material realizaron los norteamericanos David Smith y Alexander Calder.

Ambos materiales fueron utilizados por el chileno para representar tridimensionalmente el cuerpo humano en pose sedente de una modelo desnuda, realizado de doble aunque idéntica intención en esculturas con las mismas dimensiones (35 x 25 x 30 cm), creadas por el escultor en una particular búsqueda por encontrar expresamente el “lugar de la imagen en la escultura. (3)

Aunque siendo ambas de pequeño formato, están manufacturadas en diverso material, pero presentan visualmente la misma silueta al ser observadas a través de un telón de sombra china; es decir, poseen la misma imagen, pero “...Decían cosas muy distintas -como señala poéticamente Gazitúa-, porque la madera decía amarillo y el acero decía azul. La madera era cálida y el acero era frío. La escultura de madera pesaba 800 grs. y la de fierro 6 Kg.”

La conclusión a que llegó el artista e investigador, basado en los resultados de esta indagación, es que “La escultura contemporánea continuará en el mundo visual mientras no pague el precio justo a la materia en que intenta aterrizar.”

Wood and steel

Two of Gazitúa's favourite materials for making sculpture, wood and metal, have been familiar to him since his childhood, because he had early contact with the rich Spanish/Arab and Native American folk traditions that are still alive in Latin America as a means of survival among the poor. They have remained associated to his life or rather, it was he who chose to link his life to these two sculpture materials forever.

Of vegetable origin and used ancestrally in sculpture the former; and the other, a metal used in tridimensional art only since the first quarter of the XX century by the epigones (Tatlin, Rodchenko, Gabo and Pevsner) of Constructivism, an aesthetic current that flourished in Russia and which was used, practically simultaneously, by Julio Gonzalez and Pablo Picasso in Paris, in the latter's cubist sculptural works. Clearly, we cannot fail to mention the splendid sculptural work of the North American artists David Smith and Alexander Calder, using the same material.

The Chilean used both materials in a three-dimensional representation of the nude female body in a seated pose, executed with a double albeit identical intention in sculptures of the same dimensions (35 x 25 x 30), created by the sculptor whilst in a particular quest for the “place of the image in sculpture. (3)

Although both are small, they are made of different materials; visually, they represent the same silhouette when observed through a shadow theatre screen; that is, they have the same image, but “... they say very different things –as Gazitúa poetically points out, because the wood said yellow and the steel said blue; wood was warm and steel was cold. The wooden sculpture weighed 800 grams and the steel one, 6 kilos.”

The conclusion reached by the artist and researcher, based on the results of this investigation, is that “contemporary sculpture will remain in the visual world until it pays the fair price to the material on which it attempts to settle.”



• Esmeralda II / Esmeralda II.



• Caballo de Guadalajara / Guadalajara horse.

Escultura urbana

La escultura no puede perder la calle, pues la escultura en el espacio público es su misión final y el trabajo del escultor es sacarla a la calle: la escultura se ubica en la calle o no está en lugar alguno. La expresión última y su razón de ser es que debe que ser un arte para todo espectador.

FG

El acervo de Francisco Gazitúa cuenta, como hemos visto, con diferentes formatos, desde el pequeño y mediano hasta el de monumentales proporciones, siendo la escultura urbana (si bien algunas piezas están situadas en locaciones rurales y/o paisajísticas) una faceta sobresaliente de su producción, con obra de esta índole diseminada en casi toda la extensión de su tierra natal.

En la capital, sobre el Megacenter de Av. Kennedy, ancló su embarcación, de 25 metros, *Esmeralda*; en el Parque de Esculturas un gran acero, donde además situó esculturas a la talla directa realizadas en mármol travertino, granito gris y también un elevado mástil de acero. En la avenida El Bosque, aportada por Chiletabacos, una gran obra que dialoga con el paseante por medio de gruesas y delgadas líneas de acero y, en otras partes de Chile, *Sauce del Maule*, Universidad de Talca; *Fuente Arrau*, en Plaza El Roble, Chillán; *Piedras para Rancagua*, en la Alameda de Rancagua; *Cristal de Atacama*, minera Radomiro Tomic; *El Caleuche*, Falabella Puerto Montt; y *Dos Caballos*, Mall Plaza Los Ángeles, entre otras.

Urban sculpture

Sculpture cannot lose the streets, because public space is its final mission and the job of the sculptor is to take sculpture out into the street: sculpture is in the streets or it isn't anywhere. Its final expression and raison d'être is that it must be an art for all spectators.

FG

As we have seen, Francisco Gazitúa's heritage comes in various formats, from small and medium to sculpture of monumental proportions. Also, urban sculpture (although some pieces are in rural and/or landscaped locations) is a major facet of his production, which he has disseminated throughout practically the entire length of his native land.

In Chile's capital, he anchored his 25-meter long ship, "*Esmeralda*" at the Megacenter there is on Av. Kennedy. In Santiago's Sculpture Park he has a large steel sculpture and also sculptures he carved directly in Travertine marble, grey granite and also a tall steel mast. On Avenida El Bosque contributed by Chiletabacos, he placed a large piece that dialogues with the passers-by through thick and thin lines of steel and in other parts of Chile there is: *Sauce del Maule*, University of Talca; *Fuente Arrau*, at Plaza El Roble, Chillán; *Piedras para Rancagua*, at Rancagua's Alameda; *Cristal de Atacama*, Radomiro Tomic mining company; *El Caleuche*, Falabella Puerto Montt; and *Dos Caballos*, Mall Plaza Los Angeles, among others.

En el extranjero hay piezas de su autoría en El Líbano, Croacia, Eslovenia; en Oxford, Cherwell, Upperschool, Inglaterra; en Humblegarden, Estocolmo, Suecia; en Guadalajara, México, dos: una en el Parque Los Colomos, y otra en la Universidad de Guadalajara; así como algunas otras más en Toronto, Canadá, a las cuales nos iremos refiriendo luego.

La utilización del acero en la obra de Francisco Gazitúa, dentro del ámbito de la escultura urbana, encuentra una expresión de imponente tamaño y belleza, especialmente interesante por su tendencia didáctica y constructiva, dentro del ámbito de la ingeniería hidráulica, en una escultura urbana singular por varios motivos: *Rueda de Larmahue*, ubicada en los jardines del Museo Interactivo Mirador, en Santiago de Chile.

Para su edificación se requirieron 48 toneladas de plancha de acero plegada, forjada y soldada, en un proceso denominado carpintería metálica. Tiene las siguientes dimensiones: 48 x 125 x 15 metros.

Basada en la forma y funciones de las centenarias ruedas del canal del mismo nombre, ubicado a orillas del camino entre San Vicente Tagua Tagua y Pichedegua, que tiene a su vez origen en las ruedas usadas por los romanos antiguos para desaguar minas subterráneas, la Rueda de Larmahue enseña, a los visitantes del museo donde se instaló, interesantes aspectos pedagógicos respecto a gran variedad de efectos físicos del agua: desde su quietud en la base triangular, luego su elevación efectuada mediante la rueda central (con una capacidad de ochocientos litros por minuto) hasta la primera plataforma a diez metros de altura y, de allí, la fuerza que tiene al descender velozmente propulsando la gran hélice espiral de diez metros de diámetro y los tres balancines al final de la gran viga-canal de 45 metros de longitud.

En el funcionamiento continuo de la kinética escultura es posible observar también la segunda rueda efectuando la ascensión de agua a una altura de 13,5 metros y, en su descenso, permite escuchar musicales sonidos cuando cae desde la segunda plataforma, produciendo diferentes ritmos y tonalidades al precipitarse al interior de los tubos en las dos grandes zampoñas de acero y en la escala-cascada.

En cuanto a su más reciente labor de obra monumental, realizada en este material metálico, pasemos revista a

There are examples of his work abroad, in Lebanon, Croatia, Slovenia, Oxford, Cherwell Upper School, England; in Humblegarden, Stockholm, Sweden; in Guadalajara, Mexico, two: one in Los Colomos Park and the other at the University of Guadalajara; as well as others in Toronto, Canada that we shall refer to later.

Within the field of urban sculpture, the use of steel in the work of Francisco Gazitúa is imposing in size and beauty, which is particularly interesting because of the didactic and constructive tendency of his work, in the realm of hydraulic engineering, in a brand of urban sculpture that is unique for several reasons: Rueda de Larmahue, located in the gardens of the Mirador Interactive Museum in Santiago, Chile.

With the following dimensions: 48 x 125 x 15 meters, its building required 48 tons of sheet steel, folded, forged and welded in a process known as metallic carpentry.

Rueda de Larmahue is based on the form and functions of the hundred year old wheels that are on the canal with the same name that runs alongside the road between San Vicente de Tagua Tagua and Pichedegua. In turn, these are inspired by the wheels the ancient Romans used to empty water out of underground mines. Rueda de Larmahue teaches visitors to the museum where it stands, interesting aspects related to a large variety of physical effects of water: from its stillness in the triangular base, through its elevation via the central wheel (with a capacity of eight hundred litres per minute), up to the ten-meter high platform and from there, the force with which it descends rapidly, providing impulse to the large spiral propeller, which has a diameter of ten meters and also the three rocker arms at the end of the 45-meter long beam-canal.

Through the continuous operation of the kinetic sculpture one can also observe the second wheel lifting the water to a height of 13.5 meters and, when it drops from the second platform, musical sounds can be heard, producing different rhythms and tonalities as it rushes inside the pipes forming part of the large steel panpipes and down the steps-cascade.

As regards some of his most recent monumental works, executed in this metallic material, let us review a few pieces



• Rueda de Larmahue.



• Barca Volante

algunas piezas dispersas por el mundo; para principiar, las que se encuentran en una plaza llamada City Place de Toronto, Canadá, que mira al lago: *Barca Volante* y *Rosa Náutica*, en las cuales profundiza la sabiduría ejercitada en el campo de la ingeniería.

Fruto de un concurso internacional donde compitió, como él dice, con la “primera división”, pues en esa ciudad hay emplazadas esculturas de Anish Kapoor, Richard Deacon, Dennis Oppenheimer, los mejores de su generación –aparte de los Mark Di Suvero, Anthony Caro, Henry Moore, etc.

Hubo que pasar por el escrutinio de dos jurados, el del concurso propiamente y el de la curaduría de la ciudad, ambos muy estrictos, *Barca Volante* fue su primera escultura en Toronto, después vino *Rosa Náutica* o *Rosa de los Vientos* o *Rosa de la Aguja*. Figura circular adaptada al cuadrante de la aguja náutica, dividida en 32 secciones que marcan los rumbos en que se divide el horizonte. Ubicadas a 100 metros de distancia una de la otra, situadas en pleno centro de Toronto (Spadina Road, una de las calles más importantes de la ciudad). Durante cuatro años de trabajo todo fue hecho en su maestranza, en las montañas de Chile, donde también vive con su mujer, la brillante artista plástica Ángela Leible, pintora de la fascinante belleza de la figura humana y de la fuerza y movimiento de equinos, así como con sus dos hijos.

Cito textualmente al artista:

Más que una mención, una pasada para Ángela, mi compañera de viaje y formidable artista, ella ilumina mi día a día con su pintura, que de manera muy propia hace visible para todos nosotros lo que está bajo la piel de la realidad.

scattered worldwide; to begin with, there are those erected in a park known as City Place in Toronto, Canada and which overlook the lake: Barca Volante and Rosa Náutica, pieces in whose construction he gained further knowledge in the field of engineering:

As a result of an international contest, in which he competed, as he says, against rivals from the “premiership league” given that this city owns sculptures by Anish Kapoor, Richard Deacon, Dennis Oppenheimer, the best of his generation –additionally to work by Mark Di Suvero, Anthony Caro, Henry Moore, etc.

The works were to pass the scrutiny of two juries, the competition jury itself and the scrutiny of the city’s own curator, both very strict. Barca Volante was his first sculpture in Toronto, followed by Rosa Náutica or Rose of the Winds or Compass Card. A circular figure adapted to the quadrant of the compass card, divided into 32 sections marking the routes into which the horizon is divided. Located at 100 meters from each other, in downtown Toronto (Spadina Road, one of the city’s most important streets). During the four years of work it took to complete, everything was fabricated at his machine shop in the Chilean mountains, where he lives with his wife, the brilliant visual artist Angela Leible, painter of the fascinating beauty of the human body as well as the strength and movement of horses, and their two children.

I quote the artist:

More than a passing mention, a pass to Angela, my companion on the road and a formidable artist. She lights up my daily life with her painting, which, in her own inimitable way, makes us all see what is under the skin of reality.

Mucho de lo que escribo es fruto de nuestras horas de conversación cada día y todo mi modesto sentido del humor se lo debo al de ella y es como una bandada de pájaros que no termina nunca de pasar.

El río Maipo fue el primer río que navegó *Barca Volante* y fueron los “vientos racos” de los Andes los primeros que inflaron sus velas.

Después vino el traslado en *containers* a Canadá, donde el escultor mismo con ingenieros de allá hizo el emplazamiento, a orillas de lago Ontario, emblema mítico de la cultura americana, también profundamente nuestro por los acuáticos elementos de su paisaje. Fue para él tremendamente emocionante ver, al final de la instalación, cómo los vientos de las praderas del norte impactaban las velas de su “Barca”.

Entre las finalidades de estas dos esculturas está hacer conciencia en la gran ciudad canadiense del lago que la rodea como un mar y que apenas se deja ver exiguamente por los edificios que circundan esta plaza.

Otra escultura importante es *Cordillera de los Andes*, que emplazó en el centro de Estocolmo, a 200 metros del edificio donde se entrega el Premio Nobel; es una gran roca tallada por dentro como sus montañas andinas que, por fuera, parecerían un muro impenetrable, pero que están talladas en sus adentros por los glaciares y los vientos.

Aeropuerto, de acero forjado, en el aeropuerto de Pudahuel, Santiago de Chile, de 12 metros, la segunda versión de un instrumento de navegación escultórico, al principio de 8 metros, fue rehecha completamente para estar de acuerdo al crecimiento del aeropuerto que incrementó tres veces su tamaño.

Lengas Rojas, en Santiago de Chile, Avenida Apoquindo, son la versión a gran tamaño de la investigación que se mostró en la exposición llamada *Tierra del fuego, árboles sin sombra*. Crean en la capital del país la conciencia del extremo sur, poblado de glaciares.

Y la más reciente y estupenda noticia es que acaba de ganar un concurso para diseñar un gran puente-escultura en Toronto, de 100 metros de largo por 7 de ancho. Se encuentra por ello ahora “diseñando y haciendo maquetas día y noche”, según nos escribe.

Much of what I write is the fruit of the hours we have spent in conversation each day and I owe to her all my modest sense of humour, which is like a flock of birds that never seems to stop flying by.

The Maipo River was the first river in which Barca Volante sailed and the “gusty winds” of the Andes were the first to fill its sails.

Then came the transportation in containers to Canada where the sculptor, together with Canadian engineers erected it on the shores of Lake Ontario, the mythical emblem of American culture, and also profoundly ours due to the aquatic elements of its landscape. For Francisco it was thrilling to see, upon completing the erection process, how the winds of the northern prairies filled the sails of his “Sailboat”.

The purpose of these two sculptures was, among other things, to make the large Canadian city more aware of the shores of the lake that surrounds it like an ocean and which can barely be seen through the tall buildings that surround this plaza.

Another important sculpture is Cordillera de los Andes, which he stood in the center of Stockholm, 200 meters from the building where the Nobel Prize is awarded every year. This is a large rock carved on the inside like his beloved Andean mountains which, on the outside, look like an impenetrable wall, but which in fact have been carved up on the inside by the glaciers and the winds.

Aeropuerto, made of forged steel, stands at Pudahuel airport in Santiago, Chile. Twelve meters tall, it is the second version of a sculptural navigation instrument; the original piece was eight meters tall, so it was remade entirely to fit in with the airport’s increased size, three times what it used to be.

Lengas Rojas, in Santiago, Chile on Apoquindo Avenue. This is the large-scale version of the outcome of the research shown at the exhibition called Tierra del Fuego, árboles sin sombra. They create awareness among the people of the capital about the far south, covered with glaciers.

And, finally, the most recent and stupendous news is that he has just won a competition to design a large bridge-sculpture in Toronto, 100 meters long by 7 wide. Therefore, he is now “working day and night on designing and making architectural models”.

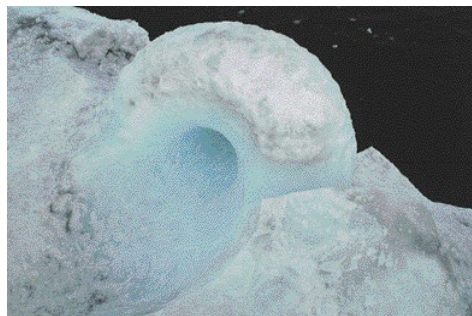
Viviendo “con la totalidad de su riqueza humana” entre agua, hielo y nieve.

En el sur de su patria, en la Antártida, cuyo clima extremo se encuentra siempre bajo el nivel de congelación, el escultor ha trabajado, como le es habitual en su quehacer artístico, con los materiales que la naturaleza le proporciona.

Pues como escribiera durante su juventud, en la tesis para concluir la carrera de Filosofía y, luego, 36 años después, volviera a citar con el grano de sal de la ironía: (4)

“En la relación estética, el sujeto se enfrenta al objeto con la totalidad de su riqueza humana, no sólo con su inteligencia, sino con su sensibilidad y efectividad (frase de algún estructuralista de aquellos tiempos, Lucien Goldman).”

Asimismo, “con la totalidad de la riqueza humana” del escultor, quien es fidelísimo lector y adorador de las obras de Gabriela Mistral y de Pablo Neruda, nos comparte profundas y sublimes emociones y sentimientos inherentes a la creación artística, en un poema donde realiza el elogio de los elementos naturales y de la entrega a su oficio, que es también una ferviente oración y un ruego esperanzado:



• Antártica

Escultura en agua

Estoy sobre el agua. Estoy sobre el agua oscura de los mares antárticos.

En ella flota el témpano de hielo azul que estoy trabajando con un hacha.

El agua es el soporte de mi escultura; el soporte de mi movediza escultura.

*Pero el hielo es el soporte de mis pies
y es el soporte de mi imagen escultórica.*

El agua es la materia de mi escultura.

Este hielo que voy tallando, mitad queda en la escultura

Living “with all of his human wealth”, among water, ice and snow.

In the southernmost region of his homeland, in Antarctica, whose extreme climate is always below freezing point, the sculptor has worked, as is his custom in his art work, using the materials that nature has provided.

Because, as he wrote in his youth, in the dissertation he submitted upon concluding his studies of Philosophy and then quoted 36 years later, with a touch of irony: (4)

“In the aesthetic relationship, the subject confronts the object with all of his human wealth, not only with his intelligence, but also with his sensibility and effectiveness (phrase by Lucien Goldman, a structuralist author of the time).”

Likewise, “with all of the human wealth” of the sculptor, one who is at the same time a faithful reader and profound admirer of the works of Gabriela Mistral and Pablo Neruda, he shares with us deep and sublime emotions and sentiments inherent to the process of artistic creation. He does so in a poem where he praises the natural elements and his devotion to his art, a poem that is at once a fervent prayer and an entreaty filled with hope:

Sculpture in water

I am above the water. I am above the dark water of the Antarctic seas.

In it floats an iceberg of blue ice which I am working on with an axe.

Water supports my sculpture; it is the support for my shifting sculpture.

*But ice is what supports my feet
and is the support of my sculptural image.*

Water is the material of my sculpture.

This ice that I am carving, half of which remains in the sculpture

y la otra mitad vuelve a ser su agua original.
 Este hielo de agua dulce va cayendo al agua salada del mar
 como virutas de témpano.
 La nieve y el granizo, agua blanca y agua dura, están cayendo
 siempre sobre mi cara y mi escultura.
 Cuando me voy en la noche, el hielo que cae del cielo rehace
 mi escultura.
 Y el agua escarchada del mar también remodela mi escultura
 desde abajo.
 Las nubes también son agua que le dan al paisaje un tono gris.
 Vapor de agua moviéndose en el cielo.
 Y finalmente entrego mi escultura de agua
 a las olas negras del Mar de Drake.
 Que los hielos del sur la cubran y la guarden.

F. G. (1994)

La embarcación y el caballo

Asentados mayoritaria y preferentemente en los fértiles valles ubicados entre el Océano Pacífico y la cordillera andina, no es extraño que los medios de desplazamiento de los chilenos hayan sido por tradición y antonomasia el barco y el caballo y, dada la raigambre telúrica e histórica del escultor y el amor por su terruño, tampoco es nada extraño entonces que éstos se encuentren entre los modelos más recurrentes de su producción.

Naves, buques, corbetas, bergantines, naos, botes, un submarino y un albatros, emblemática ave marina en pleno vuelo, forman parte de la serie náutica en formato monumental a la que ahora nos referimos, inspirada tanto en pasajes históricos como en obras literarias.

Lector constante y consistente, Francisco Gazitúa por este medio escultórico rinde homenaje a algunos de sus escritores favoritos que han tenido al mar por motivación y escenario de sus relatos, poemas y ficciones: E. Salgari, J. Verne, H. Melville, P. Neruda, G. Mistral, D. H. Lawrence y, por último, nos dice, “Nombro al más marino de todos, J. Conrad que, aunque no le hice buque, me ayudó más que nadie (...) Y Tifón, su mejor relato marino, está metido en los remaches de cada una de estas esculturas.”.

Realizadas en acero, estas embarcaciones permiten a su creador (verdadero demiurgo), mediante un procedimiento de abstracción concebir sus ingentes piezas eliminando lo superfluo y dejando en su trazo tridimensional la efigie estricta de sus

And the other half of which returns to its original water.
 This fresh water ice gradually falls into the salty water of the sea
 Like wood shavings off an iceberg.
 Snow and hail, white water and hard water, keep falling on
 my face and my sculpture.
 When I leave at night, the ice from the sky remakes my
 sculpture.
 And the frosty sea water remodels my sculpture from below.
 The clouds are also water that gives the landscape a grey
 tone.
 Water vapour moving in the sky.
 And I finally deliver my water sculpture
 to the black waves of Drake's Sea.
 May the southern ice cover and protect it.

F.G. (1994)

The ship and the horse

Having settled mostly and preferably in the fertile valleys that lie between the Pacific Ocean and the Andes mountains, it is not strange that the means of travel of the Chileans have been, traditionally and par excellence, the ship and the horse. Also, given the historic and telluric roots of the sculptor and his love for his native soil, it is not strange either that these elements should be among the most frequent referents in his production.

Ships, vessels, corvettes, brigs, liners, boats, a submarine and an albatross, emblematic sea bird in full flight, form part of the nautical series in monumental format to which we now refer, a series that is inspired in both historical landscapes and literary works.

A constant and consistent reader, Francisco Gazitúa uses this sculptural means to pay homage to some of his favourite writers who have had the sea as motivation and scene of their tales, poems and fictions: E. Salgari, J. Verne, H. Melville, P. Neruda, G. Mistral, D.H. Lawrence, and finally, he says to us, “I name the foremost sailor of them all, J. Conrad. Although I did not make a ship for him, he was perhaps the one who most helped me (...) And Typhoon, his best tale of the sea, lies at the core of the rivets of each one of these sculptures.”

Executed in steel, these ships allow their creator (a true Demiurge) to conceive his enormous pieces through a process of increasing abstraction, eliminating what is superfluous and leaving behind in its three-dimensional outline the strict effigy of his seaworthy

formas marineras, continuando el trato honesto y respetuoso del material utilizado, característico de toda su producción:

“...El buen entramamiento de las partes según sus funciones, para contar de alguna manera lo que siente el acero al ser proa bauprés, al tensarse al máximo en un cable o al comprimirse en una costilla o al desplegarse en una vela.” (6)

En cuanto al otro modelo enunciado en el anterior subtítulo, figuras emblemáticas, los caballos de acero en formato mayor de la serie *Bebedores del viento*, que el escultor ha realizado espaciadamente en los últimos años, reflejan la gracia, el garbo, la prestancia, el brío, la soberbia estampa de estas fascinantes bestias domadas por el hombre. Son también un homenaje a dos de su propiedad, que lo acompañan en sus desplazamientos con su mujer por las alturas de la cordillera andina: el Rey de Bastos y el Buen Amigo.

En gran diversidad de actitudes y fuentes de inspiración (hasta hay uno que es una estricta copia, en mayor escala y en metal, de una figura de origami en papel), así como de poses, ya fijas o en diferentes acciones, las esculturas equinas de Gazitúa se han ubicado en muchas locaciones urbanas o paisajísticas de su país, como sitios de referencia espacial y motivos de orgullo que otorgan identidad nacional a sus paisanos.

La obra de los últimos veinte años del artista, se debe en gran medida a la gestión de Rosita Lira y María Elena Comandari, directoras de la Galería Artespacio, galería que nació con la misión de promover la escultura entre los coleccionistas de pequeño y gran formato y con las que el artista ha trabajado desde el principio. Habría sido imposible para él trabajar en el retiro de su taller de montaña, sin la promoción y difusión de Artespacio.

Además de la colaboración con el trabajo escultórico del artista, hay que considerar también la publicación de sus

forms, continuing in the honest and respectful treatment of the material he uses, and which is characteristic of all his production:

“...The adequate interlocking of the parts according to their function, to somehow express what the steel feels as it becomes the bowsprit, when it becomes as tense as possible in a cable, compressed into a rib or unfurled in a sail.” (6)

*As regards the other model mentioned in the previous subtitle, emblematic figures, the large-size steel horses of the series *Bebedores del viento* that the sculptor has made over the years, reflect the grace, elegance, excellence, spirit, the proud aspect of these fascinating beasts tamed by man. They also pay homage to the two horses he owns, and which accompany him on his travels into the high Andes with his wife: Rey de Bastos (King of Clubs) and Buen Amigo (Good Friend).*

In a broad diversity of attitudes and sources of inspiration (there is even one that is a faithful copy, in larger dimensions and in metal, of an origami figure in paper), as well as poses, either fixed or in different actions, Gazitúa's equine sculptures stand in many urban or landscaped locations of his country, as sites of spatial reference and motives of pride that give national identity to his countrymen.

The artist's work of the past twenty years is due largely to the efforts of Rosita Lira and Maria Elena Comandari, directors of Artespacio Gallery, an exhibition space born with the mission of promoting small and large scale sculpture among art collectors and with which the artist has worked from the very beginning. It would have been impossible for him to work in the quiet of his mountain workshop without the promotion and publicity work of Artespacio.

Additionally to the collaboration with the artist's sculptural work, we must also consider the Gallery's publication of his



• Buen Amigo



• Rey de Bastos

múltiples escritos tanto en el terreno de la teoría escultórica como en su historiografía.

Las escultóricas piedras de la cantera chilena del escultor

“Esa fue mi opción, vivir en el caos de la materialidad, conocerla en algo, tratar de representarla con materia transformada, representarla hasta que volvía a ser de otra manera, a ser simplemente lo que era, sin imponerle imágenes.”

FG

Aparte del buen oficio propiamente dicho (en lo que es definitivamente magistral), la fineza de su sensibilidad artística, sus ejercitadísimas dotes de observación, la agudeza de su penetración intelectual y la avasallante comprensión de la materia, de la que ha hecho gala desde que tempranamente escuchó el llamado de su vocación, son cualidades de Francisco Gazitúa que, según nuestra particular manera de ver, gozar y entender su obra, se expresan de manera óptima en sus piezas de gran formato, realizadas mediante la talla directa en materiales líticos, alguno de ellos tan duros como el granito.

No sólo es extraordinaria la belleza de estas ingentes rocas retocadas por su mano, ni su insólito e indiscutible respeto por la materia prima, sino también es tan pasmosa su capacidad y poderío en este campo, que tal parecería que son ellas mismas quienes le dicen e indican cómo y qué tiene que hacerles para su lucimiento. (5)

Sí, tal pareciera que, por un don divino, al escultor (recuérdese el mito de la Grecia clásica sobre Pigmalión) le haya sido dado poder escuchar la autorizada opinión estética de una múltiple variedad de enormes piedras de la rica cantera chilena, las cuales se han propuesto comunicarle, con el fin de insertarse como obras maestras del arte contemporáneo, consejos de ésta o parecida índole: “córtame aquí, púleme acá, esta parte déjala como es, la otra agúzala un poco más”, etc.”

Según su creador, esto se debe a una deuda que por su labor contrajo con la naturaleza: “Tengo un precio que pagarle a la materia en la que la imagen intenta aterrizar”.

Por otra parte, también ha incursionado con este material

numerous writings both in the field of sculptural theory as well as its historiography.

The sculptural stones of the sculptor's Chilean quarry

“This was my option, to live in the chaos of materiality, to know it up to a point, to try and represent it using transformed matter, to represent it until it became what it was, only in a different way to be simply what it was without imposing any images on it.”

FG

Additionally to craftsmanship per se (definitely masterly), there is also his fine artistic sensibility, his well honed powers of observation, his sharp mind and also his overwhelming understanding of the material, which he has demonstrated since he first heard the call of his vocation. These are qualities of Francisco Gazitúa that, according to our particular way of seeing, enjoying and understanding his work, are optimally reflected in his large scale pieces, realized by direct carving in lithic materials, some of them as hard as granite.

Not only is the beauty of these enormous rocks retouched by his hand or his unusual and unquestionable respect for the raw material something out of the ordinary, but also his capacity and power in this field is so awesome that it seems as if they themselves have told him how and what he has to do to show them in their best light. (5)

Yes, it would seem that as if by divine gift the sculptor (remember the Classic Greek myth of Pygmalion) has been given the power to listen to the qualified aesthetic opinion of a broad range of enormous stones from the rich Chilean quarry. They appear to have confided in him in order to become masterpieces of contemporary art, giving him advice such as: “cut me here, polish me there, leave this part as it is, sharpen the other a bit more, etc.,” or the like.

According to their creator, this is due to a debt that he acquired with nature through his work: “There is a price I must pay to the material where the image attempts to settle”.

And yet he has also used this material in utilitarian pieces,

en piezas utilitarias, como ejemplares de mobiliario. En este sentido, son notables unas recientes esculturas en granito para City Place, Toronto, Canadá, mesas que, por cierto, tienen una marina forma de embarcaciones que parecieran trazadas a partir de la planta de la línea de flotación, con su proa puntiaguda, babor y estribor curvos y la popa donde se mueve el impulso de la propela con rectangular conformación. Sobre este punto, el artista comenta:

“Mobiliario urbano ha sido uno de los campos históricos de la escultura, nadie lo hace mejor que nosotros; es nuestro deber recuperar para nosotros lo que nos corresponde de ese campo, hoy en manos de arquitectos o diseñadores.”

La anterior opinión de Francisco Gazitúa, con la cual termina el presente ensayo, es un válido y valiente reclamo y homenaje a la labor que le corresponde gremialmente (“nadie lo hace mejor que nosotros”); expresa con determinación y contundencia rasgos de su particular carácter: la certeza de una vocación que, día a día, se reivindica mediante la creación de belleza tridimensional, como muy pocos lo hacen actualmente en el mundo.

México, verano del 2009.



• Francisco Gazitúa - Lily Kassner - Nina Zambrano - Carlos Lizariiturry , Museo Marco, Monterrey, México.

such as furniture. The most outstanding of these are some recent sculptures in granite for City Place in Toronto, Canada. These tables certainly have a maritime referent in the shape of ships that seem to be drawn standing on the flotation line, with their pointed prows, curved port and starboard sections and the stern where the rectangular-shaped propeller drives the piece. About this work, the artist comments:

“Urban furniture has been one of the historical realms of sculpture, nobody does it better than we do; it is our duty to reclaim our share of that field, which today is in the hands of architects and designers.”

This opinion of Francisco Gazitúa, with which this essay comes to an end, is a valid and brave claim and also pays homage to the work of his fellow craftsmen (“nobody does it better than we do”). It expresses forcefully and with determination features of his particular character: the certainty of a calling that, day by day, is vindicated by the creation of three-dimensional beauty, such as very few currently do so in the world.

Mexico, summer of 2009.

Notas

1. Gazitúa Francisco, De Virgilio Arias a Lily Garafulic (1850-2004), Editorial Artespacio. Santiago de Chile, 2004.
2. Ibidem
3. Imagen y materialidad, en Francisco Gazitúa, esculturas 1970-2003. Editorial Artespacio. Santiago de Chile, 2003.
4. Arte y Ciencia. Texto presentado en el Congreso Arte y Ciencia, Museo Interactivo Mirador, 2004.
5. Piedras e imágenes en los Andes del Sur. Conversación con Luisa Ulibarry, publicada en el libro Piedras, Editorial Artespacio. Chile, 1998. ¿Cuál es la enseñanza? Publicado en Francisco Gazitúa, esculturas 1970-2003. Editorial Artespacio. Stgo de Chile, 2003.

Notes

1. Gazitúa Francisco, De Virgilio Arias a Lily Garafulic (1850-2004). Editorial Artespacio. Santiago, Chile. 2004.
2. Ibidem
3. Imagen y materialidad in Francisco Gazitúa, esculturas 1970 – 2003. Editorial Artespacio. Santiago, Chile. 2003.
4. Arte y Ciencia. Text presented at the Art and Science Congress, Mirador Interactive Museum. 2004.
5. Piedras e imágenes en los Andes del Sur. Conversation with Luisa Ulibarry, published in the book Piedras, Editorial Artespacio. Chile, 1998. ¿Cuál es la enseñanza? Published in Francisco Gazitúa, esculturas 1970-2003. Editorial Artespacio. Santiago, Chile. 2003



TALLERES

Mi taller, se ubica en Pirque, en una antigua cantera de granito al pie de los Andes centrales de Chile. Se divide en cuatro secciones: Piedra, Madera, Acero y Multimedia. Todas mis esculturas emplazadas en el espacio público de gran y pequeño formato han sido elaboradas aquí.

WORKSHOP

My Workshop, located in Pirque, is situated upon an old granite quarry at the foot of the Andes mountain range in central Chile. It is divided into four sections: stone, wood, steel and mixed media. All of my sculptures placed in public spaces, both large and small have been created here.







Herramientas de Forja



Fragua



Fragua



Forja matrices



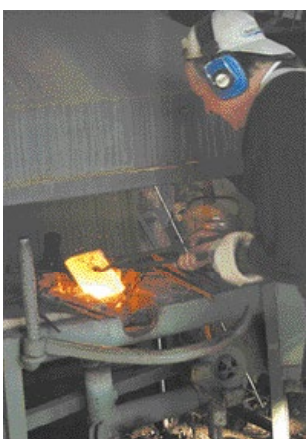
Limado matrices



Limado sello



Calientamiento de acero



Traslado del acero al martinete



Dimensionado del acero en el martinete



Cuadrando el acero



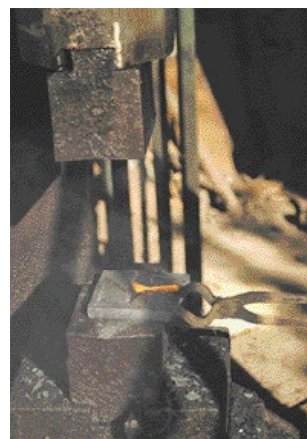
Estampado del acero



Sellado de Grabado Escultórico (fecha)



Sellado de Grabado Escultórico (nº de edición)



Planchado Final de Grabado Escultórico

Proceso Grabados Escultóricos



Grabados Escultóricos
2002 - Acero - 14 x 14 x 4 cm.

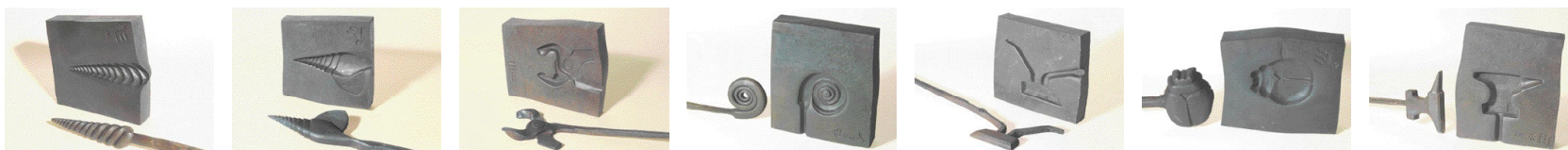




FIGURA HUMANA: LANZADERAS Y CABEZAS

Estudio comparativo de imagen y materialidad escultórica,
usando como sujeto de contenido la figura humana.

HUMAN FIGURE: LANZADERAS & HEADS

*A comparative study of image and sculptural materiality,
using the human figure as its subject.*

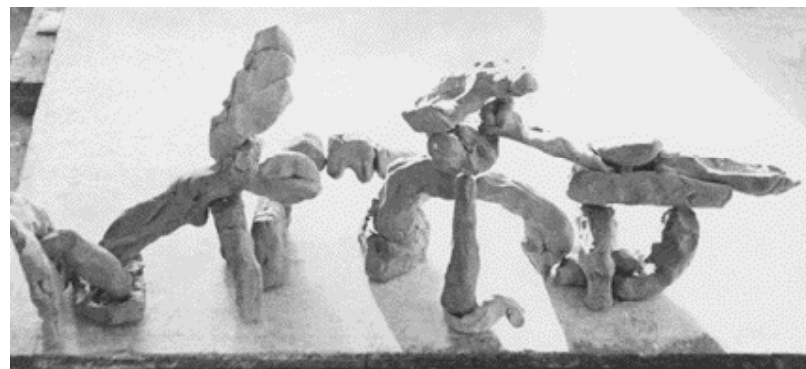
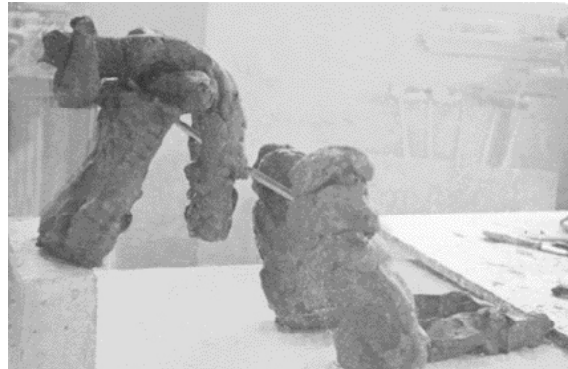
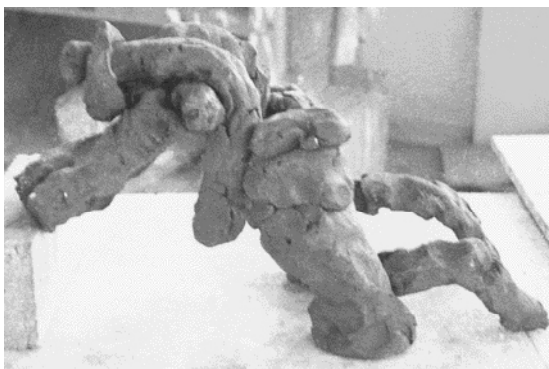
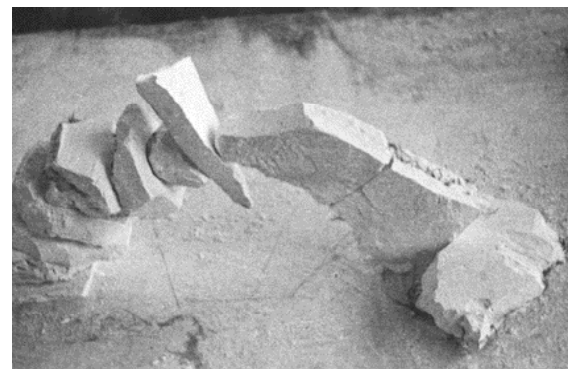
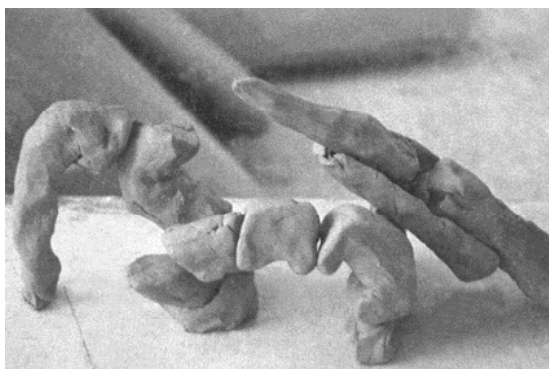


Figura Empujando
1979 - St. Martin's School of
Arts, Inglaterra - Arcilla - Madera
Pequeño formato

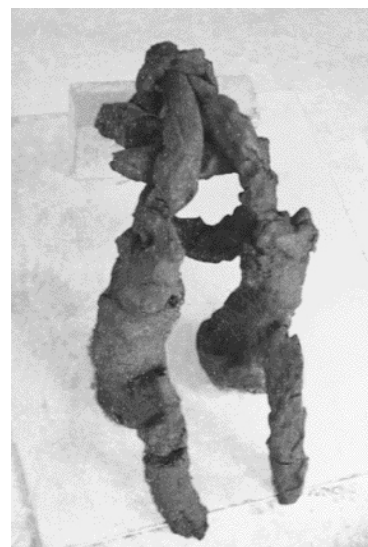
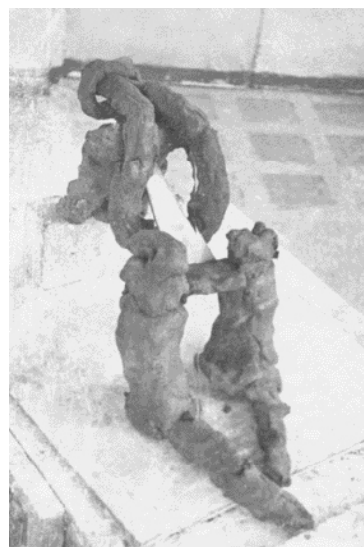
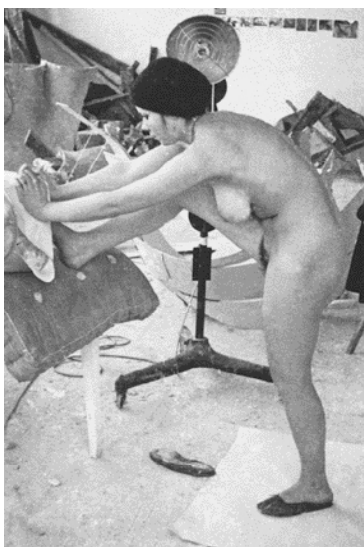


IMAGEN Y MATERIALIDAD

IMAGE AND MATERIALITY

FRANCISCO 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.

I began to examine the role of the image in sculpture around 1977. Although at the time I was working with one and the same pose of the human body, I always obtained different results. Thus I became aware that the starting point, the image, was of no importance as, in any case, the outcome was always different.

In the research that originated the Andes collection, I worked with three original poses, the result of which was three wooden sculptures. Later I repeated the same form in the different materials. For me, this investigation was an exercise in exactitude.

In the abstract sculptural language in which most of my generation was formed, chance is of paramount importance in the creative process. For us, the starting point was always some found material (objets trouvés). As a result, at least 50% of sculptural discourse was produced by others with other purposes and therefore the result of chance and, if not accidental, at least imprecise.

For thirty thousand years sculptors have done just one thing: the human figure. There are three essential variations: standing, seated and reclining figures. The theme has been handed down to us as the choreography of a dance performance: a seated man, a walking man, a standing man, etc. For thousands of years, also, sculptors were interpreters of fixed themes only.

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 cortafío 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.

Based on these two antecedents, the research developed as follows: I started with a wooden sculpture based on a classic pose and then reproduced it in steel.

This way, I obtained six pairs of sculptures. I will analyze here one of these couples: “Adèle en madera de ruy” (“Adèle in ruy”) and its forged steel counterpart. I believe this particular couple is a prototype of the sculptural issues dealt with in the entire collection.

I will start by referring to the technical aspects involved in the production of both sculptures.

The wood came from the small shrub known as “ruy,” which is used in the production of musical instruments in Veneto and Croatia. The iron came from a mine in northern Chile.

Once in my studio, these two materials went through different processes and tools. I cut the wood using wedges and a saw; the iron I cut using oxyacetylene and cold cut at the forge. I gave shape to the wooden forms using the natural forms of the tree. In the forging process, also, the Iron was heated until it was red hot on a coke fire and then given form with a hammer. To join up the pieces of wood I used chisels, carving knives and a plane; for the iron I used the forge, chisels, awls and then files for the finishing touches.

Next, I was faced with the task of rendering visible the physical properties hidden within the materials.

It was not enough that the iron, under a layer of oxide, was really flexible or resistant (as occurs when its surface has been hammered). Even though its qualities had not been lost under the surface, the iron was perceived as weak and breakable. This sculptural feeling was against the sculptural content. The same occurred with the wood. By leaving the bark on the wood, it sometimes gave the impression of being weak even though, on the inside, the wood was healthy and firm.

It became necessary to reveal the wood’s grain and, in the case of the steel, polish it by hammering (ironing) in order to give the feeling of firmness and flexibility.

When I observed the two finished sculptures through a Chinese shadow screen, I saw that both projected the same silhouette.

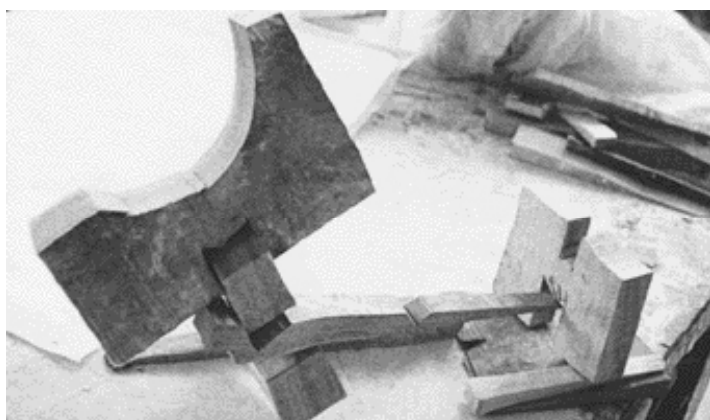
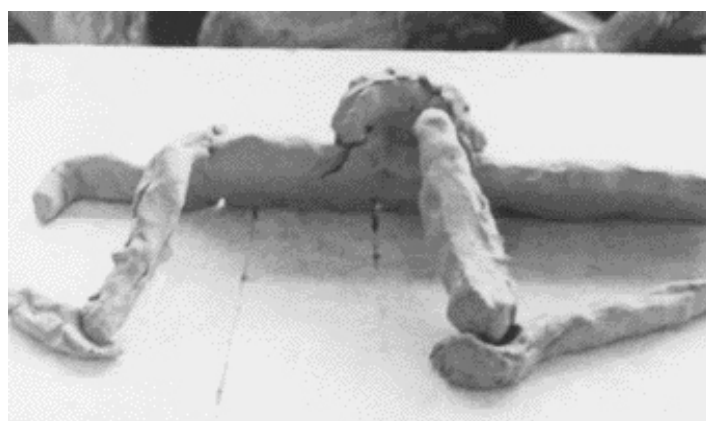
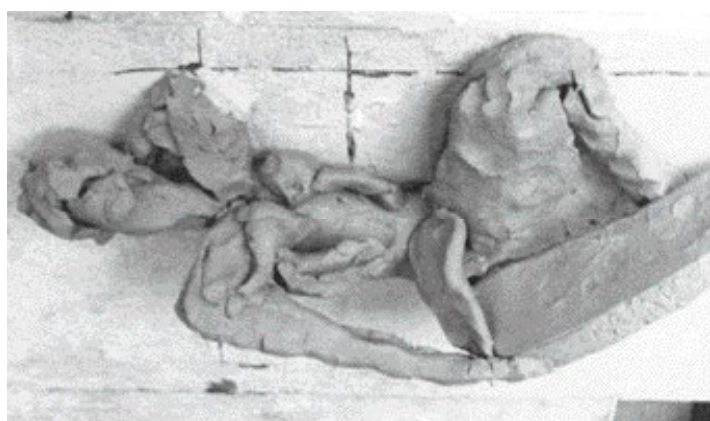
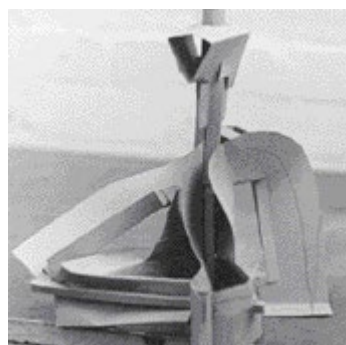
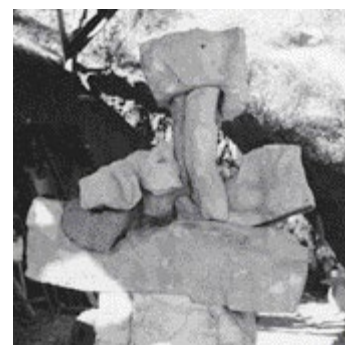
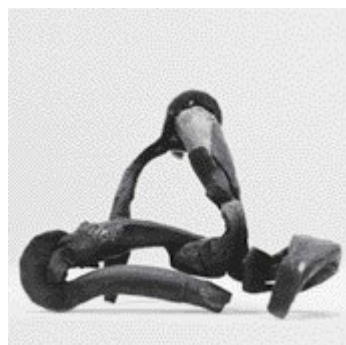
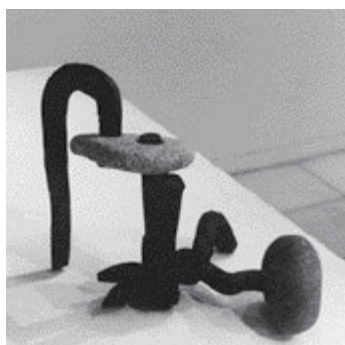
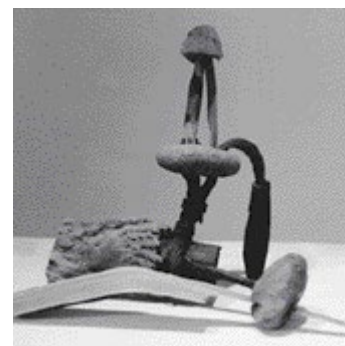
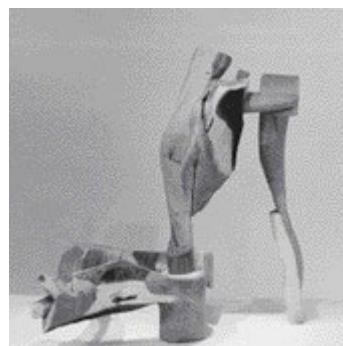
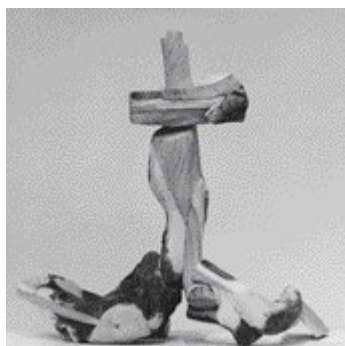
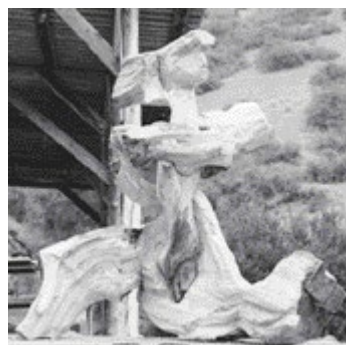
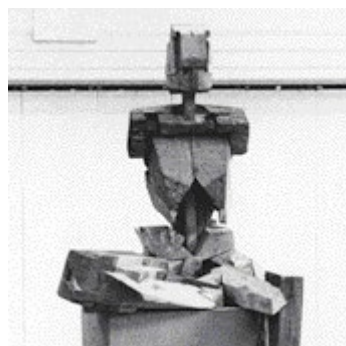
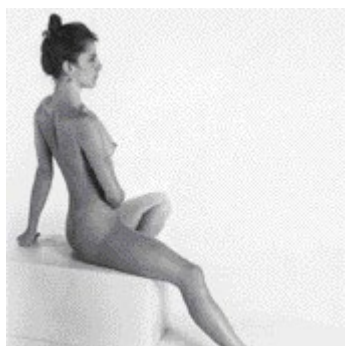


Figura Reclinada
St. Martin's School of Arts, Inglaterra, 1979 - Arcilla - Madera - Pequeño Formato



Varaciones sobre una Mujer Sentada
1987 - 1992 - Arcilla, Yeso, Madera, Fierro, Piedra y Papel

La misma imagen.

Cuando saqué la tela, la luz reveló dos esculturas que tenían 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 calzaba 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 gr. y la de fierro pesaba 6 kg.

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.

The same image.

Upon removing the screen, the light revealed two sculptures that have the same parts and which functioned in the same way: The forearm had been inserted into the base: the articulation of the joint linking the arm and elbow was the same; the torso was arched towards the top; the upper part of the leg was a truncated half-moon; and the foot had a laminated shape that fitted into the base. In spite of these similarities, the sculptures said very different things.

They said different things because the wooden sculpture had yellow wooden veins and the steel figure had no grain at all, it was blue.

The wood said it in yellow, the steel in blue.

The wood was warm, the steel cold.

The wooden sculpture weighed 800 gr., the steel sculpture 6 kilos.

The wood's flexibility depended on its grain, thickness and the nature of the tree from where it was obtained. Steel's flexibility, on the other hand, depended on its carbon content, tempering and thickness.

The sculptural image was in such a way sheathed in matter, to such an extent pushed and submerged that it was inextricable from itself, and for this reason the sculptural language is resistant to the image:

After this investigation, I have had serious doubts about the usefulness of having classified sculpture among the visual arts. Visuality has been the great door through which generations of sculptors have arrived at sculpture. This visual way of thinking about sculpture has painted our field of endeavor into a corner from where it cannot escape, where sculptural discourse has not taken into account the most essential quality of the sculptural language: the fineness of its material constitution.

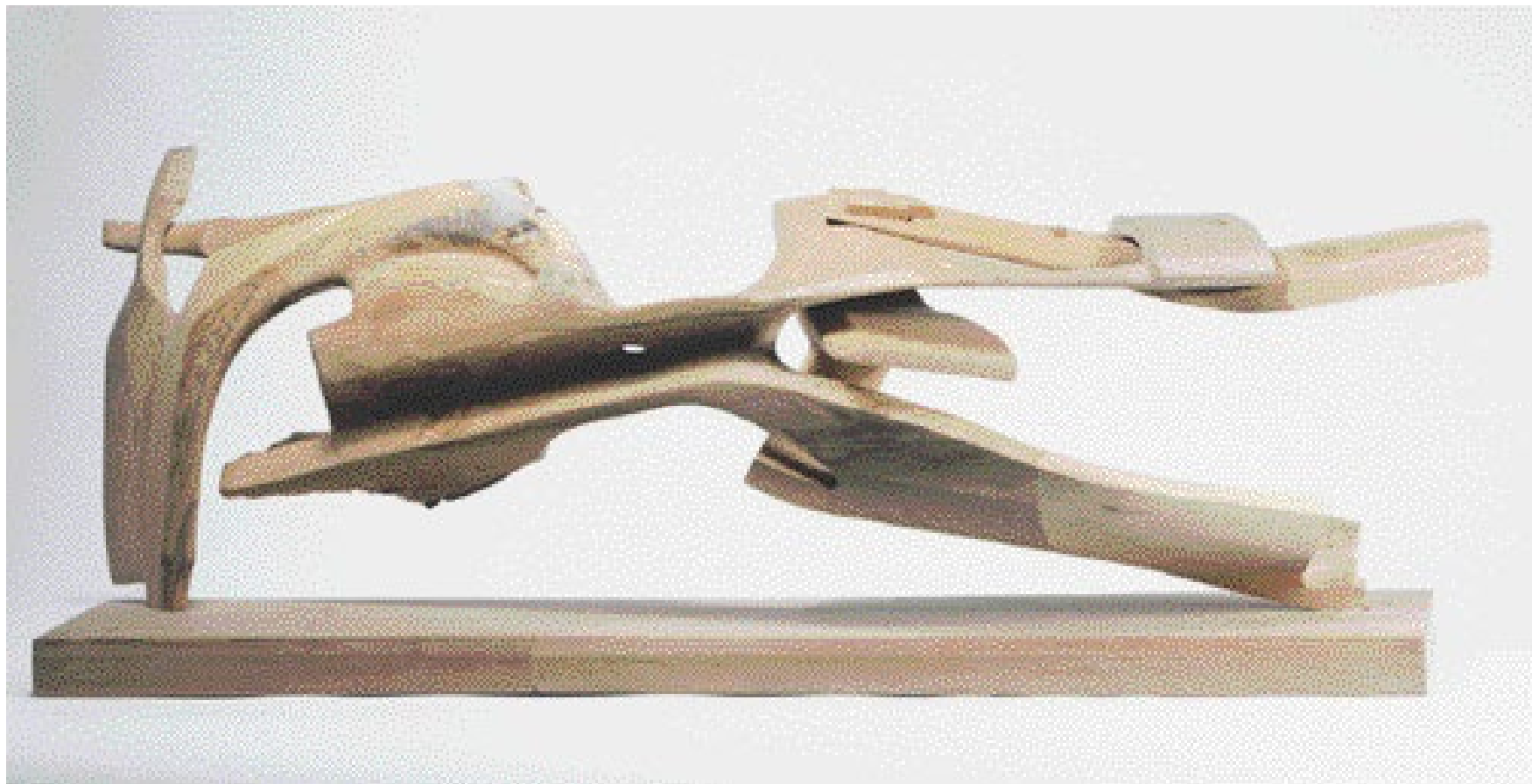
Contemporary sculpture will continue to inhabit the visual world for as long as it fails to pay a fair price to the matter it attempts to land on.



Mujer Sentada (Colección Andes)
1989 - Maderas - 35 x 25 x 30 cm.



Mujer Sentada (Colección Andes)
1994 - Acero Forjado - 35 x 25 x 30 cm.



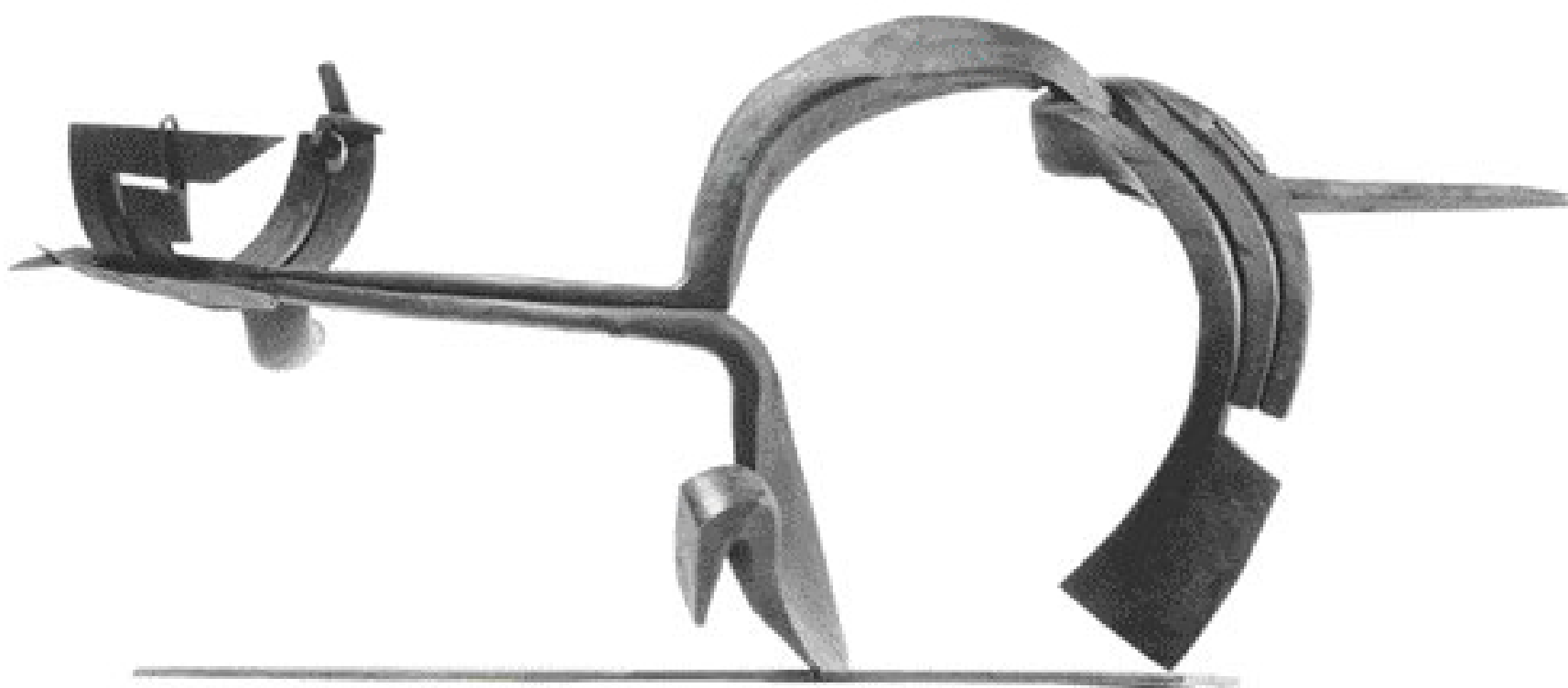
Adèle (Colección Andes)
1992 - Madera - 80 x 40 x 30 cm.



Adèle (Colección Andes)
1994 - Acero Forjado - 55 x 35 x 20 cm.



Lanzadera (Colección Andes)
1992 - Madera Encina - 50 x 30 x 28 cm.



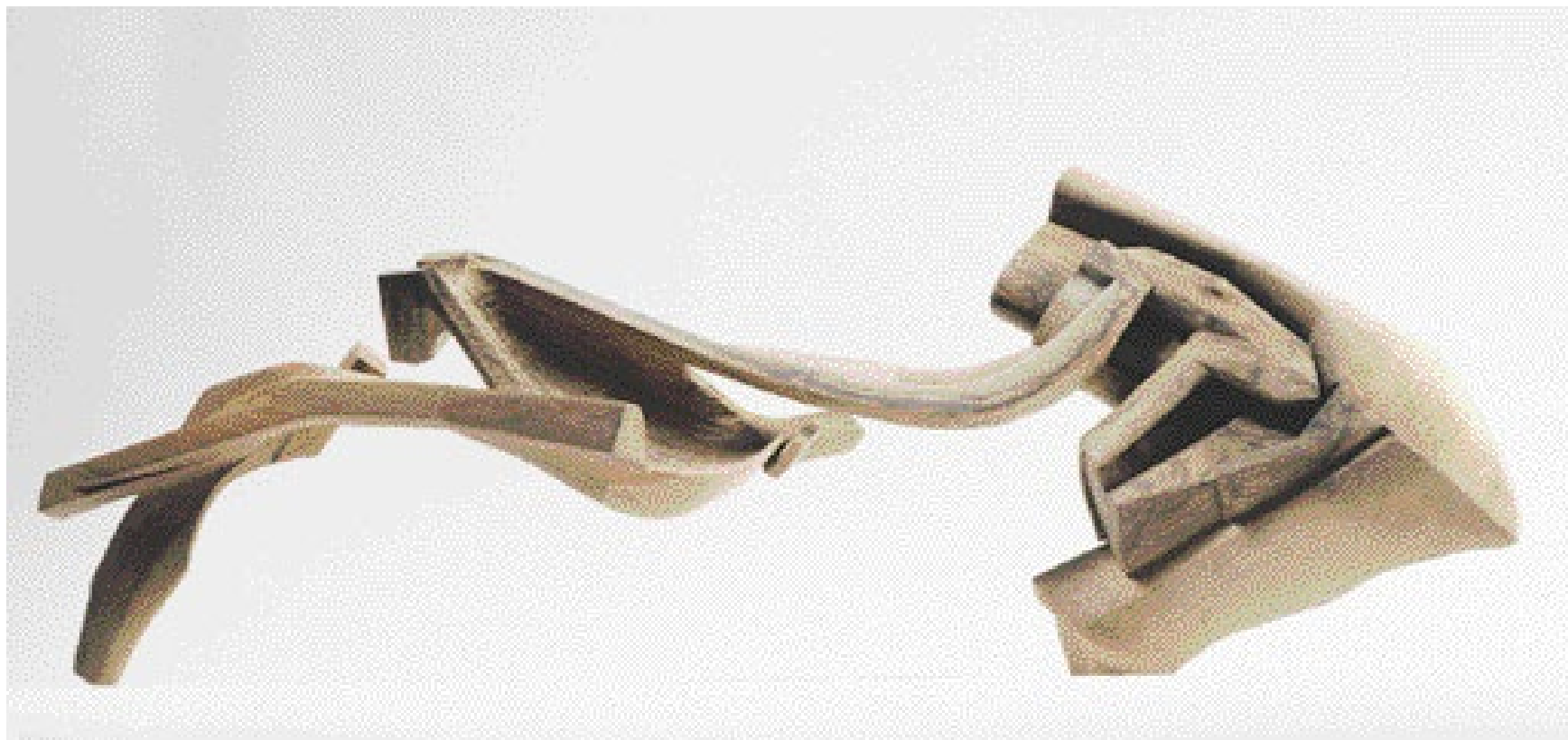
Lanzadera (Colección Andes)
1994 - Acero Forjado - 60 x 35 x 25 cm.



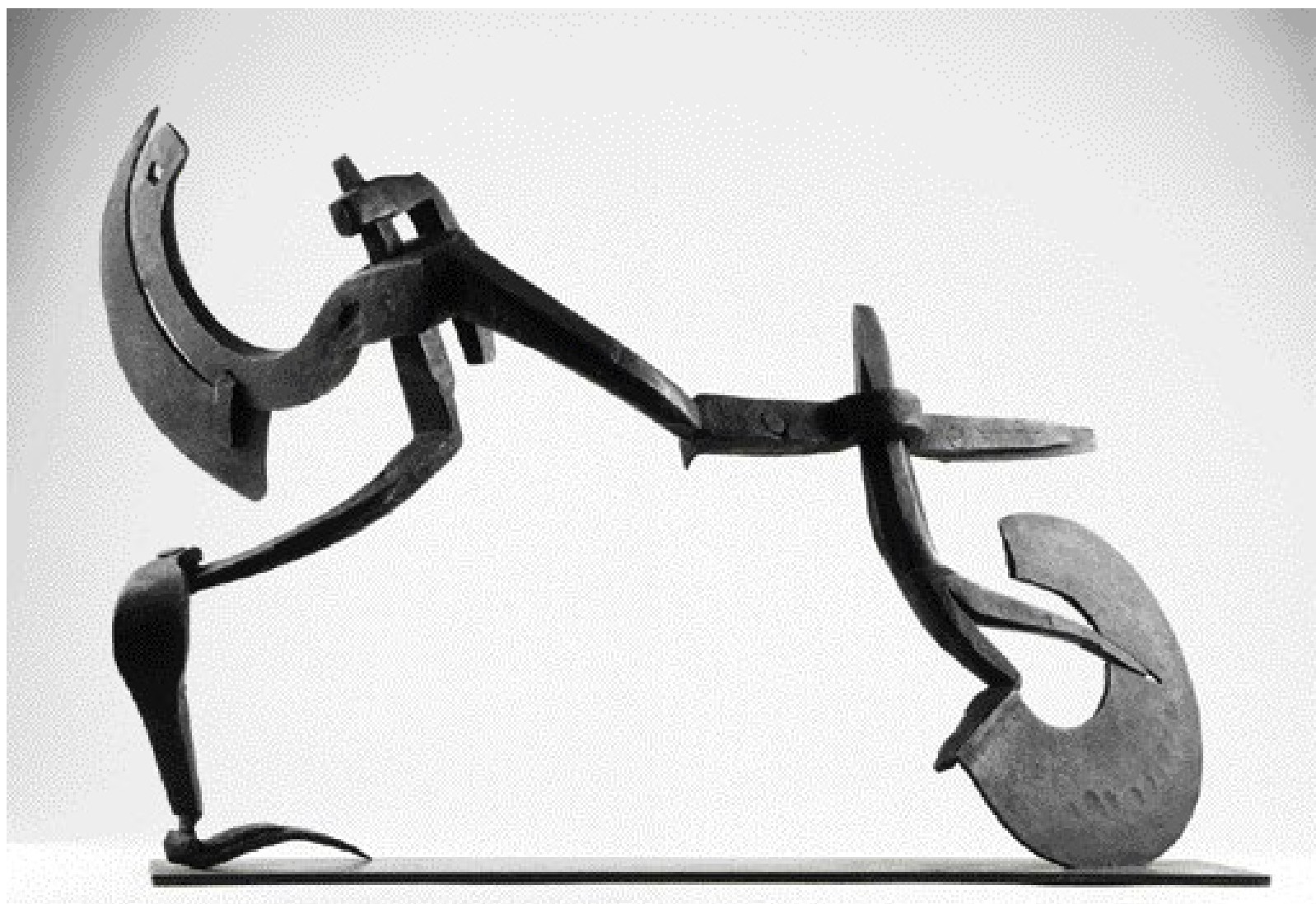
Mujer Arqueada (Colección Andes)
1992 - Madera Ruy - 70 x 40 x 25 cm.



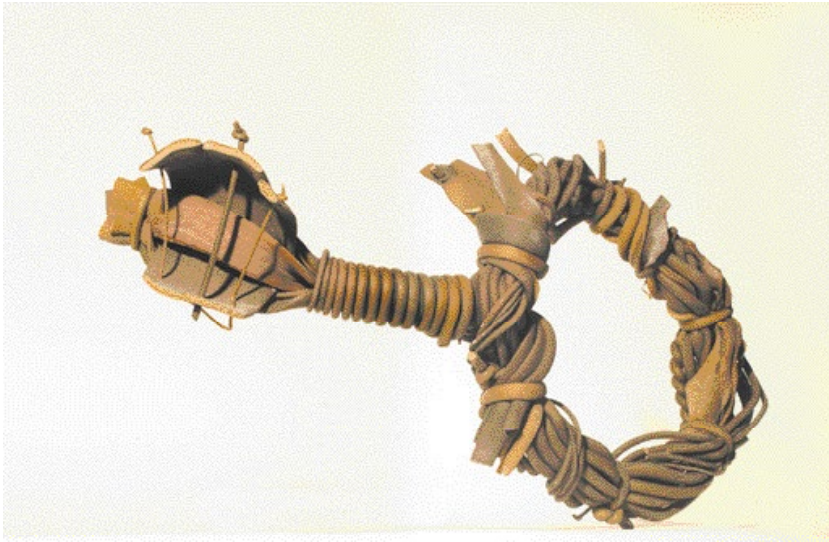
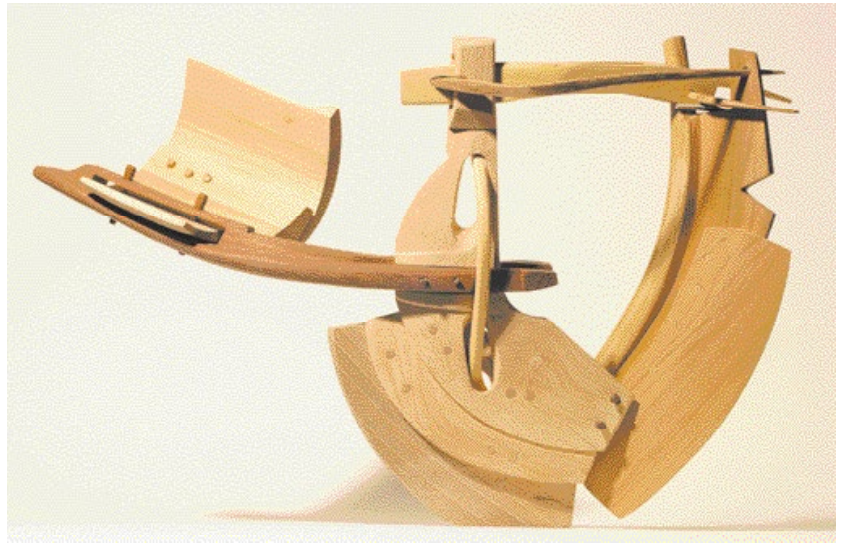
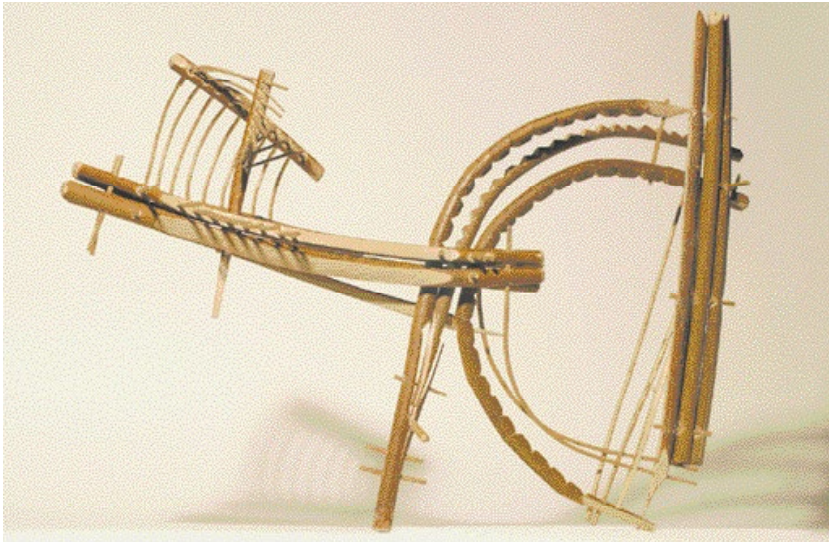
Mujer Arqueada (Colección Andes)
1994 - Acero Forjado - 70 x 40 x 25 cm.



Mujer Reclinada (Colección Andes)
1992 - Madera Nogal - 70 x 30 x 25 cm.



Mujer Reclinada (Colección Andes)
1994 - Acero Forjado - 50 x 35 x 25 cm.



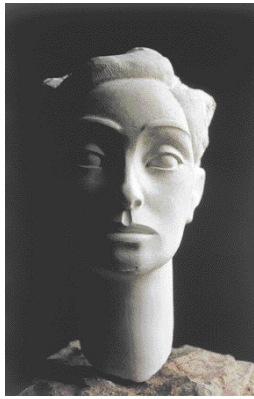
Serie Lanzadera

1992 - 2002 - Madera, Madera Petrificada (piedra de huasco),
Mimbre y Cochayuyo - 50 x 30 x 28 cm.

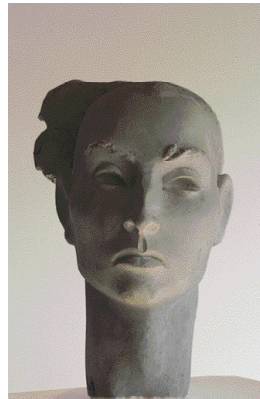




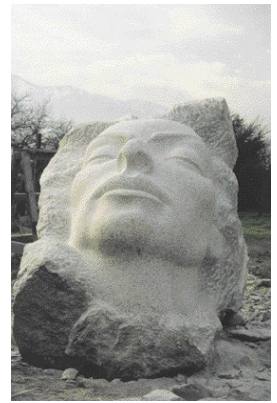
1966



1985



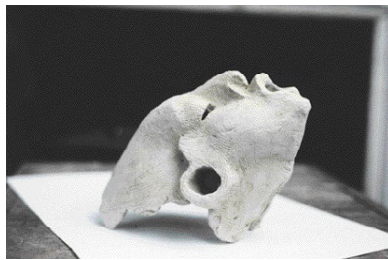
2002



1992



1991



1985



1985



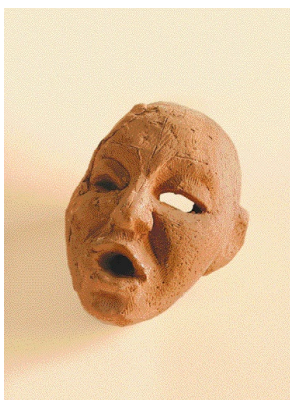
1986



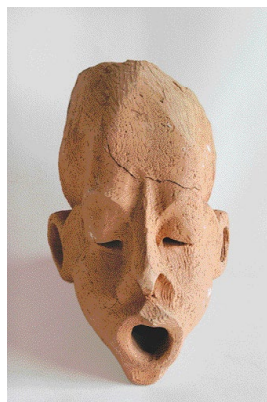
1986



1986



1986



1986



1986



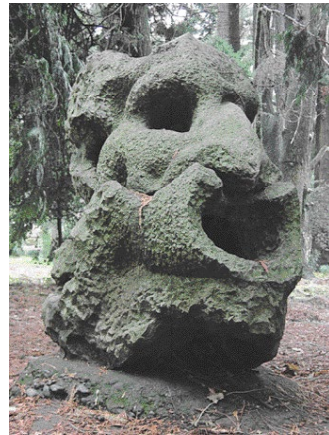
1986

CABEZAS

HEADS

Mi primera escultura fue una cabeza, un retrato. He desarrollado el tema durante casi 40 años y vuelvo siempre a él como a la fuente primera, al origen. Vuelvo también al modelado, la esencia final de la escultura.

My first sculpture was a head, a portrait. I have developed the theme over my 40 year career and i always return to it as the primary source, the origin. I once again return to the modeled, the final essence of sculpture.



1986

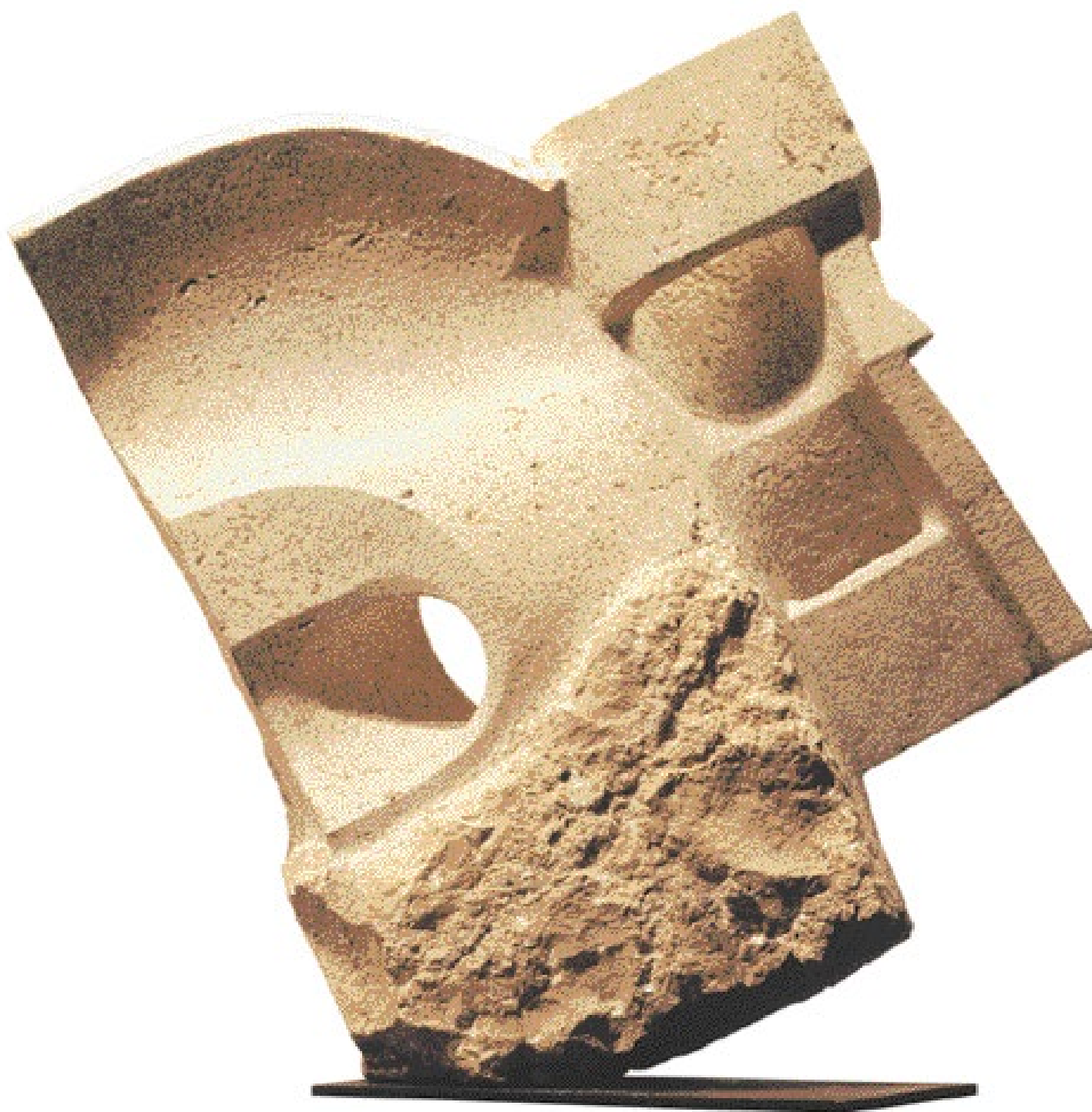


INSTRUMENTOS DE VIENTO

En estas esculturas busco el equivalente escultórico a la música. Su referente son las grandes rocas de Los Andes y el viento de las montañas que las hace sonar constantemente.

WIND INSTRUMENTS

In these sculptures, I'm looking for the sculptural equivalent to music. The subject matter is derived from the rocks of Los Andes, and the mountain wind that constantly makes music in its passage.



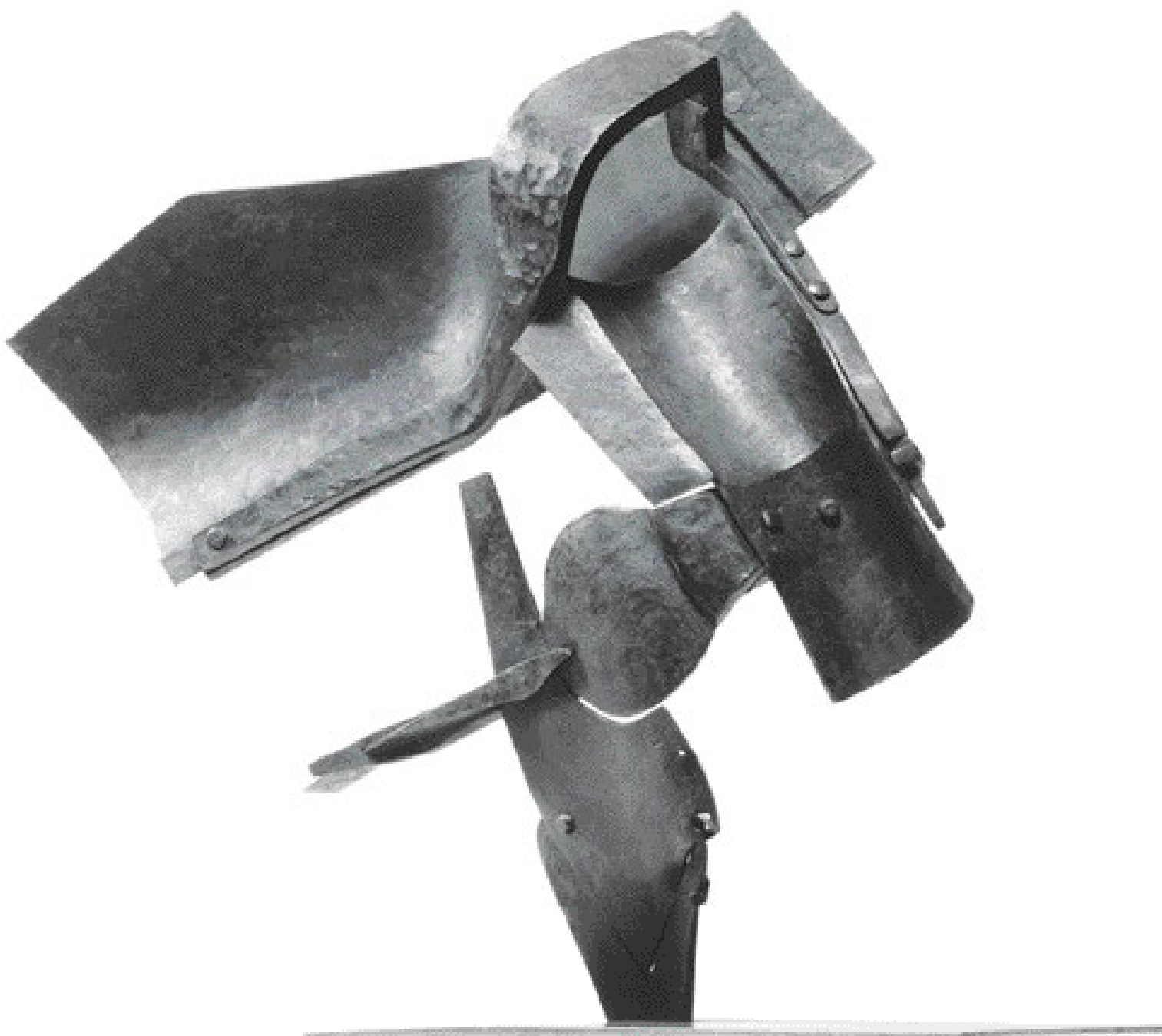
Instrumento de Viento en Piedra
1993 - Mármol - 50 x 40 x 25 cm.



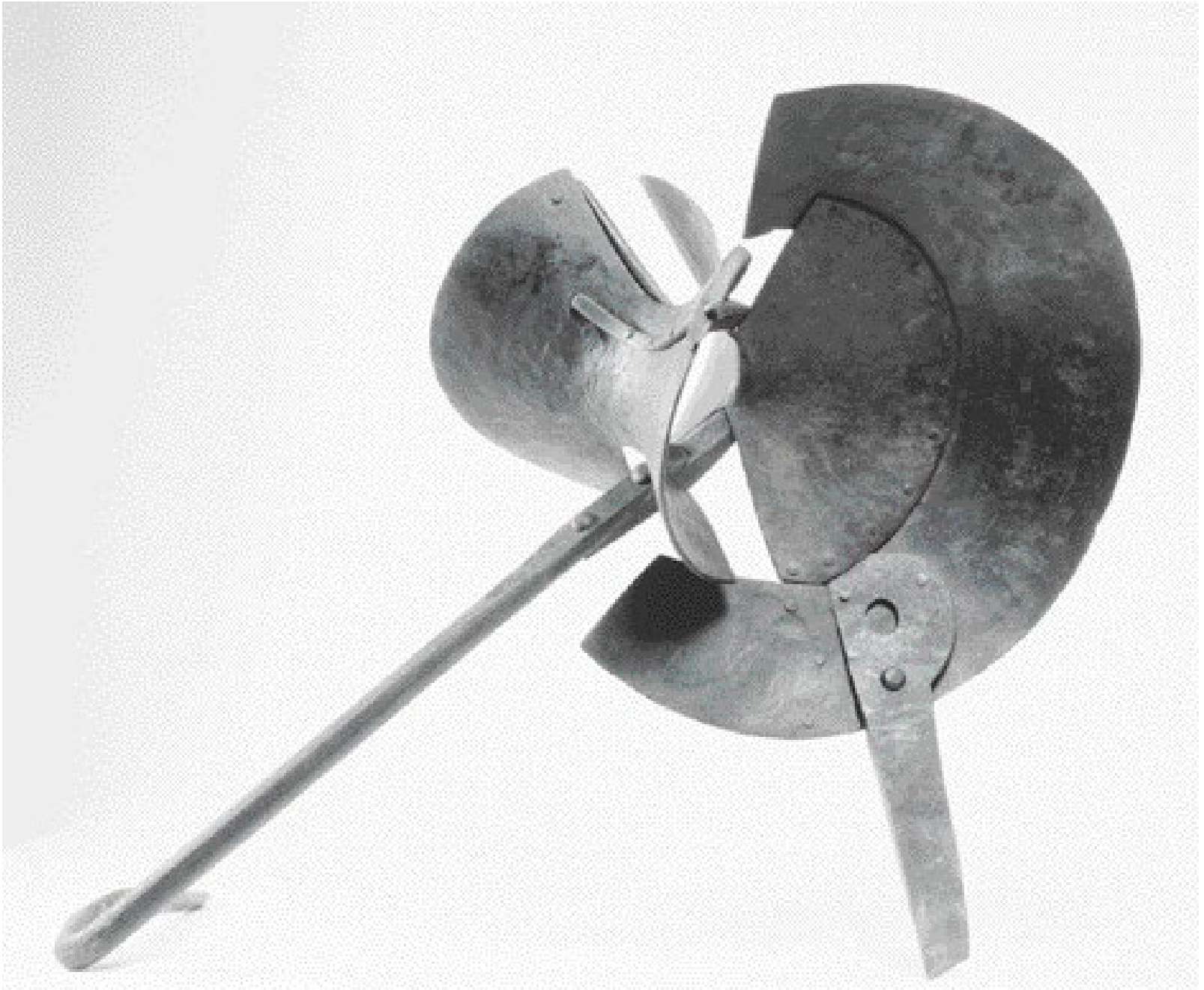
Instrumento de Viento en Madera
1993 - Madera - 50 x 40 x 25 cm.



Instrumento de Viento en Acero Forjado
1994 - Acero Forjado - 50 x 40 x 25 cm.



Instrumento de Viento en Acero Forjado
1994 - Acero Forjado - 50 x 40 x 25 cm.



Instrumento de Viento en Acero Forjado "Portillo"
1994 - Acero Forjado - 35 x 40 x 30 cm.



Instrumento de Viento en Acero Forjado "Capacho"
1994 - Acero Forjado - 25 x 25 x 15 cm.



Ojo del Tupungato
1995 - Mármol Negro - 70 x 60 x 50 cm.



1995 - Mármol Travertino - 106 x 50 x 40 cm.

Alto Colorado

1995 - Piedra Huasco - 90 x 100 x 50 cm.

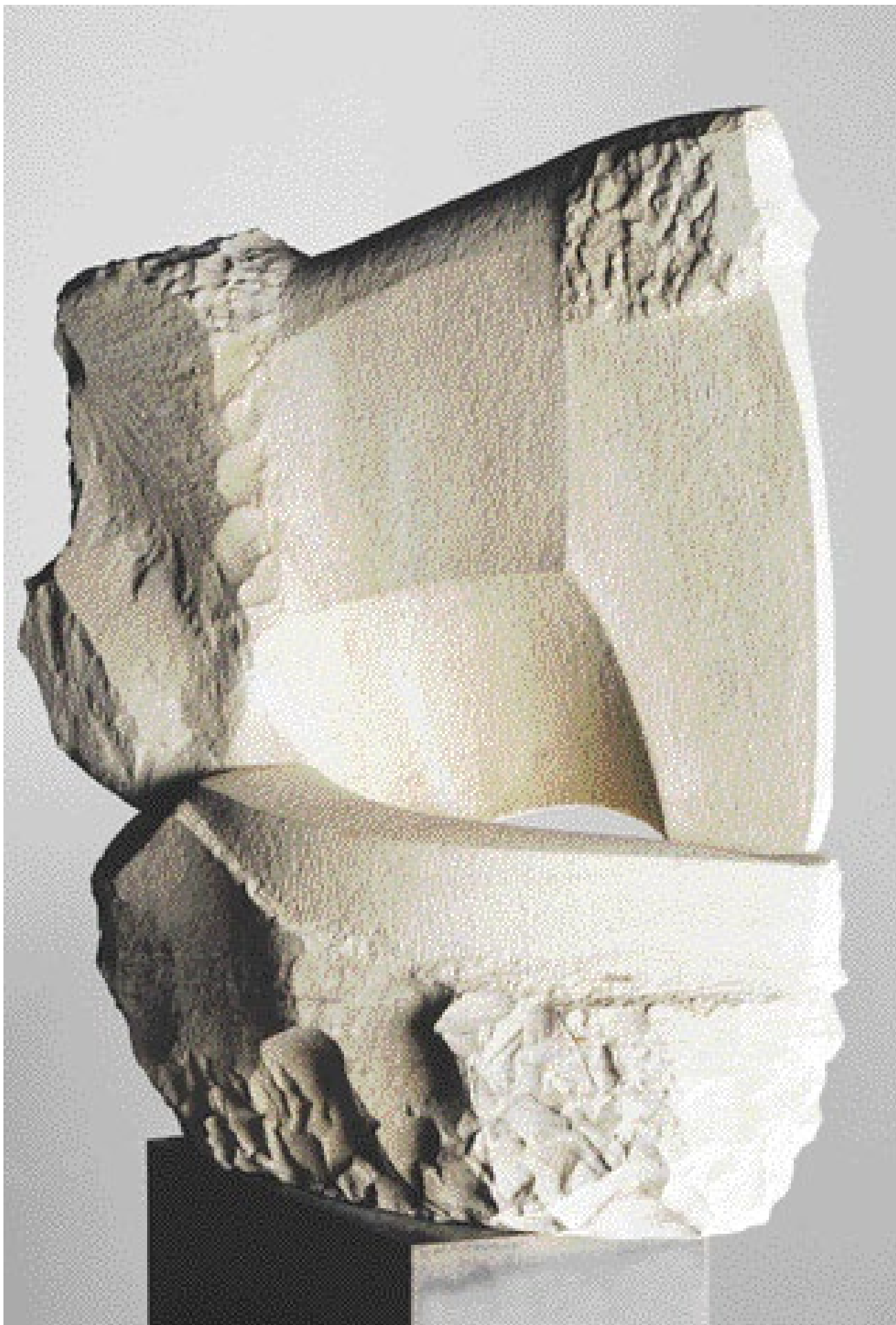


Pirca de Piedra
1995 - Basalto - 120 x 50 x 40 cm.



Sillahur

1995 - Piedra Huasco - 80 x 90 x 50 cm.





Almendra Gris
1995 - Granito - 120 x 160 x 40 cm.



ARBOLES: SAUCES - LENGAS

Sauces: las esculturas de esta colección son el fruto de una investigación sobre las cualidades de ductilidad y elasticidad del acero utilizando solamente la técnica de la forja, sin usar soldadura. El referente de estas esculturas son ocho sauces reales de los canales de Pirque, Chile.

Lengas: el contenido de esta serie de esculturas son las "Lengas en Bandera" porque crecen en forma horizontal, casi pegadas al suelo, forma funcional para resistir una ventolera indemente.

TREES: WILLOWS - LENGAS

Willow trees: The sculptures of this collection are the outcome of research into the traits of ductility and elasticity found in steel, using only the technique of the forge, without using welding. The inspiration for these sculptures came from eight real willow trees found along the canals of Pirque, Chile.

Lengas: the focus of this series of sculptures are the "flag lengas" of the Patagonian south. They grown in a horizontal form, almost stuck to the ground - a functional growth pattern that resists the harsh, battering winds.



Acero Forjado
1993 - Acero Forjado - 60 x 50 x 30 cm.

SAUCES DE ACERO, CONSTRUCCIÓN FUNCIONAL

STEEL WILLOWS, FUNCTIONAL CONSTRUCTION

FRANCISCO GAZITÚA, 1985

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

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



• Esculturas de Isla de Pascua/ Easter Island Sculptures

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

The sculptures in this collection are the result of a process of research into the ductility and elasticity of steel, based on similar (real life) qualities of eight willows standing on the banks of the Pirque irrigation ditches (Chile).

Given that the history of steel sculpture is relatively short, upon embarking on this research and reflection on these specific qualities of forged steel I feel I must begin by referring to certain master carvers: first of all, two Europeans; secondly, the Mapuche people and the native inhabitants of Easter Island.

Michelangelo and Brancusi carved stone and wood in search of a preexisting figurative or abstract form. They transferred such a form into bronze or stone alike. In spite of being some of the most material-aware sculptors in the history of our medium, both viewed matter as the support for form, a bit like canvas for paint. I am referring, for example, to Brancusi's eleven versions of "Bird in space", all of which function successfully, whether in stone, wood or bronze.

One alternative to this way of working is the Mapuche form of wood carving (rehues or funerary wakes) and the wood carvings of the natives of Easter Island, whom I have seen working on several occasions and who draw the sources of their work from their own ethnic origins, in a dialogue between the primitive form of the wood and the final sculpture. In making Easter

de “Pájaros en el espacio”, de Brancusi, que funcionan indiferentemente en piedra, madera o bronce.

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

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

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

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

En el caso del acero, éste entró a la escultura recién hace ochenta años, con Picasso, González y los constructivistas rusos. Por sus características materiales, el acero no sólo

Island's mokomiros, the native wood carvers use the twists and turns and even the knots in the wood to emphasize the forms of their sculptures. In a manner of speaking, the nature of the material dances to the same tune of the form it embodies. Such master carvers provide the closest technical antecedents to the work I did with my willows, because when I stretch the iron, its molecules align in a grain similar to that of wood and after the forging process one feels that the inside of the material performs similarly to its surface.



• Esclavo/ Slave (Miguelángel)

The working methods of Michelangelo offer a different perspective. Looking at one of his “Slaves of the Academy”, the one that holds an enormous block of stone, I got the feeling that the marble molecules of that arm were completely unaware of the fact that they held up several tons. The same occurs with the bronze in Brancusi’s sculptures, which comprises an outer shell that simulates the outer surface of forms. This is precisely what does not occur with the Mokomiro of Easter Island, whose wood is chosen to represent a particular form from the time it is taken from the forest.

The purpose of this comparison is not to pass judgment, as I myself have used both methods: representational carving (in the tradition of Michelangelo and Brancusi) and the functional creation of sculptural forms based on the qualities inherent to the materials I was using. Moreover, I have serious doubts about the possibility of joining these two forms of sculpture, as I have come to believe that they are two completely different sculptural languages.



• Isbus (Brasil)

propone una nueva forma de hacer escultura, sino que cambia drásticamente las reglas del juego del lenguaje escultórico creando una nueva clasificación: la construcción (clasificación acuñada por los escultores ingleses en los años setenta en la escuela St. Martin's School of Arts y que se agrega a las dos categorías clásicas de la escultura: tallado y modelado). Si bien es posible construir con materiales inertes como piedra, vidrio, hormigón, etc., el acero asociado a la funcionalidad, el acero, responsable último de la revolución industrial, plantea un problema que recién estamos investigando en los años noventa: la naturaleza ilusiva o material del lenguaje escultórico.

Frente a ello, me cojo en esta investigación de mi raíz americana y trato de hacer vibrar material y forma al unísono, como los talladores mapuches y pascuenses, y los artesanos en fierro brasileros, en un nuevo modo de operar en escultura que me atrevería a llamar "construcción funcional".

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

Después de muchos años trabajando con la figura humana, hoy trato de desarrollar esta intuición usando como sujeto de contenido un árbol que conozco bien, el Sauce babilónica.

In the tradition of western carving, sculpture operates within the field of illusion, almost like in painting, and so art criticism judges sculpture accordingly.

Steel, on the other hand, was incorporated into the field of sculpture only about eighty years ago through the work of Picasso, González and the Russian Constructivists. Because of its material properties, steel not only proposes a new way of making sculpture, it also introduces dramatic changes into the language of sculpture, creating a new classification: construction (term originally coined by the British sculptors of the seventies at St. Martin's School of Arts and which adds to the two classic categories of sculpture: carving and modeling). Although it is possible to construct things using inert materials such as stone, glass, concrete, etc., as a material generally associated with the functional and ultimately responsible for the industrial revolution, steel poses a problem that we are just beginning to investigate in the nineties: the illusory or material nature of the language of sculpture.

Given this, in the course of this research process, I embrace my American roots and attempt to get material and form to vibrate in unison, like the Mapuche and Easter Island carvers and the iron craftsmen of Brazil exploring a new way of operating in sculpture that I might call "functional constructionism."

I believe that the flying machines of Leonardo and Tatlin and some of the sculptures by Julio González and especially Chillida pioneer the line of work I am developing today. I oppose this way of working to that of my master Anthony Caro, who uses steel as a graphic line or as large pictorial stains in space. He operates within the formal category of "abstract construction." In his work, the material used is not made fully aware of its actions.

After many years working with the human figure, I now attempt to develop this intuition using as subject matter a tree I know well: the Sauce babilónica. The outcome of this research is the result of many hours of careful observation of these trees, which I can see from my studio on the banks of the Maipo River and its associated irrigation ditches.

In spite of the abstract look of this collection of sculptures, they are what many people would call "figurative sculptures." They represent real willows. They are portraits of willows. In

Esta investigación es fruto de largas horas de observación minuciosa de esos árboles que veo desde mi taller a la orilla del río Maipo y sus acequias.

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

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

El acero al rojo fue un material blando y maleable casi como la arcilla, y todas estas esculturas son básicamente el resultado de un proceso de modelado bajo presión del martillo (modelado en el sentido de expandir, estirar, perforar). En algunos casos, sin embargo, usé algo de tallado con corta-frío y por abrasión de lima, para dar más precisión a algunos detalles y ajustar las partes; y en otros pocos corté con soplete de oxiacetileno o hice marcas con cincel para enfatizar direcciones, algo así como lo que se hace en tallado, donde las marcas del cincel enfatizan un movimiento.

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

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



• Machetes (F. Gazitúa)



• Herremientas (F. Gazitúa)

this sense, the process of making each sculpture was similar to that of making a human head following the process of academic modeling of the human figure of the XVII, XVIII and XIX centuries. Such a process involves, first of all, the gesture of perception of form, that may be a branch or nose -the nose moves differently from the branch- followed by the gesture of the hand seeking to reproduce that form in a different material: a nose made of clay or a willow branch made of forged steel.

Next to each sculpture I show the willow that originated it.

To generate the movements of trees bracing themselves against the wind or hanging loosely I made the metal thinner and in some cases, much thinner than the wood itself. In my material of choice, steel, I tried to generate the same feeling of elasticity of the green willow being pushed around by wind or water in what amounts to a “functional construction.”

Red-hot steel became a soft and malleable material, almost like clay, and these sculptures are basically the result of modeling with a hammer (modeled in the sense of expanding, stretching, perforating). In some cases, however, I used cold cutting and a file to add precision to some details and adjust parts of the sculpture. In others, I used a blowtorch or chisel to mark the surface of the metal, emphasizing directions. This is similar to what is done in the carving process, where the marks of the chisel also serve to emphasize movement.

The greatest difficulty I faced was keeping the steel alive in its final finish. When I say ‘alive’ I mean the tension and energy there is in a railroad track or the blade of a machete, for example.

In the forge I gradually turned steel bars into various elements that I then engaged in a formal dialogue according to the personality that I tried to draw from the original willows.

Although this is not a theoretical position of mine, I did not

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

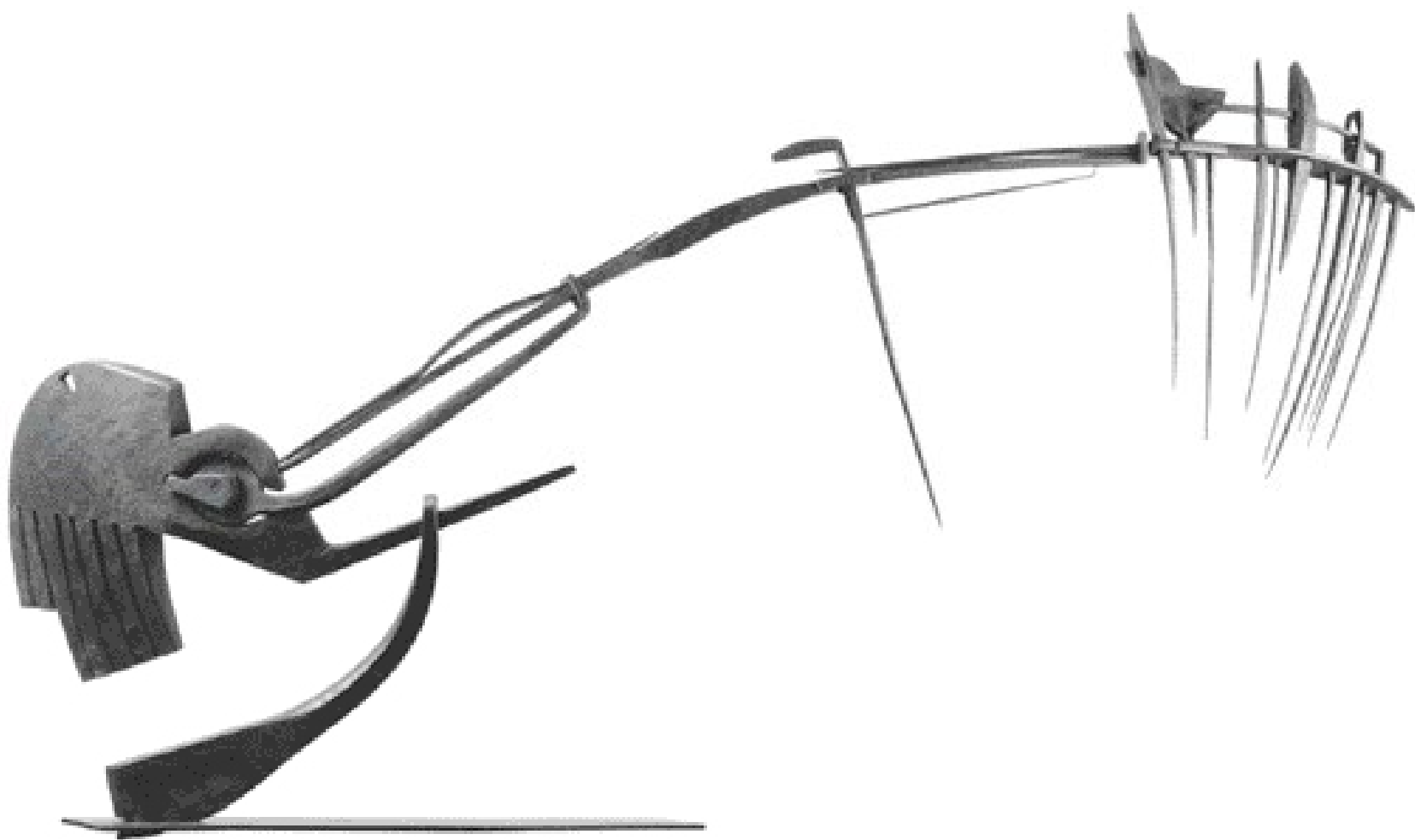
No usé soldadura porque el material agregado para tal efecto es acero no laminado, lo que hace que la unión sea quebradiza e inerte. El saber que el flujo interno de energía de la escultura está cortado no me deja tranquilo. El material no miente. Y en el lenguaje escultórico, donde yo trato de hablarle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

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

use welding in any of the sculptures. I decided to work like this because I found that the way I was joining the elements in each sculpture (and here it is appropriate to speak in all honesty of a “functional construction”) was the most fascinating aspect of the process. Welding fuses the elements, an issue that could in itself be the subject of research as extensive as this using these willows, where the different parts fit into each other. Because they are not welded to each other, these sculptures can be dismantled completely, like pieces in a jigsaw puzzle, allowing for the replacement of any piece I don't like without damaging the entire sculpture. Moreover, the process of setting one form into another like a jewel guarantees a greater cleanliness and transparency of the sculptural discourse, even though it also poses greater challenges in terms of the visual unity of the work. As a result, the whole process was ten times slower.

I did not use welding, also, because the material required is non-laminated steel, making the joints brittle and inert. Also, knowing that the internal flow of energy of the sculpture has been interrupted bothers me. Materials do not lie. I am fully aware that in the language of sculpture -a language through which I try to communicate with a public that can distinguish a meter away between butter and margarine- what is inside can be read on the outside. The saying that “appearances are sometimes deceptive” does not apply here, because the average viewer of sculpture can read subtle differences and make fine distinctions in the field of materials.

Finally, I did not use welding because welding amalgamates the work into a single totality and because the real challenge in this research process was to discover how one element is affected by another -here I speak again of “functional constructionism”- and how an element began from far back to become familiar with the element it was to be joined to and how the latter element began to create a form whose sole reason for being was to become structurally joined to the former, and how these two small pieces of steel became joined to the rest of the sculpture like characters in a novel: they suffer, they are brought together, they are changed and all of them together work towards the achievement of a coherent totality.



Serie Sauces
1993 - Acero Forjado - 120 x 40 x 30 cm.



Serie Sauces
1993 - Acero Forjado - 80 x 80 x 35 cm.



1993 - Acero Forjado - 75 x 50 x 25 cm.



Serie Sauces
1993 - Acero Forjado - 80 x 60 x 30 cm.



Serie Sauces
1993 - Acero Forjado - 100 x 60 x 30 cm.



Serie Sauces
1993 - Acero Forjado - 60 x 30 x 15 cm.



TIERRA DEL FUEGO: ARBOLES SIN SOMBRA

TIERRA DEL FUEGO: TREES WITHOUT SHADOWS

CONVERSACIÓN ENTRE FRANCISCO GAZITÚA Y JOSÉ ZALAUQUETT

Conversation between Francisco Gazitúa and José Zalaquett

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 lengas - 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

José Zalaquett: On previous occasions we have spoken about the difference there is between the progress of language in art and the urgency that many feel in creating novelty forms, in spite of the fact that they are not sustained by anything. Now, while you were preparing this exhibition you were telling me that you considered that the reinterpretation of natural forms is not a regression but rather a form of progress. Am I correct in understanding you as saying that nature provides the forms and that the sculptor re-works them in a manner that is analogous to the interpretation of a theme or a musical piece in music?

Francisco Gazitúa: I think that this exhibition, which shows the same tree over thirty times, in thirty different ways, answers the question. Nature—in this case, the island of Tierra del Fuego and its lengas—supplies the theme or the musical score and I am the interpreter. The problems of form, structure and resistance that these trees pose are summarized, essentially, in the need that they have to be able to bend under the hurricane-like winds of the Patagonia by a lateral growth, practically touching the ground, at the same time that the roots, that other tree there is beneath the surface of the ground, resist the force of the wind.

Now, to continue using the previous analogy, we know that music has both composers and performers; visual arts today, on the other hand, engage in both roles, although in the past



David de Donatello - David de Miguel Angel - David de Verrocchio

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

this was not so. If one examines the highest points in the history of sculpture, one realizes that artists were performers. In Egyptian sculpture, as well as in African sculpture and that of the Renaissance until Rodin, subject matter was a given and there were few subjects. For Donatello, Michelangelo or Verrocchio, the point was not so much to work on an original subject as to do a good David instead. Of course, just like Alfred Brendel and Glenn Gould can interpret in very different ways a given piece of music, there were differences in the aesthetic solutions offered by the various sculptors, but not in the subject matter they were dealing with. This attitude, in relation to the problem of creation in art, on the one hand takes care of half the problem, which is the subject matter or motif; and on the other, it liberates them from that harmful imperative of “originality” that has been a characteristic of the XX century, ever since it was thought possible and desirable for artists to be, exclusively and at all costs, innovative. This belief ended up by leading the visual arts to positions such as that of Duchamp, who fancied himself a composer whose productions became works of art for the sole reason that he declared them so. Thus we arrive at a blind alley. I think that the cult of the “avant garde” that emanated from that attempt to do something radically new all the time, transformed the artist into a publicist.

J.Z: One might say that Duchamp himself had come to a blind alley, because he ceased to produce art and dedicated

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 cruzados; 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.

himself to playing competitive chess, not very successfully, I understand. It must have seemed to him (accurately, I think) that trying to draw all possible corollaries from his famous urinal as a work of art and presenting as an artistic creation any other ready made object was a supremely predictable and tedious exercise. A long time later, it was Andy Warhol who exploited that vein again. But going back to what you were saying: if an artist re-interprets given forms, what would you say to those who maintain that doing so would erase the boundary between art and craft?

F.G: One thing has never had anything to do with the other. Art concerns itself with cross examinations; it progresses through the method of trial and error. In fact, the itinerary of the majority of good artists is full of doubts and blind alleys. Now then, in order for those errors to have a positive outcome, and so that they may eventually contribute to the achievement of great results, such as those achieved by Rembrandt or Bach one must, on the one hand, explore new fields fearlessly (where one is likely to commit many errors) but, on the other hand, one must have a strong command of the crafts without undue respect for the traditions of the craft. On the contrary, many times craft must be used in ways that it has never been used before. The best example I could give is that of a “Musical Offering” that is born after Frederic The Great gives Bach a small fugue so he could test his collection of harpsichords. The musician’s reply to this craft related event was a formidable composition embodying a compressed building of innovation that, 250 years later we are still trying to unravel. The same thing happens with the Rondanini Pietà, in which Michelangelo, the greatest of craftsmen gradually departed from fidelity to the traditions of the craft in order to carve his best sculpture and die in the process of creating it.

A short while ago, I was as in Seattle as practitioner-professor at a congress of sculptors and designers working on forged steel as a means of expression. There I saw that craftsmen repeat a process and produce objects of everyday use, whereas artists use the same techniques for a purpose that is not clear to them. The artist may eventually cause a light to go on, so to speak, but most of the times, none does. I would say that the artist is like a flute player lost in a labyrinth, he knows he must learn to play his magic flute extremely well in order to reach the light some day. In short, he is an explorer in a profoundly mysterious region.

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

J.Z: We might add, perhaps, that the craftsman works on the basis of certain forms inherited from tradition that he recomposes externally, in a manner of speaking. The craftsman has a command of the craft, but unlike the artist, he contributes no questioning, no interrogation or personal expressiveness.

But when you think of the visual artist as a performer (in the musical sense), let's be a bit more specific here: In what sense would the artist, who inherits certain themes from the past, become a performer and the craftsman who inherits the same forms, decanted, does not?

F.G: These are two different dimensions. In my lecture, I apologized to all craftsmen present at the event, clarifying that “I come from another source.” I showed them my tools and there was a Japanese craftsman there who made carving tools that were fantastic compared to mine, but both tools cut, both fulfilled their objective. It was very difficult for them to understand that a person who had reached my level, producing all these works involving very complicated technical processes did not come from their world, with all that means in terms of instruments and techniques. The truth is that, in a sense, I come from there, but never really belonged there. I did not have training in the crafts.

J.Z: Clearly your craft, with all its rigour and freedom, is still at the service of artistic exploration. In this sense, what would you say about this exploration within the specific field of sculpture?

F.G: I am more and more convinced that sculpture is still a profoundly unexplored field. The process of search in this field is not only through introspection but through several parallel routes: On the one hand we have the referents; the beloved referents: I make sculpture a propos of things that I have got to know very well. On the other hand, there are the interlocutors, with whom I speak through sculpture; these counterparts have changed gradually throughout my life, from the specialists of the art world until today, the people who walk along the streets and sit down in the parks. Another, third way, is the different materials that are my means of expression. This is a road that implies an immense number of hours of dedication in the studio and a high level of craftsmanship. Finally, the history of sculpture itself contributes to my explorations in sculpture,

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

a legacy of thirty or forty thousand years of representations, mostly of the human figure.

J.Z: There is also the representation of animals.

F.G: Yes, trees too, but very few trees in the history of sculpture. Then, you realize that this is a field with very clear boundaries in terms of subject matter, unlike the history of painting, for example, which covers everything in a manner similar to music or poetry. That is why, when entering unknown territory, I normally move slowly. This is how “the series” were born, where each sculpture is a small step along a long path. All told, it is not each one of the works that interests me, but the series. I trust that these thematic sculptures will be kept together after the exhibitions, as is the case with musical variations, so that they will constitute a single work and not a set of individual solutions.

I have been working in this way for many years. In the seventies and beginning of the eighties, with a series on the human body; in the mid eighties, with heads; and the beginning of the nineties, with willow trees; and later, every so many years, I worked, successively, on series about musical instruments, ships, horses and bulls, up to the present phase of these lenguas of Tierra del Fuego.

J.Z: You have worked primarily on wood, iron and stone and sometimes you have translated a piece from one material onto another. Can you explain the meaning of this transposition of the work into different materials?

F.G: The sole purpose of transplanting form, of interpreting a given subject in several materials, is to investigate how much and how matter weighs in sculptural discourse. I am interested in establishing how a form or image engages and is modified by matter. This has been my field of inquiry for the past thirty years and in this sense I feel I am swimming against the current. In some countries—France, for example—thirty years ago, they closed all practical and technical workshops at the fine art schools. These were the places where students became familiar with matter.

J.Z: Yes, art schools in the U.S. also ceased to dictate drawing classes. Suddenly, the command of the craft aspect of art was

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.

set aside, interrupting a master-disciple continuity that was hundreds of years old, producing a breach.

F.G: This didn't happen in Chile. Two years ago, together with other authors from Editorial Artespacio, I published a history of the Sculpture Department of the Faculty of Arts of the University of Chile, where I was a student and later taught. I outline there the interrupted evolution of the teaching of art, which comes from the first masters, covers the generation of Marta Colvin and finally reaches my own generation. In our case there were no interruptions or breaches and the teaching programs prepared by Mr. Virginio Arias, who was the first director of the School of Fine Arts in the early XX Century, remain essentially the same to this date.

J.Z: Another point that is worth highlighting in this phase of your artistic production is your own syntax or style—however we may choose to call it—within the broader, common language of sculpture. In your work, together with developing an interest in the reinterpretation of natural form, you frequently incorporate forms that emerged as a result of ancient technologies. For example, the rigging of a sail ship, a sextant, a shuttle, cranes, ladders, bridges and arches. Also, one can clearly see that you are interested in the assembly process, the task of articulating that can be found in industry but also in cabinet making and other applied arts. An assemblage that sustains structure by itself.

F.G: Let's begin by considering the issue of form. As you know, the industrial revolution began in the forge, in northern England in the XVII century: nails, mechanical devices, chains and eventually locomotives. Three hundred years have passed and to this day no one has invented a more efficient way of modelling steel than the forge, red hot, using the hammer and the anvil.

The same happens with wood, in which there is no finer technique than the fine carpentry of the luthiers, who begin their work in the forest, seeking natural forms in the wood, which is later cut using a system of wedges, following its vein and structure. In my life as a sculptor in Europe I had to work with the most modern cutting and bench mechanics systems for high precision industrial metalwork and carpentry, but I must say, after this experience, that nothing comes close to the forge for the steel and fine carpentry for wood.



Herramientas luthiers y forja

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,

J.Z: All this has to do with the way that the materials and the working methods may condition the forms that you seek to create, which leads us to the point of “content” as the motifs you develop using those materials and techniques have traditionally been called.

F.G: Content in a sculpture is essentially given, as I mentioned earlier, by my referents, as well as other factors. I propose here the example of the four-year project I am working on for the city of Toronto. The competition I won considered the subject matter Lake Ontario and its cultural history. The idea was to open up the city of Toronto towards the lake. My proposal included sails, rudders, and sextants, parts of piers, ships’ ladders, and anchor stones. The form and content of those 100 tonnes of steel and stone that I will finally install 2007 was given by the need that an entire city had to recognize their cultural history, which enters through the Saint Lawrence seaway.

In this current exhibition, content is represented by the lengas on the flag of Tierra del Fuego, called thus because of their shape. This is a motif to which I have dedicated three years of work. These are trees without shadow, because of the weak, oblique luminosity of that zone and because they grow hugging the ground.

J.Z: And to all of the above must be added your option of living and working on the foothills of the Andes. What can you say about your need to be close to nature, to move through



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

it, to investigate it, to find natural forms in vegetation or in stone?

F.G: To answer that question I have to go back to the roots of American poetry and get to the mid XIX Century, to Emerson, the founder of a poetry that has more to do with nature than with culture. Emerson and a chain of followers including among others, Walt Whitman, all of whom represented the first step of American cultural independence in poetry, setting them apart from the European tradition. Emerson wrote:

“This mendicant America, this curious, peering, itinerant, imitative America, studious of Greece and Rome, of England and Germany, will take off its dusty shoes, will take off its glazed traveller’s-cap and sit at home with repose and deep joy on its face. The world has no such landscape, the eons of history no such hour, the future no equal second opportunity. Now let poets sing! Now let arts unfold!

This intuition, this gaze to our own, is taken up by our best poets and above all, I think, Gabriela Mistral. I identify with that gaze, that intuition, within which, I think, Jorge Tellier is the last great light, the Last American who, from his outpost of La Ligua, wades into the deep waters of this continent.

My family comes from the country, from the Central Valley. Some members of the family remained in the country and others went to work in the city. The first were “eaten by the soil.” I donned the “traveller’s cape.” I lived in England for many years and for some time was one of those who managed to escape “the soil.” In London I taught at college and I realized that there I would be consumed by intellectual discussions and that in order take the steps that I needed to take in sculpture, I needed earth and silence. I returned to Chile and decided to experience being one more of a long tradition of people and let the earth eat me up. This is what Emerson did when he stopped to gaze at the forests of the Appalachians. This is the experience that supports me. In a country like Chile, in which everyone tries to avoid being swallowed by the earth and, on the contrary, turns to the great urban centres, towards “the international” the option for the soil is counterproductive. To remain in Chile, to turn towards the “inner sea” and live in

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,

it, is at the same time a renunciation of “being in the right place at the right time.” It is to return, to go down rather than up along that ladder that begins in this southern periphery and ends in the large cities of the northern hemisphere; it is to abide by the popular saying that tells us that faced with the risk of being nothing, it is better to have somewhere to be from.

Los Andes, which is where I live and work on a daily basis, surrounded by limitless geological masses, hides a mystery that deserves to be heard from up front, and with XXI century eyes. In these years in which I have been immersed in this mountainous zone, surrounded by the solemn silence of this landscape, I became aware not only of the fact that our Southern mountain range is empty and unexplored, but also that sculpture, which might create the gates and roads to enter into her, to travel through it and understand it, is even more unexplored as a cultural territory. To return to Los Andes, Chile’s great forgotten is an exercise fit for those who have been swallowed up by the earth.

J.Z: These thoughts of yours and your latest works make me think of something you already mentioned: that in the history of sculpture, vegetable form is rare. However, over ten years ago, you were already working vegetable forms in other sculptures which were smaller than these. Now you have concentrated, particularly in your more recent, larger sculptures, on the lenga forests of the South and you are presenting them in what might be termed a forest farming environment, with all that means in terms of thickness, difficulties for the transit of people, the howling or the song of the southern winds, their capacity to bend and twist the vegetable forms...a true fascination with the world of trees.

F.G: Confirming our previous conversation, the other day I made a mental check of the works I have seen in my travels or in books and, there are very few vegetable forms represented in the history of sculpture. Romanic art had a lot of that in the capitals, very interesting things those; the Gothic period also...

J.Z: But these are above all bas-reliefs rather than “self standing” sculptural forms...

F.G: Correct. There are no vegetable forms with the drama of Michelangelo’s David nor has there been a tree in the Florence



Fco. Gazitúa en Tolhuin - Tierra del Fuego

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.



academy and you will not find one in Chichén Itzá. As regards myself, it is true, I am fascinated by trees. If I hadn't been a sculptor I would have been a gardener. What interests me about trees is that they are alive, like us, but in a silent way.

My first sculptures were portraits, heads that I created whilst at the School of Fine Arts when I was 18 years old. It was fantastic to sculpt the figure of a person and the model himself looked at you and made comments. There was a dialogue involved in the process of making. The sculpture, which eventually translated into a clay figure, was, at the same time, a real person who talked to you. From the trees, on the other hand we learn a lesson of modesty, of withholding our affections, of silence.

J.Z: What you are saying reminds me of those verses by Ruben Darío:

"The tree is happy because it is scarcely sentient; the hard rock is happier still, it feels nothing: there is no pain as great as being alive, no burden heavier than that of conscious life."

F.G.: That is what I was trying to say. Perhaps my sculptural forage into the trees represents my first footsteps as a man who returns to the forest in the early XXI Century, when the entire human race that has nature as its only religion, tries to return to it and does not know how.



Lenga en bandera - Cabo San Pablo - Tierra del Fuego

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.

J.Z: Also, even though the growth of the tree follows certain patterns, the individual lifetime of each tree has to do with the environment in which it is implanted, its nutrients, the wind that shakes it...In this sense, I would like to go back to what we were talking about before, about the interpretation or re-interpretation of natural forms. What are the main elements of this kind of music score of natural forms that you, as a sculptor, interpret?

F.G: When I began to explore the theme of the weeping willows years ago, I worked in the manner of the renaissance, almost performing an anatomical vivisection. I strove to achieve the reality of the tree, following exactly the form of a specific willow.

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.

For my current piece about the lengas of Tierra del Fuego, I have been to the Patagonia on three occasions. I never could examine the trees with the precision that the Renaissance painters allowed themselves, or the botanists of the age of Illustration, who did not gather only a general impression and instead examined every single branch. Something always happened to me on my journeys south: I got lost on the road, I was almost blown away by the wind and I almost froze to death, crossing the Darwin mountains. In fact, my photographic camera froze on me, in spite of which I managed to take some pictures. Finally, I worked practically with an impression of that environment, with the recollection of that way of growing that keeps the trees close to the ground and which is absolutely necessary in order to resist the merciless winds.

J.Z: Something that attracts my attention is that in your contact with natural forms there is an almost Cezanne-like desire to uncover the organic structure of the model. As well as capturing movement, your works reflect a very dynamic sense of proportion. You can see in them the tension of their components, but the group provides a sense of organic exactitude, a feeling that all parts and pieces are secure, so to speak.

F.G: Of course, they have to be! And not only in the image that one shows nor in the environment one tries to create, but in terms of structural engineering too, if one is going to build an object that should withstand winds of up to 200 kilometres per hour. This happens with the wood carvers of Easter Island, who select their pieces of wood considering their shape and the direction of their vein. That way, the piece they produce plays the same melody of the wood. This is how I worked on the pieces included in this exhibition. Half the time I was in the forests of the Andean mountains, gathering wood. At this point there is a difference with the grand tradition of sculpture in the past—Hindu, Greek and even American—in the sense of imposing a form on the stone or bronze. Instead, when I create a lenga in wood, I use the natural curves of the wood. If you then subject that piece of wood to hurricane winds, it will resist. Alternatively, if I had cut the vein of the wood just like one cuts cheese or soap, the piece would not withstand the tension. The same thing happens with steel. For me it is essential that one can see that the material is suffering, enjoying itself or expanding; that is to say, that the matter contributes to the discourse. I think this is also a critically unexplored field.

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: You make your point very clearly. In your work one can notice a tension, but also a balance. There is a sustainability of tension, which is not resolved in an explosion or a collapse, but rather in its permanence. Many of your pieces have this quality.

F.G: This is what I try to achieve: the truth of the materials, what marked the generation of Henry Moore and Barbara Hepworth. Let matter speak for itself!

J.Z: And how do you resolve the technical problems in the larger pieces, some of them monumental, that you create for public spaces?

F.G: I work with an experienced calculating engineer, Mr. Santiago Arias, teacher at the University of Chile, or else, with his disciple, Antonio Ramirez. Sometimes we spend hours discussing the sculptural form of the large pieces. My conversations with the engineer have taught me a lot about materials.

J.Z: And as regards the creation of form, with which sculptural tradition do you identify yourself?

F.G: With the tradition of Michelangelo and Rodin. What they enunciate in their work is that the reality that we see is the result of a structure that underlies the surface and that, in order to render an object visible, it is necessary to begin by exploring that which cannot be seen. Sculpture, then, is not the result of a drawing or an idea, but of an analysis of reality.

On the other hand, the unity of contemporary sculpture is much more visual than material. If one seriously considers the vein opened by Picasso with his bombshell of 100 years ago, through his first collages, if one considered all matter as possible subject matter in sculpture, one would be liberated from the slavery of working only in bronze, marble or ceramics and would open up to a field of absolute freedom. From that point of view, it becomes necessary for us to stop and seriously consider the possibility of exploring the territories discovered during the XX Century and which have been explored by the so-called avant-garde movements with the speed and in the manner of a grasshopper. I think that the XX Century is not even a beginning. Instead, it is a huge void. Artistic research finished and we ended up, finally, by adopting in the visual arts the scheme of the rock singer: how to achieve an identifiable look or sound in a career of superficial ostentations, both social and mercantile.



Proceso de trabajo madera - del bosque a la escultura

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

J.Z: In opposition to this void, what makes, sense, in your opinion?

F.G: At the end of the day, what makes sense is not art in itself, not even the artists. There are only people, human beings who move and stir in a space of time delimited by two vast silences. I don't pretend to understand God; the only thing I am certain of, is that if he has put us in this world, with our strength, our innocence and our capacity to see, He has done so, so that each one of us realizes something special. Therefore, we are subject to two mandates: discover what it is that we came to do in this world and gather the necessary courage to do so. If we do not try to fulfil this mandate, all the strength we have been given will turn against us and will annihilate us.

Having found the answer to the first question in my art, sculpture makes no sense to me as a seal or distinctive trademark, or as a means to compete or become famous, not even as the defence of certain aesthetic principles. On the other hand, it does make sense to me to view sculpture as that labour to which I have dedicated my life and my work, work that has accompanied me as a magic flute in the labyrinth. Sculpture is the instrument



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

from which the sound of my hammer springs forth, a sound that has been echoing back for more than forty years from the foothills of a mountainous landscape that is always present, but which I cannot take in all at once with my gaze; it is like the sonar of a submarine that draws the contour of the bottom of the ocean in which it moves, submerged.

At this point in my life, and my artistic trajectory, it makes sense for me to bring together in a single narrative the two histories I have lived as a sculptor: that of my pieces installed in parks and streets, my catalogues and CVs and, on the other hand, that of the twelve hours a day of silence and work in my studio, accompanied by my workers in the past and by my sculptor friends who are somewhere in the world, working just like me, defended by my poets in the inevitable journey that takes us from hell to heaven, through purgatory.

Finally, it would make a lot of sense to me that the visual arts would emigrate from the museums, that they would cease to be a theoretical problem for specialists to deal with and instead that they would return to the streets that they should have never left.

José Zalaquett
Art Critic
September 2006



Lenga de Darwin
2003 al 2006 - Acero - 70 x 50 x 40 cm



Lenga de Darwin
2003 al 2006 - Madera - 70 x 50 x 40 cm



Lenga de Bandera
2003 al 2006 - Acero - 60 x 60 x 30 cm



Lenga de Bandera
2003 al 2006 - Madera - 60 x 60 x 30 cm



Lenga de Magallanes
2003 al 2006 - Acero - 125 x 70 x 20 cm



Lenga de Magallanes
2003 al 2006 - Madera - 125 x 70 x 20 cm



Lenga de Patagonia
2003 al 2006 - Acero - 60 x 40 x 30 cm



Lenga de Patagonia
2003 al 2006 - Madera - 60 x 40 x 30 cm



Lenga de Monte Olivia
2003 al 2006 - Acero - 50 x 40 x 30 cm



Lenga de Monte Olivia
2003 al 2006 - Madera - 50 x 40 x 30 cm



Lenga de Río Grande
2003 al 2006 - Acero - 40 x 40 x 30 cm



Lenga de Río Grande
2003 al 2006 - Madera - 40 x 40 x 30 cm



Lenga de Porvenir
2003 al 2006 - Acero - 70 x 50 x 40 cm



2003 al 2006 - Madera - 70 x 50 x 40 cm



Lenga de Cameron
2003 al 2006 - Acero - 120 x 60 x 40 cm



Lenga de Cameron
2003 al 2006 - Madera - 120 x 60 x 40 cm



Lenga de Cabo San Pablo
2003 al 2006 - Acero - 125 x 60 x 40 cm



Lenga de Cabo San Pablo
2003 al 2006 - Madera - 125 x 60 x 40 cm



2003 al 2006 - Acero - 60 x 40 x 25 cm



Lenga de Río Negro
2003 al 2006 - Madera - 60 x 40 x 25 cm



Lenga de Río Grande
2003 al 2006 - Acero - 80 x 70 x 30 cm



Lenga de Río Grande
2003 al 2006 - Madera - 80 x 70 x 30 cm





Lenga de Tierra del Fuego
2003 al 2006 - Acero - 270 x 300 x 120 cm

Lenga de Timauquel
2003 al 2006 - Acero - 270 x 200 x 150 cm



2003 al 2006 - Acero - 400 x 370 x 150 cm

Lenga Viento del Pacífico
2003 al 2006 - Acero - 270 x 150 x 100 cm







Lenga Cordillera de Darwin - Tierra del Fuego

Lenga de Selknam
2003 al 2006 - Acero - 270 x 280 x 150 cm



Lenga de Cabo de Hornos I - 2003 al 2006 - Acero - 50 x 30 x 15 cm



Lenga de Cabo de Hornos II - 2003 al 2006 - Acero - 50 x 30 x 15 cm



Lenga de Cabo de Hornos III - 2003 al 2006 - Acero - 50 x 30 x 15 cm



Lenga de Viento Blanco - 2003 al 2006 - Acero - 50 x 30 x 30 cm



Lenga de Tolhuin - 2003 al 2006 - Madera - 150 x 80 x 30 cm



Lenga Arqueada - 2003 al 2006 - Madera - 50 x 30 x 20 cm



Lenga de Río Grande - 2003 al 2006 - Madera - 80 x 70 x 30 cm



Lenga Fina - 2003 al 2006 - Madera - 80 x 70 x 30 cm



BUQUES

Los buques escultóricos de acero de esta colección están relacionados con el Territorio Marítimo de Chile, Valparaíso y el Pacífico Sur, Cabo de Hornos, Antártica; están también relacionadas con Lord Cochrane (Cruz del Sur), Shackleton (Endurance y James Caird), Arturo Prat (La Esmeralda), con Verne, Salgari, Gabriela Mistral, Pablo Neruda D.H. Lawrence y Melville: el Nautilus, El Rayo, “Hija de la Voluntad del Mar”, el Pequod, “El Barco de la Muerte” y, con Hernando de Magallanes, la Nao Victoria. Todos estos buques navegaron de noche bajo la Cruz del Sur.

BOATS

The sculptural steel boats of this collection relate to the maritime territory of Chile, Valparaíso and the southern Pacific and Cape Horn, Antarctica; it also draws influence from Lord Cochrane (the Southern Cross), Shackleton (Endurance and James Caird). Arturo Prat (the Esmeralda), as well as Verne, Salgari, Mistral, Neruda, D.H. Lawrence and Melville: the Nautilus, El rayo, “Daughter of the will of the Sea”, the Pequod, “the ship of the dead” and the Hernando Magellan, the New Victoria. All of these ships navigated under the night sky, below the southern cross.



Nao Victoria
1998-1999 - Acero Forjado - 100 x 90 x 40 cm.

¿CUAL ES LA ENSEÑANZA?

WHAT IS THE LESSON?

FRANCISCO GAZITÚA, 2001

Carta a don Santiago Arias,
Ingeniero Calculista
Profesor, Facultad de Ingeniería, Universidad de Chile

Estimado Don Santiago,

Hoy día es 10 de septiembre y nieva en todo el Cajón del Maipo. En su última visita al taller para chequear la estructura del buque escultórico en que estamos trabajando, después de sacar los centros de gravedad, recomendar refuerzos en algunas vigas y hacernos algunos cálculos básicos para las fundaciones en la plaza, el tipo de plancha de acero que estábamos usando, la dosis de soldadura para las 18 toneladas de peso y los 40 x 25 mts. de alto, a 10° de inclinación, el espesor y la tensión de los cables, la resistencia de los conectores, después de todo eso, usted recordará que se quedó callado un rato mirando el buque por todos lados y entonces dijo: “Sí, pasa el examen estructural” y, tras otra pausa, vino la pregunta.

“¿Cuál es la enseñanza de ese aparato?”

“Recordarle a la gente de Santiago que pasa por Avda. Kennedy con Rosario Norte que Chile tiene mar”, respondí, creo, y supe que con eso estaba contestando muy poco. Y la pregunta siguió dándome vueltas.

*Letter to Santiago Arias,
Structural Engineer,
Professor, Faculty of Engineering, University of Chile*

Dear Santiago,

Today is September 10th and it is snowing in the entire Maipo River Valley. On your last visit to the workshop to check on the structure of the sculptural ship we are working on, after calculating the centers of gravity, recommending reinforcements in some beams and making some basic calculations for us as regards the foundations in the park, the type of steel plate we were using; after indicating the dose of welding for the 18 tons of weight and the 40 m x 25 m of height at an inclination of 10°, the thickness and tension of the cables, the resistance of the connectors, after all that, you will recall that you looked at the ship from all sides without saying a word, and then said: “Yes, it passes the structural test” and, after another pause, came the question.

“What does this apparatus teach us?”

“It reminds the people of Santiago, as they travel past the corner of Kennedy Avenue with Rosario Norte, that Chile has a sea”, I answered, I believe, and then I knew that I was not saying enough. And the question continued going round in my mind.

Los periodistas hacen otras preguntas, a las cuales uno responde con frases de especialista, tratando de no caer en el pantano de los lugares comunes en que se ha ido convirtiendo el lenguaje que rodea la escultura, pero se supone que ellos entienden lo que uno dice y su tarea, después, es traducirle al público.

La gente hace otras preguntas: ¿cuánto pesa?, ¿costó mucho trasladarlo de la punta de la montaña donde tiene el taller?, ¿cuánto mide?, ¿cuánto se demoró en hacerlo?, ¿con cuánta gente trabaja?, ¿cuánto vale?

Solamente una persona con su formación y por su mismo oficio sabe las respuestas a las preguntas anteriores y pudo ir más lejos para hacer la pregunta exacta. Si suma a su experiencia de ingeniero la de sus años de docencia en la Universidad de Chile, su pregunta es la de un profesor. Usted sabe que todo tiene una enseñanza, un simple pedazo de acero bien observado tiene tremendas enseñanzas, desde su estructura molecular a su resistencia, a sus tensiones o sus compresiones, su dureza, su elasticidad, etc.

Intentaré seguir su ejemplo y usar un lenguaje simple y exacto hasta donde pueda, como el que usa usted con nosotros en el taller para explicarnos los misterios del cálculo estructural.

La verdad es que no sé cuál es la enseñanza. Trataré de describirla, revisando las circunstancias y motivaciones que me llevaron a hacer este buque grande y los otros diez de esta exposición.

Le decía que está nevando en el Cajón del Maipo. Esta nieve y la cordillera crean un ambiente útil para una respuesta. Sumo también mis años de profesor de escultura.

Tras la nieve, veo las ramas negras del Quillay y, más atrás, la forma en que el río casi congelado entra en el valle. En cinco horas más, esas aguas estarán en el mar. Pero antes de llegar, recorrerán todo el Valle Central a través de un sistema de canales y acequias, tranques, represas, que quizás usted conozca mejor que yo.

Mi primera escultura fue un bote de madera que tallé cincuenta años atrás para que navegara en una de esas acequias. Un bote blanco de madera de álamo, de borda

Journalists ask other questions, which one answers with the words of an expert, trying not to fall into the swamp of the platitudes which the language surrounding sculpture has become; but one assumes that they understand what one is saying and that it is their job to translate it later for the public.

People ask other questions: How much does it weigh? Was it very difficult to transport from the mountaintop where your workshop is located? How much does it measure? How long did it take to make? How many people work with you? What is it worth?

Only a person with your training and because of your trade would know the answers to the previous questions and would go even further to make the exact question. If to your years of experience as an engineer, we add your years as a professor at the Universidad de Chile, your question is that of a professor. You know that everything has something to teach us; a simple piece of steel, looked at carefully, has tremendous teachings, from its molecular structure to its resistance, to its tensions or compressions, its hardness, its elasticity, etc.

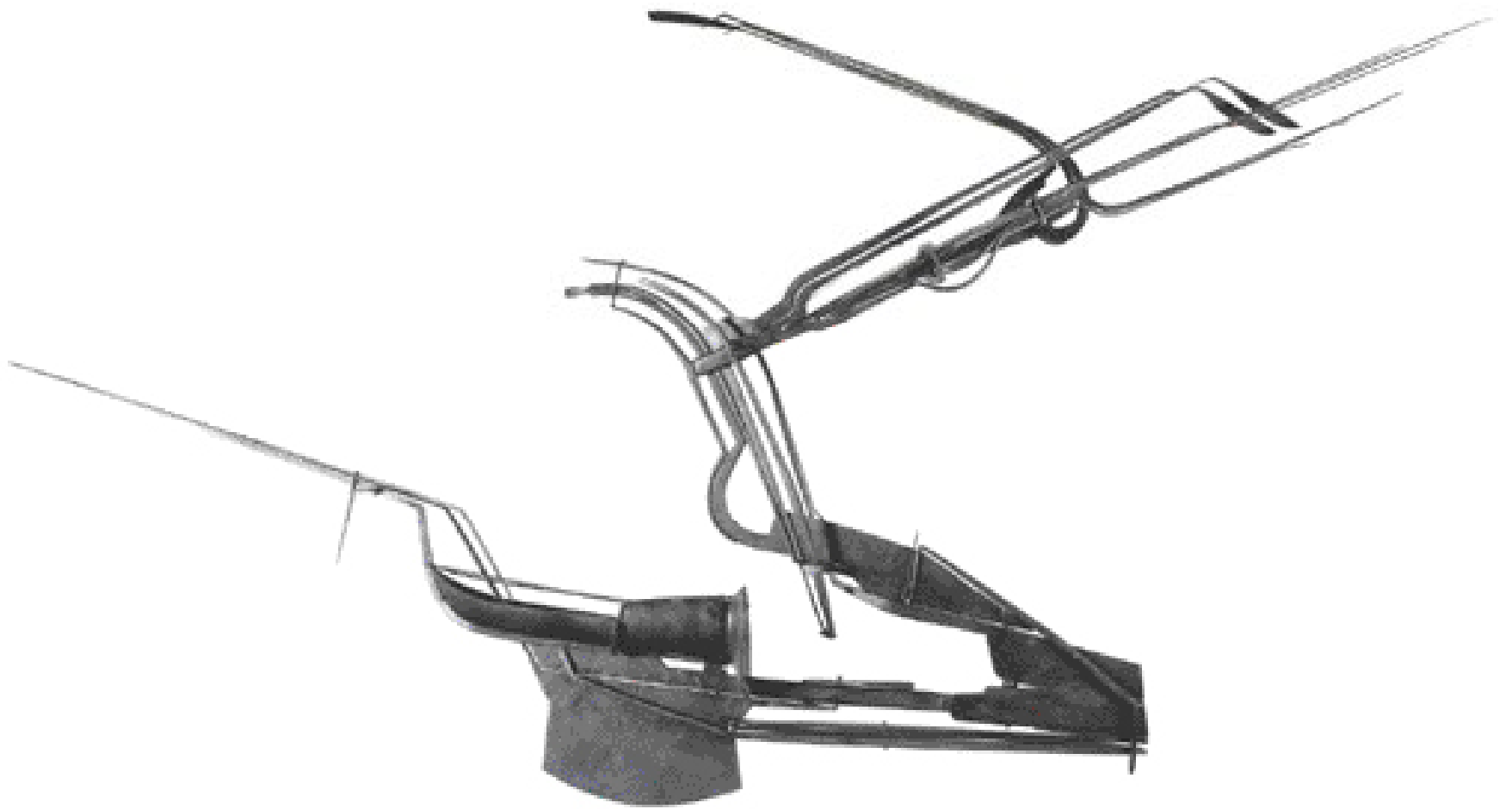
I shall try and follow your example and use a simple and exact language as far as I can, like the one you used with us in the workshop to explain the mysteries of structural calculus.

The truth is that I do not know what the teaching is. I shall try and describe it, revising the circumstances and motivations that led me to make this large ship and the other ten of this exhibition.

I was saying that it is snowing now in the Maipo River Valley. This snow and the mountains create a useful environment for an answer. To this, I can add my years as a professor of sculpture.

Through the snow, I can see the black branches of the Quillay (soap bark tree) and beyond, the way in which the nearly frozen river enters the valley. In five more hours, these waters will be in the sea. But before reaching it, they will cross the Central Valley through a system of canals and ditches, reservoirs and dams that you probably know better than I do.

My first sculpture was a wooden boat that I carved fifty years ago so that it could sail in one of these ditches. A white wooden boat made of poplar, with very low sides, without a keel or mast,



El Barco de la Vida
1999 - Acero Forjado - 190 x 160 x 30 cm.

muy baja, sin quilla ni mástiles, de ocho centímetros más o menos. Digo mi primera escultura para distinguirla de otros objetos que también tallaba, como arcos, flechas, horcajas para hondas... Dejo afuera los caballos de madera de sauce alemán, que también considero esculturales, porque los caballos y los botes, de verdad o de mentira, llevan de una manera específica.

Durante todos mis años de infancia, seguí tallando botes para navegar por los canales del Valle del Maipo.

Hago un paréntesis para decirle que no creo que la niñez por sí sola justifique el actuar de los seres humanos por el resto de sus vidas y que tampoco creo que la niñez sea el mejor período de la vida. Y el arte, que no escapa a las leyes humanas, no se explica por la niñez, ni menos por un romanticismo que no sé por qué la gente agrega a los primeros años.

Sí son rescatables de ese período la simplicidad y la transparencia de los primeros actos. Y por esas características creo que conforman una buena base de análisis fenomenológico para poder sacar posibles enseñanzas.

Estábamos hablando de las acequias.

Las mejores eran las que corrían en los potreros de alfalfa recién cortada o de rastrojos de trigo en otoño.

Lanzaba el bote al agua y corría mirando. Poco a poco comenzaba a cambiar de lugar, dejaba mi cuerpo corriendo en el potrero y me iba haciendo bote, yo mismo de madera liviana en las olas de la corriente.

La mayoría de las veces naufragaba. A veces recuperaba mi buque en los derrames o en las compuertas o mucho más lejos en las aguas tranquilas del tranque de Santa Juana.

Estas primeras navegaciones interpositas - porque, si bien yo hacía el buque, él navegaba solo - determinaron una fascinación sin medida por el agua, de río, y una manera de hacer objetos.

Había que conocer el agua. Y empecé una exploración de la corriente, aguas arriba. Al principio con el aguatero, revisando tacos, compuertas, marcos partidores y bocatomas. Hasta

more or less eight centimeters long. I call it my first sculpture to distinguish it from other objects that I carved such as bows and arrows, forked branches for slingshots... I leave out the wooden horses made of willow that I also consider sculptural because horses and boats, whether real or make-believe, carry in a specific manner.

During my entire childhood I continued carving boats to sail the canals of the Maipo River Valley.

I make a parenthesis here to tell you that I do not believe childhood in itself justifies the way human beings act for the rest of their lives, and neither do I believe that childhood is the best period of our lives. Also that art, which is no stranger to human laws, cannot be explained by childhood experience or by a romanticism that, for some reason, people add to their early years.

What is recoverable of that period is the simplicity and transparency of the first acts. And because of these characteristics, I believe they form a good basis for phenomenological analysis from which to take possible teachings.

We were talking about the ditches.

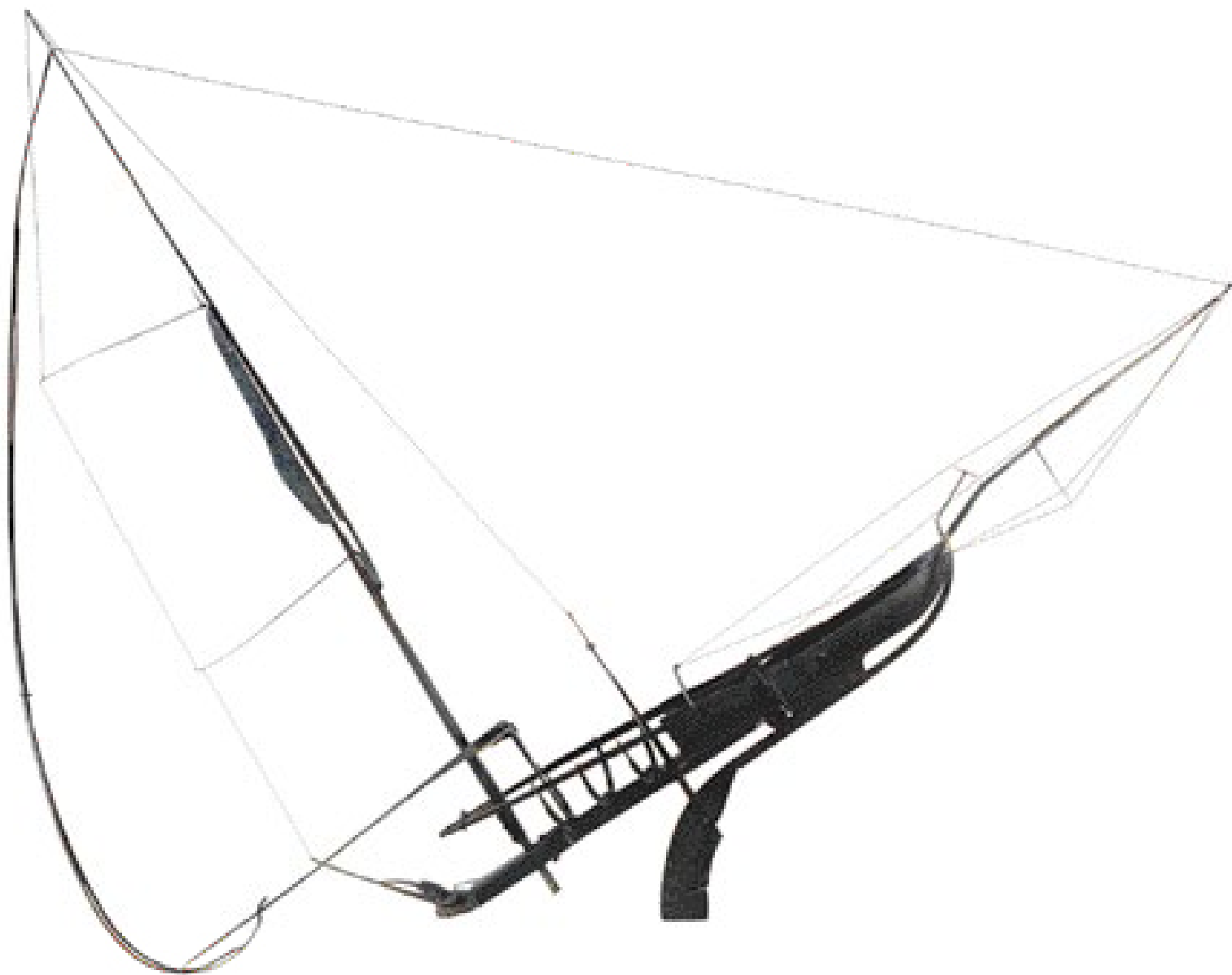
The best were those that ran through fields where the alfalfa had just been cut or with wheat stubbles in autumn.

I launched the boat in the water and ran alongside it, looking. Little by little I started to change place, I left my body running in the field and slowly became a boat myself, of light wood on the waves of the stream.

Most of the times I sank. Sometimes I recovered my boat in the overflows or the sluice gates or farther away in the tranquil waters of the Santa Juana reservoir.

These first intermediary navigations –because although I made the boat, it sailed on its own- determined a boundless fascination with water, the river and a way of making objects.

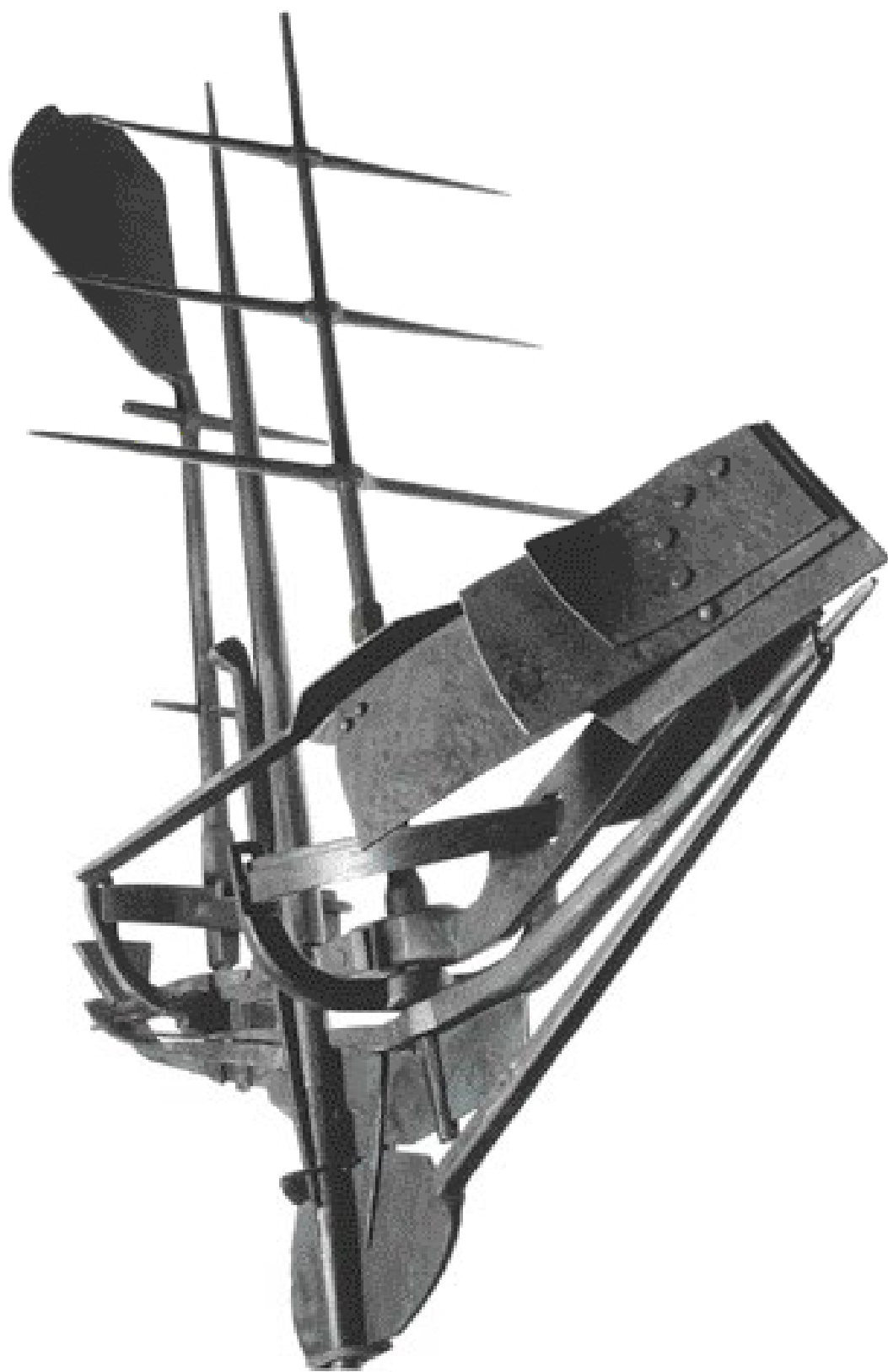
One needed to know the water. I started an exploration of the current, upstream. In the beginning with the man in charge of the ditches, revising blockages, gates, dividing frames and intakes. Until one day, very much later, I reached the Maipo



Buque El Rayo
1999 - Acero Forjado - 130 x 150 x 80 cm.



Nave Hija de la Voluntad del Mar
1998-2000 - Acero Forjado - 80 x 65 x 40 cm.



Bergantín Endurance
2000 - Acero Forjado - 150 x 130 x 60 cm.

que un día, mucho después, llegué al Río Maipo, que sigo explorando hasta hoy y que miro a lo lejos mientras escribo.

Tenía también que hacer mi bote y, para eso, comencé a explorar los materiales. Porque en ese desdoblamiento de muerte en que uno mismo, por voluntad e imaginación propias, se metía dentro de otra cosa, de un bote, y con manos y pies de madera cambiaba de tamaño y de peso a unos diez o veinte centímetros y a solo unos 200 gramos, yo me lanzaba a navegar a las aguas de un zanjón. En ese “ser de palo”, me hacía “bien hecho” o me hundía. Generalmente, me hundía.

Cada naufragio llamaba a una revancha y esa dialéctica naufragio-revancha me enseñó a ser inteligente con las manos, a forjar mejor los cuchillos, a conocer mejor y a combinar la materia. Agregué plomo a las quillas, clavos de cobre. Aseguré mis primeros buques hasta donde pude, como si de ellos dependiera mi vida.

Seguí después, durante toda mi vida de escultor, profundizando en el punto de industriosisdad y el buen uso de la materia, que, en el mundo del arte, sólo se usa en un sentido visual o simbólico.

En mi mundo, don Santiago, no importa mucho cómo están hechas las cosas, sino como se ven o qué simbolizan.

En mi caso, por mis primeras experiencias de armador de botes, me importa más cómo las cosas están hechas.

Y creo que aquí está la primera enseñanza de estos buques: el honesto trato de los materiales, la economía con el acero, el buen entramamiento de las partes según sus funciones, para contar de alguna manera lo que siente el acero al ser proa bauprés, al tensarse al máximo en un cable o al comprimirse en una costilla o al desplegarse en una vela.

Como si fuera yo mismo de acero sintiendo las tracciones, compresiones, tensiones por causa del viento y de las aguas.

Por esta manera más funcional que visual de trabajar creo que he llegado a un mundo propio y los que mejor lo entienden son los ingenieros. Porque, al igual que ustedes, la armonía llega al final como un resultado que sólo se logra con la sabiduría en el uso de la materia y no por la búsqueda de una imagen brillante.

River, which I continue exploring to this day and which I see now in the distance as I write.

I also had to make my boat, and to do this, I started to explore the materials. Because in that elucidation of death in which, due to one's own will and imagination, one became something else, a boat and with hands and feet of wood changed size and weight to about ten or twenty centimeters and only 200 grams, I set sail in the waters of a deep ditch. In that “wooden being” I was either “well made” or I sank. I usually sank.

Each shipwreck called for a reprisal and that shipwreck-reprisal dialectic taught me to be intelligent with my hands, to make better knives, to learn better and to combine materials. I added lead to the keel, copper nails. I secured my first boats as best I could, as if my life depended on them.

Later, during my entire life as a sculptor, I continued delving further into the point of industriousness and the proper use of materials which, in the world of art, is only used in a visual or symbolic sense.

In my world, Santiago, it doesn't much matter how things are done, but rather how they look and what they symbolize.

In my case, because of my first experiences as a boat builder, I care more how things are made.

And I think this is the first lesson of these boats: the honest treatment of the materials, the saving on steel, the adequate interlocking of the parts according to their function, to somehow tell us how the steel feels as it becomes the bowsprit, when it becomes as tense as possible in a cable or pressed into a rib or when it is unfurled in a sail.

As if I myself were of steel, feeling the tractions, compressions, and tensions caused by the wind and the waters.

Because of this functional rather than visual way of working, I believe I have arrived at my own world and those who best understand it are the engineers. Because, just like you, the harmony arrives at the end as a result that is only achieved with a wise use of the material and not a search for a brilliant image.

En estas esculturas, quiero poner a disposición del público en las plazas sensaciones que se sienten en el mundo industrial.

Con ese fin, puse en ellas, desde las más antiguas tecnologías del acero. En la fragua, vuelvo a usar yunques, tenazas, carbón coke, fuelles de aire, cizallas, cortafríos, martillos, combos. Y para los trozos de mayor espesor, un martinete de 500 kilos. Para las esculturas de gran tamaño, toda la tecnología de punta disponible en el país. Soldadoras rotativas, soldadoras MIG y cortadoras de oxígeno y plasma, grúas, varios tecles de entre 1,5 a 10 toneladas.

Ha sido vital para la construcción de estas esculturas la formación de un taller, una pequeña maestranza en mi cerro de Pirque, para que se conserve siempre la “mano”. Porque las esculturas no se pueden mandar a hacer a otro lado. La “mano”, desde los primeros bocetos pequeños de la fragua y en el paulatino crecimiento de las ideas hasta, en este caso, 45 x 22 metros de largo y 20 toneladas de peso. En este punto del cambio de tamaño, han sido muy útiles sus consejos, pues me han llevado a entender las transformaciones estructurales del acero al cambiar las dimensiones y los peligros de colapsar que tiene la materia en general por simple efecto de la fuerza de gravedad si se mantienen las mismas dosis en las diversas secciones de las vigas.

También ha sido vital formarnos como un equipo de trabajo. A medida que han crecido los desafíos, ha ido creciendo la delicadeza de nuestras manos.

El equipo Moisés Jara, Humberto y Alfonso Pino, al que se agregan a veces don Tino Sánchez ,cantero reciclado en ferretero. Todos presididos por Elías Velásquez, formado en las mejores tradiciones de trabajo en acero de Chile, que se transmiten y se aprenden en escuelas industriales, pero especialmente en las buenas maestranzas del país, en las que hemos trabajado anteriormente en simposios de escultura: las maestranzas de El Teniente, Maestranza San Eugenio y San Bernardo de Ferrocarriles, Socometal, Aza Metalúrgica, Compac, Ipac, Huachipato.

Le resultará curioso, don Santiago, el hecho de que este “saber hacer” en grandes dimensiones para la escultura en la ciudad, yo no lo haya aprendido en la universidad. La verdad es que no ha habido nunca carrera alguna, ni siquiera un postgrado

In these sculptures I wish to place at the disposal of the public in the parks, sensations that are only felt in the industrial world.

With this purpose I used the oldest steel technologies in them. In the forge, I use anvils, tongs, coke, bellows, shears, cold chisels, hammers and sledge hammers. And for the thicker pieces, a 500-kilo forging hammer. For the larger sculptures, all the cutting-edge technology available in the country. Rotating welders, MIG welders, oxygen and plasma cutters, cranes, several blocks between 1.5 and 10 tons.

An essential element in the construction of these sculptures has been the creation of a workshop, a machine shop on my mountain in Pirque where I can keep my “hand” in. Because the sculptures cannot be outsourced. The “hand”, my hand, is involved from the very first samples of the forge and the slow growth of ideas until, in this case, 45 x 22 meters long and 20 tons in weight. At this point, when the change in size takes place, your advice has been very useful as it has allowed me to understand steel’s structural transformations as the dimensions change and the danger of collapse that materials have in general due to the simple effect of gravity if the same doses are maintained in the different sections of the beams.

Our formation as a work team has also been vitally important. As the challenges have grown, so has the delicacy of our hands.

The team of Moises Jara, Humberto and Alfonso Pino, joined occasionally by Tino Sánchez , stonecutter recycled into ironworker. All of them under the orders of Elías Velásquez, trained in the best traditions of steel working in Chile, that are transmitted and learned at industrial schools, but especially in the country’s best machine shops, in which we have worked previously at symposiums on sculpture: the machine shops of El Teniente, Maestranza San Eugenio and San Bernardo belonging to the Railroad, Socometal, Aza Metalúrgica, Compac, Ipac, Huachipato.

It may seem curious to you, Santiago, that this large scale “know-how” for making sculpture in the city, is not something I learned at the university. The truth is that there has never been a career, not even a postgraduate course, in Chile where working in large sizes is investigated and taught. Therefore, in



Bote Jaimes Caird
2000 - Acero Forjado - 110 x 80 x 40 cm.

en Chile, donde se investigue y se enseñe a trabajar en gran tamaño. En este tema, tenemos que agradecer a nuestros únicos maestros que han sido ingenieros como usted. En mi caso, sus consejos en las esculturas que me ha calculado han sido parte de mi aprendizaje: puertas monumentales del Congreso en Valparaíso, Rueda de Larmahue en el Museo Interactivo Mirador y este buque.

La primera enseñanza es que estas esculturas entran al mundo del arte por la puerta de las más sólidas tradiciones industriales de Chile y no estarían ahí sin los cincuenta años de CAP en Chile, ni todo el esfuerzo por industrializar el país al que hombres como usted han contribuido con sus vidas.

A ese esfuerzo trato de sumarme desde el mundo de la cultura, a medida que la escultura comienza a salir de los museos y a entrar a las plazas de la ciudad.

La segunda enseñanza se colige del hecho de que la escultura es un buque, construido en la punta de un cerro, destinado a vivir en seco en la mitad de una ciudad entre dos cordilleras, que, aunque estuviera en el mar, tampoco navegaría a pesar de esas dieciocho toneladas de fierro y del hecho de nuestros casi doce meses de trabajo.

Un buque tierra adentro: es lo contrario, pero lo mismo que un campesino navegante.

El mejor marino de Chile fue Arturo Prat de Ninhue, a quien dedico el buque grande. Se llama Esmeralda II.

Pero también la dedico a su primer capitán y constructor, el Contralmirante Roberto W. Simpson (mi tatarabuelo), quien, después de navegar durante 53 años, se retiró a cultivar la tierra en su quinta de Quilpué.

Arturo Prat vivió su niñez en los campos más huasos de Chile y forjó su primer sueño marino en esas lomas con viñas, navegando al principio en carretas con quinchas de mimbre y tiradas por bueyes.

La segunda enseñanza de esta escultura es que los chilenos somos de doble origen: mar y tierra. Y, en esta parte de Chile, todos tenemos un padre de Valparaíso y una madre de los valles centrales, una abuela conservadora y un abuelo

this respect, we must thank our only teachers who have been engineers like you. In my case, your advice in the sculptures that you have calculated for me has been part of my apprenticeship: the monumental doors of the Congress building in Valparaíso, Rueda de Larmahue at the Museo Interactivo Mirador and this ship.

The first lesson is that these sculptures enter the world of art through Chile's most solid industrial traditions and would not be here if it were not for the fifty years of CAP in Chile, or all the effort to industrialize the country to which men like you have contributed with their lives.

I am trying to join this effort from the world of culture, as sculpture begins to go beyond the museum walls and enters into the city's parks.

The second lesson is inferred from the fact that the sculpture is a ship, built at the top of a hill, destined to live on dry land in the middle of a city between two mountain ranges, which, even though it were on the sea, would not sail anyway in spite of these eighteen tons of iron and the fact that we have worked on it for nearly twelve months.

A landlocked ship is the opposite, but the same thing as a farmer at sea.

Chile's best sailor was Arturo Prat, from Ninhue, to whom I dedicate the large ship. It's called Esmeralda II.

But I also dedicate it to its first captain and builder, Rear Admiral Roberto W. Simpson (my great-great-grandfather) who, after sailing for 53 years, retired to cultivate the land in his smallholding in Quilpué.

Arturo Prat lived his childhood in the deep countryside of Chile and forged his first dream of the ocean on those hillsides with vineyards, sailing, in the beginning, in ox-drawn wagons with wattle walls.

The second lesson taught by this sculpture is that Chileans have a double origin: sea and land. And in this part of Chile, we all have a father from Valparaíso and a mother from the central valleys, a conservative grandmother and a liberal grandfather.

liberal. Más allá, es quizás un llamado a un entendimiento dentro de nosotros mismos de esos dos polos tan opuestos y poderosos: el Pacífico y Los Andes, que siempre estarán ahí, esperando separados que juntemos adentro al colonizado y al colonizador, al marino comerciante con el campesino y el minero.

Y volviendo a los orígenes, le decía, don Santiago, que, de todos los objetos utilitarios de esa época de mi infancia, llamo hoy esculturas a los caballos y especialmente a los buques. Y eso sólo por la manera en que esos objetos llevaban.

Todas las embarcaciones de esta exposición llevan a alguien adentro, en especial, el buque grande. Cada buque toma la forma del empeño de un ser diferente.

Seres casi todos conocidos en mi infancia, con quienes entablé una deuda hace cincuenta años y que hoy trato de pagar en estos buques.

Son los seres de los libros.

Y aquí estaría la tercera enseñanza: uno está solo en su viaje hasta que no siente que, a su buque, se suben los seres de los libros – y no distingo aquí mucho entre personajes reales o inventados, prosistas o poetas. Ellos se conocen hoy quizás mejor por el cine o la televisión que por los libros.

Buques, poetas, capitanes, escritores y cronistas:

8 buques hundidos: el Victoria, El Rayo, la Esmeralda II, el Endurance, el bote James Caird, el Yelcho, el Nautilus, el Pequod.

1 cachalote blanco: Moby Dick.

3 buques poéticos que siguen navegando: el Hija de la Voluntad del Mar, el Cruz del Sur y El Barco de la Muerte.

9 capitanes muertos: J. S. Elcano, el Corsario Negro, el Almirante R. Simpson, el Capitán Arturo Prat, Shackleton, el Piloto Pardo, el Capitán Nemo, el Capitán Ahab, Lord Cochrane.

7 autores muertos: E. Salgari, J. Verne, H. Melville, G. Mistral, P. Neruda, D. H. Lawrence. Nombro finalmente al más marino de todos:

J. Conrad, que, aunque no le hice buque, me ayudó más que nadie a entender la relación del capitán, la tripulación, el buque y el mar.

Y Tifón, su mejor relato marino, está metido en los remaches de cada una de estas esculturas.

Beyond that, it is perhaps a call to an understanding within ourselves of those two poles, so opposed to each other and powerful: The Pacific and the Andes, which will always be there, waiting separately for us to join within them, the colonized and the colonizer, the marine trader with the farmhand and the miner.

And returning to the origin, as I was telling you, Santiago, of all the utilitarian objects of that time of my childhood, horses and especially ships are now sculptures for me today. And that only because of the way in which those objects carried, as conveyances.

All ships in this exhibition carry someone inside, especially the large ship. Each ship takes the shape of the determination of a different being. Nearly all these beings were known to me in my infancy, with which I acquired a debt fifty years ago, a debt that I try to pay now, with these ships.

These are the beings of the books.

And herein lies the third lesson: one is alone on one's journey until one feels that those who people books are climbing onto your ship – and here I do not make a big difference between real or invented characters, prose writers or poets. Today they are perhaps better known from films and television than from books.

Ships, poets, captains, writers and chroniclers:

8 sunken ships: the Victoria, El Rayo, the Esmeralda II, the Endurance, the boat James Caird, the Yelcho, the Nautilus, the Pequod.

1 white cachalot: Moby Dick.

3 poetic boats that continue sailing: the Hija de la Voluntad del Mar, the Cruz del Sur and El Barco de la Muerte.

9 dead captains: J.S. Elcano, the Black Corsair, Admiral R. Simpson, Captain Arturo Prat, Shackleton, Piloto Pardo, Captain Nemo, Captain Ahab, Lord Cochrane.

7 dead authors: E. Salgari, J. Verne, H. Melville, G. Mistral, P. Neruda, D.H. Lawrence. Finally, the biggest sailor of them all: Joseph Conrad who, although I did not make him a boat, helped me more than any other to understand the relationship of the captain, the crew, the ship and the sea.

And Typhoon, his best story of the sea, is inside the rivets of each one of these sculptures.

De los millones de buques y capitanes y escritores escogí a estos pocos y batallé con los fierros como el diablo para transformarlos en esculturas. Los elegí no sólo porque casi todos tienen que ver con Valparaíso, sino porque, antes de que yo tratara de hacer en mi fragua y con fierros lo que ellos habían hecho en su vida, ellos habían entrado en sus buques desde la realidad al mar sin tiempo de la cultura.

El trabajo estaba hecho por todos los capitanes, los reales y los imaginarios, antes de ser escrito. Con mis esculturas, yo sólo vuelvo a la realidad, donde ellos se ganaron timón en mano sus derechos literarios. Martillo en mano, reconstruyo hoy sus derechos escultóricos.

La pregunta que trato de contestar con todas estas esculturas es: ¿qué tiene la Esmeralda?, ¿qué le hizo a Prat la Esmeralda que todo Chile quedó hundido en ella e iluminado por su mejor parte en el fondo del Mar de Iquique?

¿Qué le hizo el Capitán Ahab al Pequod que, a pesar de la ecología y lo intocable de las ballenas, todos andamos arpon en mano detrás de la Ballena Blanca?

¿Qué le hizo Shackleton a la Antártica en su batalla, la mejor pérdida de todas las expediciones?

¿Qué me hicieron el Corsario Negro y el Capitán Nemo a los diez años cuando cambiaron mi vida sin cambiar nada por fuera, cuando me subieron a sus buques y me llevaron más allá de sus ridículas venganzas que nunca entendí, más allá, a su viaje, que no cambia de lugar, pura luz, a su noble viaje?

Pensé que podía reencontrar esa luz en lugares del mundo real y fui a buscar al Corsario a Puerto Limón. Bajé las cordilleras de Costa Rica hasta el Caribe y no encontré a nadie. Me interné en las ventiscas horizontales de la Antártica y no encontré a Shackleton. Sin embargo, antes, durante y después de mi búsqueda, los capitanes y sus buques hundidos seguían alumbrándome. Encontré finalmente la misma luz de los libros en el Museo Marino de Chile de la antigua Escuela Naval de Valparaíso.

Le decía, don Santiago, que cuando aprendí a leer – que me costó más que aprender a trabajar el fierro –, comenzaron a subirse a mi buque seres de los libros y, por ese abordaje a mi

Of the millions of ships and captains and writers I chose these few and battled with the tools like the devil in order to transform them into sculptures. I chose them not only because nearly all of them are in some way related to Valparaíso, but rather because, before I tried to make with my anvil and my tools what they had done in their life, they and their ships had entered from the reality of the timeless sea that is culture.

The work was done by all the captains, the real ones and the imaginary, before it was written. With my sculptures, I only come back to reality, where, at the helm, they earned their literary rights. Hammer in hand, today I am reconstructing their sculptural rights.

The question I try to answer with all these sculptures is: What does the Esmeralda have? What did the Esmeralda do to Prat that all of Chile sank with it and was illuminated by its best part at the bottom of the Sea in Iquique?

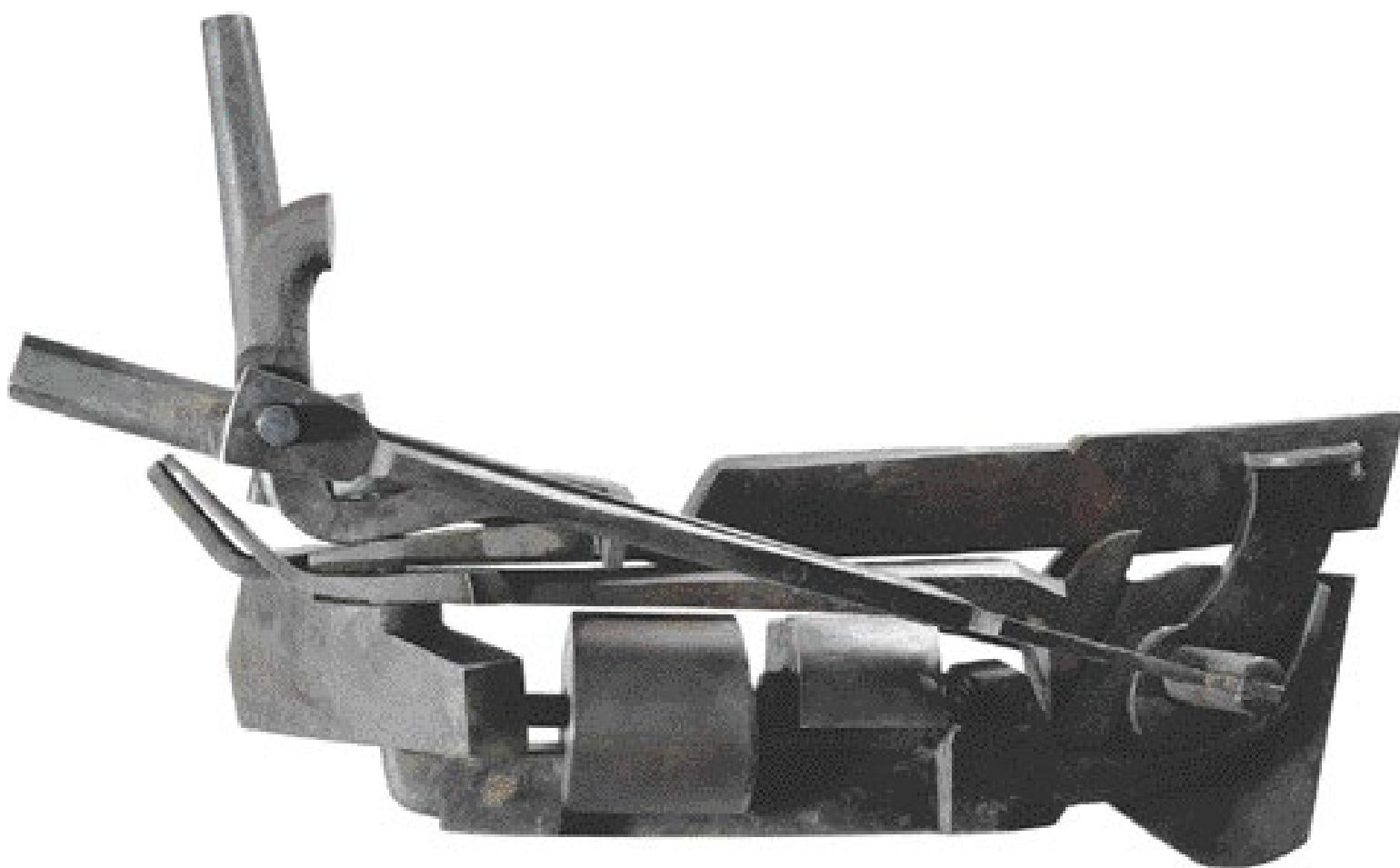
What did Captain Ahab do to the Pequod that, in spite of ecology and the fact that whales are untouchable, we all go, harpoon in hand, after the White Whale?

What did Shackleton do to Antarctica in his battle, the best loss of all expeditions?

What did the Black Corsair and Captain Nemo do to me at the age of ten when they changed my life without changing anything on the outside, when they took me on their ships and carried me beyond their ridiculous vengeance that I never understood, further beyond, on their journey, that does not change place, pure light, to their noble voyages?

I thought that I could find that light again in places in the real world and went to find the Corsair in Puerto Limón. I went down the mountains of Costa Rica to the Caribbean and found no one. I went inland in the horizontal drifts of the Antarctic and did not find Shackleton. Nevertheless, before, during and after my search, the captains and their sunken ships continued to illuminate my way. I finally found the same light of the books at the Marine Museum of Chile in the former Naval School in Valparaíso.

As I was telling you, Santiago, when I learned how to read – and that was harder for me than learning how to work with iron-, the people in the books started climbing on board my



Buque Escampavía Yelcho
2000 - Acero Forjado - 60 x 30 x 25 cm.



Submarino Nautilus
2000 - Acero Forjado - 100 x 70 x 30 cm.

vida, ya no estaba solo corriendo por los potreros de alfalfa, y navegaba en mares mayores iluminados cada noche por los libros de la “Colección Linterna”.

Y aquí se va aclarando la enseñanza, quizás para mí más que para nadie.

Por más lejos que vaya en mis viajes, donde quiera, a la parte de adentro de las piedras, a la punta del volcán Descabezado o en lo más profundo de las fosas del Pacífico, siempre antes que yo estuvo allí un ser de los libros. Poeta o escritor que estuvo allí antes y dejó su luz encendida.

En la vida diaria, el solo sentirlo ahí ilumina mi confusa verdad material, da sentido y alinea los tecles con los andamios, le pone el ritmo al día en la fragua.

Siempre hubo buena voluntad entre hacedores y poetas, un respeto mutuo y una necesidad que surge antes que nada porque ellos, con la palabra, iluminan lo que hacemos.

Cada persona tiene que tener su poeta y, más que eso, debe abrirse a su poeta. Con más razón gente tan material como nosotros. Yo creo que usted, don Santiago, que ha vivido toda su vida entre vigas de acero, estará de acuerdo conmigo que esa vida sería muy poco, por muchas represas o plataformas petroleras que haya calculado, sin algún ser de los libros metido en ella, sin ese entendimiento agregado a la realidad que esos seres le fueron enseñando a tener durante su vida.

Y usted estará de acuerdo conmigo que estos poetas, capitanes y escritores no llegaron al final, como los alcaldes a inaugurar sus puentes. Ellos nos acompañaron día a día en el taller, en las industrias, y esa tranquila presencia ordenó nuestro trabajo, alineó los tecles con los andamios y le puso el ritmo al día en la fragua. Y se fueron quedando finalmente metidos en las tuercas. Y su mensaje de palabras y letras se fue transformado poco a poco en acero.

Y aunque nunca navegué y he vivido todo mi tiempo lejos del mar, es tan verdadera la enseñanza que estos seres llegan hoy a estas cordilleras, en este día de nieve mientras le escribo. Y ya no me pregunto más:

ships and, because of this climbing into my life, I was no longer alone, running through the fields of alfalfa, and navigated in larger seas each night, illuminated by the books of the “Lantern Collection”.

And this is where the teaching becomes clearer, for me perhaps more than for anybody else.

No matter how far my journeys, anyplace, inside stones, to the tip of the Descabezado volcano or into the deepest trenches of the Pacific, someone in a book had always been there before me. A poet or writer was there before and left his light behind.

In daily life, the mere fact of feeling the presence of this light illuminated my confused material truth, making sense of and aligning the block and tackle with the scaffolding, setting the rhythm of my day at the anvil.

There has always been a good-will between doers and poets, a mutual respect and mutual need that arises primarily because they, with their words, illuminate what we do.

Each person has to have his poet and, more than that, must open up to his poet. And, even more so, people as materialistic as we are. I believe that you, Santiago, who have lived your life among steel beams, will agree with me that that life would be too small, no matter how many dams or petroleum platforms you may have calculated, without a being from the books involved in it, without that understanding added to reality that those beings taught you to have during your lifetime.

And you will agree with me that those poets, captains and writers did not arrive at the end, like the mayors to inaugurate their bridges. They accompanied us in our daily life in the workshop, in the factories, and their tranquil presence put order into our work, aligned the block and tackle with the scaffolding and set the rhythm of the day at the forge. And also, in the end, they remained trapped in the nuts. And, little by little, their message of words and letters was transformed into steel.

And although I never sailed and have lived all my life away from the sea, the teaching is so true that these beings have come to these mountains today, on this snowy day as I write to you. And I no longer ask myself:

¿Qué hacen aquí tan lejos del mar?

Porque me doy cuenta, después de todo el trabajo, que ellos fueron haciendo crecer dentro de mí una deuda que finalmente pagué con estos buques.

Pero hay todavía una cuarta enseñanza: la más importante de todas y la única que no se puede predecir, porque la escultura es el oficio de la inmovilidad de la materia a través del tiempo. El tiempo le pasa por encima, como el agua a la proa de un buque. Y en ese lento goteo de los años, las esculturas van fraguando en los lugares.

El primer fragüe son treinta años, por lo menos. Después de ese tiempo, son de la ciudad y de la gente. Hubiera pensado usted, don Santiago, que el escultor Córdoba supo alguna vez que el protagonista de su escultura de Punta Arenas iba a ser el indio del pedestal y no el señor Magallanes que está arriba. Don Samuel Román no pensó tampoco que las grandes ideas culturales o políticas del sur se generarían bajo la mirada de bronce de don Enrique Molina en la Universidad de Concepción. Don Andrés Bello, concebido por el maestro Plaza como el símbolo de la reflexión y del silencio, ya no escucha más discusiones poéticas o científicas a la salida de su Universidad de Chile, ensordecido por el demonio de la movilización colectiva. A todos los que viajamos fuera del país, le decimos adiós a Chile mirando el pequeño bronce de don Samuel Román, La Novia del Viento, hecha de cerámica y en Alemania en los años '30, cuando por estos territorios sólo volaba el pequeño biplano de Saint-Exupéry con el "Correo del Sur". La estatua del General Baquedano se esculpió para conmemorar las victorias de la guerra del '79 y no para dividir socialmente la ciudad de Santiago en dos mitades.

Junto con este fragüe, que nunca termina porque las ciudades y los seres humanos siempre cambian, comienza otro asentamiento más lento. Porque las esculturas son lo contrario de las películas, que presentan un millón de imágenes en una hora. La escultura devuelve ese mismo millón de imágenes en un millón de días. Y su enseñanza es ese ritmo que se le asignó entre todos los demás artes.

Esa porfiada lentitud silenciosa de la escultura, que aunque hoy se halle rodeada de velocidad o esté sitiada por la prisa, hace que su manera de hablar, más que lo que dice, sea su gran enseñanza.

What are they doing so far away from the sea?

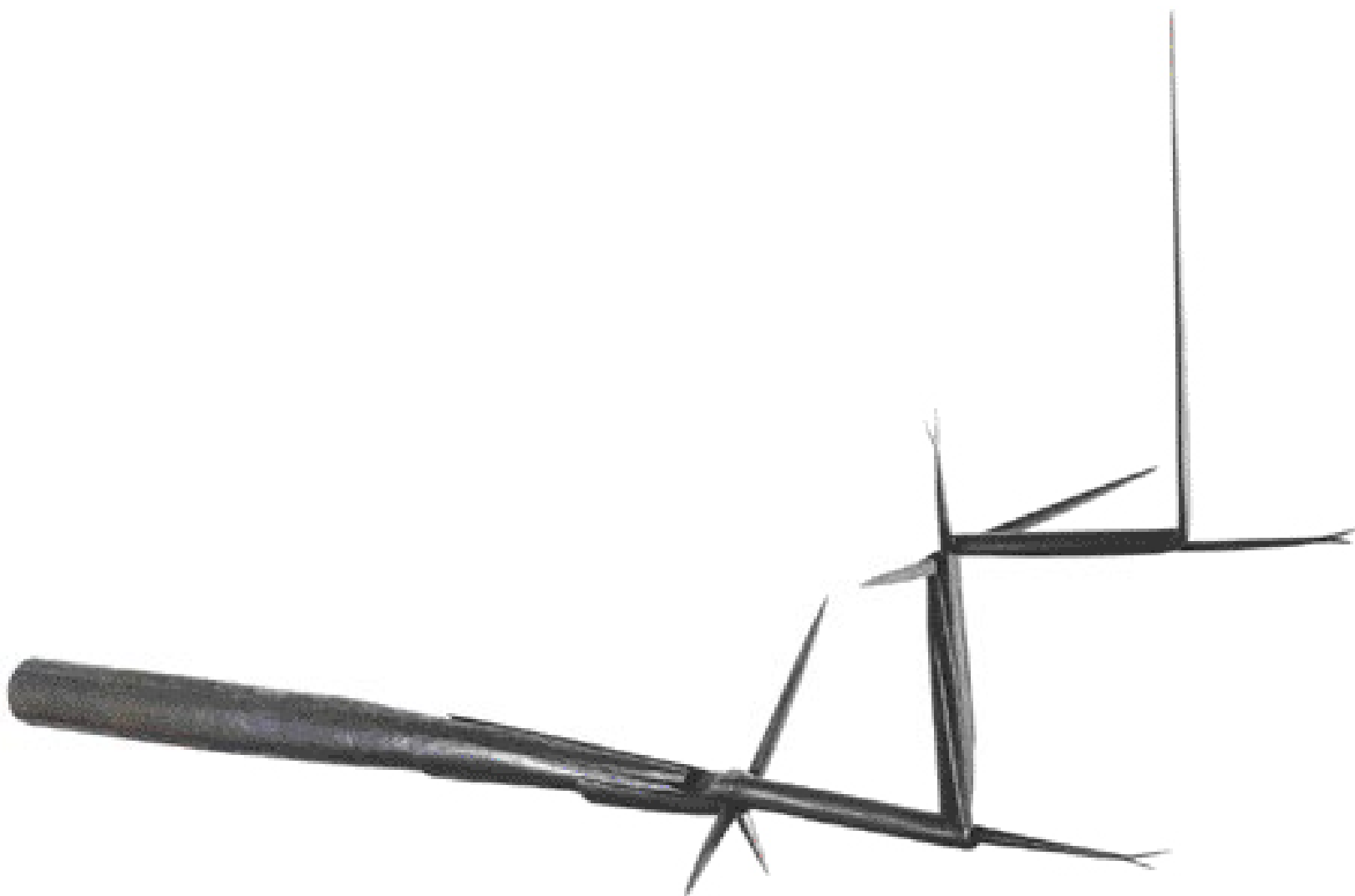
Because I realize now, after all the work, that they have placed me increasingly in their debt, a debt that I have finally paid off with these ships.

But there is still a fourth teaching: the most important of all and the only one that cannot be predicted because sculpture is the craft of the immobility of matter through time. Time flows over it, like the water over the ship's prow. And in this slow dripping of the years, the sculptures become set in their places.

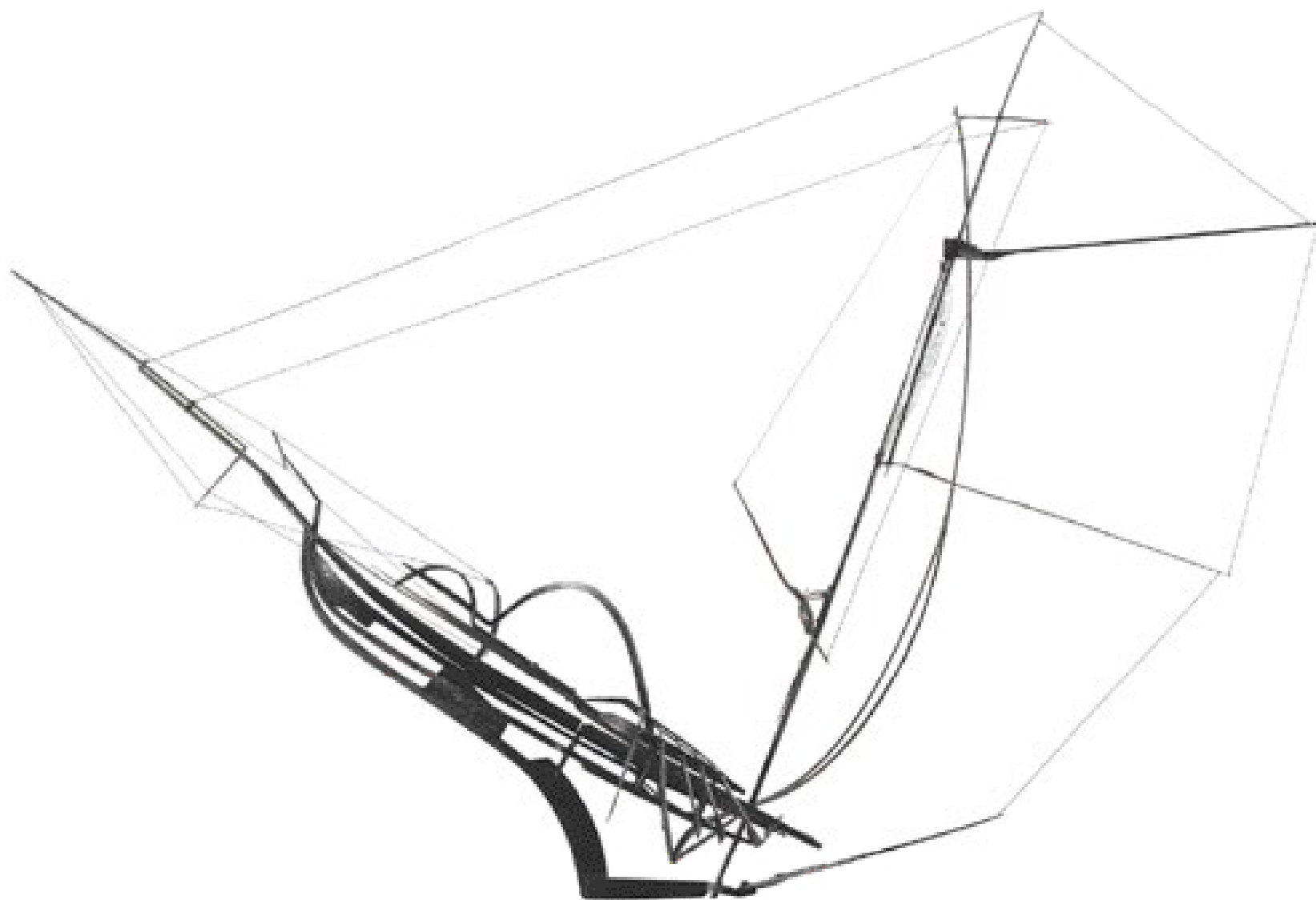
The first setting is thirty years, at least. After that time, they belong to the city and to the people. Would you have thought, Santiago, that the sculptor Córdoba ever knew that the protagonist of his sculpture in Punta Arenas would be the indian of the pedestal and not the gentleman, Mr. Maghalaes who is above him? Neither did Samuel Román think that the great cultural or political ideas of the south would be generated under the bronze regard of Enrique Molina at the University of Concepción. Andrés Bello, conceived by the master, Plaza, as the symbol of reflection and silence, no longer listens to poetical or scientific discussions when students leave his University of Chile, deafened by the demon of public transport. All of us who travel outside the country say good-bye to Chile looking at a small bronze by Samuel Román La Novia del Viento, made of ceramics and in Germany in the 30s, when in those territories only Saint-Exupéry's small biplane was flying with the "Southern Mail". The statue of General Baquedano was sculpted to commemorate the victories of the war of 1879 and not to divide the city of Santiago socially, in two halves.

Together with this setting, that never ends because cities and human beings are always changing, starts a slower settling. Because sculptures are the opposite of films, which present a million images in an hour. Sculpture returns that same million images in a million days. And its teaching is that rhythm that it was assigned among all the other arts.

That stubborn, silent slowness of sculpture, even though today it is surrounded by speed or is besieged by haste, means that the way it speaks, more than what it says, is its great teaching.



Buque Ballenero Pequod
1998 - Acero Forjado - 115 x 70 x 30 cm.



Corbeta Esmeralda II
1999 - Acero Forjado - 150 x 130 x 80 cm.

Quien mire una escultura, quien la enfoque por un segundo y escuche su palabra, cambiará de ritmo, subirá automáticamente los tres o cuatro primeros escalones del tiempo, del tiempo grande, ese que suena como un cello por debajo de todo.

Y al entrar al continuo de la escultura, comenzará a internarse en el tiempo de la luz y, en ese tiempo, verá la transformación de las piedras en arena, verá cómo el tiempo, sin prestarle atención, va moviendo las arenas del desierto, y sigue, sin preguntarle a nadie, moviendo las aguas minerales del Río Maipo, y sigue transformando las aguas saladas del Pacífico en este temporal de nieve que cae sobre mi casa y mi cantera del cajón del Maipo mientras escribo buscando la enseñanza.

Un fuerte abrazo.
Francisco Gazitua

Whoever looks at a sculpture, whoever focuses on it for a second and listens to its word, will change rhythm; will automatically climb the first three or four steps of time, the big time, the one that sounds like a cello below everything.

And, when entering the continuum of sculpture, will start to enter the time of light and, in that time, will see the transformation of stones into sand, will see how time, without paying attention to him, moves the desert sands and, without asking anybody, continues moving the mineral waters of the Maipo River, and continues transforming the salty waters of the Pacific into this snowstorm that falls on my house and my quarry of the Maipo River Valley while I write, looking for the teaching.

*A warm embrace,
Francisco Gazitua*



Nave Cruz del Sur
2000 - Acero Forjado - 40 x 50 x 50 cm.



Josefina
2008 - Acero Forjado - 170 x 150 x 70 cm.



ANIMALES: CABALLOS TOROS - LEÓN

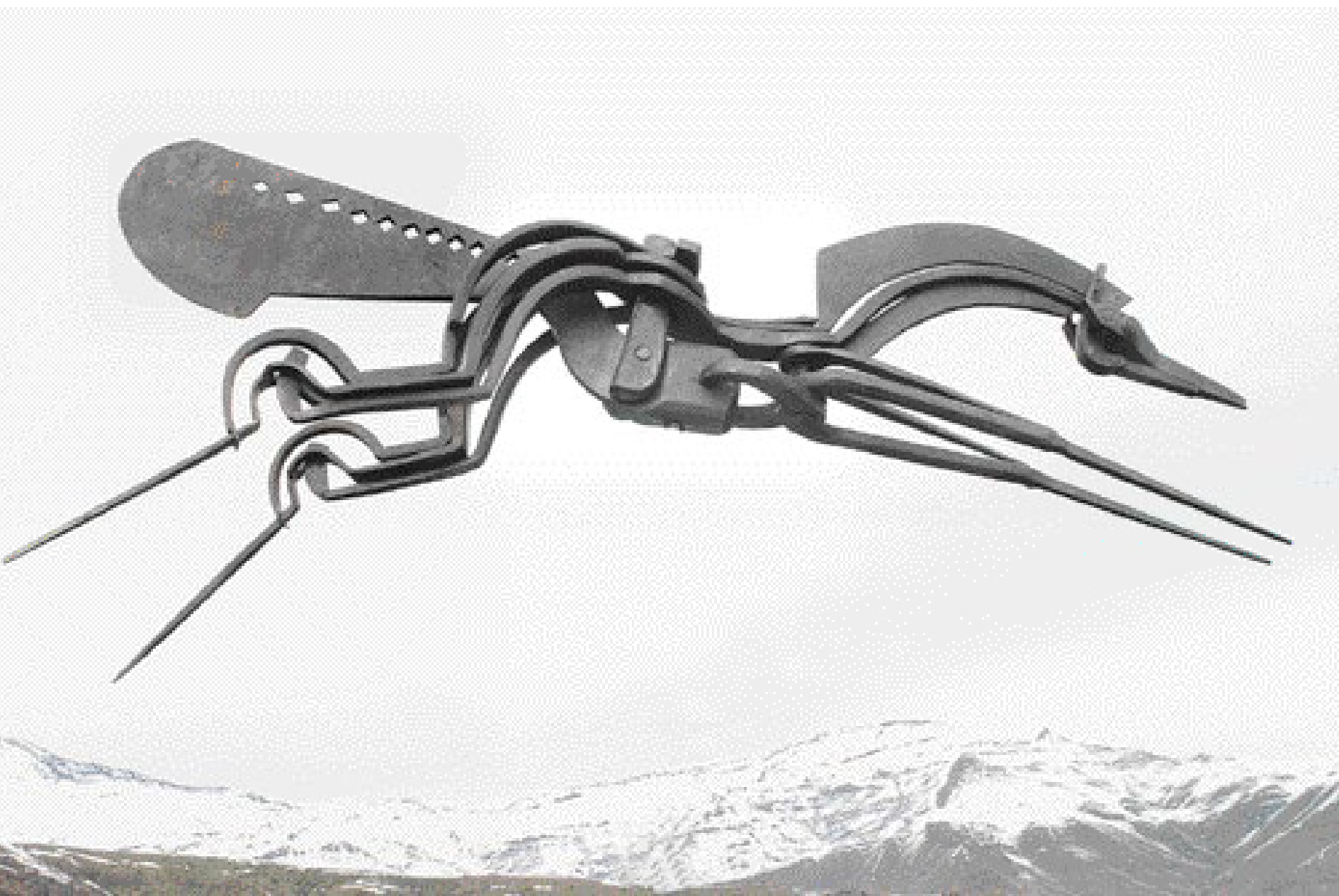
Los caballos de esta colección, hechos en acero forjado, tienen como referente la raza de caballos chilenos de Los Andes: criollo-andino, adaptados a las huellas y a la altura de la Cordillera durante 500 años. Estas esculturas están concebidas como instrumentos de viento para sonar en las alturas de la montaña y en sus valles interiores.

Los toros de esta colección muestran cuatro miradas en un tema común. Con técnicas de forja, modelado, fundición y soldadura.

ANIMALS: HORSES BULLS - LION

The horses of this collection, made of forged steel, have the Andean horse species as their inspiration: the Andean-national race, which has adapted to the height and tracks of the mountain range for over 500 years. These sculptures are conceived of as Wind Instrument - to sound in the heights of the mountain and in its inner valleys.

The bull of this collection demonstrate four perspectives on a common theme, mediated through the techniques of forging, modeling, bronze casting and welding.



Huaso

2003 - Acero Forjado sin Soldaduras - 100 x 30 x 30 cm.

CABALLOS DE ACERO EL BEBEDOR DE LOS VIENTOS

STEEL HORSES DRINKER OF THE WINDS

FRANCISCO GAZITÚA, 2003

*Yo pongo mi alma en el caballo, y me pregunto:
¿A que futuro dirigían su mirada los caballos de acero que
bajaron sin miedo las escaleras de Los Andes, sacando chispas
de roca en roca?
¿Quién nos hizo este regalo de viento, de nobleza?*

Patricio Schmidt, arquitecto y caballista

El Viento

“El verdadero señor de Los Andes es el viento”, afirma el fotógrafo ecuatoriano Pablo Corral, “tanto en la Patagonia como en el Altiplano boliviano, en los páramos musgosos de Venezuela como al pie de los volcanes de Ecuador, ahí está el viento carente de apegos:

La historia de Los Andes es la historia del viento.

Somos todos *huairapamushka*”: hijos del viento.

Mi caballo-escultura busca ese viento. Su estructura es la de un instrumento musical. Busca ese viento para sonar en las alturas de Los Andes.

En la llanada de Las Llaretas, un portezuelo límite que conforma una de las mejores chimeneas captadoras de viento

*I commend my soul to the horse and wonder:
To what future did they look, those steel horses that rode
down the staircase of the Andes, fearless, setting off sparks
from rock to rock?
Who gave us this gift of wind, of nobility?*

Patricio Schmidt, Architect and Horseman

The Wind

The Ecuadorian photographer Pablo Corral once said, “The true lord of the Andes is the wind. In Patagonia and Bolivia’s High Plateau, in the mossy moors of Venezuela and the foothills of Ecuador’s volcanoes, random winds blow:

The history of the Andes is one of the winds.

We are all huairapamuska, sons of the wind.”

My horse-sculpture also seeks that wind. Its structure is that of a musical instrument. It seeks that wind in order to sound in the high Andes.

It seeks the wind at Las Llaretas, a borderline plateau and one of the best wind-catching chutes in the Andes. Three thousand three hundred and sixty one meters above sea level, between

de Los Andes, a 3.361 metros de altura, entre el Aconcagua y el Mercedario, las cumbres más altas de Los Andes.

“El 4 de mayo de 1899, subimos al portezuelo”, cuenta el geógrafo Luis Risopatrón, “y la fuerza del viento era tal que teníamos que hacer esfuerzos para sostenernos arriba de la mula. Vimos volar piedrecillas de unos dos o tres centímetros”.

Mi caballo escultura se llama entonces El Bebedor de los Vientos.

El sonido de Los Andes. Más que el acarreo de piedras de sus ríos o el crujido de sus glaciares en la noche, más que sus truenos, la voz de Los Andes es el sonido del viento.

Estos vientos nacen muy lejos, en el centro mismo del Pacífico Sur, entre Australia y la Polinesia, después de muchos días de vuelo entran al continente americano, allí suben por Los Andes donde la fuerza de convección les aumenta la velocidad, cruzan al otro lado y van a morir al corazón de la pampa argentina. En los ciclones de invierno, se transforman en los vientos blancos mortales por el hielo que acarrearán y por la fuerza con que empujan.

El Lugar – Portezuelo de Las Lletas

Este paso es sin duda el mejor de la zona central viniendo del norte. Forma parte del antiguo Camino del Inca, cuyo itinerario de norte a sur era: Cuzco - Oruro - Potosí - Quebrada de Humahuaca - Salta - Tinogasta - Pampa de Yaguaraz - Barrial - Los Manantiales - Espinacito - Paso las Lletas - Alto del Cuzco - Putaendo.

El trazado del Camino del Inca lo hizo la naturaleza primero en sus fallas geológicas que luego sirvieron de ruta a las inmigraciones de los primeros habitantes de América, veinte mil años antes de los incas.

El portezuelo cuenta con la mejor muestra de lletas (laretia-acaulis) con que me haya encontrado en mis viajes a través de Los Andes, unas ochocientas hectáreas distribuidas en los pequeños valles de los alrededores.

Debido a la fertilidad de las tierras altas de ese trozo del Camino del Inca y por lo trabajado de sus huellas, el grueso del ejército libertador, alrededor de 1.800 hombres y 5.000 caballos y

mount Aconcagua and mount Mercedario, the highest summits of the Andes.

“On May 4, 1899, we climbed to the plateau” the geographer Luis Risopatrón tells us, adding: “...and the force of the wind was such that we had to struggle to remain seated on our mules. Stones two and three centimeters in size flew right by us.”

So I named my horse-sculpture ‘Drinker of the Winds.’

Beyond the sound of the stones carried by the waters of its rivers and the creaking and cracking of its glaciers in the night, beyond its thunder sound, nay, the voice of the Andes is the sound of the wind.

These winds are born far away, in the middle of the South Pacific, between Australia and Polynesia. After days of travel, they blow onto the shores of America and race up the Andes where convection increases their speed, crossing over to the other side only to dissipate in the heart of the Argentine Pampa. The winter cyclones turn into white winds made all the more deadly by their force and the ice that they carry.

The Place Las Lletas Plateau

This mountain crossing is undoubtedly the best in the central zone as you come from the north. It forms part of the ancient Inca Trail, whose itinerary from north to south was: Cuzco - Oruro - Potosí - Quebrada de Humahuaca - Salta - Tinogasta - Pampa de Yaguaraz - Barrial - Los Manantiales - Espinacito - Paso las Lletas - Alto del Cuzco - Putaendo.

The route was first laid down by nature through its geological faults and later it was the immigration route for the first inhabitants of America, twenty thousand years before the Inca.

The plateau has the best sample of Lletas (laretia-acaulis) I have ever found in my travels through the Andes, some eight hundred hectares distributed among the small valleys nearby.

Because of fertile soil in this sector of the Inca Trail and also because of its well-trodden track, the greater part of the army of liberation, approximately 1,800 men, 5,000 horses and mules,

mulares, con el propio O'Higgins y San Martín a la cabeza, cruzaron por allí en 1817.

Instalo mi escultura allí porque ese lugar, por la calidad de su historias, su geología y su vegetación, se ganó por sí solo sus derechos culturales.

Caballos

Los bebedores de los vientos son una raza secreta de caballos que doblan a los otros en su capacidad de absorber oxígeno, ya que tendrían cada orificio de la nariz conectado a través de un solo conducto con su respectivo pulmón.

Decidí trabajar en escultura con la idea de estos caballos abiertos al aire y recorrí durante los dos años que me demoré en realizarlo el camino inverso al seguido por Ulises en la construcción del Caballo de Troya, hecho para ocultar su interior. Todos los caballos que vinieron después, los grandes caballos de la escultura, el de Marco Aurelio en el Campidoglio, los Coleone y los Gattamelata siguen el mismo sistema constructivo. El único caballo que muestra su interior en su superficie es uno de 50 centímetros que se encuentra en el Museo Nacional de Bellas Artes de Santiago de Chile: es el monumento ecuestre al General Lynch de Rodin, que nunca se realizó.

Al no encontrar referente de caballos abiertos en la historia grande de la escultura, decidí comenzar a experimentar con mis caballos, que podría describir como pertenecientes a la raza criollo andina.

Los modelos reales de esta investigación fueron dos caballos: el Rey de Bastos y el Buen Amigo. Ellos viven y pastan en el cerro alrededor de mi taller y generalmente me miran trabajar. "El artista tiene que ser obsesivo, tiene que vivir escultura, pensar escultura, soñar escultura", me decía hace poco en una carta mi amigo Anthony Caro.

Esa obsesión también toca los referentes de la escultura.

Entonces viví caballo, pensé caballo y soñé caballo; y recorrí en ellos las mil huellas de Los Andes.

En estos caballos criollos se cruzan todas las sangres y la sabiduría de quinientos años de adaptación genética a la cordillera.

crossed the Andes here in 1817, with O'Higgins himself and San Martin leading the way.

I have placed my sculpture there because of the quality of its histories, geology and vegetation. It is through these qualities that this place earned for itself its cultural status.

Horses

Drinkers of the Winds are a secret breed of horse that has twice the capacity of other horses to absorb oxygen, as each orifice in their nose is individually connected to its respective lung.

I decided to make a sculpture based on the idea of these horses open to the winds and during the two years it took me to make them, I followed a route opposite to that of Ulysses in the construction of the Trojan Horse, whose interior was built to conceal. All horses after that, the great horses of sculpture, that of Marcus Aurelius in Campidoglio, the Coleone and Gattamelata follow the same constructive scheme. The only horse whose surface reveals its interior stands 50 cm tall at the Museum of Fine Arts in Santiago, Chile. It is the equestrian monument to General Lynch by Rodin, which was never executed.

Unable to find referents of open horses in the greater history of sculpture, I decided to experiment with my own horses, which I might describe as belonging to the Creole-Andean breed.

The real life models I used were: Rey de Bastos and Buen Amigo. These two horses live and pasture in the hills surrounding my studio and usually watch me as I work.

"The artist must be obsessive, he has to live, think and dream sculpture," my friend Anthony Caro told me not so long ago in a letter.

This obsession also affects the referents of sculpture.

Thus I lived horse, I thought horse, and I dreamed horse, and I also rode them along the thousand equestrian tracks of the Andes.

In these horses there is a mix of all breeds and also the wisdom of five hundred years of genetic adaptation to the mountain ranges.



Grano de Oro
2001 - Acero Forjado sin Soldadura - 60 x 70 x 25 cm.

Poco se sabe de esta raza de caballos. En mi vida con ellos, me he dado cuenta de que contradicen todas las teorías sobre equinos, que, por ejemplo, confieren al caballo un “techo de vuelo” de 3.500 metros. En marzo del año 2003, subimos en ellos hasta casi la cima del cerro El Plomo a 5.200 metros de altura.

Puedo asegurar que tienen la fineza y la seguridad en la pisada de una mula, pero la misma discreción y lealtad de un caballo. Agregan a esto la misma “liviandad de patas” y “facilidad de rienda” del caballo chileno de los valles.

También los he visto encarando temperaturas de -10° en altura, con vientos poderosos y cargando cien kilos en viaje durante diez o quince días.

Estos animales, quizás no muy bellos según los cánones establecidos, de patas cortas y muy forzudos, son herramientas útiles más que los “briosos corceles” de Rubén Darío.

Están acostumbrados a comer cualquier cosa, nacen y se crían entre los 2.000 y 3.000 metros en las mesetas de la cordillera, son amansados en las huellas y finalmente su precio nunca sube de 140 dólares, aunque los míos no los vendo ni por mil.

Después de todos estos años de conocimiento mutuo, puedo decir que ellos son los verdaderos bebedores de los vientos.

La Escultura

Un caballo de acero de 2 toneladas de peso, 5 metros de alto por 7 de largo y 2,5 de ancho. Comenzó a gestarse hace tres años, poco a poco en las 24 esculturas de la colección “Caballos de Acero”, y la forma que hoy tiene fue generada por el proceso mismo de trabajo. Los límites con que trabajé fueron los siguientes:

Modelos, dos caballos: Rey de Bastos y Buen Amigo.

Sujeto de contenido: un caballo que a la vez sonara como un instrumento de viento.

Asesoría en sonido: José Pérez de Arce.

Material: acero forjado y soldado.

Técnica: construcción en partes para ser desarmado en 30 pedazos.

Tamaño: grande, visible en la cordillera.

Peso: 2 toneladas máximo pues debía ser transportado en 30

Very little is known about this breed. In my life with them, I have realized that they contradict all theories about horse species, such as those that assign horses a “flight ceiling” of 3,500 meters above sea level. In March 2003, we rode them practically to the summit of El Plomo, which is at 5,200 meters.

I can say that they are as fine and sure-footed as the mule but with the same discretion and loyalty of all horses. Also, they tread lightly and are as easily governed as the Chilean horses of the valleys.

I have also seen them withstand temperatures of -10°C in high altitudes, resist powerful winds and carry loads of up to one hundred kilos on journeys ten to fifteen days long.

Perhaps not too beautiful according to established canons of equine beauty, short-legged and very strong, they are best described as useful work animals rather than the “spirited stallions” of Rubén Darío.

Accustomed to eating anything, they are born and bred at an altitude of between 2,000 and 3,000 meters in the Andean high plateau. They are tamed by the road and their price is never beyond 140 U.S. dollars, although I would not sell my own for even a thousand.

After all these years of our mutual acquaintance, I can say that they are the true ‘drinkers of the winds’.

The Sculpture

A steel horse weighing two tons, 5 meters tall and 2.5 meters wide. It began to be conceived three years ago, gradually developing in the 24 sculptures comprising the collection “Steel Horses.” Its current form is the result of the work process. The self-imposed limitations I faced in the process were:

Models: Two horses: Rey de Bastos and Buen Amigo.

Subject: a sculpture of a horse that at the same time makes sounds like a musical instrument.

Sound advisor: José Pérez de Arce.

Material: Forged and welded steel

Technique: Construction in modules for disassembly into 30 pieces.

Size: Large, visible in the mountains.

Weight: Maximum 2 tons as it must be carried in 30 parts

partes de 70 kilos cada una en 30 mulas en un viaje de dos días por huella de cordillera.

Cálculo estructural: planchas de acero con técnica de soldadura, reforzado para soportar vientos de hasta 200 kilómetros por hora. 4 fundaciones de 1 m³ de aproximadamente 2 toneladas cada una.

Proceso de Trabajo

Teniendo en cuenta el objetivo final, comencé a trabajar la idea de un caballo abierto. Para eso realicé cerca de 30 esculturas de pequeño formato, que por su forma produjeran mayor o menor oposición al viento y que, de alguna manera, produjeran sonidos por vibración :

Tres caballos de malla completamente abiertos al viento.
Seis versiones de placa forjada y desplegada.
Una versión en cable de acero.
Cinco versiones en acero tejido.
Tres versiones en estructura laminar (origami).
Tres versiones donde el acero está trabajado en grandes masas para oponer su materia al viento.
Tres versiones de acero pesado y forjado atendiendo a la estructura real del caballo.
Una versión de acero tallado con oxígeno para hacer sonar el viento entre sus grietas.
Una versión en láminas.
Dos versiones colgadas, muy livianas.
Tres versiones del Bebedor de los Vientos donde combino estructura con láminas que se pueden graduar según la dirección y la fuerza del viento.

Sujeto de Contenido

Decía al principio que el sujeto de contenido de esta escultura era un caballo en la mitad de Los Andes para sonar como un instrumento de viento. Pero el referente más profundo es un caballo cultural: ese caballo imposible que todos los chilenos antiguos llevamos adentro, ese que nunca tendremos por mucho caballo real que tengamos o hayamos tenido, ese caballo que sólo se tiene en escultura.

Decía al principio que el referente de esta escultura eran Los Andes. Pero el referente profundo es el enigma de Los

weighing 70 kilos each, using a 30-mule train on a 2-day journey along a mountain track.

Structural Calculations: Steel plates and welding technique, reinforced to resist wind speeds of up to 200 km/hr., four 1-m³ foundations, each one weighing approximately 2 tons.

Work Process

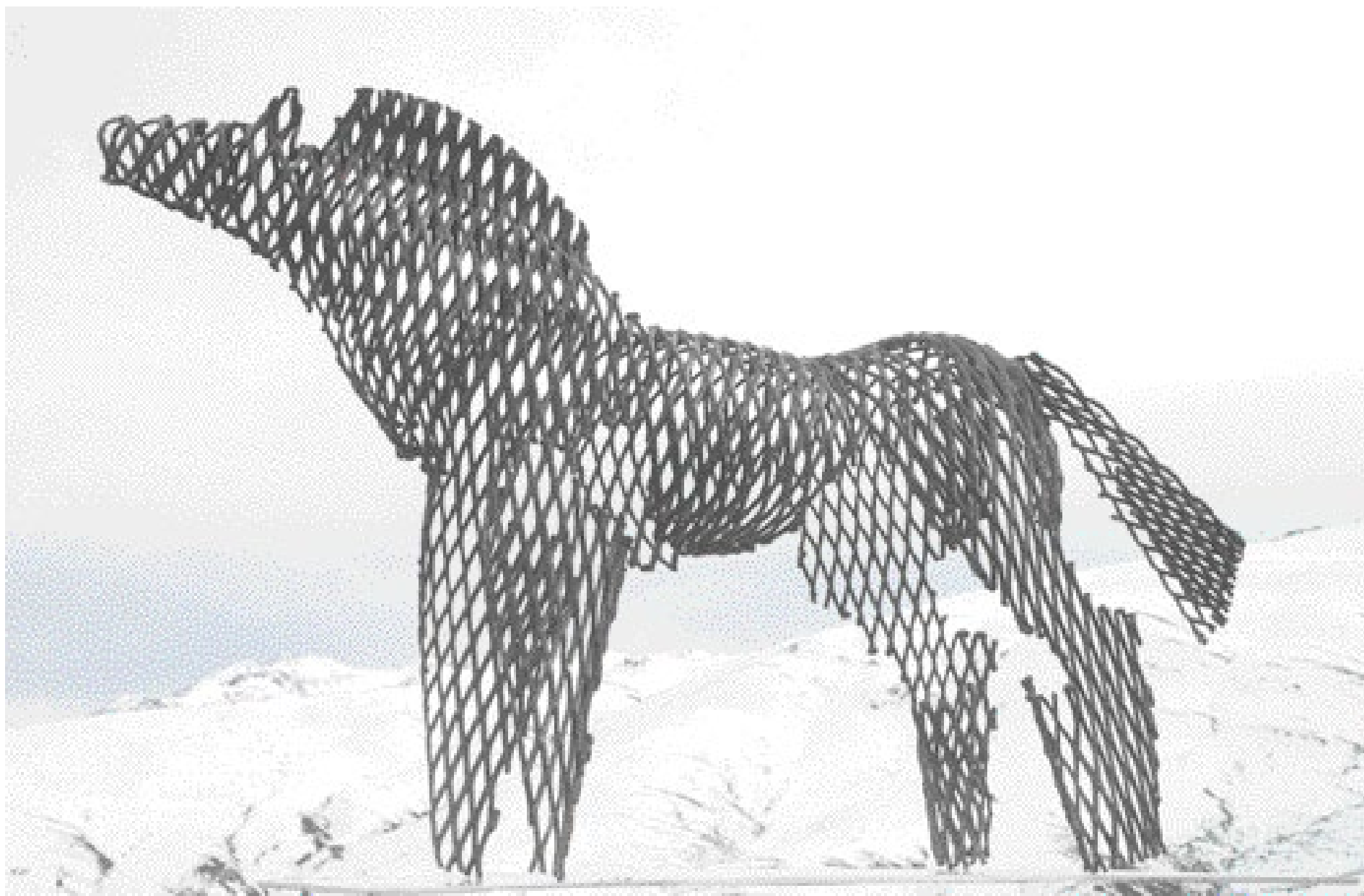
Considering the final objective, I began working on the idea of an open horse. For this purpose, I produced approximately 30 small-scale sculptures whose form provided greater or lesser resistance to the wind and which somehow produced sounds through vibration:

*Three wire-mesh horses completely open to the wind.
Six versions made of forged steel plate, opened up.
One version in steel cable
Five versions in forged steel
Three versions with a laminated structure (Origami)
Three versions in which the steel is used in large masses to oppose its physicality to the wind.
Three versions in heavy forged steel following the actual structure of a horse.
One version in oxyacetylene-cut steel designed to make the wind whistle through its cracks.
One version made of steel sheets.
Two hanging sculptures, very light.
Three versions of 'Drinker of the Winds' combining structure with plates that can be adjusted according to the direction and force of the wind.*

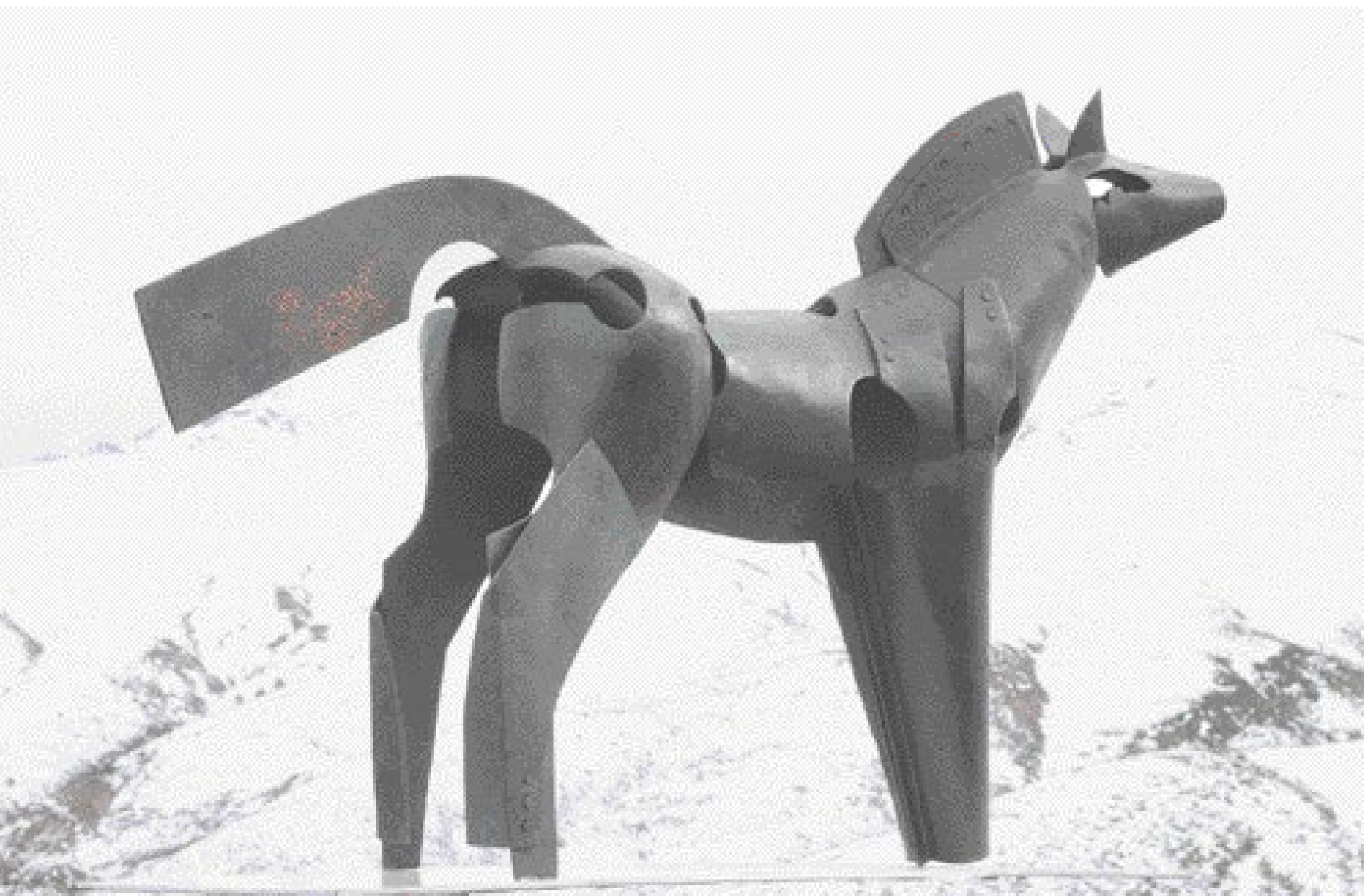
Subject Matter

I mentioned in the beginning that the subject matter of this equestrian sculpture was the figure of a horse placed in the middle of the Andes and designed to make sounds as a wind instrument. However, the deepest referent is a cultural horse: that impossible horse that all we old Chileans carry inside of us and which we will never own, regardless of how many real horses we may own or have owned. A horse that is only possible in the form of a sculpture.

I also said that the referent for this sculpture was The Andes. However, the deepest referent is the enigma of the Andes, an



Rey de Bastos
2002 - Acero en Malla Metálica Repujada - 60 x 70 x 20 cm.



Rey de Bastos

2002 - Acero Forjado sin Soldaduras - 60 x 70 x 20 cm.

Andes “que nos hace morir cuando nos falta” (Gabriela Mistral).

Sin embargo, a la par con estos dos referentes inalcanzables y con la misma fuerza, el referente de esta escultura es la escultura. Esa que he vivido toda mi vida, esa que se tiene sólo haciéndola y nunca se tiene.

Estoy de acuerdo con mi maestro Anthony Caro: “un escultor tiene que ser obsesivo con la escultura, vivir escultura...” Y Dios sabe que lo he sido.

En este trabajo finalmente se me aclara que un escultor tiene que ser obsesivo con su escultura, pero también con sus referentes finales para que, de alguna manera y en alguna edad, comience a juntar las cosas, las de afuera y las de adentro, la historia de la escultura con su historia personal.

La gran escultura siempre se ha hecho así: al lado de afuera del arte.

enigma “such that we may die from its absence” (Gabriela Mistral).

However, on the same level as these unattainable referents and with the same intensity, the referent of this sculpture is sculpture itself. That sculpture I have lived all of my life, that which can only be had by making it, and which one never has.

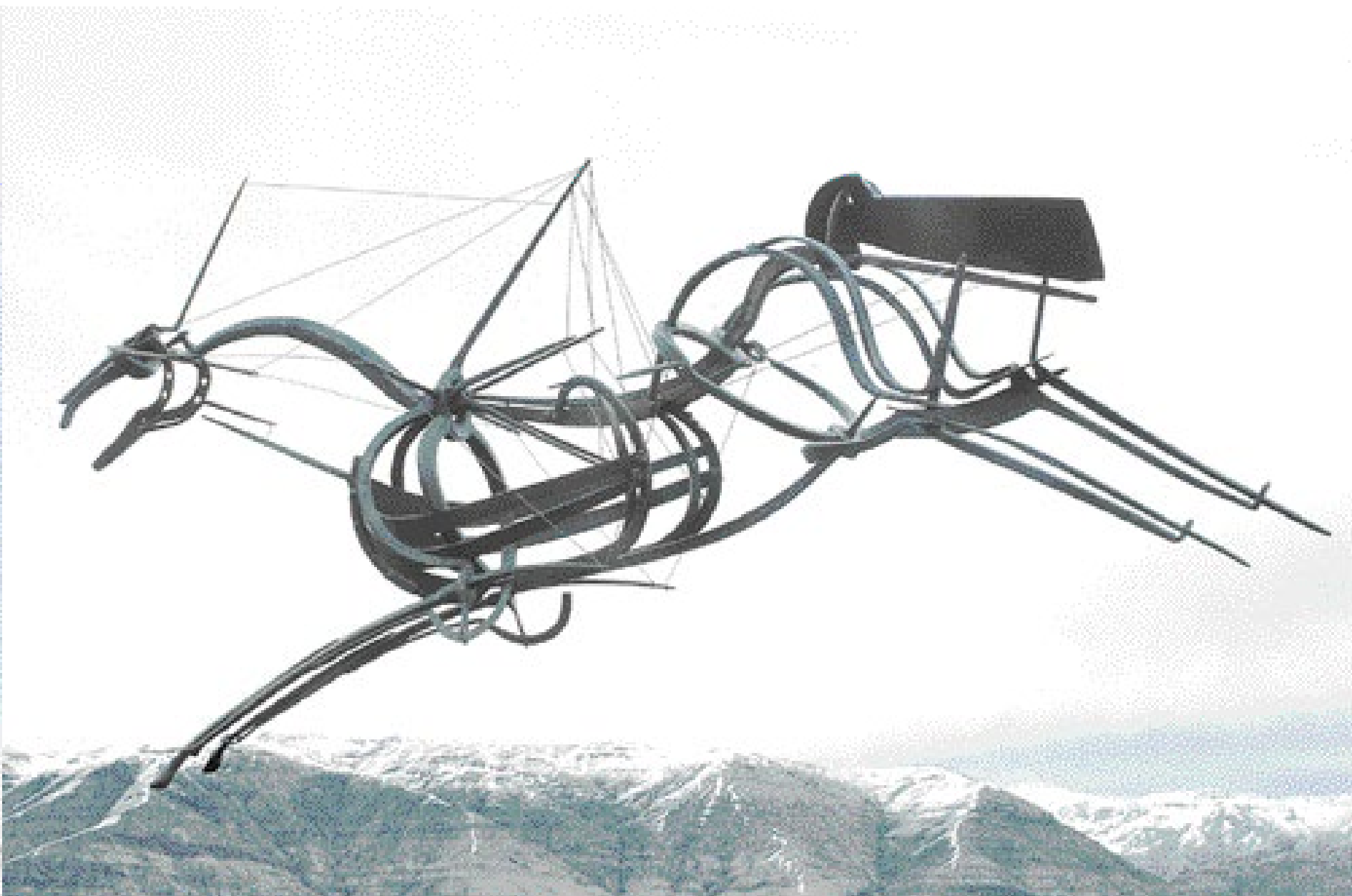
I agree with my master Anthony Caro: “a sculptor must be obsessive with sculpture, live sculpture...” and God knows I have been and I have...

In the course of this work, it finally became clear to me that a sculptor must not only be obsessive with sculpture but he must also be obsessive about his ultimate referents. If he is, somehow, at some point in his life, he may begin to put together things from outside and things from within, the history of sculpture with his own personal history.

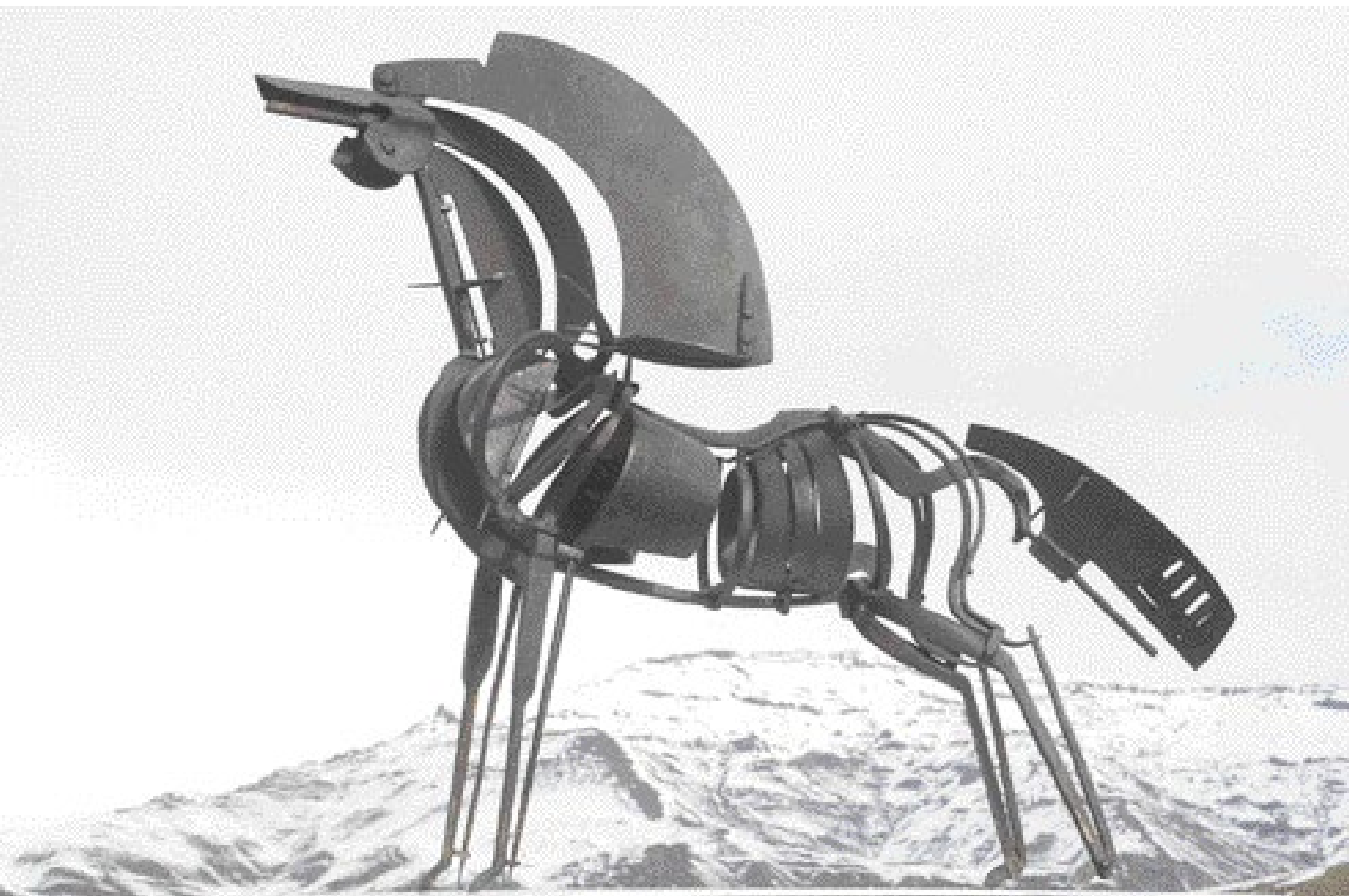
Great sculpture has always been created like this: on the fringes of art.



Buen Amigo
2002 - Cable de Acero - 60 x 30 x 20 cm.



El Caballo Verde de la Poesía
2001 - Acero Forjado sin Soldaduras - 70 x 35 x 30 cm.

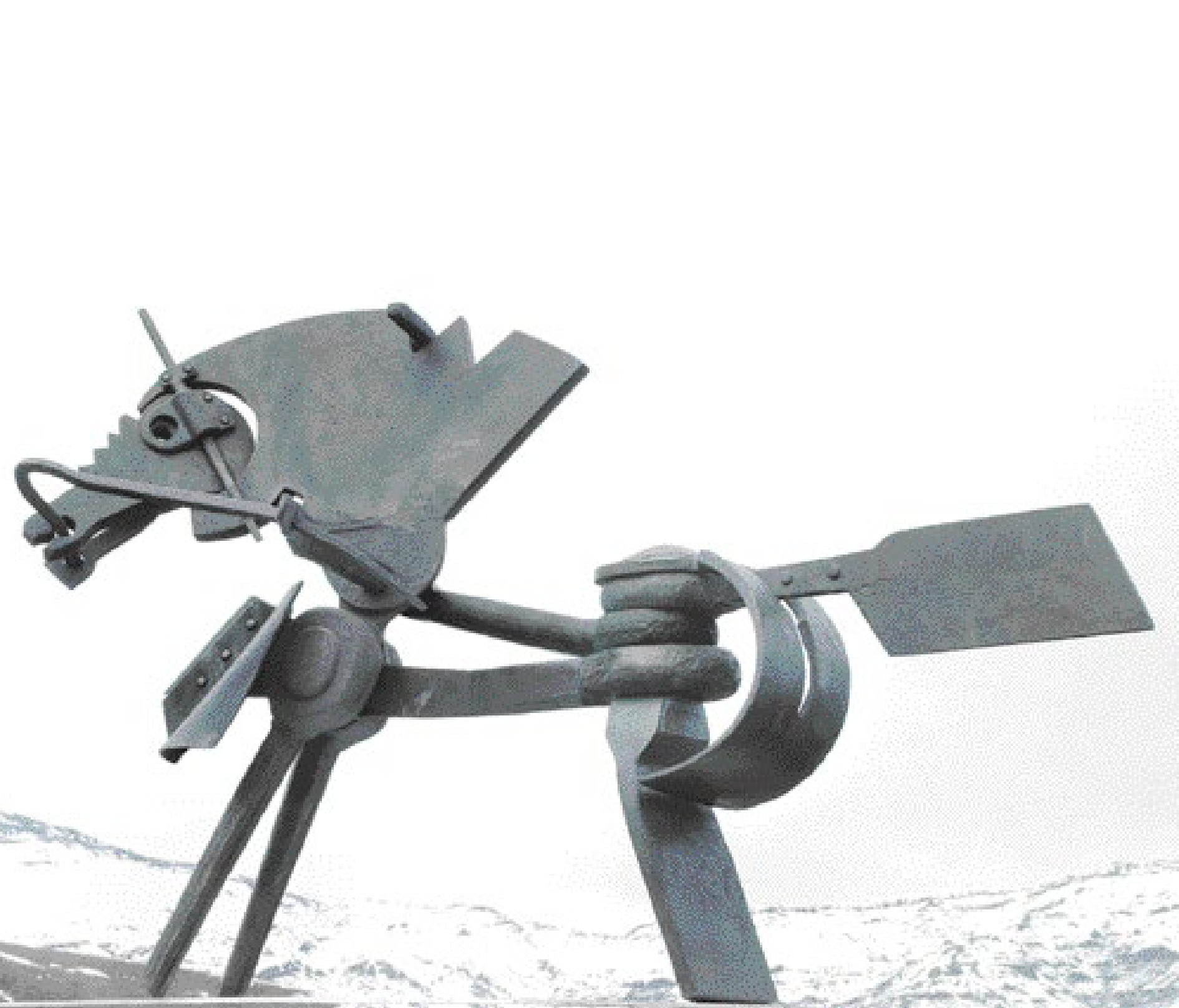


El Bebedor de los Vientos

2000 - 2003 - Acero Forjado sin Soldaduras - 35 x 45 x 20 cm.



Raco
2003 - Acero Forjado sin Soldaduras - 35 x 50 x 20 cm.



Listón

2001 - Acero Forjado sin Soldaduras - 70 x 80 x 20 cm.



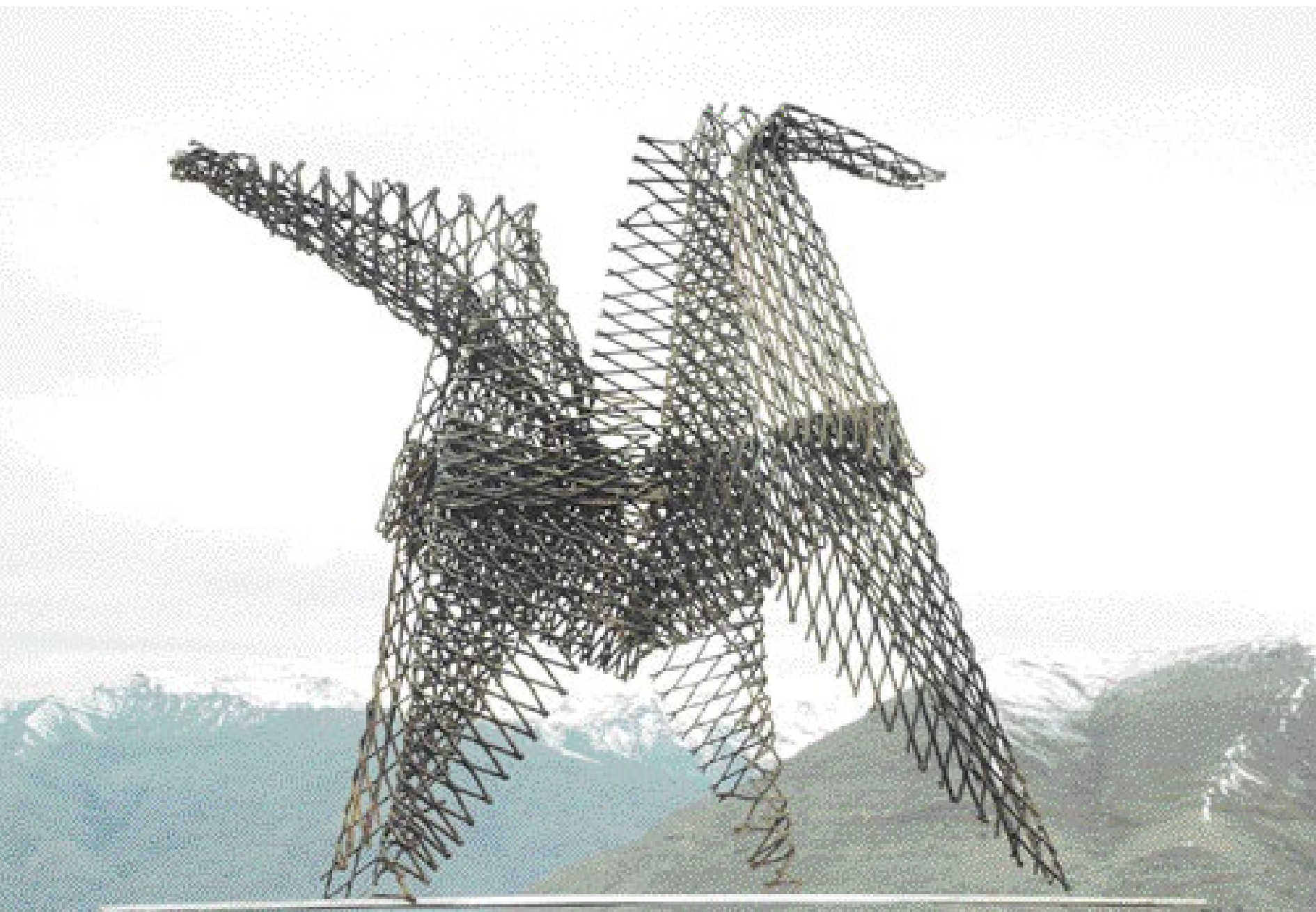
Ariete
2002 - Acero Forjado sin Soldaduras - 40 x 45 x 20 cm.



Chincolito
2002 - Acero Tallado con Oxígeno - 28 x 30 x 10 cm.

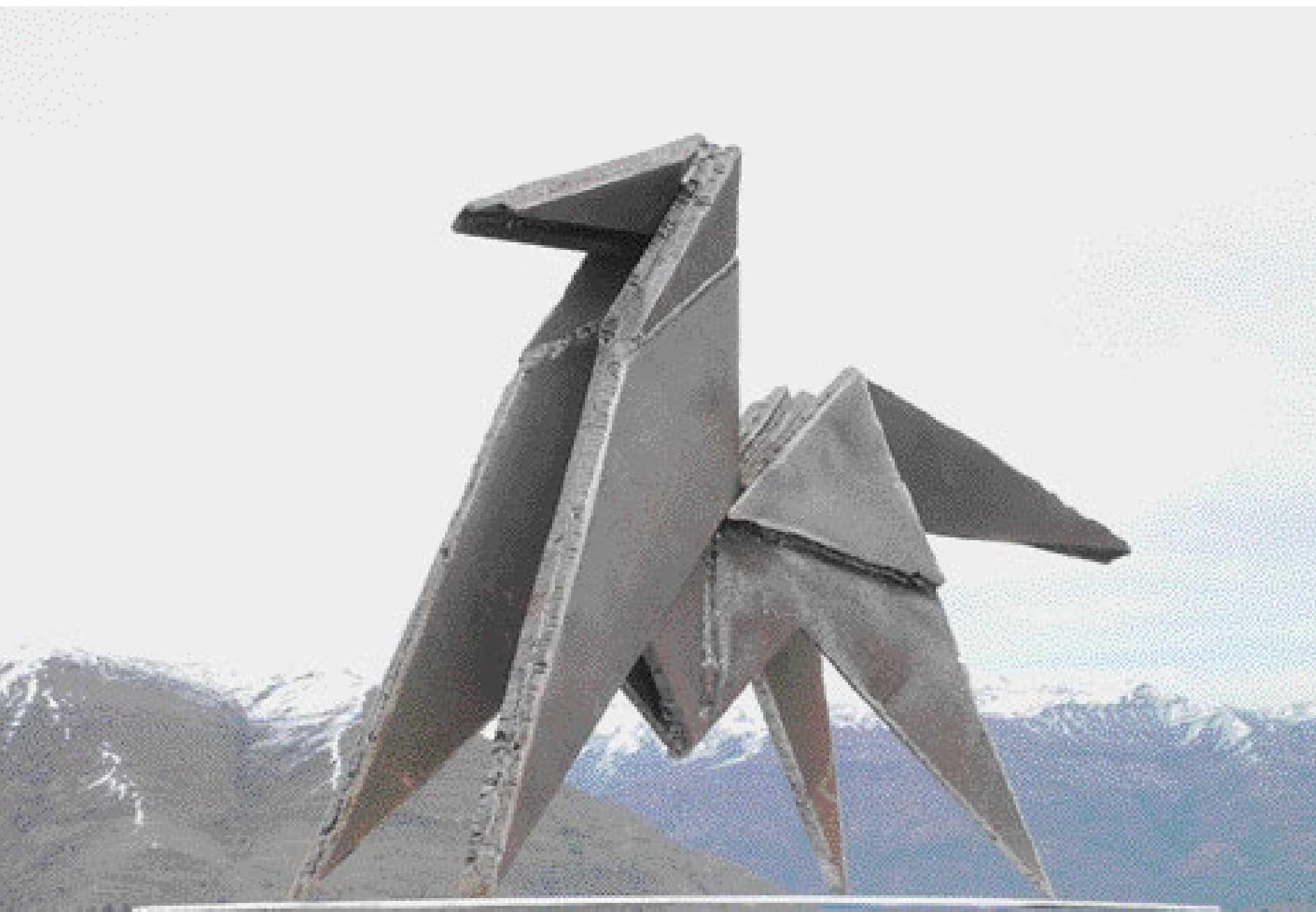


Tagua
2000 - Acero Forjado sin Soldaduras - 30 x 35 x 15 cm.

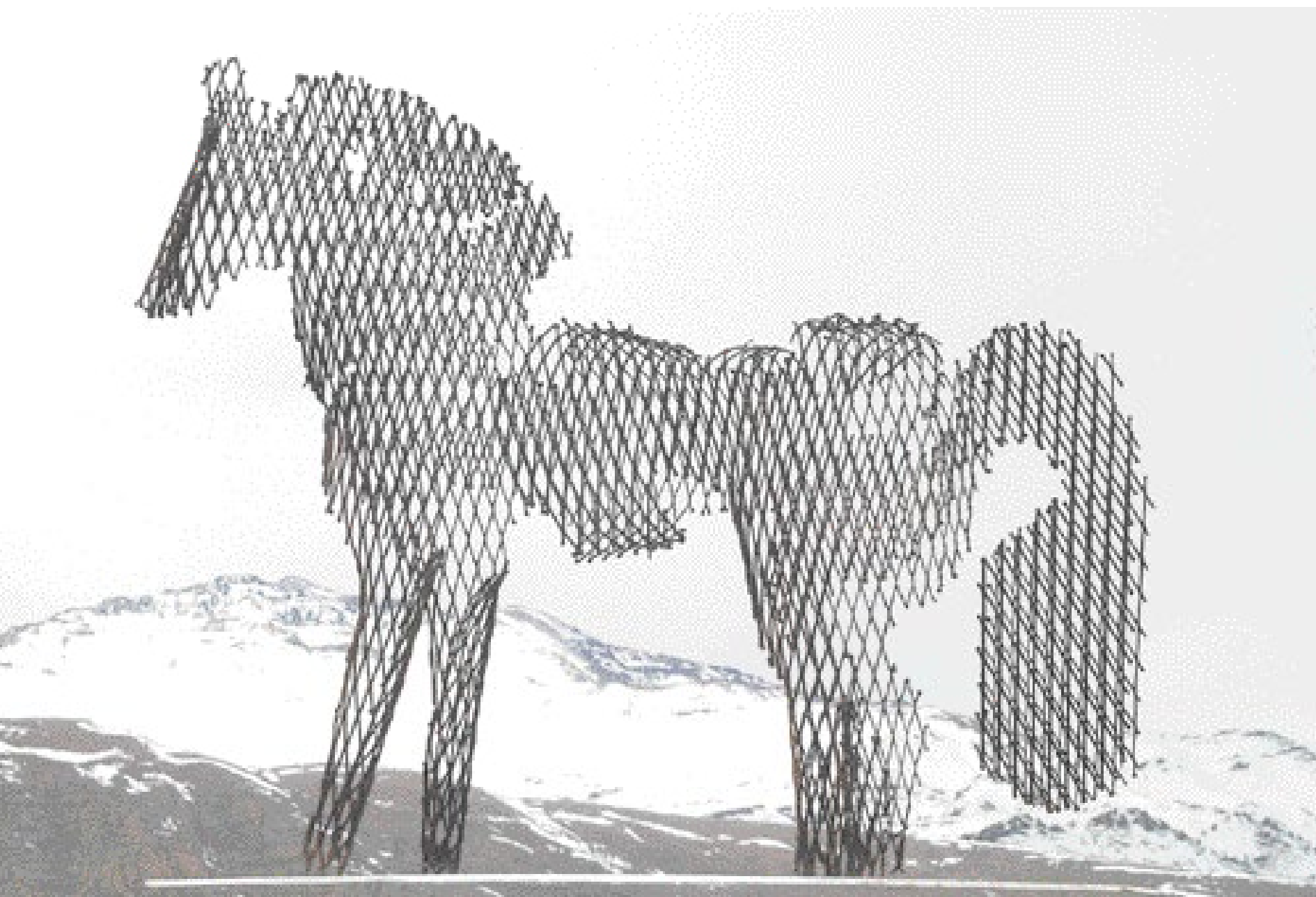


Extraño

2002 - Acero en Malla Metálica Repujada - 35 x 35 x 20 cm.

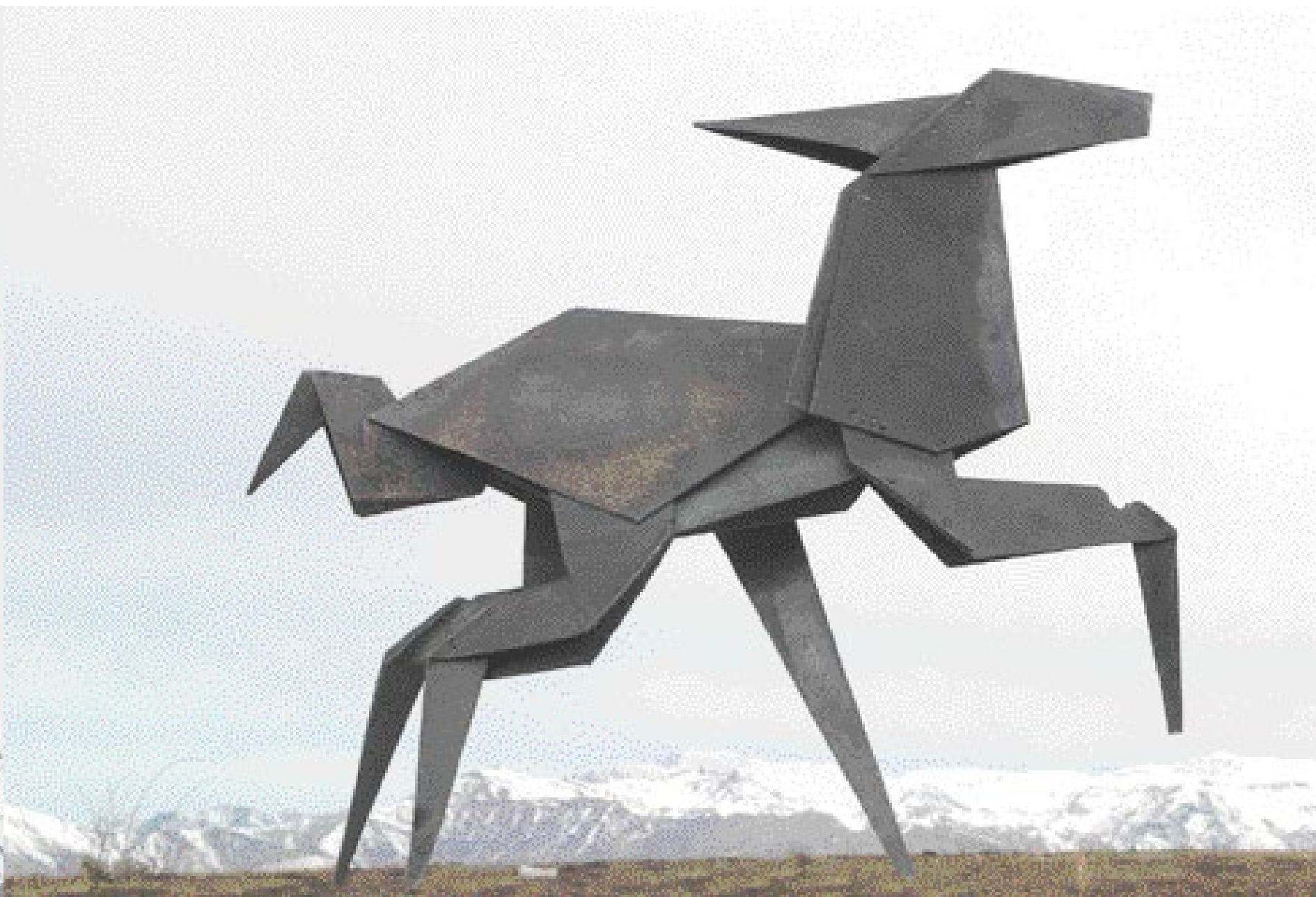


Llanero
2002 - Acero en Plancha Soldado - 35 x 35 x 20 cm.



Peregrino

2003 - Acero en Malla Metálica Repujada - 50 x 50 x 25 cm.



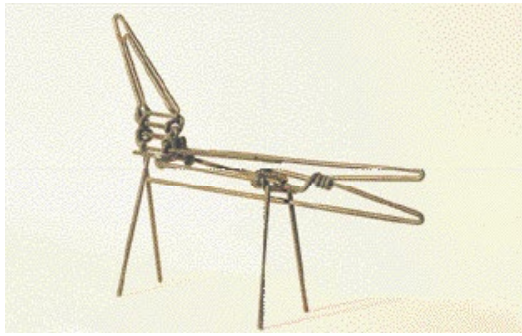
Huzar
2002 - Acero Plegado y Remachado, sin Soldadura - 55 x 60 x 25 cm.

Monumento ecuestre al General Lynch, Santiago, Chile
Augusto Rodin

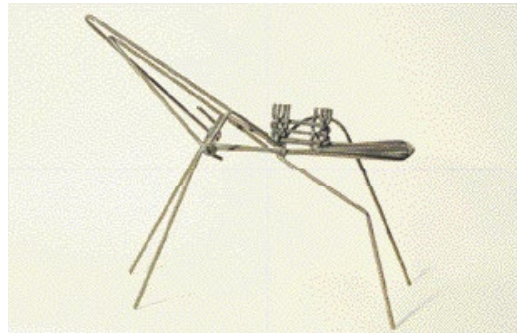




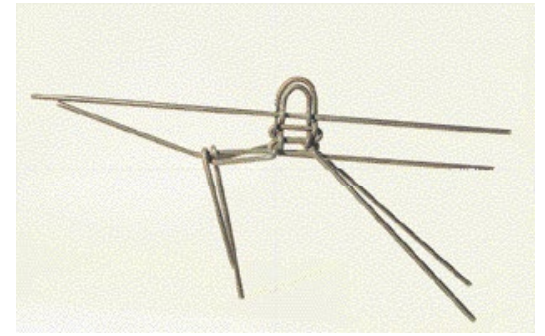
Caballo de Rodin
2009 - Acero Forjado - 75 x 60 x 20 cm.



Acero Trenzado



Acero Trenzado



Acero Trenzado



Acero Trenzado



Acero Trenzado



Acero Trenzado



Acero Trenzado



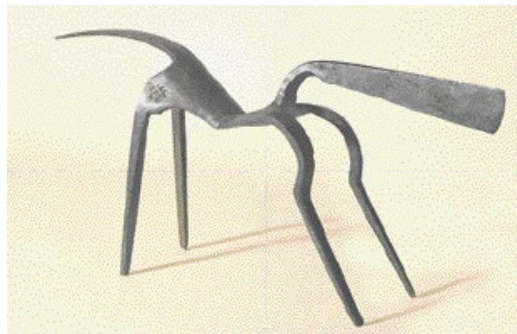
Acero Trenzado



Acero Laminado y Forjado



Acero Laminado y Forjado

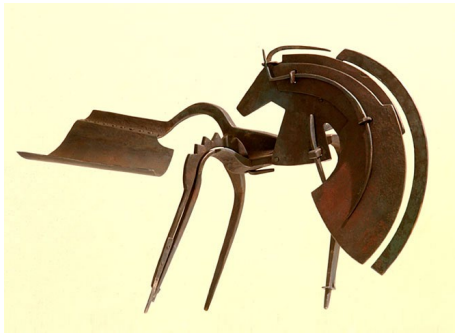


Acero Laminado y Forjado



Barra de Acero Forjado

Serie Caballos de Acero
2000 -2006 - Acero - Pequeño Formato



Acero Laminado y Forjado



Acero Laminado y Forjado



Acero Laminado y Forjado



Acero Laminado y Forjado



Acero Laminado y Forjado



Acero Laminado y Forjado



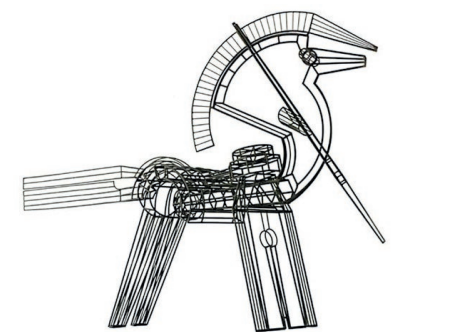
Acero Forjado y soldado



Acero Forjado y soldado



Acero Forjado



Acero Laminado y Forjado



Acero Laminado y Forjado



Acero Laminado y Forjado



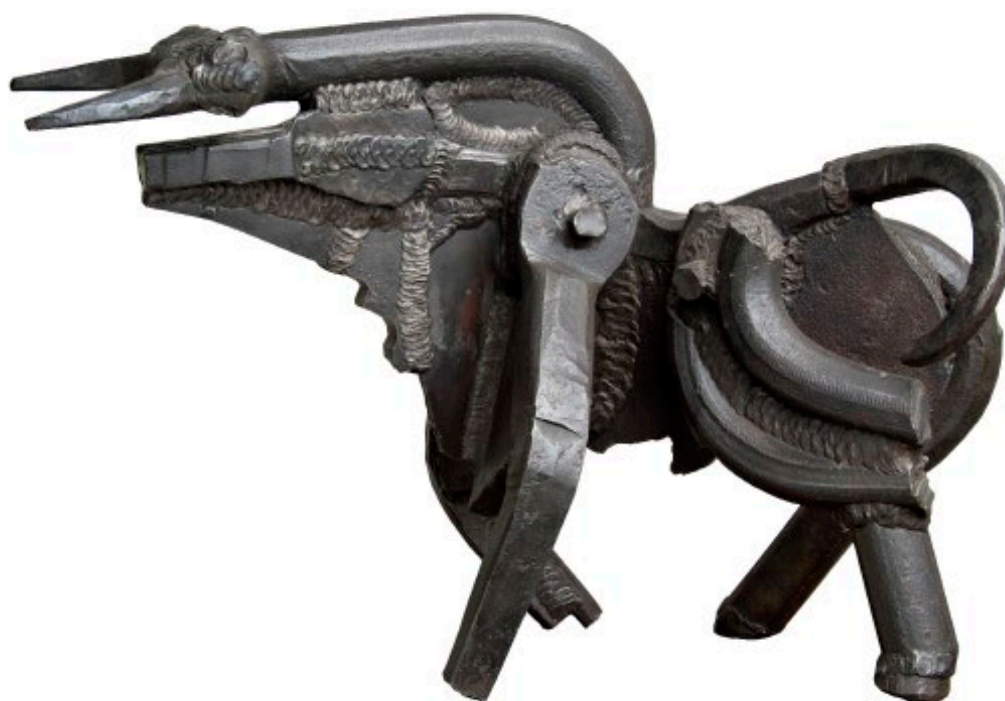
Serie Toros
2003 - Bronce - 80 x 70 x 20 cm.



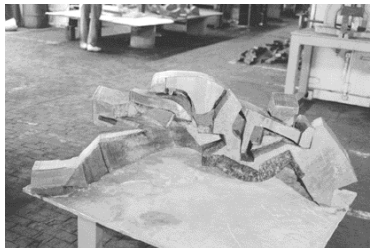
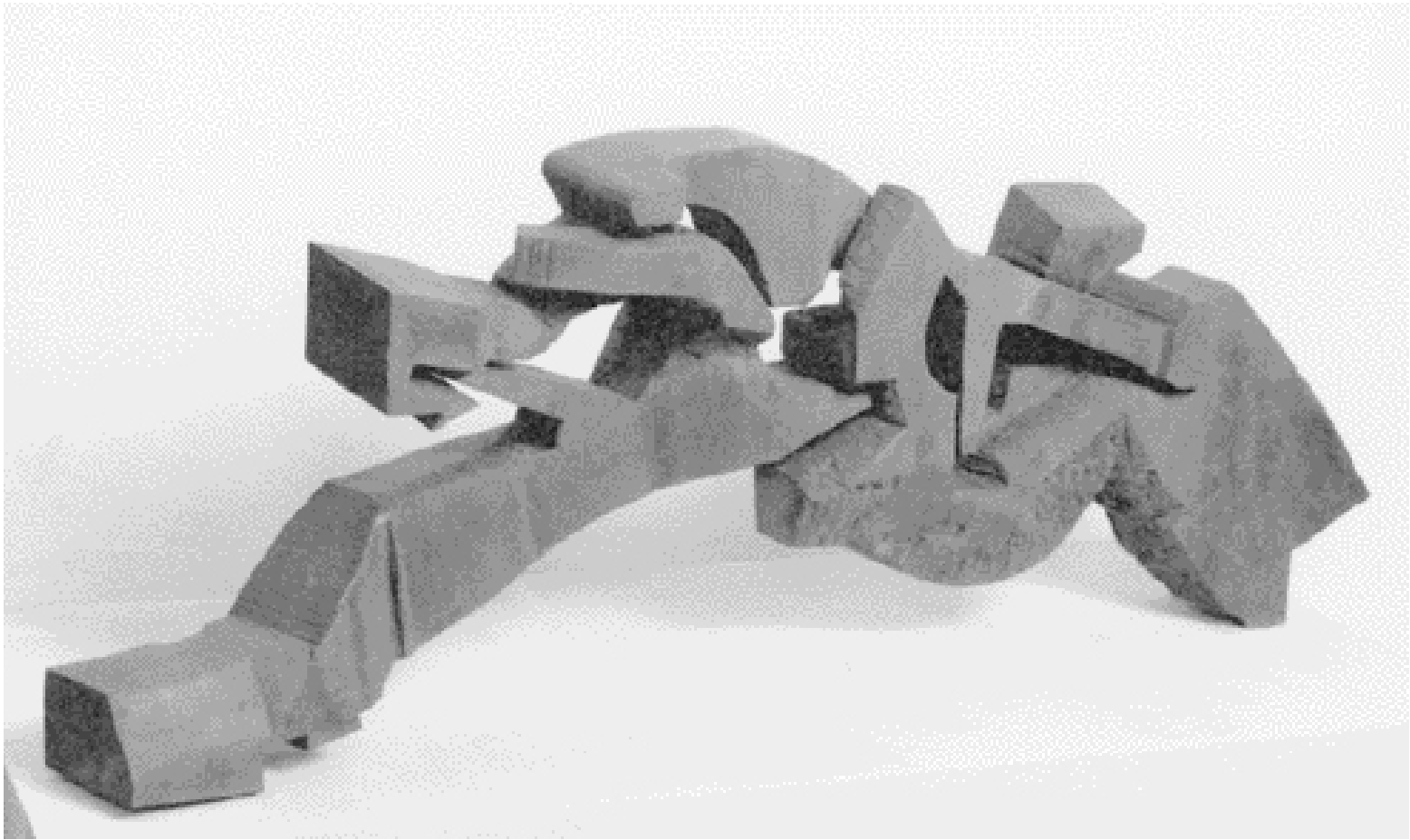
Serie Toros
2003 - Acero forjado y soldado - 80 x 70 x 20 cm.

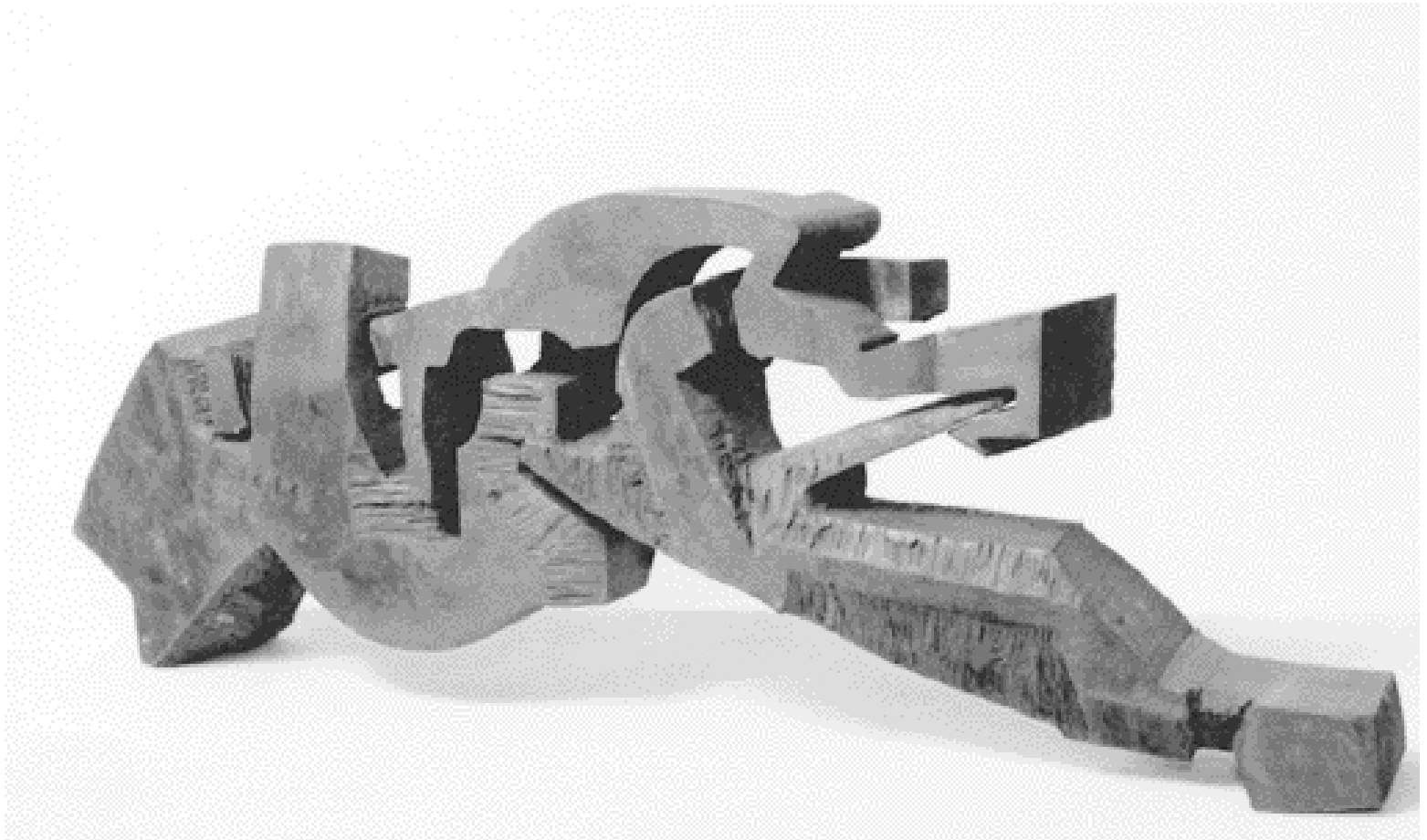


Serie Toros
2003 - Acero forjado y soldado - 80 x 70 x 20 cm.



Serie Toros
2003 - Acero forjado y soldado - 80 x 70 x 20 cm.





León de Berlín
Berlín, Alemania, 1995 - Acero - 60 x 158 x 40 cm.



DISEÑO URBANO

Mesas, escalinatas, puertas, jardineras, lámparas, son desde muy antiguo, elementos trabajados por escultores como complemento integral de la arquitectura. A esta larga historia agrego mi trabajo en piedra y acero que busca humanizar el espacio público.

URBAN DESIGN

Tables, staircases, doors, window boxes, lighting - for many years, these things have been the labors of the sculptor, complimenting architecture. To this long history I add my work in stone and steel that seeks to humanize public space.



Choapa
Los Vilos, Chile, 2002 - Granito - 500 x 150 x 80 cm



Espiral de la Vida
Panquehue, Chile, 2002 - Granito - 5 x 4 x 5 mts..



Mesas para Toronto

City Place, Toronto, Canada - 2006 - Granito - 500 x 150 x 50 cm.





Mesa Redonda
2007 - Granito - 160 x 80 cm.



Mesa de piedra
2008 - Granito - 210 x 160 x 70 cm.





Artstairs
Spadina Road, Toronto, Canada - 2007 - Granito y acero - 7 x 1.50 x 2.40 mts.





Artstairs

Mariner Terrace, Spadina Rd, Toronto, Canada - 2007 - Granito y acero - 9 x 7 x 2.40 mts.



Lampara I

Spadina Road, Toronto, Canada - 2007 - Acero - 300 x 400 x 80 cm.



Lampara II
 Spadina Road, Toronto, Canada - 2007 - Acero - 250 x 200 x 60 cm.

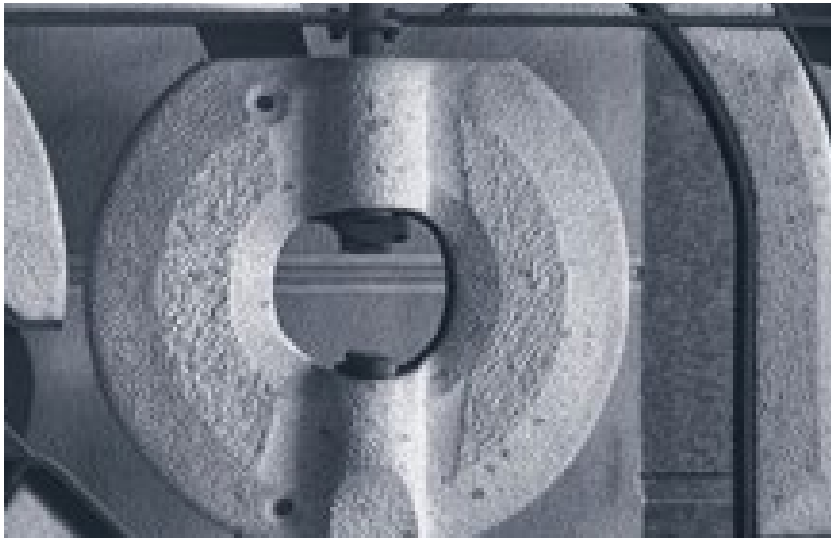


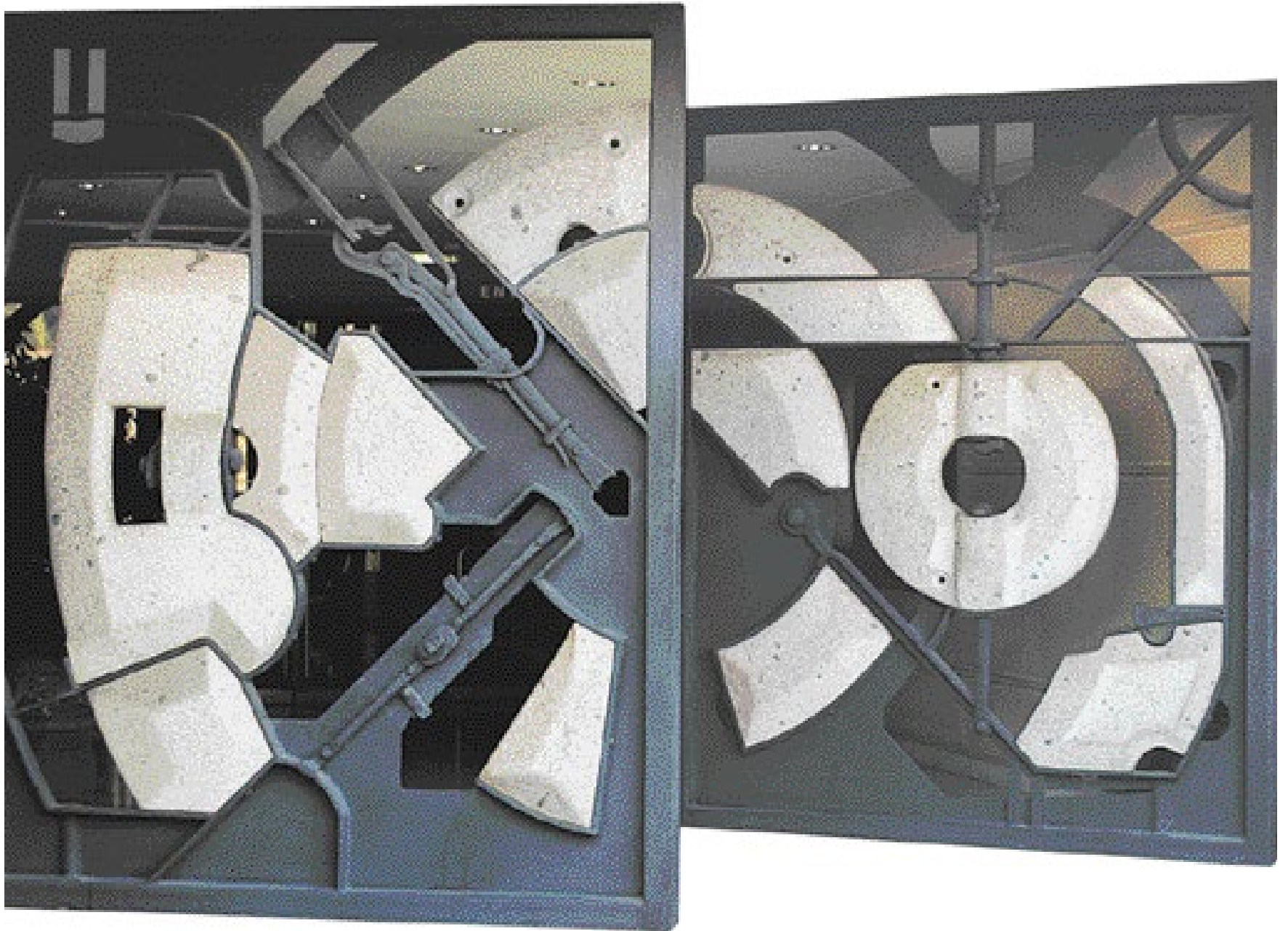
Lampara III
 Spadina Road, Toronto, Canada - 2007 - Acero - 200 x 100 x 50 cm.



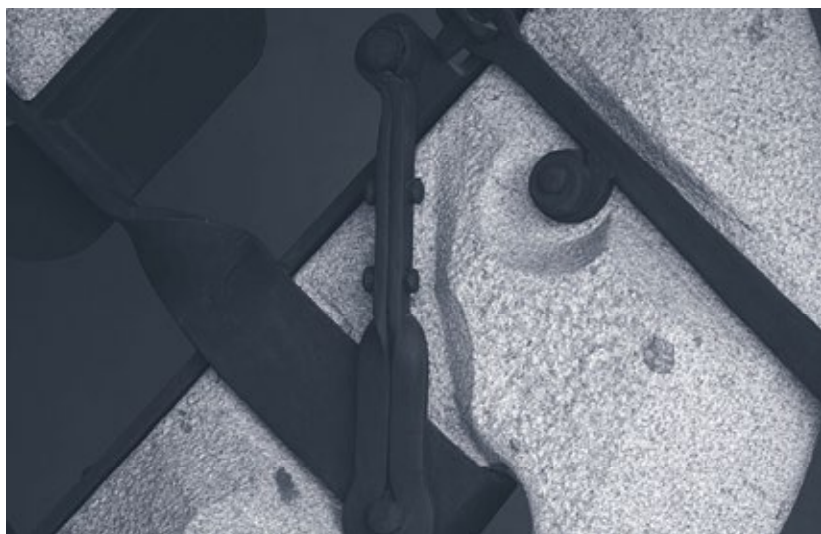
Planteres
Toronto, Canada - 2009 - Acero







Puerta del Congreso "Diputados"
Valparaíso, Chile, 1990 - Acero Forjado y Granito - 5 x 3 mts.





Puerta del Congreso "Senadores"
Valparaíso, Chile, 1990 - Acero Forjado y Granito - 5 x 3 mts.



ESCULTURA EN LA NATURALEZA APACHETAS

Estas construcciones escultóricas en la naturaleza son pequeñas marcas efímeras en la tierra, en las montañas o en el mar congelado de la Antártica, que durarán tanto como mis huellas pasajeras en la tierra.

SCULPTURES IN NATURE APACHETAS

These sculptural constructions in nature are small ephemeral marks in the earth, in the mountains or in the frozen sea of Antarctica. They will remain as long as my fleeting track on the Earth.



Apachetas
2000 - Andes Centrales, Chile.



Apachetas
2009 - Andes Norte, Argentina.



Apachetas
2004 - Desierto Atacama, Chile.



Apachetas
2005 - Desierto de Atacama, Chile.



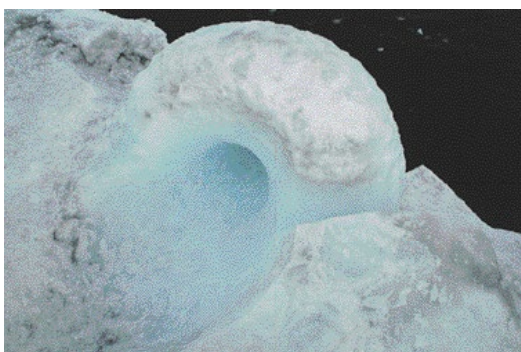


Barca de Neruda
Kinderdijk-Molengebied, Holanda - 1995 - Mimbre - 9 x 4 x 3 mts.



Antártica

Antártica, 1994 - Hielo - 7 x 3,50 x 5 mts.



ESCULTURA EN AGUA

SCULPTURE IN WATER

FRANCISCO GAZITÚA, 1994

Estoy sobre el agua. Estoy sobre el agua oscura de los mares antárticos.

En ella flota el témpano de hielo azul que estoy trabajando con un hacha.

El agua es el soporte de mi escultura; el soporte movedizo de mi escultura. Pero el hielo es el soporte de mis pies y el hielo es el soporte de mi imagen escultórica.

El agua es la materia de mi escultura.

Este hielo que voy tallando, mitad queda en la escultura y la otra mitad vuelve a ser su agua original.

Este hielo de agua dulce va cayendo al agua salada del mar como virutas de témpano.

La nieve y el granizo, agua blanca y agua dura, están cayendo siempre sobre mi cara y mi escultura.

Cuando yo me voy, en la noche, el hielo que cae del cielo rehace mi escultura y el agua escarchada del mar también remodela mi escultura desde abajo.

Las nubes también son agua que le dan al paisaje un tono gris.

Vapor de agua moviéndose en el cielo.

Y finalmente entrego mi escultura de agua a las olas negras del Mar de Drake.

Que los hielos del sur la cubran y la guarden.

I am on the water. I am on the dark waters of the Antarctic seas.

On it floats an iceberg of blue ice that I am working on with an ax.

Water is the support of my sculpture; the moving underpinning of my sculpture. But my feet stand on ice and ice, in turn, supports my sculptural image.

Water is what my sculpture is made of.

One half of this ice that I am carving remains in the sculpture, whilst the other half turns into the original water.

This fresh water ice gradually falls into the salty seawater like iceberg shavings.

Snow and hail, white water and hard water, constantly fall on my face and my sculpture.

When I leave, at night, the ice that falls from the sky remakes my sculpture and the frosted seawater also remodels my sculpture from below.

Clouds are also water; they give the landscape a gray tone.

Water vapor moving across the sky.

And so, in the end, I surrender my water sculpture to the black waves of Drake's Sea.

May the southern ice cover it and keep it.



ESCULTURAS MONUMENTALES MADERA - HORMIGON - PIEDRA - ACERO

Toda mi escultura de pequeño formato, toda mi investigación escultórica, es una preparación para mis esculturas de gran formato. El lenguaje escultórico sólo funciona, al contacto con la gente, en las calles o parques de las ciudades o en el paisaje, nace y envejece con las ciudades, se fragua lentamente en la conciencia de la gente común.

Mi escultura está hecha para ellos. La escultura está en la calle o no está.

MONUMENTAL SCULPTURES WOOD - CONCRETE - STONE - STEEL

All of my sculptural research and small format sculptures are preparatory stages for my public artworks. Sculptural language only works in communication with people; in the streets, city parks or in the landscape. My sculpture lives in the city, and sets itself slowly in the collective consciousness of the people.

My sculpture is made for them. Sculpture is either out in the streets, or it simply doesn't exist.





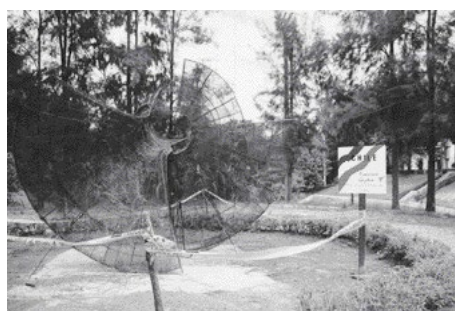
Torso
Oxford, Inglaterra, 1982 - Madera - 250 x 100 x 100 cm.







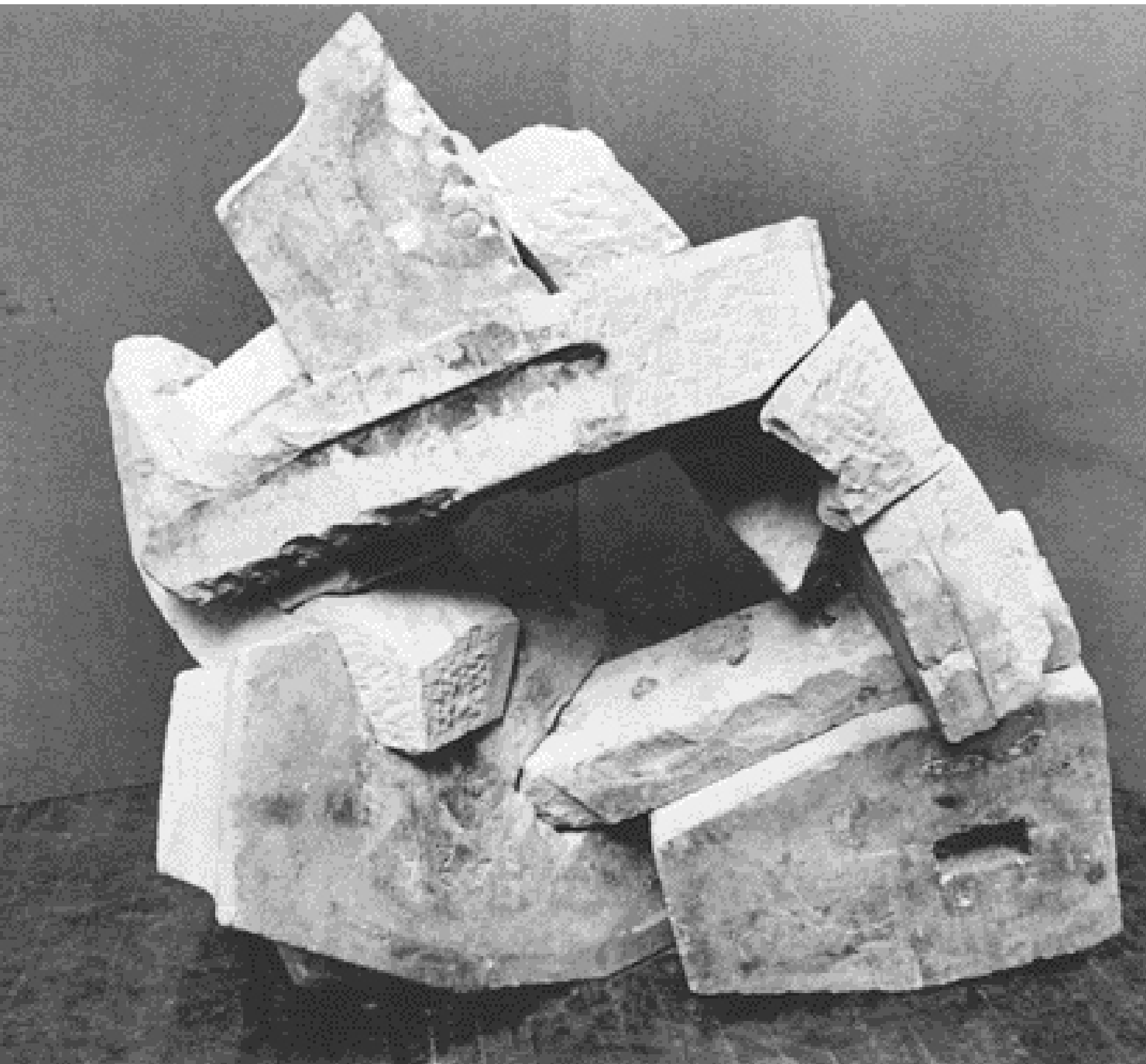
Colomos
Parque Los Colomos, Guadalajara, México - 1995 - Concreto directo- 4 x 4 x 3 mts.

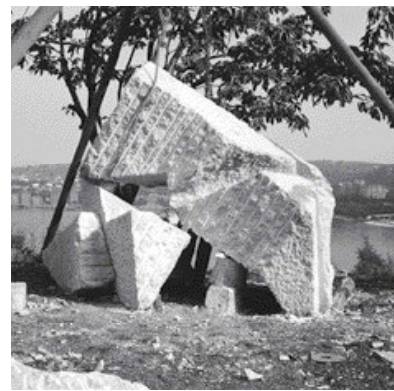
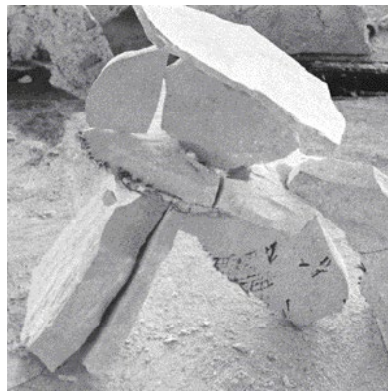
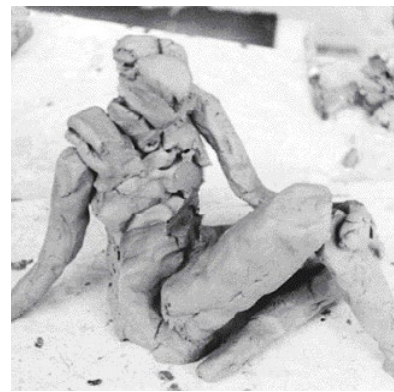


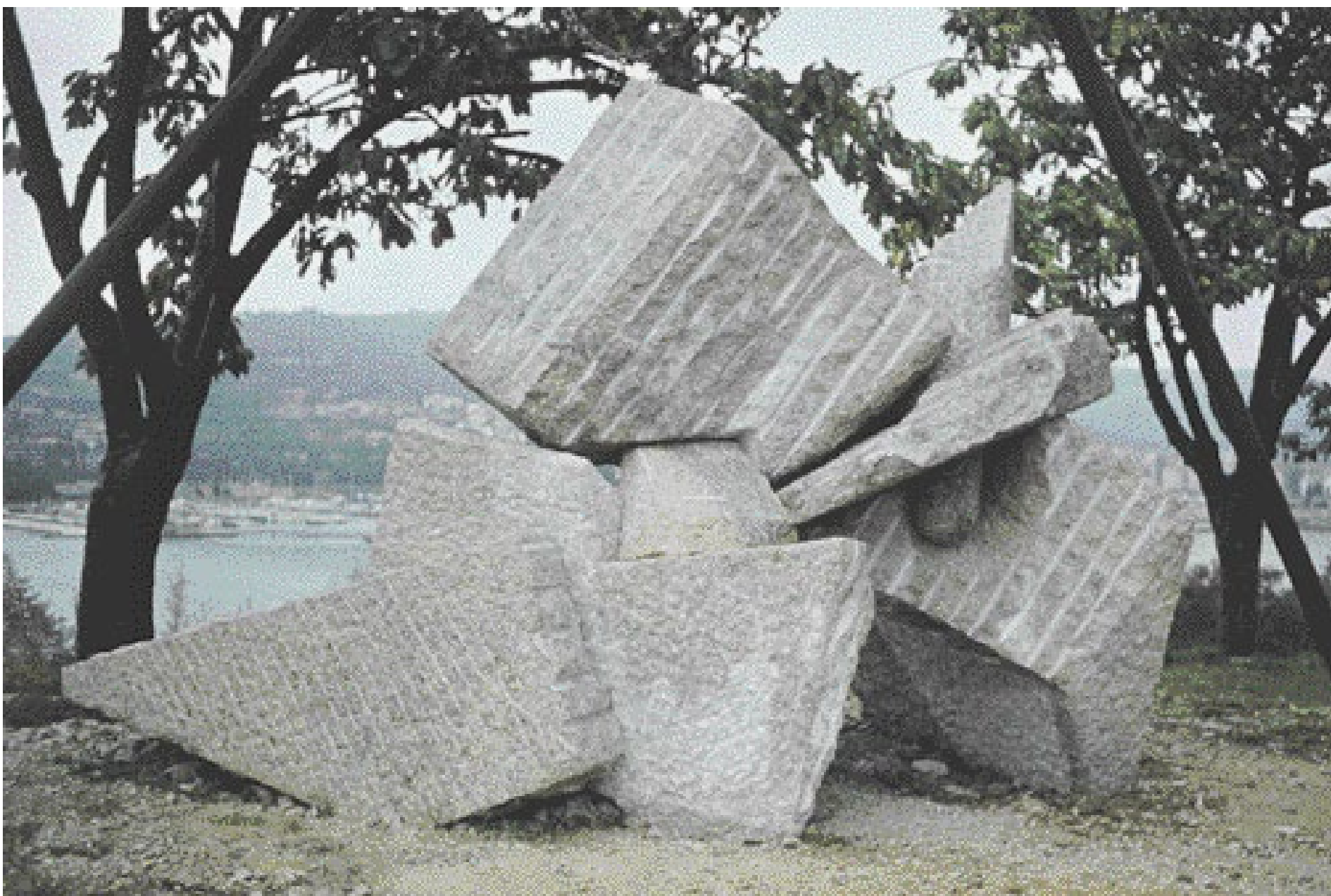
Arco de Piedra

1977 - Piedra - Portland - 150 x 160 x 100 cm.









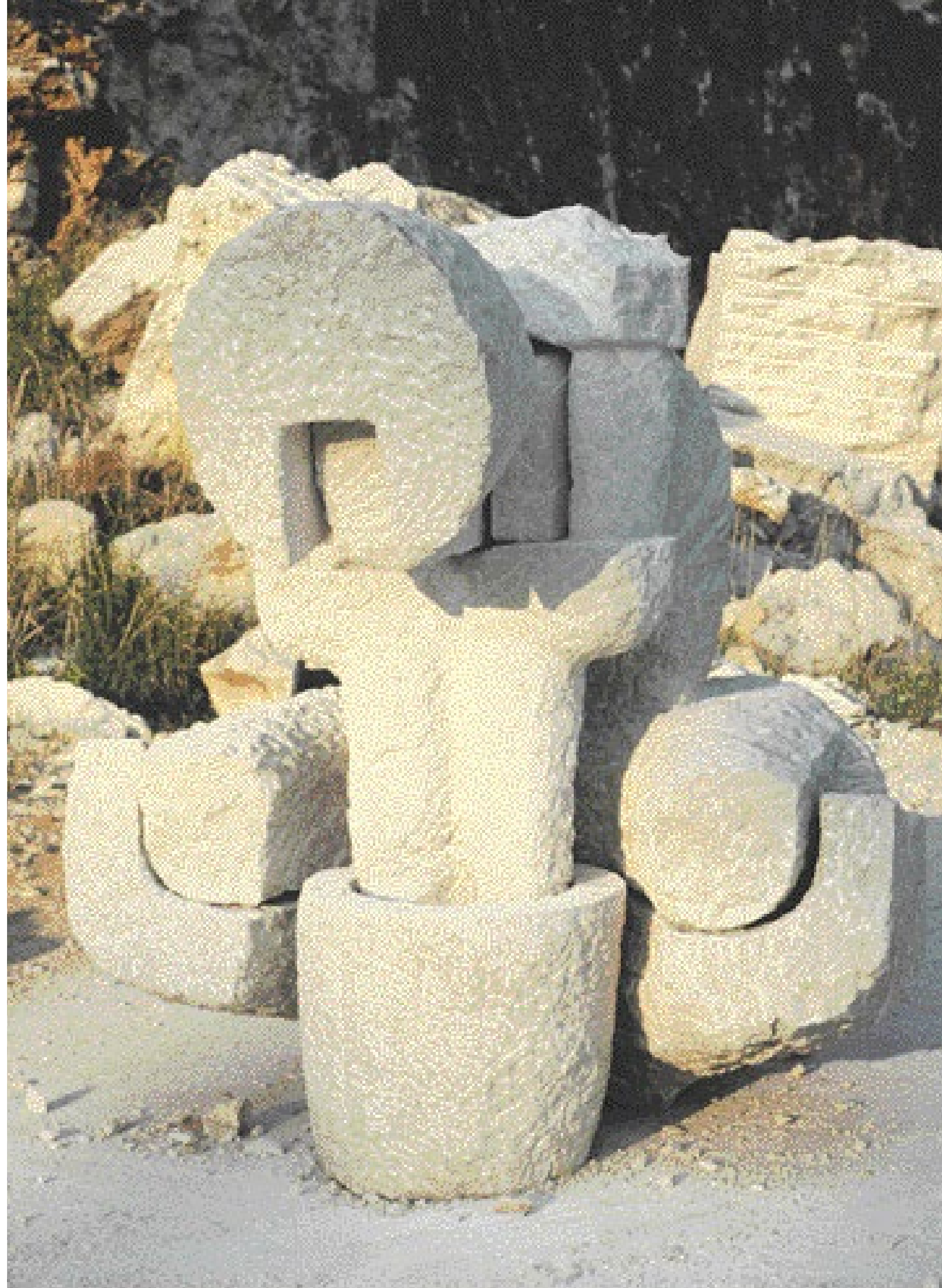
Forma Viva

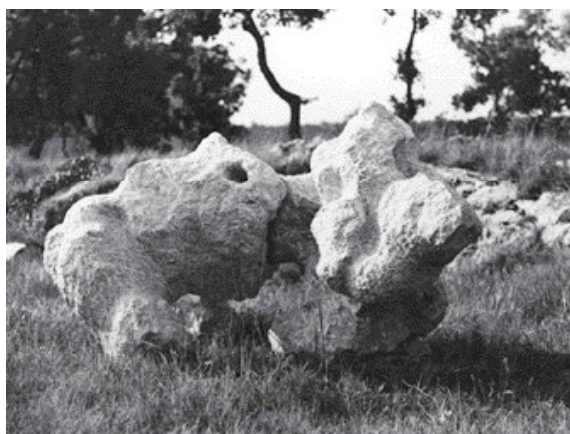
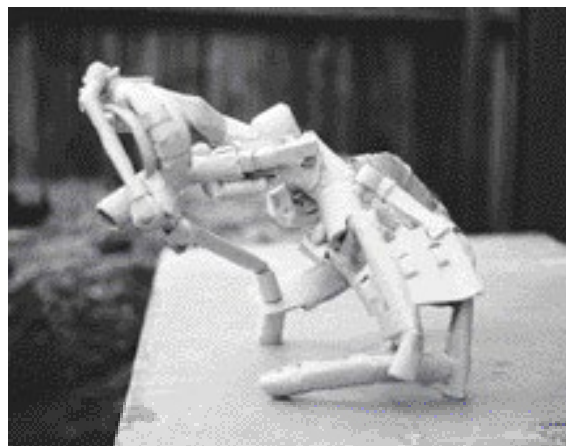
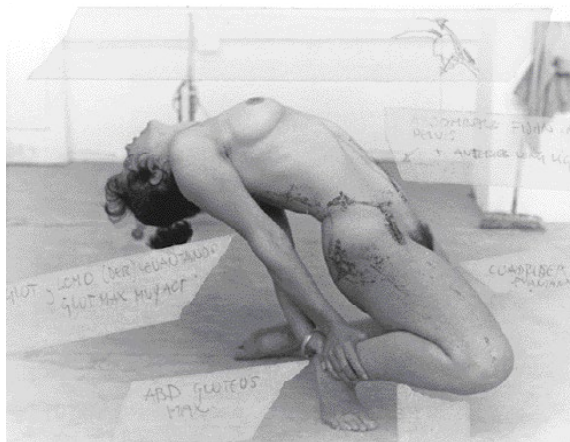
Forma Viva, Portoroz, Eslovenia - 1979 - Mármol Kanfanar - 2.25 x 344 x 2.10 mts.



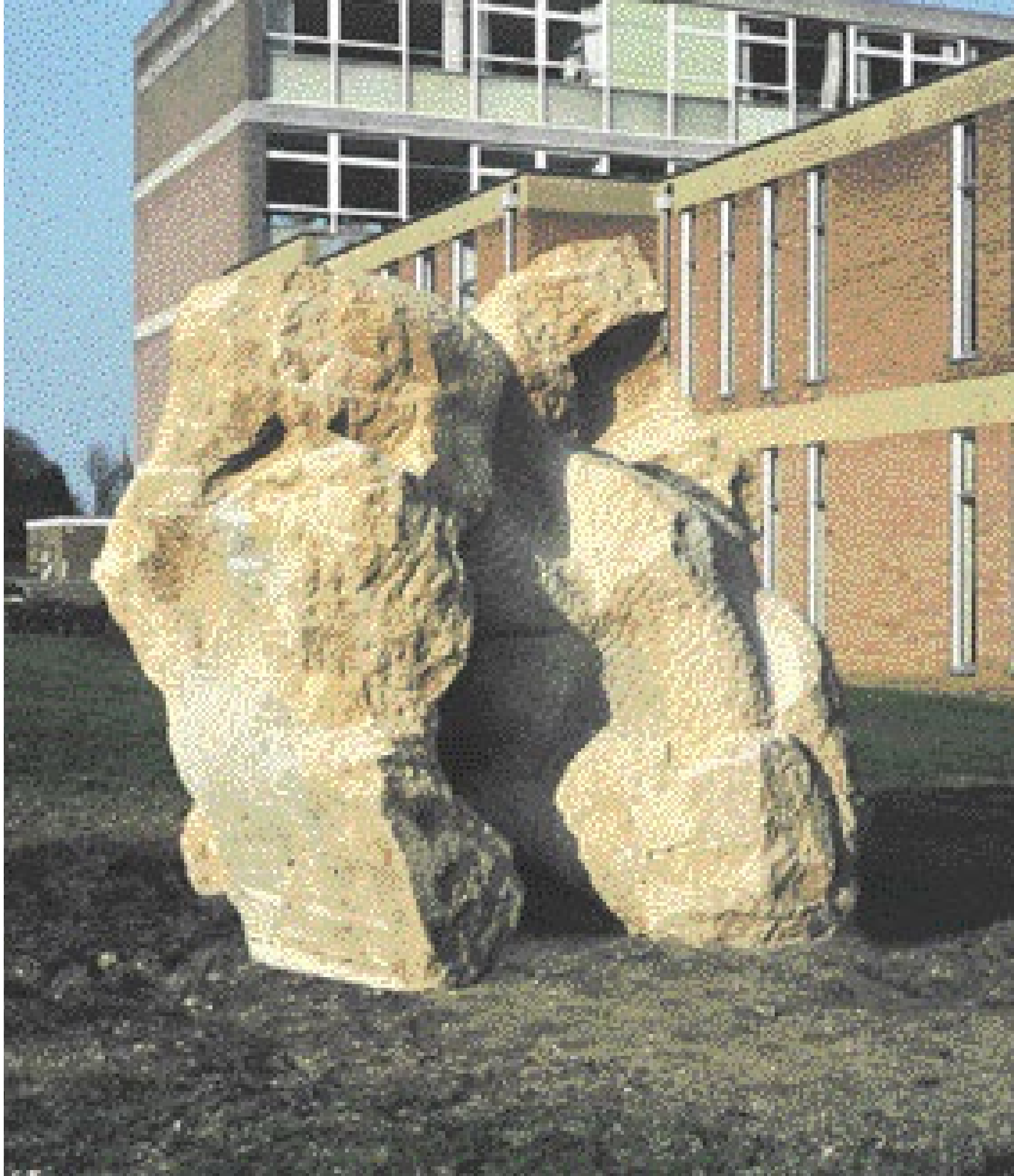
Kornaria

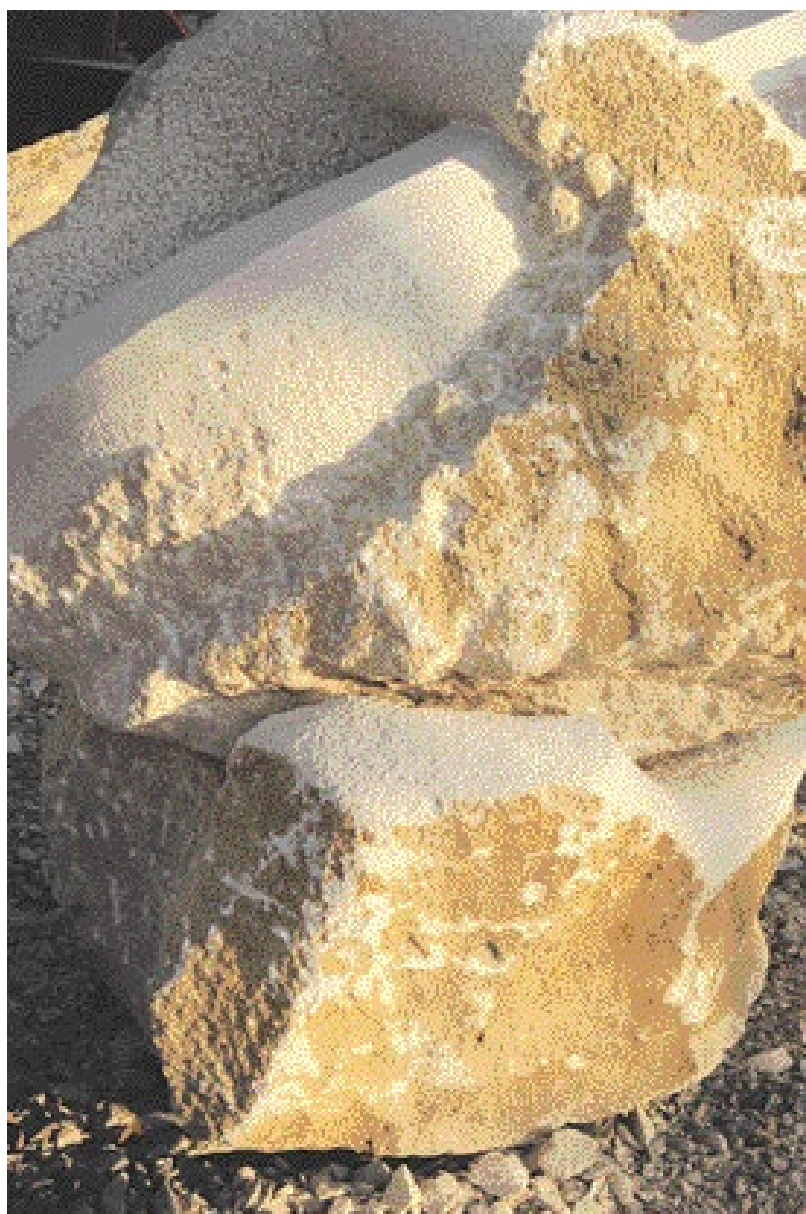
Kornaria, Istra, Croacia - 1981 - Mármol Kornaria - 170 x 130 x 120 cm.

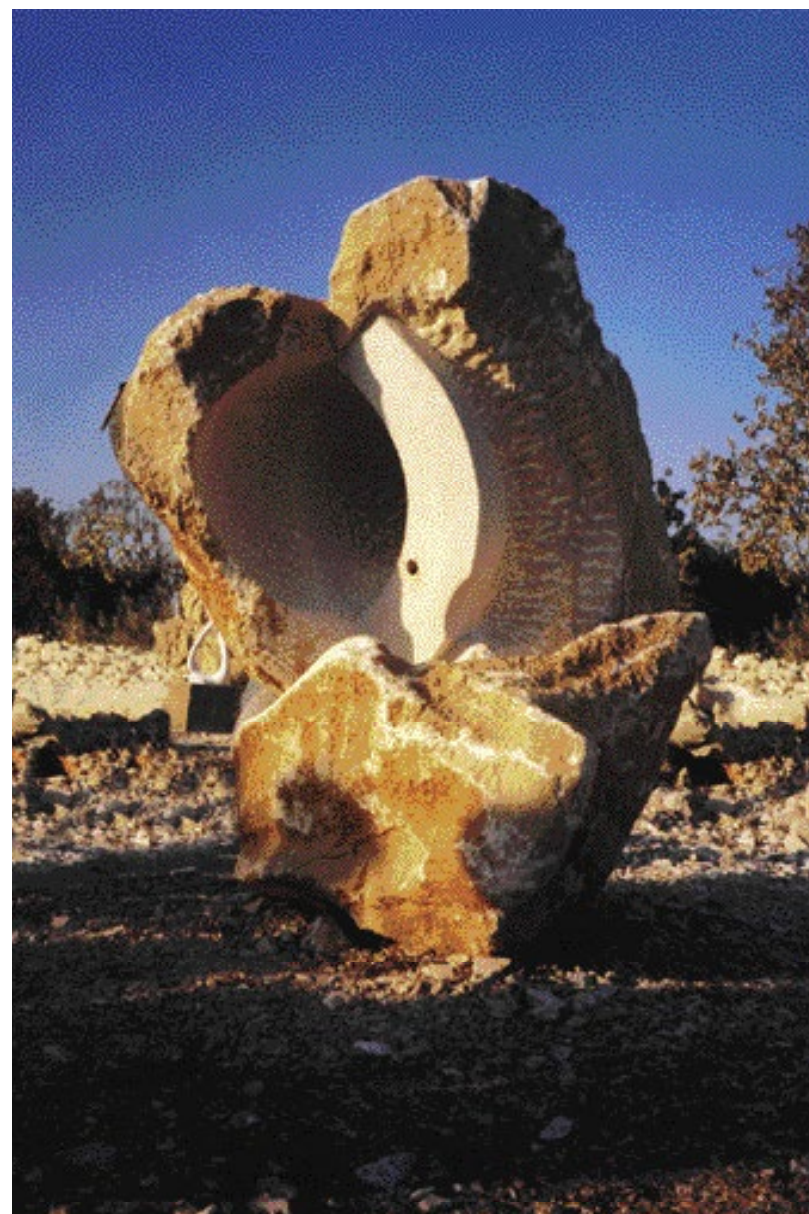
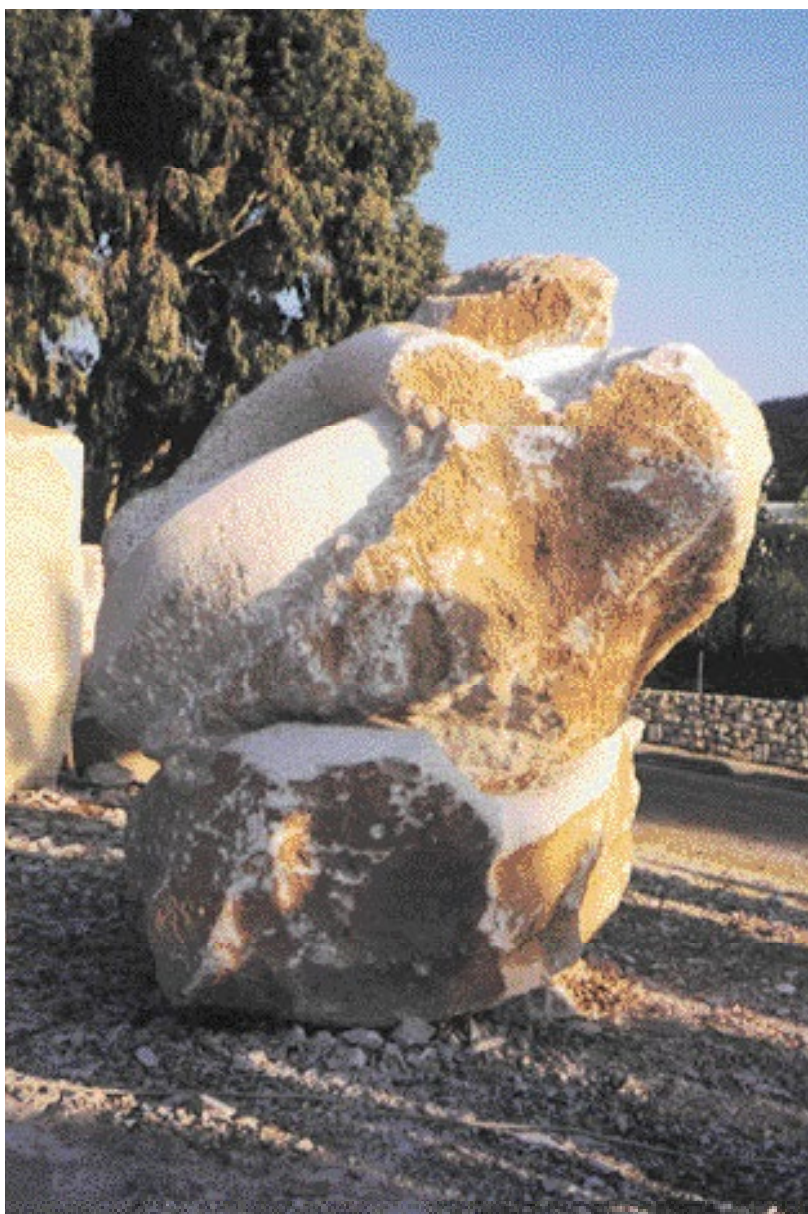




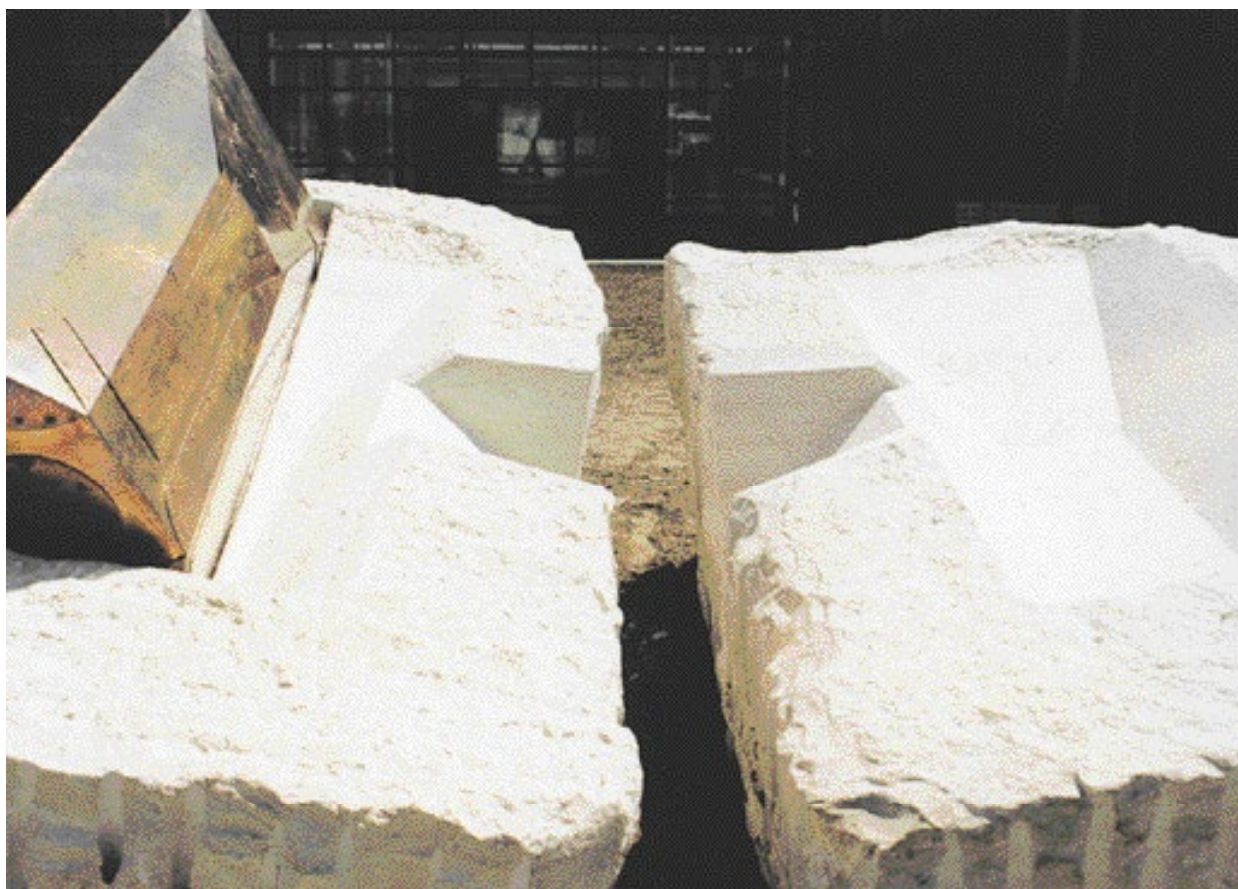
Marta - Carmen
Cherwell Upper School Summertown, Oxford, Inglaterra
1982 - Mármol - 100 x 400 x 100 cm.







Almendra del Líbano
Rachana, Líbano - 1995 - Mármol - 250 x 100 x 150 cm.





Cristal de Atacama
 Minera Radomiro Tomic, Calama, Chile - 1997
 Mármol Travertino y Cobre - 4 x 4 x 1.50 mts.



Balano
1996 - Granito
100 x 50 x 60 cm.

PIEDRAS

STONES

ENTREVISTA DE LUISA ULIBARRÍ: A FRANCISCO GAZITÚA SOBRE PIEDRAS, 1998

Luisa Ulibarrí interviews Francisco Gazitúa on the subject of stones, 1998

Tu obra hoy, el sentido de vaciar la cantera que habitas y crear dieciocho piezas de granito. El enfrentamiento con la materia. ¿Es legítimo que un ser humano siga transformando la materia y por qué?

Lentamente voy vaciando mi cantera y eso es legítimo porque es lo que me gusta hacer.

Yo mismo y materia, trabajándonos en silencio, durante años, esta sería la dupla dialéctica más poderosa a la que me he expuesto. Todo lo tengo aquí, no necesito nada. La materia de mi escultura, mis piedras y mis maderas. El contenido de mi escultura, mi río Maipo con sus esteros con sus pircas y veranadas, sus formaciones geológicas, pero también sus árboles, sus pájaros, coleópteros, fósiles. Los cerros de mi niñez, de donde salí sin haber salido nunca y a donde volví. Los escenarios de mis sueños. Los lugares que amo y conozco bien, y donde puedo mirar en forma exacta.

Salgo en mula a ver de lejos y de cerca con lupa, perdido en el cerro, horas distinguiendo entre las hojas, hojas de litre, hojas de boldo, de ñipa, de lun, de coronillo, de boyen, de quillay, de huingan, de peumo, de lingue, de corcolen.

En este mismo paisaje, en mi taller abierto a los cerros, sin murallas ni ventanas, vuelvo a representar lo visto y para representar transformo la materia.

Your work today involves the emptying of the quarry you inhabit and the creation of eighteen granite sculptures, in a sense, a confrontation with matter. Is it legitimate for human beings to aspire to continue to transform matter? If so, why?

That's right, bit-by-bit I empty my quarry, and again, yes, this is a legitimate aspiration, simply because it is what I like to do.

Matter, and myself silently working on each other over the years. This is the most powerful dialectic relationship I have experienced. Everything is here. There is nothing else I need. I have the materials of my sculpture, my stones and my pieces of wood, the subject matter and content of my sculpture: my Maipo river with its irrigation ditches, stone walls and summers. It's geological formations as well as its trees, birds, insects and fossils. The hills of my childhood that I left without ever leaving and to which I have returned, the scenario of my dreams, the places I love and know well, the places where I can see clearly.

I ride out on a mule to gaze from afar and also to look closely, using a magnifying glass. There, lost in the hills, I spend hours amongst the trees, distinguishing between leaves of litre, boldo, ñipa, lun, coronillo, boyen, quillay, huingan, peumo, lingue, corcolen.

I return to my studio, which opens out onto the hills, without walls, without windows, to represent what I have seen in the landscape and in this process of representation, I transform matter.

Decir algo verdadero sobre lo visto implica otro viaje de examen y selección de gran cantidad de particularidades observadas y, en ese esfuerzo de exactitud, vuelvo a sentir la misma perplejidad emocionada ante el mundo material al que vivo pegado.

Esa fue mi opción: vivir en el caos de la materialidad, conocerla en algo, tratar de representarla con materia transformada (piedras para esta exposición), representarla hasta que volvía de otra manera a ser simplemente lo que era, sin imponerle imágenes.

Vivir sin imágenes, materia configurada siguiendo la forma de ella misma, escultura intraducible en ningún lenguaje equivalente de la cultura.

Este paisaje de cordillera minimizó poco a poco la tutela de la imagen y amarró mi escultura al pilar de lo que no tiene forma, pero existe a su manera:

Un grupo de piedras que crean un ambiente de piedras que hablan por mí.

Si la escultura finalmente genera alguna imagen, ella viene de tal modo revestida en materia y queda hasta tal punto empujada y sumergida, que es inseparable de ella misma. Mi palabra escultórica es porfiada a la imagen.

Poniéndolo en otros términos se podría decir: mi madera es el mensaje, mi piedra es el mensaje.

Yo sé que no es así. Una piedra sólo es una piedra, pero a la vez una piedra por mucha escultura que se le ponga encima, seguirá siendo piedra. Tengo un precio que pagarle a la materia en la que la imagen intenta aterrizar.

Al cambiar el material, si bien la imagen permanece, el contenido se escapa, llega otro. La todopoderosa imagen no controla el contenido en la escultura que yo hago.

La todopoderosa imagen ha sido la gran traidora de la escultura. Si una escultura quiere entrar a Internet, tiene que entrar con su imagen; la escultura tiene que ser fotogénica y entrar en la pantalla desmaterializada sin peso ni olor, por el delgado agujero de un lente.

To say the truth about what one has seen involves still another kind of journey, a journey to examine and select from among a vast number of particulars. In the course of such a quest for exactitude I feel once more the perplexity and emotion of encountering the world to which I am so attached.

This is my choice, to live the chaos of materiality, to get to know aspects of materials, to try and represent materiality through its transformation (stones, in the case of this exhibition), representing it until it goes back to being simply what it is, with no imagery imposed onto it.

A life without images, matter configured along the lines of its own form, sculpture that is untranslatable into any linguistic equivalent.

Bit by bit, this mountainous landscape minimized the tutelage of imagery, tying my sculpture to the pillar of the formless that nevertheless exists in its own way:

A group of stones creating an environment that speaks on my behalf.

If, in the end, sculpture finally gives birth to an image, it is in such a way sheathed in matter, to such an extent pushed into and submerged into matter as to become inextricable from it. Therefore, my sculptural language is stubborn to the image.

Put another way, one could say that my wood is the message, that my stone is the message.

I realize this is not so, however. A stone is but a stone yet, at the same time, a stone, no matter how much sculpture is put into it, will continue to be a stone. I have a price to pay to matter on which an image attempts to reside.

Although the image may remain, in changing the material, content escapes, only to be replaced by another. The all-powerful image does not control my sculpture.

The all-powerful image has been the great betrayer of sculpture. If a sculpture wishes to enter the Internet, it must do so through its image. Sculpture must be photogenic and enter into the screen devoid of materiality, weightless and odorless, through the narrow orifice of a camera lens.



Piedra Horadada con Agua
1997 - Granito - 100 x 60 x 40 cm.



Madre del Monte
1997 - Granito - 270 x 300 x 170 cm.

Cantabria
1997 - Granito - 200 x 110 x 110 cm.



Sólo su imagen, se queda afuera el maravilloso caos de la materialidad.

Sin materialidad y sólo sin ella, la escultura puede transformarse en su imagen y luego en signo, para poder ser combinada con otros signos del discurso estructuralista, donde desaparece finalmente la escultura y desaparece mi cantera, mi río y, lo que es peor, desaparecen mis poetas acompañadores de viaje. Emerson y Whitman por el norte; Gabriela Mistral por el sur y su irrenunciable viga maestra sobre la que fundaron la “cultura americana”: la emocionalidad y la materialidad.

Para terminar de contestar la pregunta, diré que, en este escenario duro para la escultura, me alejo, me alejo hacia el polo histórico de mi arte, la fisicalidad.

¿Qué pasa con los escultores en el escenario y las prácticas del arte en los últimos años? ¿Escultura en relación a un sistema de pensamiento y representación de la imagen en la época contemporánea, legado del estructuralismo y el postminimalismo, presencia o ausencia de “gurúes teóricos” de la escultura de hoy?

Este es sin duda un escenario muy favorable para la escultura. Las plazas de la ciudad se están llenando de esculturas. Las nuevas generaciones tienen lugares donde formarse. Hemos creado galerías especializadas en escultura. Los escultores que nos visitan se sorprenden de este panorama casi único en el mundo.

El punto débil es la casi inexistencia de teoría adecuada a lo que está pasando. Necesitamos teóricos en nuestros talleres, para reflexionar sobre lo que hacemos, para proyectar la obra hacia el futuro. Teóricos que luego sean capaces de difundir y explicar la obra al público. La mayoría se aproxima a la escultura como tú dices, con vestiditos de papel, de esos que había antes, para tratar de ponérselos.

Mi impresión es que hace años que la escultura no está calzando con los vestiditos de papel.

Este problema no es nuevo y somos una generación más en la difícil relación entre la escultura y los sistemas teóricos de cada época.

Only its image, the wonderful chaos of materiality remains outside.

Devoid of materiality and only without it, a sculpture may become an image of itself and then a sign to be combined with other signs in the structuralist discourse into which sculpture finally disappears together with my quarry, my river and, what is worse, with the poets that accompany me in my journey. These are the founders of American culture: Emerson and Whitman up north and Gabriela Mistral down south. It takes with it, also, the perennial cornerstones of American culture: emotion and materiality.

Finally, I would like to say that in this harsh scenario in which sculpture develops, I move towards the historical pole of attraction of my art: physicality.

What do you think about the sculptors active in the local artistic scene and practice of the past years? About the production of sculpture in relation to a system of thought and representation of the contemporary image that is a legacy of post structuralism and minimalism and, finally, about the presence or absence of “theoretical gurus” in today’s sculpture?_

This is undoubtedly a very favorable scenario for sculpture. City parks are filling up with sculptures. New generations of sculptors have places where they can learn the craft. We have created galleries specializing in sculpture. Sculptors who visit us are surprised at this almost unique panorama in the world context.

The weak point is the almost non-existence of adequate theoretical discussion about what is going on. We need theoreticians in our studios, in order to reflect about what we are doing, to project the work into the future, theoreticians who are capable of explaining and promoting the work among the public. The majority approaches sculpture as you say, with little paper dresses, of the kind there used to be in the past in order to try and fit into them.

My impression is that for years now sculpture has no longer fitted such little paper dresses.

This problem is not new and we are just one more generation in the troubled relationship between sculpture and the theoretical systems of each period of history.



Fósil con Agua
1996 - Granito - 300 x 170 x 50 cm.

Miguelángel tuvo que navegar entre el neoplatonismo de su juventud que hizo florecer el Renacimiento temprano y la Contrarreforma que le enfrió la vejez. Para explicar su proceso, escogió a Vasari, un pintor cronista ordenador-teórico, que escribe y describe de pie en el mismo taller del maestro.

Rodin invita a Rilke, esta vez un poeta, a trabajar desde la poesía en la posición de Rodin. Rilke escribe sobre una mesa de escultura donde Rodin había modelado durante años. Sus letras son útiles por estar casi confundidas con la arcilla de esa mesa.

En esa misma línea de teoría cercana podría nombrar a Hildebrand, Wittkower, William Tucker, Ezra Pound con Gouried Bresezka.

Todos estos escritores tienen características comunes. Tratan de entender la escultura, y este esfuerzo genera en ellos admiración por el campo escultórico, y esa admiración produce respeto y una actitud humilde en su discurso útil al público y a los escultores.

En Chile y en Sudamérica, como zona cultural, los teóricos de las artes visuales en su mayoría se han formado bajo la influencia del estructuralismo francés y se mueven en el mundo del lenguaje, la palabra, el signo con el inconsciente, presionados por la búsqueda de relaciones históricas, pidiendo a las artes visuales propuestas geográficas, arqueológicas, jurídico-políticas.

De todas las tendencias visuales, sólo dialogan con las ramas derivadas del postdadaísmo, del minimalismo y del conceptualismo, tendencias que posicionan al artista visual dentro del mundo de la recolección de objetos hechos por otros con un discurso teórico adjunto, independiente de la realidad que les da origen. El objeto de arte no existe en sí, sino en su capacidad de ser relacionado con otros objetos cuya existencia específica no importa demasiado y que el artista no fabrica con materia primigenia, sino que recolecta.

Los campos quedarían definidos de la siguiente manera:

Recolección de materia de segunda mano con propuesta teórica al lado.

Michelangelo had to navigate between the neo-platonic ideas prevalent in his youth and which derived in the flourishing of Early Renaissance and the Counter Reform that cooled down his old age. In order to explain his process, he chose Vasari, a painter, chronicler-theoretician who writes and describes the work from the studio of the master himself.

Rodin invited Rilke, this time a poet, to work from Rodin's position but from the point of view of poetry. Rilke writes about a sculpture table at which Rodin had modeled for years. His words are useful because they almost sink into the clay on that table.

In that same close theoretical line I could name Hildebrand, Wittkower, William Tucker and Ezra Pound with Gouried Bresezka.

All these writers have characteristics in common. They attempt to understand sculpture, and this effort generates in them admiration for the field of sculpture and that admiration produces respect and a humble attitude in their discourse at once useful to the public and to sculptors.

In Chile and South America, as a broader cultural zone, most thinkers of the visual arts have emerged under the influence of French structuralism and think from the standpoint of the world of language, words, signs and the unconscious, hard pressed to find historical connections, demanding from the visual arts geographical, archaeological and legal-political proposals.

Of all the visual trends today, they only establish some form of dialogue with branches derived of post-dada, minimalist and conceptualist ideas, all of them tendencies positioning the visual artist within the gathering of objects made by others with an attached theoretical discourse, independently of the reality that originates them. For such tendencies, the art object does not exist for its own sake but in terms of its capacity to relate to other objects whose specific existence is not too important and which the artist does not produce on the basis of primary but gathered materials.

Thus, the artistic fields would be defined as follows:

Gathering of secondhand materials with attached theoretical proposal.

Transformación de la materia de primera mano en silencio.

Los teóricos, quizás los mejores, se fueron con los recolectores. Los escultores nos quedamos solos.

Toda nuestra práctica y esfuerzo de los últimos años no ha sido reflexionada seriamente.

Pero la escultura siguió avanzando.

El sistema de las artes local quedó configurado en torno al lenguaje y las grandes propuestas teóricas. Y en este escenario que ni sirve ni toca mi manera de trabajar la escultura, he tenido que moverme en los últimos años. En este escenario de generalidades, opté por lo particular. Me di cuenta de que si quería aportar algo en escultura iba a tener que acopiar esfuerzos para un trabajo fuera de las vanguardias y en mi especificidad. Esto es lo que sucede en los grandes movimientos artísticos que conocí en Europa, como en la “escultura inglesa”, que se deriva absolutamente de sus condiciones locales y cuya universalidad se origina en la ración de luz específica que le toca a Inglaterra y que hace que su escultura se base más bien en su estructura que en su volumetría, que es lo que ocurre con la escultura del Mediterráneo. La escultura inglesa está hecha para ser puesta en los verdes campos de Inglaterra. La lección la aprendimos de cerca los escultores de Chile cuando Henry Moore mandó a su muy querida amiga Marta Colvin de regreso a Chile, porque “Sudamérica es el continente de la escultura”.

Dejé Europa, donde había encontrado un tope en lo que podía aprender de sus poderosas tradiciones o en lo que podía investigar en la mera punta de sus mejores tradiciones. Dejé mi casa y mi universidad de Inglaterra y regresé a mi huerto y a mi higuera.

Aquí, en estrecho y continuado contacto con este paisaje de mi cantera, en que vivo y trabajo en la parte andina del valle central.; lejos del gran sistema de las artes de Europa, opté por lo único que tenía yo mismo. Yo mismo en el paisaje.

Agua y piedra, río que parte las montañas en dos y formas animales que habitan en ese entorno, coleópteros, insectos y minerales, los cristales como motivos.

Transformation of firsthand matter into silence

Theoreticians, perhaps the most competent, went with the gatherers. We the sculptors remained alone.

There has been no serious reflection about our sculptural practice and effort of the past years.

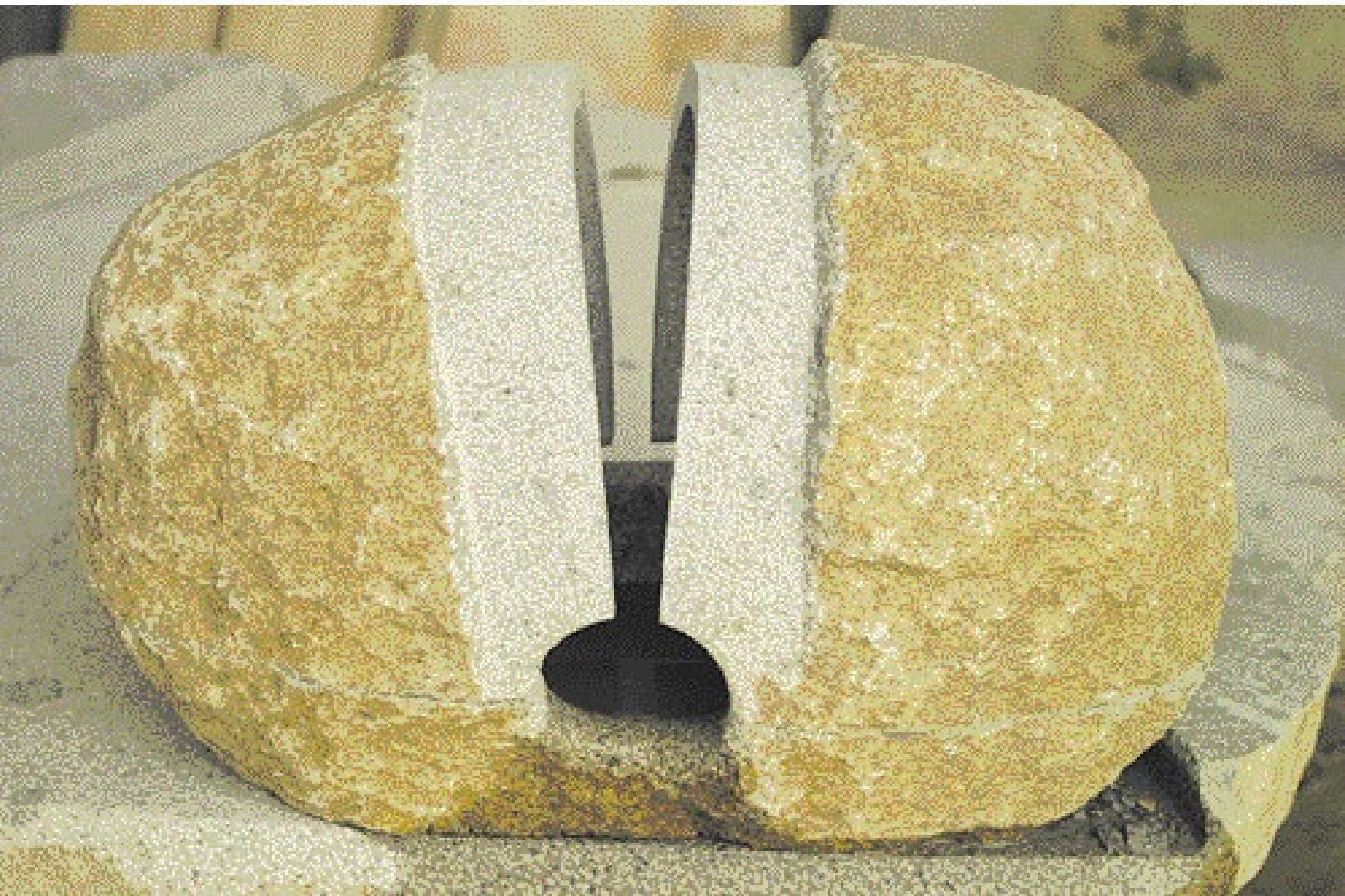
However, sculpture continues to progress.

The form of the local art system remained linked to language and the main theoretical proposals. It is in this scenario, which is neither useful nor touches upon my way of working, that I have had to move in the past years. In this scenario of generalizations I have opted for the particular. I realized that if I want to contribute something to the field of sculpture I must focus my efforts on work outside the avant-garde movements and within the specificity of my own practice. This same thing happens in the great artistic movements I knew in Europe, such as “British Sculpture” which derives absolutely from its local conditions and whose universal character originates in the specific ration of light that is afforded to Britain, which is why its sculpture is based more on structures than volumes, unlike Mediterranean sculpture for example. British sculpture is made for placement in the green fields of England. We Chilean sculptors had the chance to learn this firsthand when Henry Moore sent his very dear friend Marta Colvin back to Chile because “South America is the continent of sculpture.”

I left Europe, where I had reached a limit in terms of what I could learn from its powerful traditions or what I could research scratching the surface of its best traditions. Thus, I left my house and university in England and returned to my garden and my fig trees.

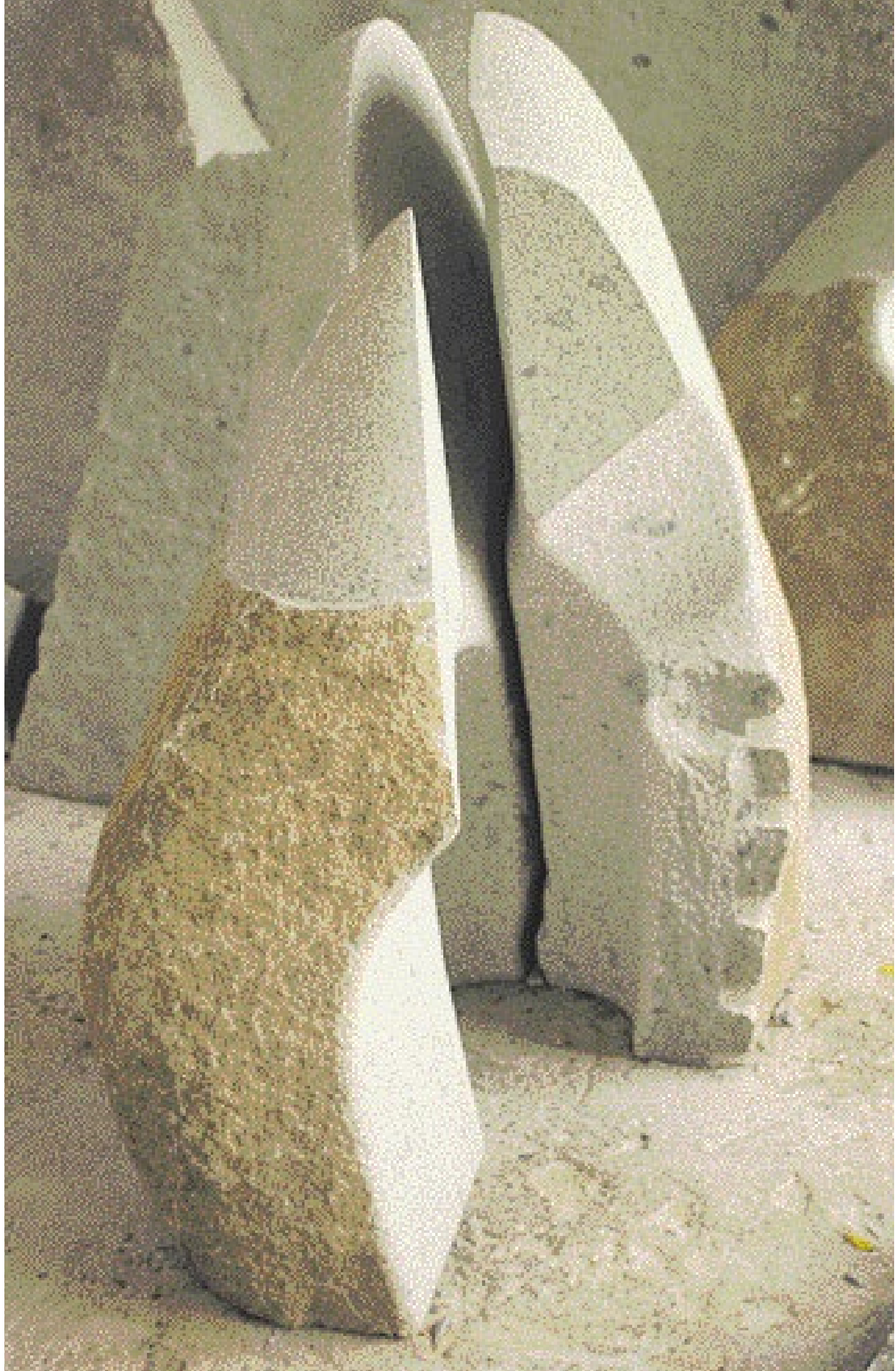
Here, in close and permanent communion with the landscape of my quarry, where I live and work, in the Andean part of the central valley, far from the great art systems in Europe, I opted for the only thing that was truly mine: myself in the landscape.

Water and stone, a river that cuts mountains in two and animal forms that inhabit that environment Coleopterans, insects and minerals, crystals as motifs.



Nuez
2003 - Granito - 50 x 45 x 40 cm.

Cerro el Plomo
2002 - Granito - 130 x 100 x 120 cm.



Piedra y río. El río Maipo, los vientos y los glaciares de su cajón son responsables del 50% de la forma de las piedras de esta exposición. El río las trabajó por fuera cuando pasó por ellas al partir en dos el cerro en que vivo. Al frente, quedaron las canteras y el pueblo de La Obra; a este lado, las canteras de Pirque. Respeté todo lo que pude la forma de estas piedras hechas por el río durante millones de años.

La piedra misma es granodiorita, la más dura de las piedras ígneas de Chile.

El contenido de la exposición es fruto de la observación minuciosa del paisaje que me rodea. Descubrí en el paisaje los grandes cristales de granito y basalto, estructuras duras por dentro y por fuera, sin elasticidad como los cuerpos humanos y los árboles. Los cristales son fórmulas tridimensionales y matemáticas en medio del caos de la materia.

En tres esculturas reproduce literalmente las dimensiones mayores: un cristal de atacamita, uno de galena y otro de casiterita. Junto con los cristales de las piedras encuentro los coleópteros. La acanthinodera cummingi o madre de la culebra, que vive en el estero detrás de mi casa y que, al morir y ser lavada por el agua, forma una cáscara fina por fuera que equivale a sus huesos. Y al mirar esas grandes cáscaras, ya vacías de sus músculos, hacia adentro, me di cuenta de que sus interiores eran fantásticas cavernas escultóricas. Esta idea del trabajo de interiores se vio reafirmada por la observación de amonites y cyrtinas fósiles del Maipo, moluscos vivos hace millones de años.

Muchas de estas esculturas son piedras que partí, trabajé por dentro y volví a cerrar, dejando el mínimo de acceso visual posible.

Creo que también hay en estas esculturas algo de la configuración básica de las murallas de piedra, pircas de Pirque.

Ocupación del espacio ciudadano, relación de las obras que estarán al interior de la galería y las que se ubicarán en el espacio abierto. El tema arte público, paisaje como soporte. Vigencia del arte público en un momento en que tal vez el espacio más público de todos es Internet.

El contenido y el material de estas esculturas es el mismo. Hay cinco de ellas hechas para espacios mayores; esas

Stone and river, the Maipo River, the winds and the glaciers of its valley are responsible for 50% of the form of the stones in this exhibition. The river polished them on the outside when it passed over them cutting in two the mountain on whose foothills I live. On the opposite bank are the quarries and town of La Obra; on this side, Pirque. I respected as far as I could the forms of these stones, which were created by the river over millions of years.

The stone is granodiorite, the hardest of igneous stones in Chile

The work in exhibition is the outcome of a careful observation of the landscape that surrounds me. There I discovered the great crystals of granite and basalt, hard structures both inside and out, without the elasticity of the human body and trees. Crystals are three-dimensional and mathematical formulas in the midst of the chaos of matter.

Three of these sculptures reproduce, literally, the larger dimensions: an atacamite (copper ore) crystal, one of galena (lead ore) and other of cassiterite (tin ore). Together with the stone crystals I find the coleopterans. The acanthinodera cummingi or madre de la culebra living on the banks of the stream that runs behind my house and which, after dying and being washed away by the water, forms a fine layer on the surface that is the equivalent of its bones. When looking at those great carcasses, emptied of their muscles, when I look inside them, I realize that their interiors are fantastic sculptural caverns. The idea of working on the insides was reaffirmed by the observation of ammonites and fossilized cyrtinas from the Maipo, mollusks that lived millions of years ago.

Many of these sculptures are stones I split, worked on the inside and closed again, leaving a minimum of visual access.

I believe these sculptures have something of the basic configuration of the stone walls of Pirque or pircas.

Occupying citizens' space, the relationship between works that will be inside the gallery and works placed outside in the open space. Public art, landscape as support. The validity of public art at a time when the most public of spaces is the Internet.

The content and material of these sculptures is the same. Five of them have been conceived for larger spaces and were placed

quedaron ubicadas en la calle en un espacio ya colonizado por la escultura, en el bandejón central de Américo Vespucio y Vitacura. Las ocho restantes, en la galería.

Esta idea de ligar espacio público y espacio de galería no es nueva para Artespacio, porque ha promovido los proyectos escultóricos más importantes en el espacio público de los últimos años: Parque escultórico de la Universidad de Talca, Ciudad Empresarial de Santiago, Plaza El Roble de Chillán, Minera Radomiro Tómic de Calama, Parque Interactivo Mirador CCT de Santiago.

La escultura está en la calle o no está.

Todas las formas de cultura con más o menos dificultades pueden ser mostradas decentemente en la pantalla de Internet, el nuevo espacio público. La escultura, no.

Y quizás ha sido esta toma de conciencia lo que ha llevado a los escultores y promotores de escultura a sacarla a la calle con tanta fuerza.

Pienso que la escultura crece en el espacio ciudadano más que ninguna otra forma de expresión cultural.

Santiago, 3 de febrero de 1998

out on the street in a space already colonized by sculpture, the median strip on the corner of Americo Vespucio and Vitacura. The remaining eight, were deployed inside the Gallery.

This idea of linking public space and the space of the gallery is not new for Artespacio Gallery, because it has promoted the most important sculptural projects for public spaces in the past years: Sculpture Park at the University of Talca; Ciudad Empresarial in Santiago; Plaza El Roble, in Chillán; Radomiro Tomic Mining Company in Calama; Mirador CCT Interactive Park, Santiago.

Sculpture is either out in the streets or it simply isn't.

All forms of culture can, to a greater or lesser extent, be shown on the Internet, the new public space. Sculpture cannot.

Perhaps it is this awareness that has led sculptors and the promoters of sculpture to bring it out into the streets with such force.

I think sculpture grows in the citizens' space more than any other form of cultural expression.

Santiago, February 3, 1998



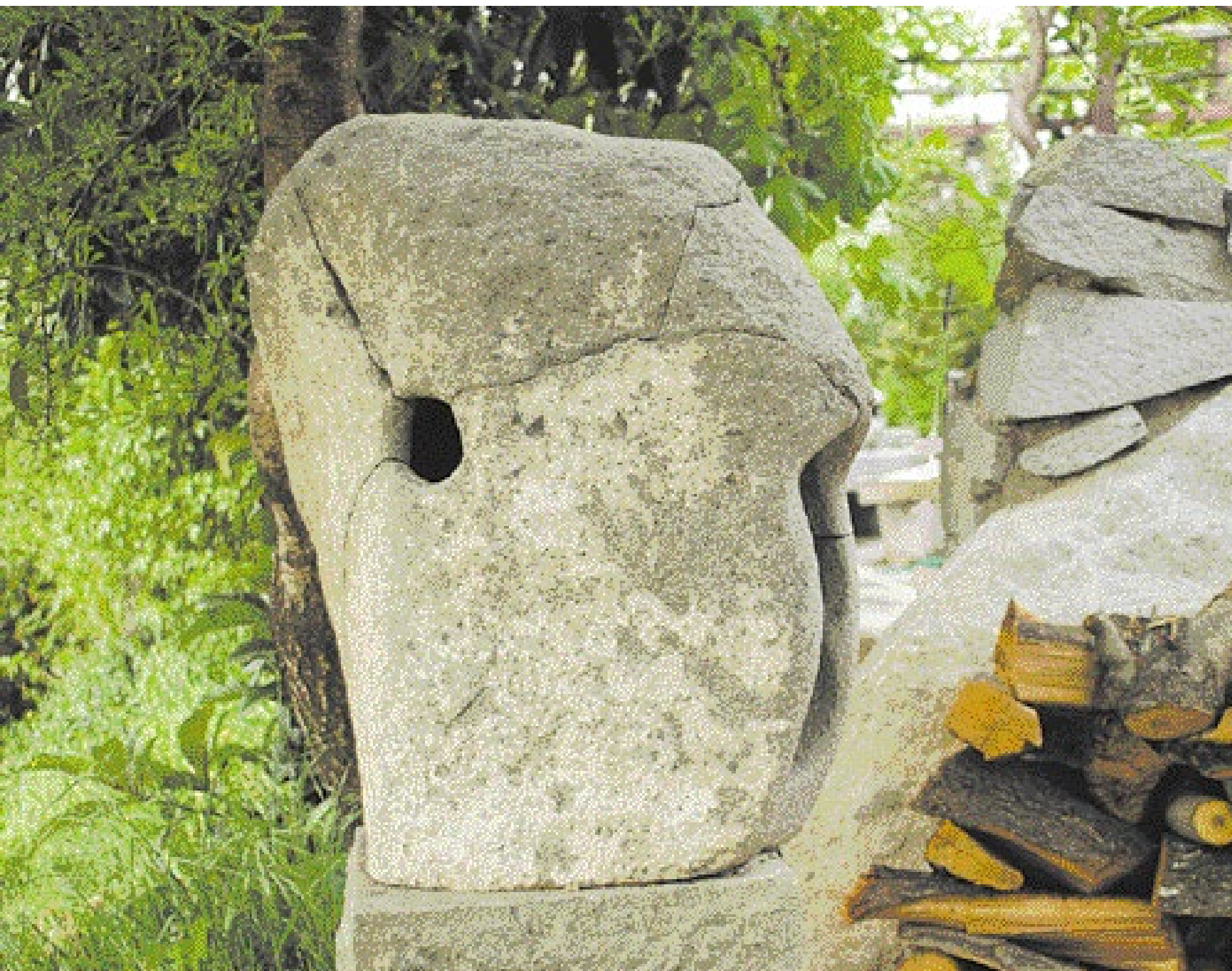
Pirca Tranquila
Ciudad Empresarial, Santiago, Chile - 1996 - Granito - 220 x 300 x 70 cm.



Lucina
1997 - Granito - 80 x 80 x 40 cm.



Piedra Tallada por Dentro
1997 - Granito - 300 x 180 x 60 cm.

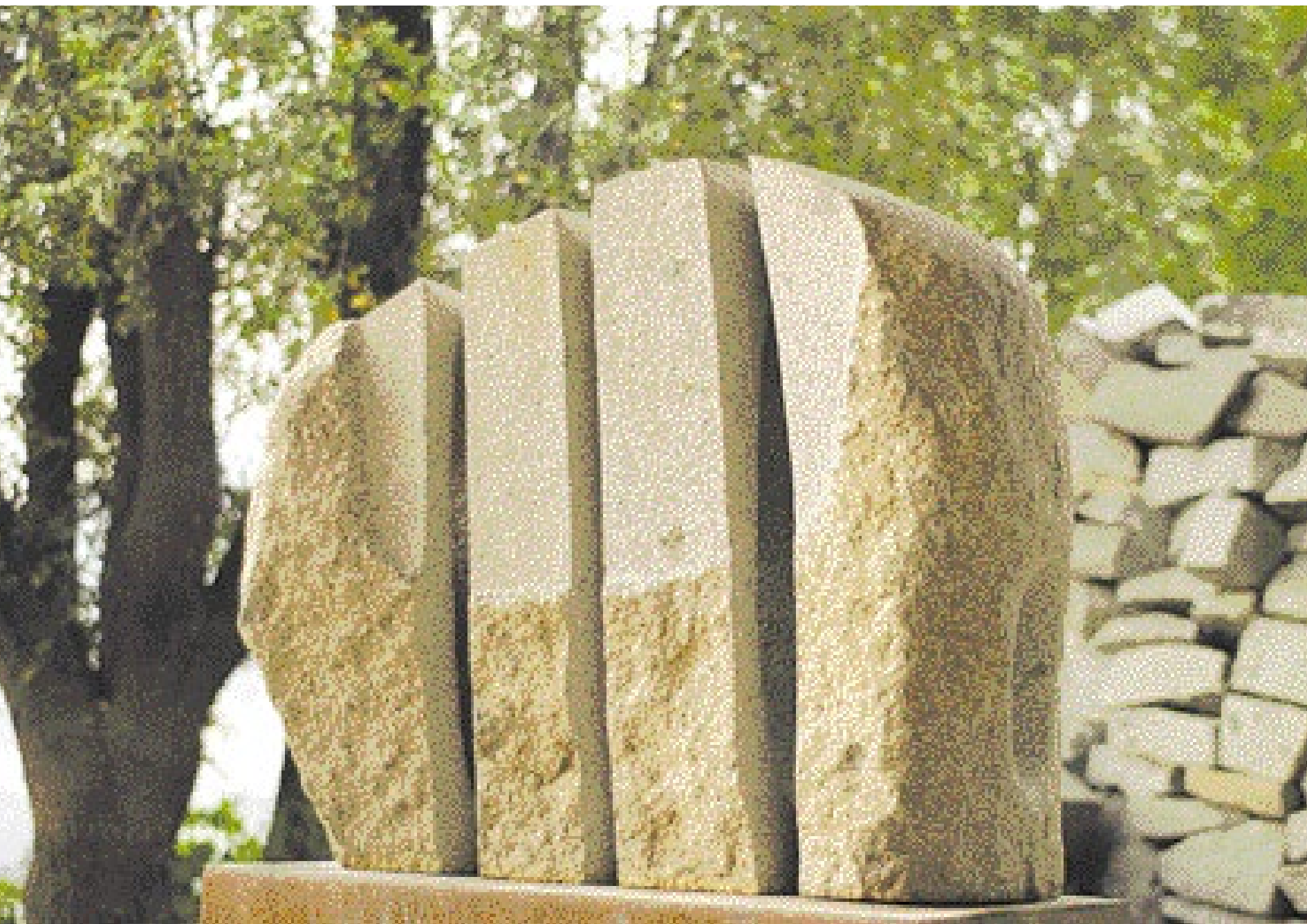


Cabeza
2000 - Granito - 110 x 70 x 30 cm.



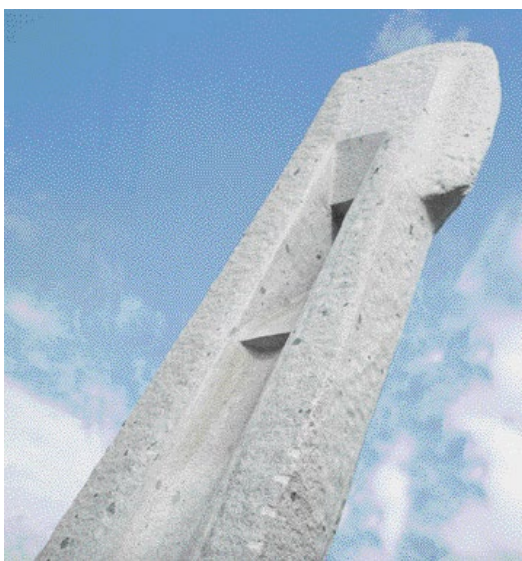
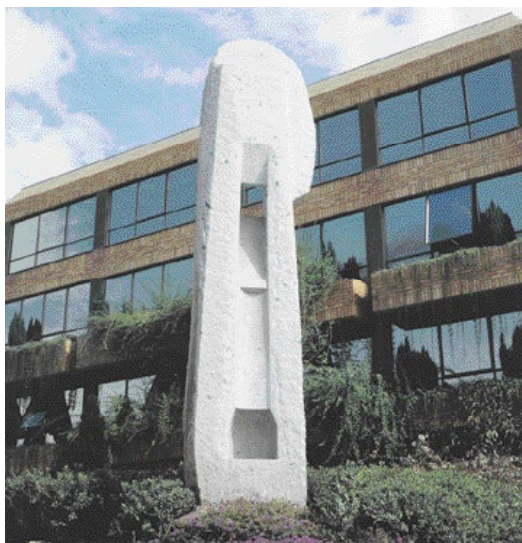
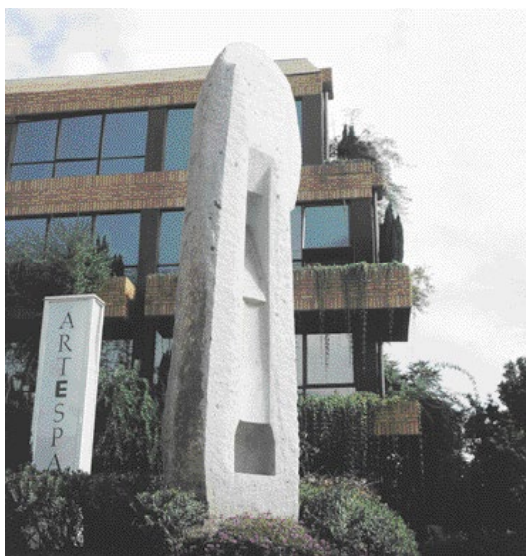


Guerrero Aguila
2001 - Granito - 35 x 70 x 30 cm.



Puertas

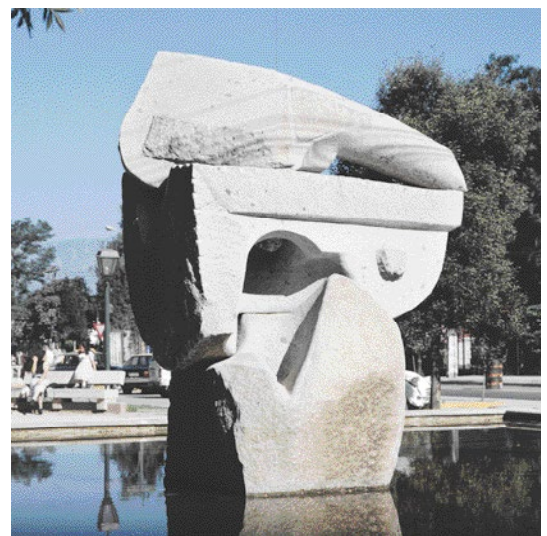
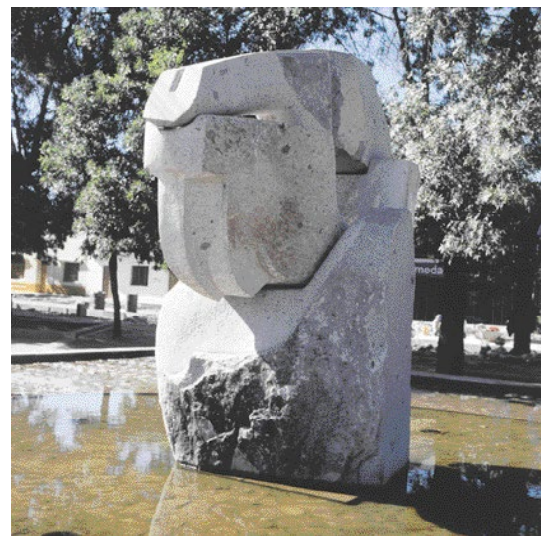
2001 - Granito - 40 x 50 x 30 cm.



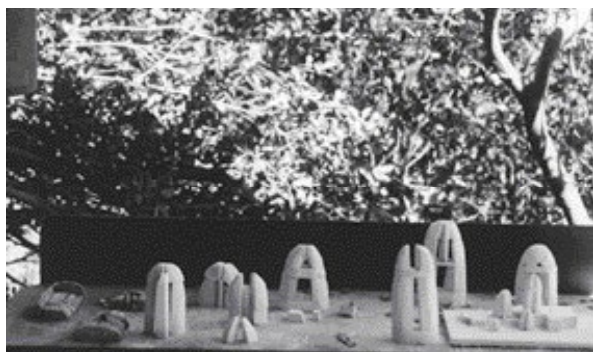
Hito de Artespacio
Santiago, Chile, 1996 - Granito - 430 x 100 x 70 cm.



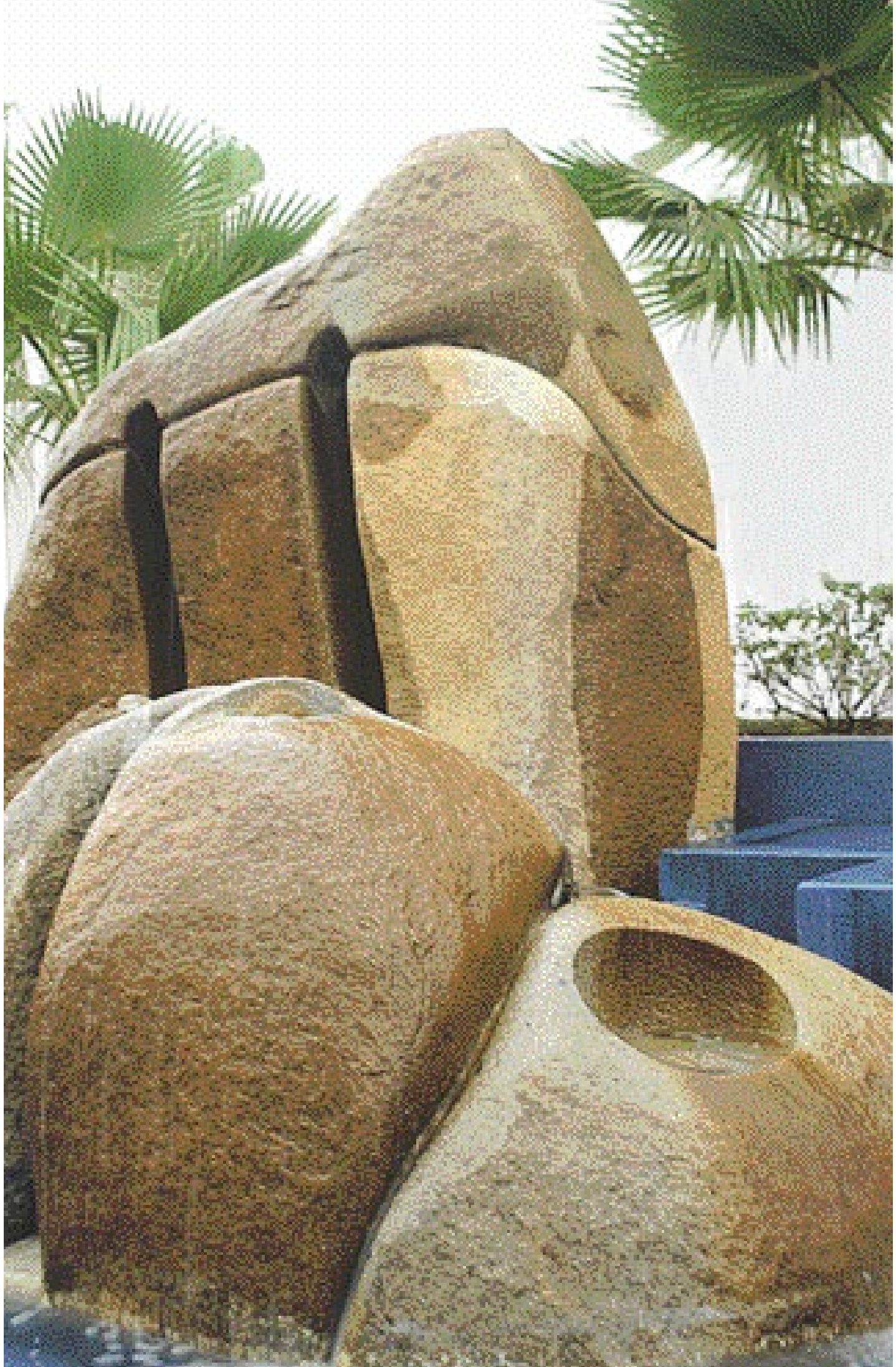




Piedras de Rancagua
Rancagua, Chile - 1997 - Granito - 350 x 280 x 150 cm.



Fuente Montañas de Chile
Hotel Marriot, Santiago, Chile - 1997 - Granito - 10 x 4 x 4.50 mts.







Emerson

Santiago, Chile - 2000 - Granito - 7 x 5 x 1,50 mts

Comunicaciones

Edificio Erickson, Santiago, Chile - 1998 - Granito- 4 x 1,50 x 1 mts.

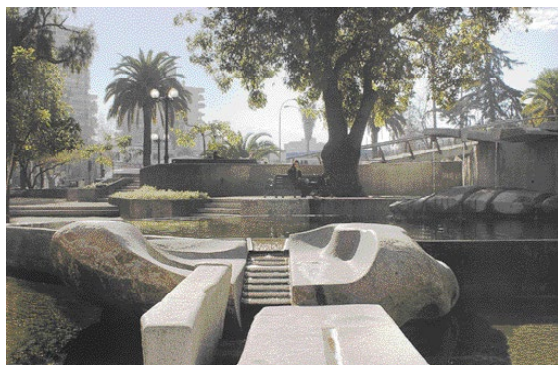
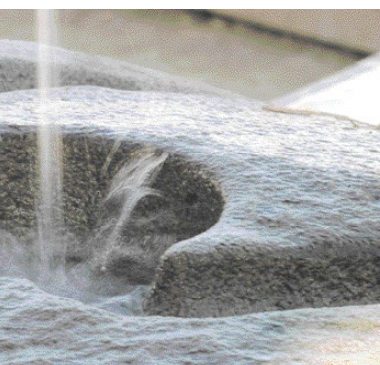


Cordillera de Los Andes - Anderna
Estocolmo, Humblegarden, Suecia - 1999 - Granito - 380 x 420 x 80 cm.









Plaza Pedro de Valdivia
Santiago, Chile - 1999 - Granito y Agua



Piedra de cuatro miradas

Parque de las esculturas, Santiago, Chile - 2007 - Granito - 3.50 x 1 x 1.50 mts.



Mira Mar
Zapallar, Chile - 2006 - Granito - 3 x 2.20 x 1 mts





Vanguardia

Ciudad Empresarial, Santiago, Chile - 2008 - Granito - 6 x 2.50 x 1.90 mts

Flauta Precolombina

Universidad de Talca, Chile - 2005 - Granito - 4 x 1.30 x 1.40 mts.



Oda Elemental al Fierro

Parque Forestal, Santiago, Chile - 1987- Acero forjado y soldado - 4.10 x 3.50 x 5.50 mts.

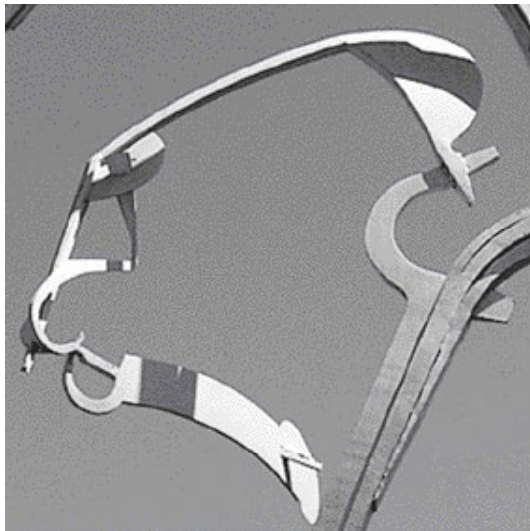
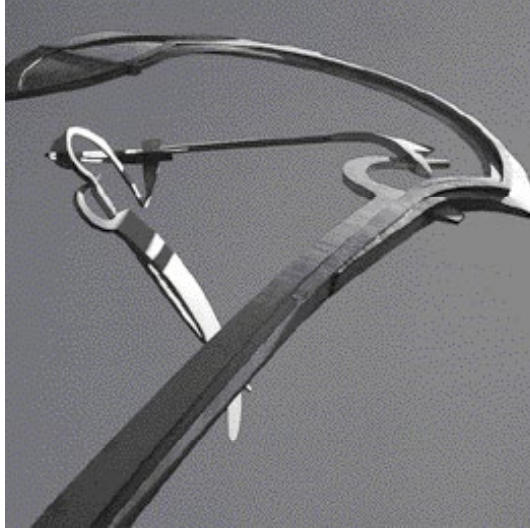


Aeropuerto
Aeropuerto, Santiago,
Chile - 1995 - Acero
7,50 x 3,80 x 3,80 mts





Aeropuerto II
Aeropuerto, Santiago,
Chile - 2005 - Acero
12 x 3,80 x 3,80 mts

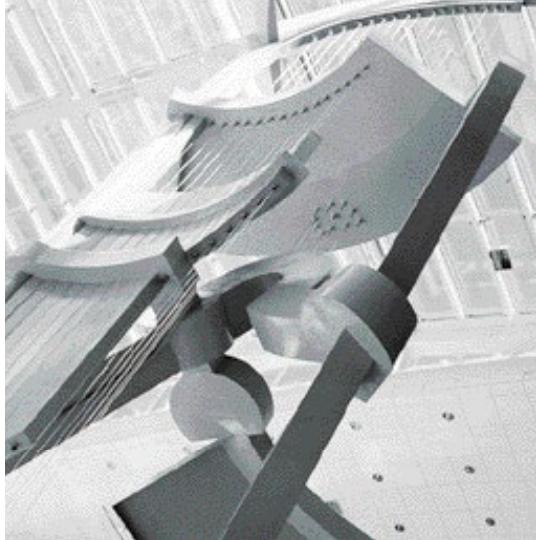


Sauce del Maule

Universidad de Talca, Talca, Chile - 1995

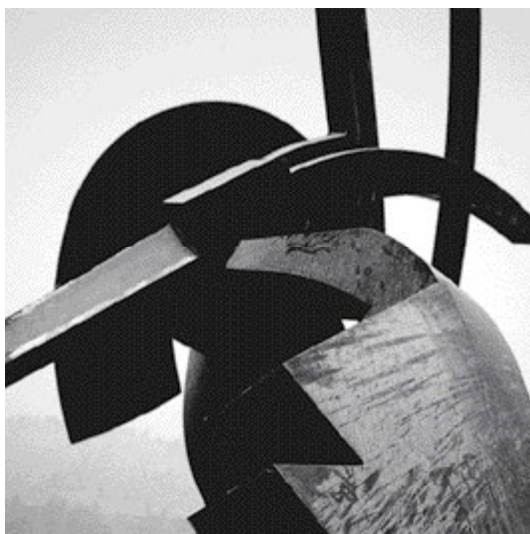
Acero forjado y soldado (carpintería metálica) - 9 x 3.50 x 2.50 mts.





Fuente Claudio Arrau
Chillan, Chile, 1996
Acero forjado y soldado (carpintería metálica) - 12 x 4 x 3 mts.



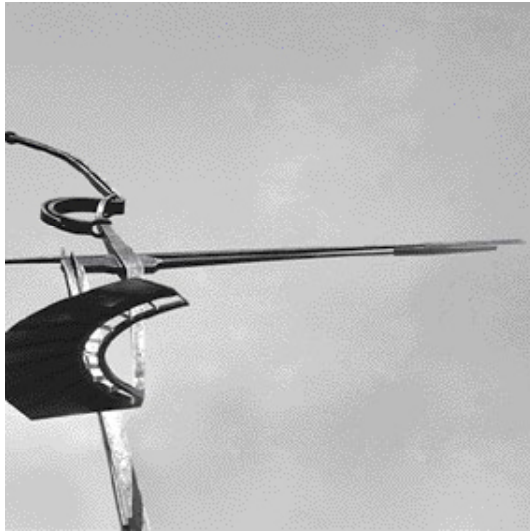


Huechuraba

Ciudad Empresarial, Santiago, Chile - 1997

Acero forjado y soldado (carpintería metálica) - 11 x 5 x 3,50 mts.





Arquero

Edificio Chiletobacos, Santiago, Chile - 1998

Acero forjado y soldado (carpintería metálica) - 12 x 5 x 6 mts.





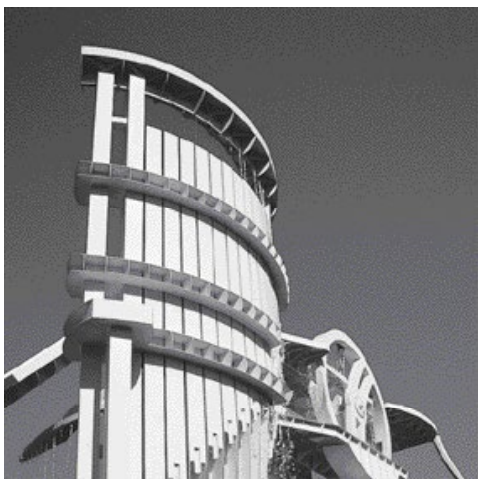
Armado vigas y rueda



Armado pilares



Armado rueda elevadora



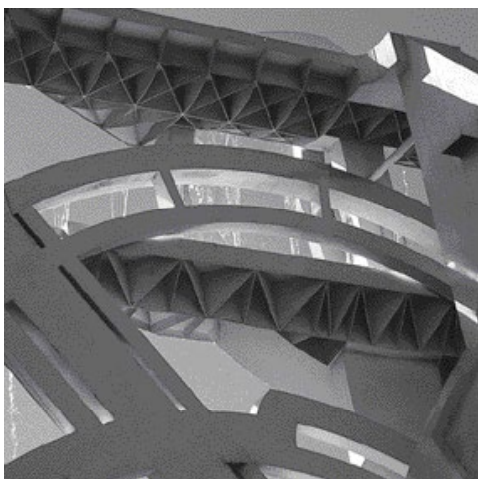
Detalle Zampoña (tonos altos)



Detalle Zampoña (tonos bajos)



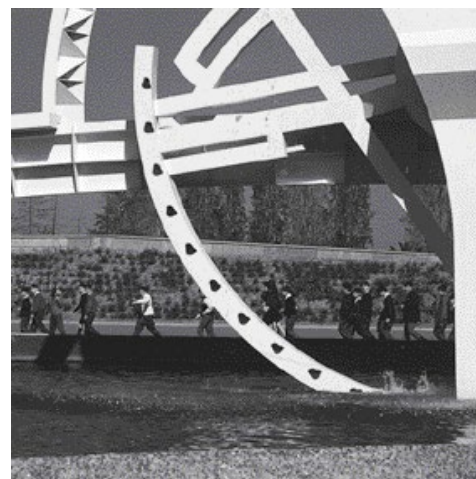
Detalle escala cascadas



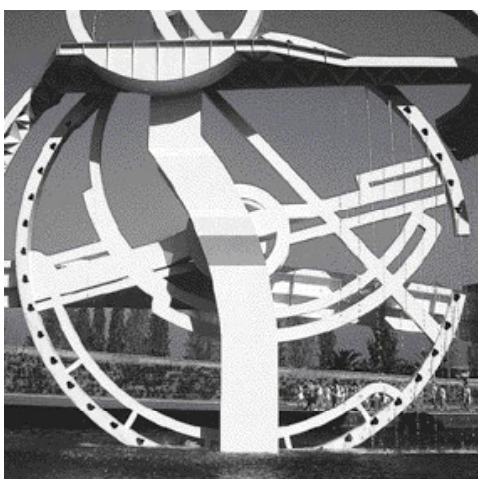
Detalle flujos de agua



Detalle vigas estructuras a la vista



Detalle rueda elevadora



Detalle rueda elevadora



Detalle plumas balancín de aguas



Detalle turbina espiral y ruedas

RUEDA DE LARMAHUE

WHEELS OF LARMAHUE

FRANCISCO GAZITÚA, 2000

Ruedas Elevadoras de Agua del Canal de Larmahue

Las centenarias ruedas de este canal ubicado a las orillas del camino entre San Vicente de Tagua Tagua y Pichidehua, región del Libertador Bernardo O'Higgins, tienen su origen en las ruedas usadas por los romanos para desaguar las minas subterráneas.

Estas ruedas son la base del proyecto de esta escultura.

Aspectos Pedagógicos

La escultura "Rueda de Larmahue" enseña a los visitantes del Museo Interactivo Mirador, Santiago de Chile, a observar todos los posibles efectos físicos del agua. Desde el agua quieta de la fuente triangular de la base hasta la acción de subir el agua efectuada por la rueda central de diez metros de altura (ochocientos litros por minuto) hasta la primera plataforma. También se siente la fuerza del agua en su bajada, al propulsar la gran hélice espiral de diez metros de diámetro y los tres balancines al final de la gran viga-canal de 45 metros de largo. Se observa también la segunda rueda trabajando para subir agua a 13,5 metros y, finalmente, se puede escuchar la música del agua al caer desde la segunda plataforma, produciendo diferentes ritmos y tonalidades al precipitarse al interior de los tubos de las dos grandes zampoñas de acero y la escala-cascada.

Armado

La "Rueda de Larmahue" está hecha en 48 toneladas de plancha de acero de 4mm. plegado y soldado.

Esta escultura fue hecha por partes, en el taller del escultor, en los cerros de San Juan de Pirque, entre los años 1998 y 1999. Las partes fueron trasladadas del taller a los terrenos del Museo, donde el ensamblaje e instalación sobre las fundaciones en el MIM duró ocho meses, terminándose en el año 2000.

Water lifting wheels of the Larmahue Canal.

The centenary wheels of this canal that runs alongside the road between San Vicente de Tagua Tagua and Pichidehua, in the Region of Libertador Bernardo O'Higgins, originate in the wheels the Romans used to drain underground mines.

These wheels are the basis of this sculptural project.

Pedagogical Aspects

The sculpture "Wheel of Larmahue" teaches the visitors to the Mirador Interactive Museum in Santiago, Chile, to observe all possible physical effects of water. From the quiet water of the triangular fountain of the base to the water-raising activity of the ten meter high central wheel (eight hundred liters per minute) up to the first platform. The force of the water is also felt as it drops, when it moves the large spiral, ten meter wide propeller and the three rocker arms at the end of the large, 45 meter long beam-canal. One can also observe how the second wheel works, raising the water up to 13.5 meters and finally, one can hear the music of the water falling from the second platform, producing different rhythms and tones as it pours into the tubes of the two large steel musical pipes and the stair-cascade.

Setting up

The "Wheel of Larmahue" is made of 48 tons of 4 mm steel sheeting, folded and welded.

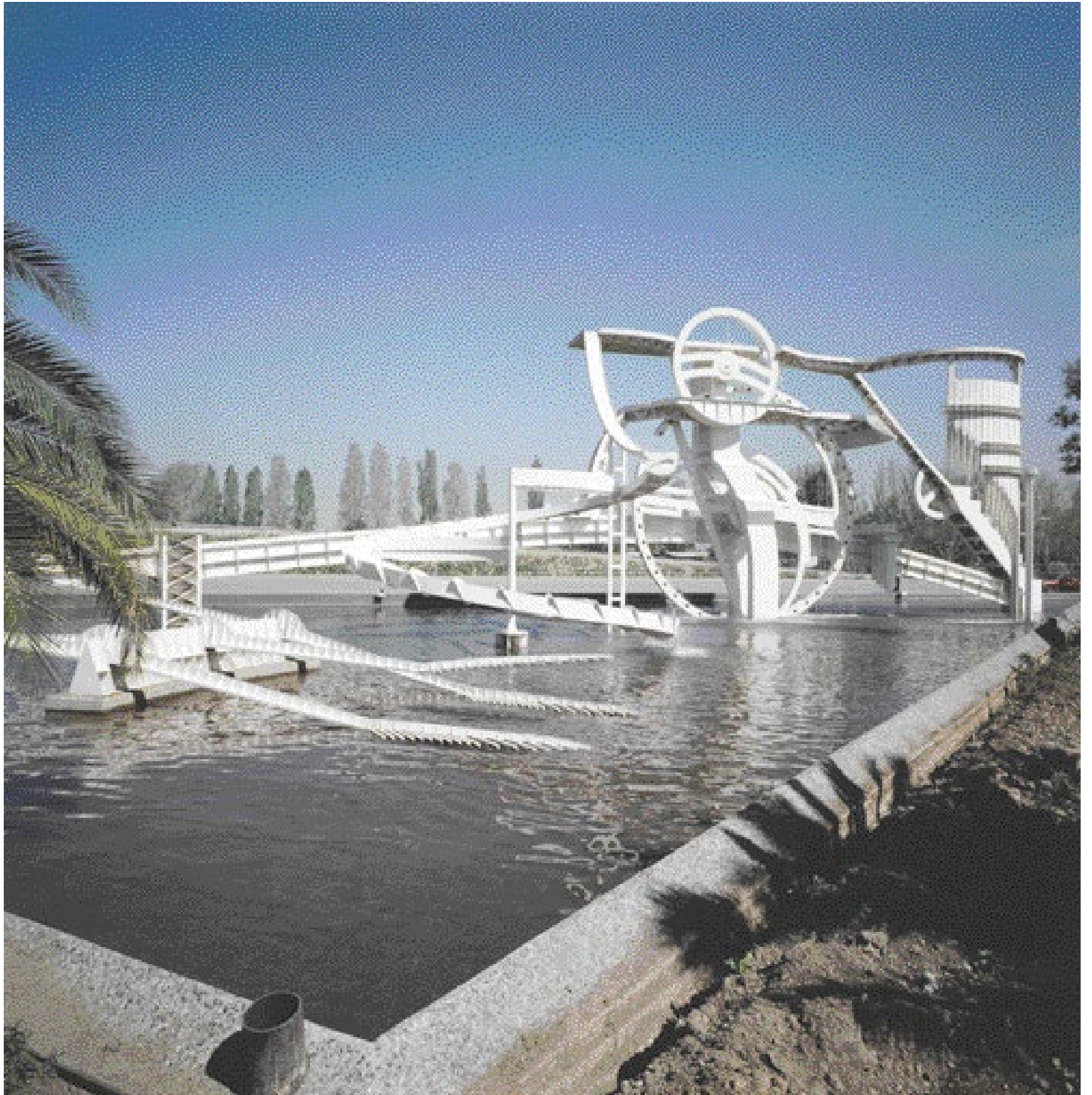
This sculpture was made piece by piece at the sculptor's workshop in the hills of San Juan de Pirque, between 1998 and 1999. The pieces were then transferred from the workshop to the grounds of the Museum, where it was assembled over a period of eight months and finally erected on purpose-built foundations at the MIM in the year 2000.



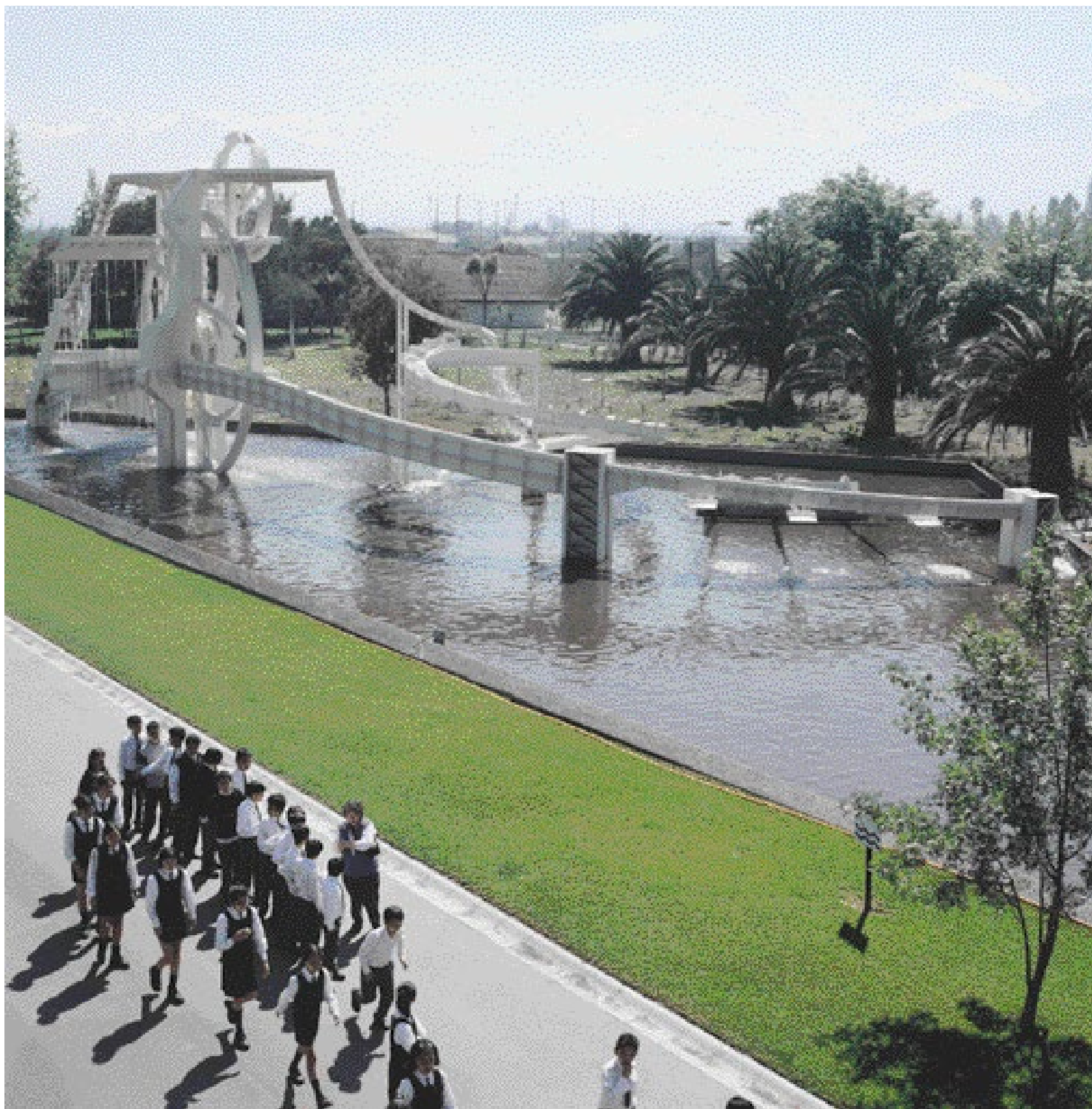
Rueda de Larmahue
Museo Interactivo Mirador, Santiago, Chile - 1998-2000
Acero forjado y soldado (carpintería metálica) - 48 x 12.5 x 15 mts. Vista desde el Norte



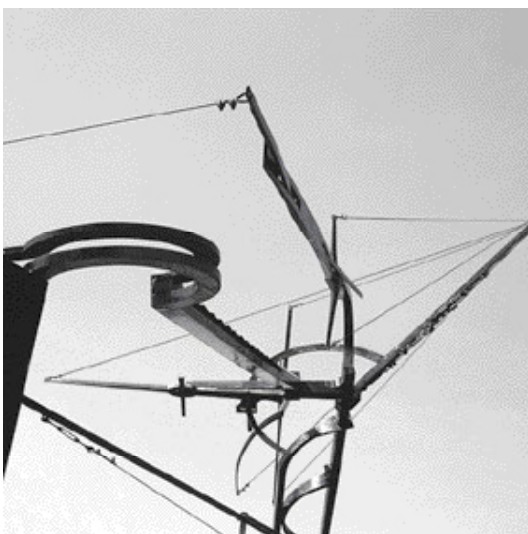
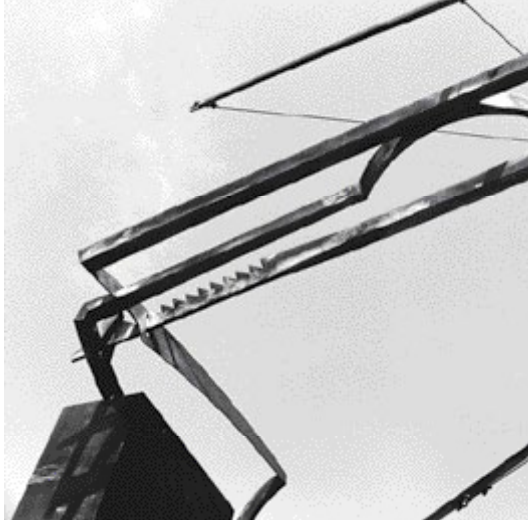
Vista desde el Poniente



Vista desde el Oriente



Vista desde el Sur



Puente hacia Kiev
Santiago, Chile - 2000
Acero forjado y foldado (carpintería metálica) - 10 x 6,50 x 4,50 mts.



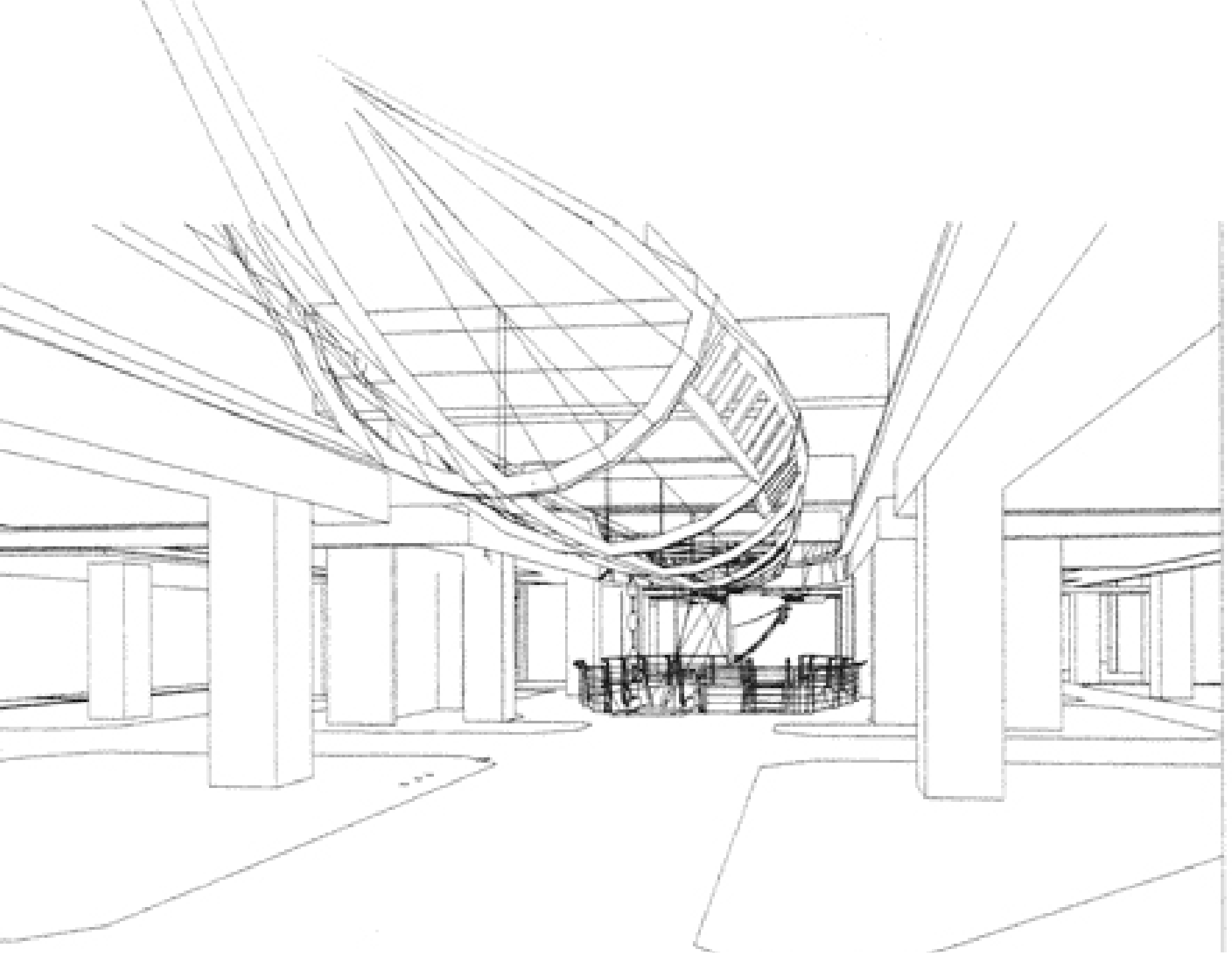


Esmeralda II

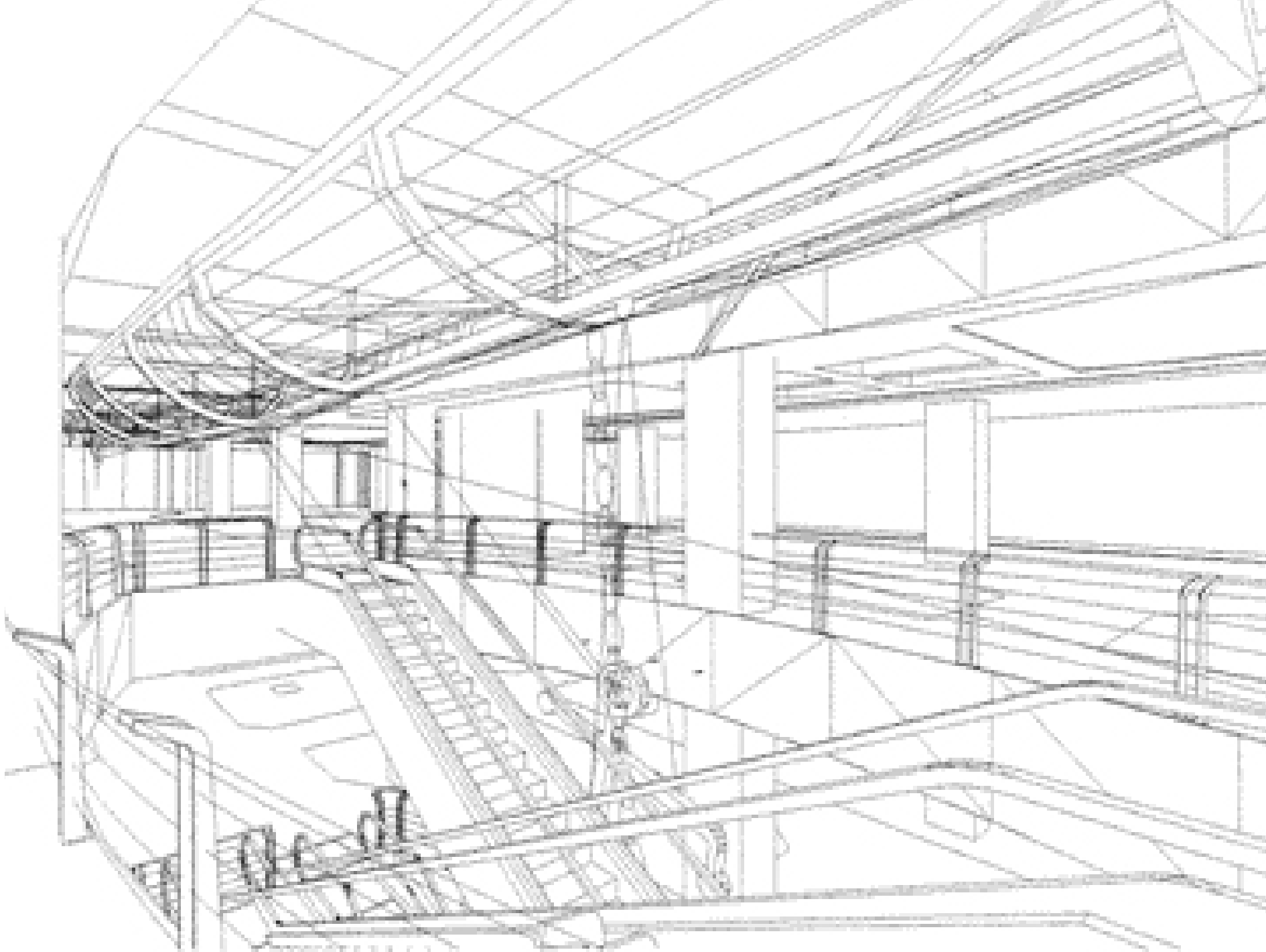
Centro Comercial Mega Center, Santiago, Chile - 2000

Acero forjado y soldado (carpintería metálica) - 30 x 22 x 15 mt.





Caleuche
Falabella, Puerto Montt, Chile - 2001 - Acero - 40 x 8 x 10 mts.

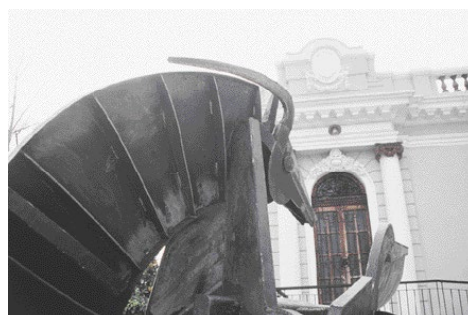




Cruz del Sur
2002
Acero - 3 x 7 x 3 mts.



Caballo de Guadalajara
Facultad de Arquitectura, Universidad de Guadalajara, México,
2002 - Acero - 4 x 3 x 1.50 mts.





Caballo de Los Angeles

Mall de Los Angeles, Los Angeles, Chile - 2003

Acero forjado y soldado (carpintería metálica) - 3.50 x 1.50 x 4 mts.



Caballo Negro Azabache
Mall de Los Angeles, Los Angeles, Chile, 2003
Acero forjado y soldado (carpintería metálica) - 3.50 x 1.50 x 4 mts.



Bebedor de los Vientos

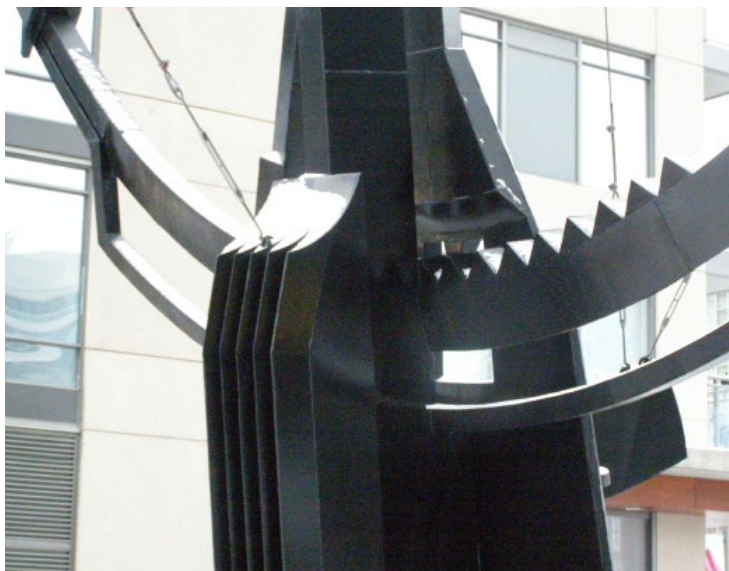
Viña Anakena, Requinoa, Chile - 2003 - Acero forjado y soldado - 5 x 2.50 x 7 mts.







Lengas Rojas
Av. Apoquindo, Santiago, Chile - 2006 - Acero - 4,50 x 6,50 x 2 mts



Rosa Nautica
Mariner Terrace, Spadina Road, Toronto, Canada - 2007 - Acero - 20 x 18 x 18 mts.





Barca Volante
Brunel Court, Toronto, Canada - 2004 - Acero - 20 x 18 x 18 mts.





ACERO Y PIEDRA | STEEL AND STONE



Astrolabio
2008-2009
Acero y piedra
200 x 135 x 60 cm.

BLANCO Y NEGRO ESCULTURAS DE ACERO Y PIEDRA

BLACK AND WHITE SCULPTURES IN STEEL AND STONE

FRANCISCO GAZITÚA, PIRQUE JULIO 2009

En el año 1990 me tocó realizar las puertas ceremoniales de la Cámara de Diputados y del Senado en Valparaíso, grandes objetos escultóricos de 2.50 – 5.0 metros.

Desde el comienzo, basado en una metáfora literaria de la democracia, pensé que esas puertas deberían ser firmes, permanentes como la piedra, pero a la vez flexibles como el acero.

Trabajé con las formas más simples: círculos, ruedas; sabía por cortas experiencias anteriores que la piedra no iba a captar los dibujos a que tenía acostumbrado al acero, al imprimir en él los movimientos, tensiones y compresiones encontradas en posiciones de gran movilidad de la figura humana o animal, de árboles o buques.

El acero y la piedra tienen origen y desarrollo muy distinto en la historia de la escultura.

La piedra está asociada a su cantera, al modelado, a la arcilla que no es otra cosa que piedra (granito pulverizado) combinado con agua; la arcilla provee el modelo original, anterior al tallado, por eso la superficie de la escultura en piedra guarda siempre las huellas del agua.

Los granitos (granodioritas), que son las piedras que combiné con hierro, se forman solamente a 50 kilómetros bajo la superficie del suelo de la cantera donde construí mi taller.

In 1990, I was asked to make the ceremonial doors of the Chamber of Deputies and the Senate in Valparaíso, large sculptural objects measuring 2.50 – 5.0 meters.

From the beginning, based on a literary metaphor of democracy, I thought that these doors should be firm, permanent like stone but, at the same time, flexible like steel.

I worked with the simplest of forms: circles, wheels; I knew from previous experiences that the stone would not capture the drawings as I was used to doing with steel, when I impressed on it the movements, tensions and compressions found in positions of great mobility of the human or animal figure, of forests or ships.

In the history of sculpture, the origin and development of steel and stone are very different.

Stone is associated to the quarry it comes from, to the modeling, to clay which is nothing but stone (pulverized granite) combined with water. Clay provides the original model, prior to the carving, which is why the surface of a sculpture in stone always retains traces of the water.

Granites (granodiorites), the stones that I combine with iron, are formed only 50 kilometers below the surface of the ground of the quarry where I built my workshop.

Los granitos forman parte de la familia de las piedras ígneas mejor llamadas plutónicas, junto a los basaltos, gabros y andesitas.

Plutón es un planeta frío, el más lejano al sol.

Plutón es también el dios del inframundo, autoritario, como la piedra, no acepta insubordinaciones ni desorden.

El fierro forma el centro de la tierra, se sitúa mucho más abajo, 5,000 kilómetros bajo los granitos; ese metal transformó al planeta en un inmenso imán, que genera por la fuerza de gravedad, el peso de las piedras y por consecuencia su inmovilidad.

Los griegos sitúan el taller Vulcano, el dios del fierro, en Sicilia, al fondo del volcán Etna. Hefesto o Vulcano no es solamente el dios del fierro sino el del fuego, de la energía que guarda la Tierra en su interior.

El fierro nace con el fuego, la piedra se quiebra y muere con el fuego.

El fierro es el mayor componente de los meteoritos que llegan volando desde el espacio hacia la tierra.

El fierro es, además, conductor eléctrico, maleable, puede ser transformado en finas hojas, en alambre, ser limado, forjado al rojo, desmenuzado, soldado de nuevo, vuelto a fundir en forma de una sopa de color rojo y caliente, para recongelarse en el lingote original y volver a la lucha, brillante, tan intocado, como recién salido de la mina.

El acero es la movilidad misma, cualquier objeto de fierro guarda el recuerdo de su vuelo como meteorito o del viaje desde el centro a la superficie de la tierra.

La historia cultural de la piedra es inmensa, tan larga que se confunde y se pierde en el origen de nuestro oficio, 30 o 40.000 años.

Con todos sus increíbles atributos, en mi opinión el fierro es el material más adecuado a la escultura; sin embargo, la historia del acero en la escultura es corta: 100 años, desde los primeros collages de los constructivistas rusos.

Granites form part of the family of igneous stones, better known as plutonic stones, together with the basalts, gabbros and andesites.

Pluto is a cold planet, the one farthest away from the sun.

Pluto is also the god of the underworld, authoritarian, like the stone, he does not accept insubordinations or disorder.

Iron forms the core of the earth; it is found much deeper, 5,000 kilometers beneath the granites. This metal transformed the planet into an immense magnet that, through the force of gravity, produced the weight of the stones and consequently their immobility.

The Greeks locate the workshop of Vulcan, the god of iron, in Sicily, deep inside Mount Etna. Hephaestus or Vulcan is not only the god of iron but also the god of fire, of the energy that the Earth holds inside it.

Iron is born of fire; stone breaks and dies with fire.

Iron is the primary component of the meteorites that fly through space toward the earth.

Iron is also a conductor of electricity, malleable, it can be transformed into thin sheets, wire, shaped, hot forged, shredded, re-welded, re-forged in the form of a red-hot soup, only to be refrozen into the original iron pig and then return to the fight, brilliant, as untouched as if it had just come out of the mine.

Steel is mobility itself: any object made of iron retains the memory of its flight as a meteorite or of the journey from the core to the surface of the earth.

The cultural history of stone is immense; it is so long that it becomes mingled and is lost in the origins of our craft, 30 or 40,000 years.

With all its incredible attributes, in my opinion iron is the material that is most adequate for sculpture. And yet, the history of steel in sculpture is short: 100 years since the first collages made by the Russian constructivists.



Sheresade
2008-2009 - Acero y piedra - 220 x 230 x 40 cm.



Bandera
2008-2009
Acero y piedra
225 x 175 x 50 cm.

Historia corta si se compara con la de la piedra, o con los 25 siglos de trabajo humano forjando o fundiendo. El fierro entra a la historia junto a la escritura, es contemporáneo de Sócrates, Aristóteles, contemporáneo de la filosofía.

El fierro, ya elevado a la categoría de acero en el siglo XVII, el siglo de Descartes, fue el causante de la Revolución Industrial, y del acelerado avance de las ciencias exactas.

Desde ese tiempo hasta hoy, el acero comenzó a transformarse en máquina, fue puente, fue tren, fue riel, fue torre, fue gráfica, a gran escala, en las ciudades.

El acero es hoy palabra en el espacio público y privado. En escultura en fierro que recién estamos comenzando, entra como “dibujo en el espacio”, como gráfica tridimensional.

Con el acero calentado al rojo, “escribo” con la mano derecha, la mano izquierda sostiene la tenaza, y ésta sujeta el trozo de acero, pero es la mano del martillo, la derecha, la que da la forma, la que “escribe”, algo así como los dedos de la mano derecha en la arcilla o los mismos dedos dirigiendo el lápiz en el dibujo o la literatura.

El fierro está muy cerca de la razón, lo dirige el hemisferio izquierdo, por eso su costumbre de escribir, de contar historias: “Las mil y una noches del fierro”.

Con la piedra no escribo, porque la mano que talla es la izquierda, la mano del inconsciente, conectada al lóbulo derecho del cerebro, es ella la que guía el cincel y en el desbaste va creando lugares profundos en la piedra, refugios de las sombras y alturas que invitan a la luz.

La piedra, anterior al pensamiento, estuvo siempre con nosotros los escultores, no había nada que entender en ella, solamente la tallábamos.

La piedra sólo sabe “estar ahí,” como una suerte de reina sentada, no se dobla ni lamina, una sola oportunidad tenemos con ella en el tallado, si se quiebra no se suelda, si se funde se vuelve vidrio, transparente y aún más delicada y quebradiza, si se muele y pulveriza se transforma en arcilla, que cuando se seca es nuevamente polvo que vuela con el viento.

A brief history is we compare it with that of stone, or with the 25 centuries of human forging or casting. Iron enters history together with writing, it is a contemporary of Socrates and Aristotle, a contemporary of philosophy.

Iron, elevated to the category of steel in the XVII century, the century of Descartes, was the cause of the Industrial revolution and the rapid progress of the exact sciences.

Thereafter, steel began its transformation into a machine, a bridge, a train, a railroad track, a tower, graphics, on a large scale in the cities.

Today, steel is a word that is shared in the realms of both public and private space. In iron sculpture, which is just starting, steel has the role of a “drawing in space”, as three-dimensional graphics.

Using red-hot steel, I “write” with my right hand, whilst the left hand holds the tongs, and these in turn hold the piece of steel; but it is the hand holding the hammer, the right hand, that gives it its shape, the one that “writes.” This is similar to the fingers of the right hand on clay or the same fingers driving the pencil in drawing or literature.

Iron is very close to reason; it is directed by the left hemisphere, which explains its habit of writing, of telling stories: “The thousand and one nights of iron”.

I do not write with stone because the hand that carves the stone is the left hand. The hand of the unconscious mind, connected to the right lobe of the brain, is the one that guides the chisel and in hewing it creates deep places in the stones, refuges for the shadows and heights that invite the light.

Prior to thought, the stone was always with us the sculptors, there was nothing to understand about it, we merely carved it.

The stone only knows how to “be there”, like a kind of queen sitting there, it does not bend or become sheets, we only have one opportunity with it when carving, if it breaks it cannot be welded, if it melts it becomes glass, transparent and even more delicate and fragile, if it is ground and pulverized it becomes clay which, when it dries, becomes dust once again and flies away on the wind.

Durante los 40 años que he trabajado por separado estos dos materiales, cada uno de ellos, por su particular modo de ser, fue creando en mí una suerte de heteronimia, dos personalidades escultóricas muy diferentes; algo así se observa también en la obra del poeta Pessoa, quien escribió su poesía desde 3 identidades diferentes.

En la práctica, estos materiales fueron creando en mi taller lugares diferentes, herramientas distintas, un lugar para la piedra y un lugar para el hierro.

Fue por la piedra que llegue a la cantera donde edificué mi casa y mi taller, pero fue el hierro el que creó las condiciones; los tecles y camiones fueron de hierro; la fragua, los cinces, las cuñas y martillos para trabajar la piedra son de acero.

Después de casi dos años de trabajo saco las siguientes conclusiones:

-La piedra nunca se movió al ritmo de la música del hierro.

-Toda escultura tiene que, a su manera contar una historia; al principio pensé que los personajes del cuento eran la piedra y el hierro, pero no fue así; el equivalente escultórico de los personajes los tenía que buscar en la interacción de ambos, una nueva síntesis, que no era ya ni piedra ni hierro sino una criatura nueva.

-Comencé al principio siempre con formas de hierro, por el atributo del hierro de ser palabra, escritor de la historia, de a poco, a medida que avanzaba comencé a silenciar al hierro y a escuchar a las piedras, hasta llegar a una economía parecida a la de oficios como la joyería, donde el metal sólo engasta, sostiene las inmóviles piedras, las apoya, las rodea solamente, casi sin tocar.

“Blanco y negro”

Luz y sombra de estas dos materias tan distintas en su origen cósmico y su hábitat entre la oscuridad y la luz.

Expongo en este escrito el resultado de una reflexión sobre los cambios que se produjeron en mí, enfrentado como ser humano, escultor, a dos amadas formas de ser de la materia.

During the 40 years that I have worked with these two materials separately, each one of them, because of their particular way of being, created in me a sort of heteronymy, two, very different sculptural personalities; something similar can be seen in the work of the poet Pessoa who wrote his poetry from 3 different identities.

In practice, these materials started creating different places and different accumulations of tools inside my workshop, a place for stone and a place for iron.

It was because of stone that I arrived at the quarry where I built my house and my workshop, but it was the iron that created the conditions. The pulleys and trucks were of iron; the forge, the chisels, the wedges and hammers to work the stone are made of steel.

After nearly two years of work I conclude the following:

- The stone never moved at the rhythm of the music of the iron.

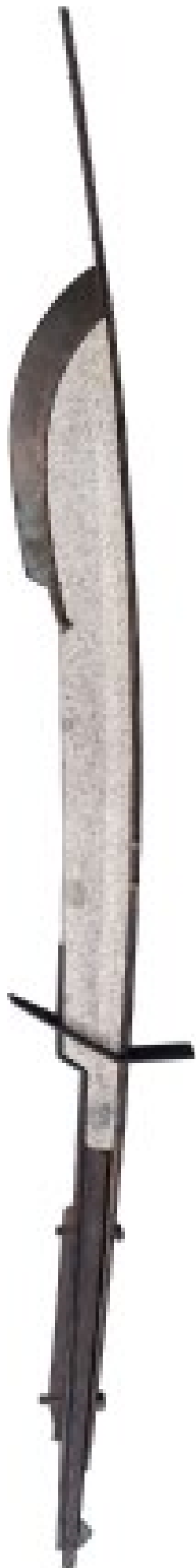
- Every sculpture tells a story in its own way; in the beginning I thought that stone and iron were the characters of the story, but that was not the case. I had to look for the sculptural equivalent of the characters in their interaction, a new synthesis that was neither stone nor iron, but rather, a new creature.

- In the beginning, I always started with iron shapes, because of iron's attribute to become the word, the writer of the story. Bit by bit, as I advanced, I began to silence the iron and listen to the stones, until I reached an economy similar to that of crafts like jewelry making, where metal is used as mounting for the stones, it supports the immobile stones; it supports them and also surrounds them, almost without touching them.

“Black and white”

Light and shadow of these two materials, so very different in their cosmic origin and habitat that lies between the darkness and light.

I explain here the conclusions reached with respect to a reflection on the changes that took place in me, as a human being, as a sculptor, faced by two beloved forms of matter.



Simbad
2008-2009 - Acero y piedra - 150 x 150 x 25 cm.



Rueda
2008-2009 - Acero y piedra - 205 x 205 x 345 cm.

Estas esculturas constituyen el resultado final de un trabajo, donde en el proceso de combinar dos materiales, el blanco de la piedra y el negro del hierro, poco a poco fui juntando también partes de mí mismo que estaban separadas:

Mi cabeza con mis dos manos. Mi mano izquierda con mi mano derecha. Mis personalidades de tallador y herrero. El fuego con el agua, sin que ninguno de los dos se extinguiera. Uní por primera vez una mitad de mi taller, la cantera, con la otra mitad, la fragua, mientras juntaba en mi cabeza el centro magnético de la tierra con estas rocas que pesan sobre él, por la fuerza de gravedad que el mismo centro genera.

Junté en las piedras a Vulcano con Plutón.

Uní dos mitades de mí mismo que necesitaron 40 años de trabajo, para volverse a juntar.

El resultado es también el reposo del hierro que por fin descansa, se sienta sobre la piedra en paz, liberado como Scherezade de sus mil y una historias.

These sculptures are the final outcome of work where, in the process of combining two materials, the white of the stone and the black of the iron, I gradually began to bring together parts of myself that had been separated:

My head with my two hands. My left hand and my right hand. My dual personalities of carver and blacksmith, fire and water, without either of them being extinguished. For the first time, I connected one half of my workshop, the quarry, with the other half, the forge, at the same time that I was bringing together in my mind the magnetic center of the earth with these rocks that weigh on it, using the force of gravity that the very same center generates.

In the stones, I linked Vulcan to Pluto.

I joined two halves of myself that required 40 years of work in order to come together again.

The result is also the repose of iron, which finally rests on the stone in peace, liberated like Scheherazade from her thousand and one stories.





Vigía
2008-2009
Acero y piedra
257 x 120 x 70 cm.

Argos
2008-2009
Acero y piedra
225 x 110 x 57 cm.



Cariatides
2008-2009
Acero y piedra
194 x 35 x 30 cm.





Sol y Piedra
2008-2009
Acero y piedra
60 x 70 x 45 cm.



Lenga Piedra
2008-2009 - Piedra - 130 x 35 x 57 cm.



Lenga acero
2008-2009 - Acero - 130 x 35 x 57 cm.



CURRICULUM | CURRICULUM



FRANCISCO GAZITÚA

Nació en Santiago de Chile, Septiembre de 1944.

Vive y trabaja en su taller – cantera, en el area de San Juan de Pirque, a los pies de los Andes Centrales de Chile.

www.franciscogazitua.com

Estudios

Aprendió tallado en madera y fierro forjado desde los 6 años, con su tío y maestro Luis Costabal.

Realizó sus estudios primarios y secundarios en el Colegio de los SSCC de Santiago. Cursó estudios de Filosofía en la Universidad Católica de Chile y de Escultura en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Chile, obtuvo la Licenciatura en Bellas Artes Mención en escultura, en la Pontificia Universidad Católica de Chile y un postgrado en la especialidad Escultura en St. Martin's School of Arts de Londres. Trabajó como escultor asistente en Chile con la escultora Marta Colvin (1969) y Samuel Román (1974-1977); en Inglaterra, con los escultores Tim Scott (1978-1979) y Philip King (1980-1983); y (1991-en Croacia, trabaja madera bajo la guía del maestro luthier Ottavio Stocovak (1992); Aprende cestería en mimbre con el maestro Andrés Poblete (2003). Miembro Asociado de la Academie Royale des Sciences, des Lettres et des Beaux Art de Belgique, en reemplazo del escultor británico Lynn Chadwick (2007).

Born in Santiago, Chile, September 1944

Lives and works in his studio-quarry in the locality of San Juan de Pirque in the foothills of the Central Andes in Chile.

www.franciscogazitua.com

Studies

He learned to carve wood and forge iron from the age of 6 with his uncle and teacher Luis Costabal.

He did his primary and secondary education at the SSCC School, Santiago. He studied philosophy at the Pontifical Catholic University of Chile and Sculpture at the Faculty of Arts of the University of Chile; he obtained the Degree of Licentiate in Fine Arts with a Major in Sculpture at the Pontifical Catholic University of Chile and a postgraduate in sculpture at St. Martin's School of Arts, London. In Chile he worked as assistant to the sculptor Marta Colvin (1969) and Samuel Román (1974-1977); in the UK he worked with the sculptors Tim Scott (1978-1979) and Phillip King (1980-1983); and in 1991-1992, in Croatia, he does wood carving under the master luthier Ottavio Stocovak; he learns basket weaving with the master Andrés Poblete (2003). Associate Member of the Academie Royale des Sciences, des Lettres et des Beaux Arts of Belgium, in replacement of the British sculptor Lynn Chadwick (2007).

Actividades docentes

Ha desempeñado el cargo de profesor universitario de la rama de Escultura en la Universidad Católica de Chile (1968), en la Universidad de Chile (1969-1973), en St. Martin's School of Arts (Inglaterra, 1978-1985), en City Lit School of Arts en Londres (1983-1985, Inglaterra), profesor visitante en el Royal College of Art (1984, Londres, Inglaterra), profesor en la escuela de escultura en mármol en Kornarija-Istria (1980-2003, Yugoslavia) y en el Atelier Livre en Portoalegre (Brasil). Además ha enseñado Cantería en la Escuela Taller Santiago. Se desempeñó como profesor a cargo de la Línea de Escultura en la Universidad Finis Terrae (1996-1999, Santiago, Chile). Después de treinta y cinco años de docencia, sigue trabajando con alumnos de post-grado en su taller de Pirque. Hoy, su actividad docente se ejerce en los workshops y simposios a los cuales es invitado, participa en Chile y otros países del mundo. Profesor demostrador en Seattle Estados Unidos, en el encuentro mundial de Artist Blacksmith Association of North America. (ABANA) 2005 Participa también como profesor "demostrador" en el encuentro (2006) en la British Association of Artist Blacksmiths (BABA) Ironbridge Inglaterra.

Simposios - Workshops

Ha participado activamente en simposios-talleres (Workshops) internacionales de escultura en: Yugoslavia (Formaviva, Portoroz, 1989, y Kornarija, 1985-1989), Inglaterra (Oxford Sculpture Project, Oxford, 1983), Venezuela (Simposio de Educación para las Artes Plásticas de Iberoamérica y del Caribe - UNESCO, Caracas, 1990), Alemania (Berlin Stahl Workshop '92), Brasil (Atelier Livre - Portoalegre, 1994), Argentina (Concurso de Escultura en madera, Resistencia-Chaco, 1994); Estados Unidos (Concurso de Escultura en Hielo, Milwaukee; 1995) y Costa Rica (Primer Simposio de Escultura en Madera, Alajuela; 1996). En Chile, ha organizado y participado en seis simposios-talleres; entre ellos se destacan: Patio de América U. Católica sede Maule (1986), Isla Negra homenaje a Pablo Neruda (1988), CAP Esculturas Parque Forestal (1989), El Acero en la Escultura (1990), Ferro-Escultura (1991) y el Primer Simposio Iberoamericano Unesco (1992). En 1994, participó en una embajada cultural a la Antártida donde realizó una escultura monumental en un témpano de hielo. En 1997, asesoró a la Galería Artespacio en el Simposio Internacional de Escultura en Mármol en la Ciudad Empresarial, donde también participó. También ha participado en el Simposio Internacional de Escultura en Madera (Alajuela, Costa Rica, 1997), Simposio Internacional

Teaching activities

He has taught college-level sculpture at the Pontifical Catholic University of Chile (1968), University of Chile (1969-1973), at Saint Martin's School of Art (England, 1978-1985), at City Lit School of Arts, London (1983-1985, England), Visiting Professor, Royal College of Art (1984, London, England), Teacher at the School of Sculpture in Marble of Kornarija-Istria (1980-2003, Yugoslavia) and at Atelier Livre, Portoalegre, Brazil. He has also taught quarry work at Escuela Taller Santiago. He was head of the Sculpture Department at Universidad Finis Terrae (1996-1999, Santiago, Chile). After thirty five years of teaching, he continues to work with postgraduate students in his studio in Pirque. Today, he teaches through the workshops and symposiums he organizes and in which he participates in Chile and other countries in the world. He was Demonstrating Professor in Seattle, USA at the World Meeting of the Artist Blacksmith's Association of North America (ABANA) 2005. He also participated as demonstrating professor in the encounter (2006) at the British Artist Blacksmiths's Association (BABA), Ironbridge, England.

Symposiums – Workshops

He has participated actively in international symposiums-workshops of sculpture in: Yugoslavia (Formaviva, Portoroz, 1989, and Kornarija, 1985-1989), England (Oxford Sculpture Project, Oxford, 1983), Venezuela (Symposium of Art Education in Ibero-America and the Caribbean - UNESCO, Caracas, 1990), Germany (Berlin Stahl Workshop '92), Brazil (Atelier Livre - Portoalegre, 1994), Argentina (Resistencia-Chaco, Wood Sculpture Competition, 1994); United States (Ice Sculpture Competition, Milwaukee; 1995) and Costa Rica (First Symposium on Wood Sculpture, Alajuela; 1996). In Chile he has organized and participated in six symposiums-workshops, including: Patio de América U. Católica sede Maule (1986), Isla Negra homage to Pablo Neruda (1988), CAP Parque Forestal Sculptures (1989), Steel in Sculpture (1990), Iron Sculpture (1991) and the First Unesco Ibero-American Symposium (1992). In 1994 he was cultural ambassador to Antarctica, where he produced a monumental ice sculpture on an iceberg. In 1997 he advised Galeria Artespacio in connection with the International Symposium on Marble Sculpture at Ciudad Empresarial, where he also participated. He has also participated in the International Symposium of Sculpture in Wood (Alajuela, Costa Rica, 1997), International Symposium on Sculpture at Rachana

de Escultura Rachana (Líbano, 1999), Simposio Internacional de Escultura en Concreto Directo (Parque Los Colonos, Guadalajara, México, 2000), Simposio Internacional de Escultura en Acero (Universidad de Gualajara, Guadalajara, México, 2002), Simposio Art Below Sea Level, Kinderdijk, Holanda. Ha asesorado a la Galería Artespacio en el II Simposio Internacional de Escultura en Acero en la Ciudad Empresarial (2000) y en el III Simposio Internacional de Escultura en Piedra – Granito (2003) en la Ciudad Empresarial, participando en ambos. Simposio Internacional de escultura en Hormigón, Ciudad Empresarial, Santiago de Chile (2006). Participa en la Bienal del Chaco Argentina como jurado. Conferencia y exposición (2009) “La estrategia de la forma” museo Marco - Monterrey, junto a Lily Kassner, Karen Wilkin y Antony Caro.

Esculturas Monumentales

Algunos de sus trabajos de gran tamaño emplazados en lugares públicos son:

- 1970 Virgen Abadía Benedictina Santiago (Marta Colvin, Santiago de Chile);
- 1979 Escultura en mármol en Portoroz (Formaviva, Eslovenia)
- 1980-1983 Escultura en mármol, (Kornarija, Croacia);
- 1982 Escultura en piedra en Oxford (Cherwell Upperschool, Inglaterra);
- 1986 Escultura en piedra de Patio de América U. Católica Sede Maule (Chile);
- 1987 Escultura en acero del Parque Forestal en Santiago (CAP S.A.);
- 1988 Escultura en granito de la colección Fundación Pablo Neruda en Isla Negra (Chile);
Escultura en acero y piedra Fincard en Santiago (Chile);
- 1990 Puertas escultóricas en granito y fierro forjado del Senado y la Cámara de Diputados del Congreso en Valparaíso (Chile);
- 1991 Escultura monumental Ferro-Escultura FF.CC. (Chile);
Escultura en piedra “Un Banco para el Banco Security Decora” en Santiago (Chile);
Escultura en piedra y acero del edificio Sigdo Kopers en Santiago (Chile);
- 1992 Escultura en piedra, “Monumento a Gabriela Mistral” del Parque Américo Vespucio en Santiago (Chile);
Memorial del Cementerio General de Santiago

(Lebanon, 1999), International Symposium on Sculpture Using Poured Concreted (Parque Los Colonos, Guadalajara, Mexico, 2002), Art below Sea Level Symposium, Kinderijk, The Netherlands. He advised Galeria Artespacio in the II International Symposium of Sculpture on Steel at Ciudad Empresarial (2000) and in the III Symposium of Sculpture in Stone –Granite (2003), Ciudad Empresarial, participating in both. International Symposium on Sculpture using Concrete, Ciudad Empresarial, Santiago, Chile, (2006). Member of the jury at Biennale del Chaco, Argentina. Conference and exhibition (2009) “The strategy of form” Marco-Monterrey museum together with Lily Kassner, Karen Wilkin and Antony Caro.

Monumental Sculptures

Some of his large scale sculptures for public works include:

- 1970 Virgin, Benedictine Abbey, Santiago (Marta Colvin, Santiago, Chile);
- 1979 Marble Sculpture at Portoroz (Formaviva, Slovenia)
- 1980-1983 Marble sculpture, (Kornarija, Croatia);
- 1982 Stone sculpture Oxford (Cherwell Upper school, England);
- 1986 Stone sculpture, Patio de América U. Católica Sede Maule (Chile);
- 1987 Steel sculpture, Parque Forestal, Santiago (CAP S.A.);
- 1988 Granite sculpture, collection Pablo Neruda Foundation, Isla Negra (Chile);
Stone and steel sculpture Fincard, Santiago (Chile);
- 1990 Granite and iron sculpture-gates, Senate and Chamber of Deputies, Congress in Valparaíso (Chile);
- 1991 Monumental iron sculpture, Ferro-Escultura FF.CC. (Chile);
Stone sculpture, “Bench for Banco Security Decora” in Santiago (Chile);
Stone and steel sculpture, Sigdo Kopers building, Santiago (Chile);
- 1992 Stone sculpture, “Monument to Gabriela Mistral” Américo Vespucio Park, Santiago (Chile);
In memoriam wall sculpture and four granite

	(muro escultórico y 4 esculturas en granito, Chile);		<i>sculptures, Santiago General Cemetery (Chile);</i>
1988-1994	Escultura en acero forjado Industria IPAC (Chile);	1988-1994	<i>Forged steel sculpture, Industria IPAC (Chile);</i>
	Escultura monumental en madera de la Sagrada Familia en Cochabamba (Bolivia);		<i>Monumental wooden sculpture showing the holy family, Cochabamba (Bolivia);</i>
1994	Escultura en un témpano de hielo en el Mar de Drake (Antártica);	1994	<i>Sculpture on an iceberg, Drake Sea (Antarctica);</i>
	Gran escultura efímera en hielo en la Plaza de Milwaukee, Wisconsin (EEUU);		<i>Large ephemeral ice sculpture, Milwaukee, Wisconsin (USA);</i>
1995	Escultura en acero, “Sauce del Maule”, Universidad de Talca (Chile);	1995	<i>Steel sculpture, “Willow of the Maule”, University of Talca (Chile);</i>
	Escultura en granito Alameda, Rancagua (Chile);		<i>Granite sculpture, Alameda, Rancagua (Chile)</i>
	Escultura monumental en acero del Aeropuerto Internacional de Santiago (Chile);		<i>Monumental steel sculpture, Santiago International Airport, Santiago (Chile);</i>
1996	Escultura monumental en granito “Hito de artespacio”, Santiago (Chile);	1996	<i>Monumental granite “Hito de Artespacio”, Santiago (Chile);</i>
	Escultura didáctica “Mesa de las Materias”, Museo Nacional de Bellas Artes, Santiago (Chile);		<i>Didactic sculpture “Table of Matter” National Museum of Fine Arts, Santiago (Chile);</i>
	Escultura monumental en acero Fuente Claudio Arrau, Chillán (Chile);		<i>Monumental steel sculpture Claudio Arrau Fountain, Chillán (Chile);</i>
	Escultura en acero Ciudad Empresarial, Santiago (Chile);		<i>Steel sculpture, Ciudad Empresarial, Santiago (Chile);</i>
1997	Escultura en piedra “Fuente montañas de Chile”, Hotel Santiago Marriot, Santiago (Chile);	1997	<i>Stone Sculpture “Mountains of Chile Fountain”, Santiago Marriott Hotel, Santiago (Chile);</i>
	Escultura en piedra y cobre Minera Radomiro Tomic, Calama (Chile);		<i>Stone and Copper Sculpture, Minera Radomiro Tomic, Calama (Chile);</i>
	Escultura en acero Compañía Chilena de Tabacos, Avda. El Bosque, Santiago (Chile);		<i>Steel sculpture Compañía Chilena de Tabacos, Avda. El Bosque, Santiago (Chile);</i>
	Escultura en mármol Rachana (Líbano);		<i>Marble sculpture, Rachana (Lebanon);</i>
	Escultura en piedra Edificio Ericsson, Stgo (Chile);		<i>Stone sculpture Ericsson Building, Santiago (Chile);</i>
1998-2000	Escultura en acero “Rueda de Larmahue”, Museo Interactivo Mirador, Santiago (Chile);	1998-2000	<i>Steel sculpture “Rueda de Larmahue”, Mirador Interactive Museum, Santiago (Chile);</i>
	Complejo escultórico en piedra granito “Fuente para los jóvenes”, Plaza Pedro de Valdivia, Santiago (Chile);		<i>Granite Sculptural Complex “Fountain for the Young” Pedro de Valdivia Park, Santiago (Chile);</i>
	Escultura en madera Colección Banco Nacional, Alajuela (Costa Rica);		<i>Wooden sculpture, Collection of the Banco Nacional, Alajuela (Costa Rica);</i>
	Mural escultórico “Moldes para el Ferrocarril”, Museo Interactivo Mirador, Santiago (Chile);		<i>Sculptural Mural “Moldes para el Ferrocarril”, Mirador Interactive Museum, Santiago (Chile);</i>
2000	Escultura monumental en hormigón Parque los Colomos, Guadalajara (México);	2000	<i>Monumental concrete sculpture, Los Colonos Park, Guadalajara (Mexico);</i>
	Escultura en acero “Puente hacia Kiev”, Estación Los Héroes, Metro S.A., Alameda, Santiago (Chile);		<i>Steel sculpture “Bridge to Kiev”, Los Héroes subway station, Metro S.A., Alameda, Santiago (Chile);</i>
2001	Escultura “Cordillera de Los Andes”, Parque Humlegarden, Estocolmo (Suecia);	2001	<i>Sculpture “The Andes”, Humlegarden Park, Stockholm (Sweden);</i>
	Escultura en acero “Buque Esmeralda II”, Plaza Nuestra Señora del Rosario y Avda. Kennedy, Las Condes, Santiago (Chile);		<i>Steel Sculpture “Esmeralda II”, Nuestra Señora del Rosario Park and Ave. Kennedy, Las Condes, Santiago (Chile);</i>

	Escultura en piedragranito “Homenaje a Emerson”, bandejón central Américo Vespucio, Santiago (Chile);		Granite sculpture “Homage to Emerson”, Américo Vespucio, Santiago (Chile);
	Escultura en acero, “Caballo de Guadalajara”, Facultad de Arquitectura, Universidad de Guadalajara (México);		Steel sculpture, “Guadalajara Horse”, Faculty of Architecture, University of Guadalajara (Mexico);
2002	Dos esculturas de acero, “Caballos de Los Ángeles”, Los Ángeles (Chile).	2002	Two steel sculptures, “Horses of Los Angeles”, Los Angeles (Chile).
2003	Escultura en acero, “El Bebedor de los Vientos”, Viña Anakena, Requinoa, Chile.	2003	Steel sculpture, “El Bebedor de los Vientos”, Anakena Vineyards, Requinoa, Chile.
2004	Escultura en acero, Aeropuerto Versión II, Aeropuerto Internacional de Santiago, Stgo (Chile).	2004	Steel sculpture, Airport Version II, Santiago International Airport, Santiago (Chile).
	Escultura en granito, “Piedra de 4 miradas”, Puente de las Esculturas, Santiago, (Chile).		Granite sculpture, “Stone of 4 gazes”, Sculpture Bridge, Santiago, (Chile).
2005	Escultura en Acero, “Barca Volante”, City Place Toronto (Canadá).	2005	Steel sculpture, “Flying Boat”, City Place Toronto (Canada).
2006	Escultura en granito “Flauta Precolombina”, Universidad de Talca, (Chile)	2006	Granite sculpture “Pre-Columbian Flute”, University of Talca (Chile)
	Escultura en acero y granito “Escala Levadiza”, City Place Toronto (Canada).		Steel and Granite Sculpture “Raising Ladder”, City Place Toronto (Canada).
	2 Esculturas en acero “Lengas de acero”, Av. Apoquindo, Santiago de (Chile)		Two steel sculptures “Lengas de acero”, Apoquindo Avenue, Santiago de (Chile)
2009	Escultura en acero “Artcanopy” The Esplanade, Toronto, Canadá.	2009	Steel sculpture “Art canopy”, The Esplanade, Toronto, Canada

Principales Exposiciones

1977	“Nuevos Valores de la Pintura y Escultura Chilena”, Instituto Cultural de Las Condes, Santiago (Chile). Exposición Individual, “Escultura y Dibujo”, Instituto Chileno-Británico de Cultura, Stgo (Chile).
1978	Visual Art. British Council Portland Place (Londres, Inglaterra).
1979	“St. Martin’s at Camden Institute”, Londres (Inglaterra). “St. Martin’s at the Polytechnic of North London” (Inglaterra).
1982	“Sculpture in the Garden Woodstock”, Oxford (Inglaterra).
1983	“Sculpture from the Body”, presentada en Woodlands Arts Gallery, London (Inglaterra). Tate Gallery, London (Inglaterra, 1984). Cartwright Hall Bradford (Inglaterra, 1985). Castle Howard Yorkshire (Inglaterra, 1985). Robinson College (Inglaterra, 1985).
1986	Exposición Parque Forestal “Concurso CAP”, Santiago (Chile).

Main Exhibitions

1977	“New Chilean Painters and Sculptors”, Las Condes Institute of Culture, Santiago (Chile). One man show, “Sculpture and Drawing”, Chilean-British Institute of Culture, Santiago (Chile).
1978	Visual Art. British Council Portland Place (London, England).
1979	“St. Martin’s at Camden Institute”, London (England). “St. Martin’s at the Polytechnic of North London” (England).
1982	“Sculpture in the Garden Woodstock”, Oxford (England).
1983	“Sculpture from the Body”, Woodlands Arts Gallery, London (England). Tate Gallery, London (England, 1984). Cartwright Hall Bradford (England, 1985). Castle Howard Yorkshire (England, 1985). Robinson College (England, 1985).
1986	Exhibition. Parque Forestal “Concurso CAP”, Santiago (Chile).

1989	Exposición Individual, “Esculturas desde el Cuerpo”, Galería Plástica Nueva, Santiago (Chile).	1989	<i>One man show, “Sculptures from the body”, Galería Plástica Nueva, Santiago (Chile).</i>
1992	Exposición “Begegnung Mit Den Anderen”, Kassel (Alemania).	1992	<i>Exhibition “Begegnung Mit Den Anderen”, Kassel Germany).</i>
1992-94	Exposición “Abstrakte Stahlskulptur” presentado en la Academia de Bellas Artes de Berlín, Bürgerfoyer des Sächsischen Landtags en Dresden, Kunsthalle de Mannheim, Museo de Bochum, Foyer des Carl-Orff-Saals de München y Museo de la Ciudad de Bad Hersfeld (Alemania).	1992-94	<i>Exhibition “Abstrakte Stahlskulptur” Academy of Fine Arts, Berlin, Bürgerfoyer des Sächsischen Landtags in Dresden, Kunsthalle, Mannheim, Museum of Bochum, Foyer des Carl-Orff-Saals, München and Museum of the City of Bad Herzfeld (Germany).</i>
1993	Exposición individual, Parque de las Esculturas, Santiago (Chile).	1993	<i>One man show, Sculpture Park, Santiago (Chile).</i>
1994	Exposición Atelier Livre, Portoalegre (Brasil). Exposición Resistencia-Chaco (Argentina). Exposición DeLind Fine Art Gallery, Milwaukee Wisconsin (Estados Unidos).	1994	<i>Exhibition Atelier Livre, Portoalegre (Brazil). Resistencia-Chaco Exhibition (Argentina). Exhibition DeLind Fine Art Gallery, Milwaukee Wisconsin (United States).</i>
1995	Exposición Individual Museo Nacional de Bellas Artes, Santiago (Chile). Exposición Individual Universidad de Talca, Talca (Chile).	1995	<i>One man show, National Museum of Fine Arts, Santiago (Chile). One-man show, University of Talca, Talca (Chile).</i>
1996	Exposición Madera Palacio Santa María, Alajuela (Costa Rica). Exposición Individual Universidad de Talca (Chile). 50 Años de Escultura en Chile, Estación Mapocho, Santiago (Chile). La Piedra en la Escultura, Edificio CTC, Santiago (Chile). Escultura Internacional Galería de Arte Contemporáneo, Guadalajara (México). Escultura en pequeño formato Fundación Antonio de Almeida, Lisboa (Portugal).	1996	<i>Exhibition of Sculpture on Wood, Santa Maria Palace, Alajuela (Costa Rica). One man show, University of Talca (Chile) 50 years of sculpture in Chile, Mapocho Station, Santiago (Chile). Stone sculpture, CTC Building, Santiago (Chile) International Sculpture, Contemporary Art Gallery, Guadalajara (Mexico). Small format sculpture, Antonio de Almeida Foundation, Lisbon (Portugal).</i>
2000	Exposición individual “Piedra”, Galería Artespacio, Santiago (Chile). “Esculturas2000”, Bandejón Central Américo Vespucio, Santiago (Chile). Exposición individual, “Buques de acero”, Galería Artespacio, Santiago (Chile).	2000	<i>One man show “Stone”, Artespacio Gallery, Santiago (Chile). “Sculptures 2000” Américo Vespucio Avenue, Santiago (Chile). One man show “Steel Ships”, Artespacio Gallery, Santiago (Chile).</i>
2001	“El Espiral de la Vida”, Sala Fundación Telefónica, Santiago (Chile). “Escultura en la Plaza”, Plaza de Armas, Santiago (Chile).	2001	<i>“The Spiral of Life”, Telefonica Foundation Gallery, Santiago (Chile). “Sculpture in the Plaza” Plaza de Armas, Santiago (Chile).</i>
2001	“Lo que somos”, Universidad de Concepción, Casa del Arte, Concepción (Chile). “Lo que somos”, Sala Pedro Olmos, Universidad de Talca, Talca (Chile). “Lo que somos”, Patio Central, Centro de Extensión Universidad Católica, Santiago (Chile).	2001	<i>“What we are”, University of Concepción, Casa del Arte, Concepción (Chile). “What We Are”, Pedro Olmos Gallery, University of Talca, Talca (Chile). “What we are”, Central Courtyard, Centre for Continuing Education, Catholic University, Santiago (Chile).</i>
2003	Exposición individual “Caballos de Acero”, Galería Artespacio, Santiago (Chile).	2003	<i>One man show “Steel Horses”, Artespacio Gallery, Santiago (Chile).</i>

2006	Exposición individual “Tierra del Fuego: Árboles sin sombra”, Galería Artespacio, Santiago (Chile).
2008	Exposición individual Bodegón Cultural de los Vilos, Los Vilos, (Chile).
2009	Exposición individual “Blanco y Negro” Galería Artespacio, Santiago, (Chile).

2006	<i>One man show “Tierra del Fuego: trees with no shadow”, Galería Artespacio, Santiago (Chile)</i>
2008	<i>One man show Bodegón Cultural de los Vilos, in Los Vilos, Chile.</i>
2009	<i>One man show “Black and White”. Galería Artespacio, Santiago (Chile).</i>

Premios y distinciones

1967-68	Beca del Consejo Británico para estudiar Escultura en Londres.
1968-69	Beca renovada.
1986	Primer Premio del “Concurso CAP de Esculturas al Aire Libre”, Santiago (Chile).
1991	Beca de investigación en escultura, FONDEC, Santiago (Chile).
1992	Beca del Consejo Británico para trabajar en Londres en el taller del escultor Tim Scott.
1993-95	Beca de investigación en acero forjado Industria IPAC, Santiago (Chile).
1994-95	Beca de investigación en escultura, Fundación Andes, Santiago (Chile).
1994	Primer Premio en el Concurso Diario La Tercera para una escultura monumental Aeropuerto Internacional de Santiago (Chile).
1995	Primer Premio en el Concurso Internacional de Escultura en Hielo, Milwaukee, Wisconsin (EEUU). Beca de investigación en escultura, Corpora (Chile). Primer Premio en el Concurso para Escultura en Piedra Las Tacas (Chile)
1996	Premio realización de escultura monumental Ciudad Empresarial, Santiago (Chile).
1997	Primer premio Concurso de Escultura en piedra para Minera Radomiro Tomic, Calama (Chile). Primer premio para Escultura Edificio CCT, Santiago (Chile).
1998	Primer Premio de realización escultura en piedra(granito) Edificio Ericsson, Santiago Primer premio de realización Escultura en granito “Cordillera de los Andes”. Humlegarden, Estocolmo (Suecia)
1999	Primer Premio Proyecto “Fuente de los Jóvenes”, grupo de ocho esculturas en piedra (granito), Plaza Pedro de Valdivia, Santiago (Chile).
2003	Primer Premio de Realización de seis esculturas monumentales, Concurso Internacional, Public Art for City Place, Toronto (Canadá).

Prizes and awards

1967-68	<i>British Council Scholarship to study Sculpture in London.</i>
1968-69	<i>Scholarship renewed.</i>
1986	<i>First CAP Competition of Open Air Sculpture”, Santiago (Chile).</i>
1991	<i>Research Fellowship in Sculpture, FONDEC, Santiago (Chile).</i>
1992	<i>British Council Scholarship to work in London in the Studio of the sculptor Tim Scott.</i>
1993-95	<i>Research Fellowship in Forged Steel, Industria IPAC, Santiago (Chile).</i>
1994-95	<i>Andes Foundation Fellowship for Research in Sculpture, Santiago (Chile).</i>
1994	<i>First Prize, La Tercera Competition for a Monumental Sculpture for Santiago’s International Airport, Santiago (Chile).</i>
1995	<i>First Prize, International Ice Sculpture Competition, Milwaukee, Wisconsin (EEUU). Sculpture Research Fellowship, Corpora (Chile). First Prize, Las Tacas Stone Sculpture Competition, Las Tacas (Chile)</i>
1996	<i>Prize, Monumental sculpture competition, Ciudad Empresarial, Santiago (Chile).</i>
1997	<i>First Prize, Stone Sculpture Competition for Minera Radomiro Tomic, Calama (Chile). First prize, Sculpture for CTC Building, Santiago (Chile).</i>
1998	<i>First Prize, Granite Sculpture Ericsson Building, Santiago First prize, granite sculpture, “The Andes”. Humlegarden, Stockholm (Sweden)</i>
1999	<i>First Prize, Project “Fountain of the Young”, group of eight granite sculptures, Pedro de Valdivia park, Santiago (Chile).</i>
2003	<i>First Prize, Six monumental sculptures, Public Art for City Place, International Competition, Toronto (Canada).</i>

2004 Premio Municipal de Arte, Mención Artes Visuales, I. Municipalidad de Santiago, Santiago (Chile).
Premio de la Crítica, Mención Artes Visuales, Asociación de Críticos de Arte, Santiago (Chile).
Premio Marcos Bontá, Academia Chilena de Bellas Artes, Santiago (Chile).

2005 Premio Realización “Puente de las Esculturas”, Santiago (Chile).

2005 Primer premio concurso para realización de escultura “Rosa Nautica” CityPlace, Toronto, (Canadá).

2007 Miembro Asociado de la Academie Royale des Sciences, des Lettres et des Beaux Art de Belgique, en reemplazo del escultor británico Lynn Chadwick.

2007 Primer premio en concurso para realización de escultura Art Canopy, Toronto, (Canadá).

2009 Primer premio diseño de “Puente Escultorico” Toronto, (Canadá).

Publicaciones

1983 “Evaluación Académica de la Escuela de Escultura”, en catálogo Kornarija, Escuela Internacional de Verano de Escultura organizada por “Coastal Galleries” Piran, Yugoslavia.

1987 Evaluación académica del simposio, en catálogo 1º Primer Simposio Internacional de Escultura en homenaje a Pablo Neruda, Isla Negra, Chile.

1989 “Esculturas desde el cuerpo”, en catálogo Esculturas, Galería Plástica Nueva, Santiago, Chile.

1990 “Condiciones o Marcos Comunes de Esta Colección y Ambición de sus Escultores” y “El acero en la escultura”, en catálogo El acero en la escultura, Museo Nacional de Bellas Artes, Santiago, Chile.

1992 “Algunas Opiniones sobre la Situación de la Escena Artística en Chile”, en catálogo Al encuentro de los otros, Hann.Münden, Alemania.

1990 La escultura, mi escultura, suplemento infantil, Diario La Tercera, Santiago, Chile.

1991 “Evaluación del taller”, en catálogo Ferroesculturas, Museo de Bellas Artes y EFE Chile, Santiago, Chile.

2004 *Municipal Art Prize, Visual Arts, Illustrious Municipality of Santiago, Santiago (Chile).*
Critics' Choice Prize, Visual Arts, Association of Art Critics, Santiago, (Chile).
Marco Bontá Prize, Chilean Academy of fine Arts, Santiago (Chile).

2005 *Prize, “Bridge of Sculpture,” Santiago (Chile).*

2005 *First prize competition for the execution of the sculpture “Rosa Nautica”, CityPlace, Toronto (Canada)*

2007 *Associate member of the Academie Royale des Sciences, des Lettres et des Beaux Arts of Belgium, in replacement of the British sculptor Lynn Chadwick.*

2007 *First price in competition for the execution of the sculpture Art Canopy, Toronto (Canada)*

2009 *First prize design of “Bridge of Sculpture”, Toronto (Canada)*

Publications

1983 “Academic Evaluation of the School of Sculpture”, in catalogue Kornarija, International Summer Sculpture School organized by “Coastal Galleries” Piran, Yugoslavia.

1987 Academic evaluation of the symposium in catalogue 1º Primer Simposio Internacional de Escultura en homenaje a Pablo Neruda, Isla Negra, Chile.

1989 “Sculptures from the body”, in catalogue Esculturas, Plástica Nueva Gallery, Santiago, Chile.

1990 “Common Conditions or Frameworks of this Collection and the Scope of its Sculptors” and “Steel in Sculpture”, in catalogue El acero en la escultura, National Museum of Fine Arts, Santiago, Chile.

1992 “Some Opinions about the Situation of the Art Scene in Chile,” in catalogue Al encuentro de los otros, Hann.Münden, Germany.

1990 *Sculpture, my sculpture, children's supplement, La Tercera Newspaper, Santiago, Chile.*

1991 “Evaluation of the Workshop”, in catalogue Ferroesculturas, Museum of Fine Arts and EFE Chile, Santiago, Chile.

1993 “La verdad en los materiales”, en catálogo Esculturas, Parque de las Esculturas, Instituto Cultural de la I. Municipalidad de Providencia, Santiago, Chile.

1993 “Don Samuel Román. Un clásico de la escultura chilena”, en libro Samuel Román, CORPORA, Santiago, Chile.

1993 “La Verdad en los materiales”, Catálogo Esculturas de Francisco Gazitúa”, Parque de las Esculturas.

1994 Artículo en catálogo Exposición de Familia, Instituto Cultural de Providencia, Santiago, Chile.

1994 “Breve resumen de la escultura chilena”, en libro El arte en Chile, de Fernando Gamboa ed., Ministerio de Relaciones Exteriores, Cesoc Editorial, Santiago, Chile.

1995 Francisco Gazitúa, Museo Nacional de Bellas Artes, Bauhaus Editorial.

Artículos: “El lenguaje de la escultura”, “Materia”, “El Silencio”, “Mi proceso de educación en la escultura”, “Ocho esculturas temáticas en acero forjado”, “Colección Andes”, “Colección Guaitecas”.

1997 “Escultura en el Agua”, Revista Universitaria, Pontificia Universidad Católica de Chile.

1997 Catálogo “Piedras”, F. Gazitúa, Luisa Ulibarri, Artespacio.

1998 “Materia”, ARQ. Arquitectura, Diseño y Urbanismo, Pontificia Universidad Católica de Chile.

1999 “Hasta pasarnos de piedra.” Calidad en la Educación, Consejo Superior de Educación.

2000 “La Escultura en Piedra, raíces poéticas. Reflexiones con Alberto Pérez”, catálogo “Esculturas 2000”, Artespacio. “El tiempo y la escultura”. Revista Suelo Americano, Facultad de Arquitectura, Universidad Arcis.

2001 “¿Cuál es la enseñanza?”, Catálogo Buques de Acero, Artespacio.

2002 “Los Andes del Sur”, ARQ. Arquitectura, Diseño y Urbanismo, Pontificia Universidad Católica de Chile.

2003 El Bebedor de los Vientos “Libro Francisco Gazitua Esculturas”, Editorial: Ediciones Artespacio.

1993 “The truth in the materials”, in catalogue Esculturas, Sculpture Park, Cultural; Providencia Institute of Culture, Santiago, Chile.

1993 “Mr. Samuel Román. A classic of Chilean Sculpture”, in the books Samuel Román, CORPORA, Santiago, Chile.

1993 “The truth in the materials”, catalogue “Esculturas de Francisco Gazitúa”, Sculpture Park, Santiago, Chile.

1994 Article in the catalogue Exposición de Familia, Providencia Institute of Culture, Santiago, Chile.

1994 “Brief summary of Chilean sculpture”, in the book El arte en Chile, by Fernando Gamboa ed., Ministry of Foreign Affairs, Cesoc Editorial, Santiago, Chile.

1995 Francisco Gazitúa, National Museum of Fine Arts, Bauhaus Editorial.

Articles: “The language of sculpture”, “Matter”, “Silence”, “My process of education in sculpture”, “Eight sculptures with a theme in forged steel”, “Andes Collection”, “Guaitecas Collection”.

1997 “Sculpture in the Water”, Revista Universitaria, Pontifical Catholic University of Chile.

1997 Catalogue “Stones”, F. Gazitúa, Luisa Ulibarri, Artespacio.

1998 “Matter”, ARQ. Architecture, Design and Urbanism, Pontifical Catholic University of Chile.

1999 “Hasta pasarnos de piedra.” Quality in Education, Senior Council on Education.

2000 “Sculpture in Stone, poetic roots. Reflections with Alberto Pérez”, catalogue “Sculptures 2000”, Artespacio. “Time and sculpture”. Suelo Americano Magazine, Faculty of Architecture, Arcis University.

2001 “What is teaching?” in catalogue Ships of Steel, Artespacio.

2002 “The Andes of the South”, ARQ. Architecture, Design and Urbanism, Pontifical Catholic University of Chile.

2003 “The Drinker of the Winds” Book, “Francisco Gazitua Esculturas”, Artespacio (ed.).

2004 De Viriginio Arias a Lily Garafulic “ Libro Escultura Chilena Contemporánea 1850-2004”, Editorial: Ediciones Artespacio.

2006 Legado Docente de Marta Colvin, Editorial: Juguete Nuevo.

2009 Coautor Junto a Pedro E. Zamorano y Claudio Corte “Escultura Hispanoamericana, El caso Chileno” Proyecto Fondecit.

Menciones en prensa libros y catálogos, ver libro Francisco Gazitua Esculturas, Editorial: Ediciones Artespacio.

Sitio Web Museo Nacional de Bellas Artes.

Docencia

1970-1973 Profesor Casa de la Cultura de El Teniente a cargo de talleres de artesanía escultórica en cobre, convenio Universidad de Chile y Sociedad Minera El Teniente.

1980 - 2003 Profesor fundador, junto al escultor Carlos Lizariturri, de la Escuela de Escultura en Mármol Kornarija. Gestión de un convenio entre el Consejo Británico (Londres), St. Martin's School of Arts (Londres) y la autoridad de escultura del gobierno Yugoslavo. Este convenio funda una escuela que ha funcionado durante 23 años, habiendo pasado por ella más de 300 escultores profesionales y estudiantes de más de 30 países del mundo. Entre sus profesores, cuenta con connotados escultores en piedra, como Masayuki Nagaze, Janez Lenassi, Cail Morris.

1985-2003 En Chile, ha organizado y participado en nueve simposios internacionales de escultura. El primero se realizó en el Patio de América, Huilquilemu, Universidad de Talca. El quinto, Simposio Unesco, realizado en La Perrera, Santiago Chile, reunió a los escultores más sobresalientes de Latinoamérica y El Caribe), donde han participado 130 escultores, de los cuales 37 son escultores de primera línea internacional. En estos simposios han participado también más de 200 alumnos de las facultades de arte de las diferentes universidades del país. Gracias a esta iniciativa, Chile cuenta con 130 esculturas de gran tamaño instaladas en lugares públicos y colecciones privadas.

1990-1995 Colabora con Nemesio Antúñez en el Museo de Bellas Artes como responsable de la rama de escultura en el consejo asesor del Museo. Organiza numerosas exposiciones y colabora con el Ministerio de Educación en la

2004 *From Viriginio Arias to Lily Garafulic “ in the “Book: Chilean Contemporary Sculpture 1850-2004”, Ediciones Artespacio.*

2006 *Teaching legacy of Marta Colvin, Juguete Nuevo (ed.)*

2009 *Coauthor together with Pedro E. Zamorano and Claudio Corte “Spanish-American Sculpture, The Chilean Case”. Fondecit Project.*

Referents in books and catalogues, see the book Francisco Gazitua Sculptures, Artespacio (ed).

Website, National Museum of Fine Arts.

Teaching

1970-1973 *Teacher at Casa de la Cultura de El Teniente in charge of copper sculpture craftsmanship workshops, agreement between the University of Chile and Sociedad Minera El Teniente.*

1980 - 2003 *Founding Professor, together with the sculptor Carlos Lizariturri, of the Kornarija School of Marble Sculpture. By agreement between the British Council (London), St. Martin's School of Art (London) and the Sculpture Authority of the Yugoslavian Government. Under the terms of this agreement a school was founded that has been in operation for 23 years, with over 300 professional and student sculptors from over 30 countries in the world passing through its doors. Its faculty includes notable stone sculptors such as Masayuki Nagaze, Janez Lenassi, and Cail Morris.*

1985-2003 *In Chile he has organized and participated in nine international symposiums of sculpture. The first was in Patio de América, Huilquilemu, University of Talca. The fifth UNESCO Symposium, at La Perrera, Santiago, Chile, brought together the most outstanding sculptors in Latin America and the Caribbean with the attendance of 130 sculptors of whom 37 are world class practitioners. Also present were over 200 students from different art schools in the country. Thanks to this initiative, Chile has 130 large sculptures in public spaces and private collections.*

1990-1995 *Collaborates with Nemesio Antúñez at the National Museum of Fine Arts, responsible for the sculpture department in the Museum's advisory committee. He organizes numerous exhibitions and collaborates with the Ministry of Education in*

creación de las bases de los proyectos culturales Fondart, Ley del 1% (Comisión Nemesio Antúñez) y Ley de Donaciones Culturales.

1990-1995 Funda la rama de cantería de la Escuela Taller de Santiago (escuela de capacitación en la recuperación de los oficios y artesanía tradicionales).

1995-2003 Proyecto a diez años plazo que comprende un reestudio del territorio americano del sur desde el punto de vista cultural con la instalación de obras de arte en el paisaje.
El norte: desierto de Atacama.
El sur: Patagonia Antártica.
El este: Los Andes.
El oeste: El Pacífico y sus islas.
Etapas realizadas: cruce de Los Andes.

1996-1999 Funda el Departamento de Escultura de la Universidad Finis Terrae y se desempeña como profesor jefe de la línea de escultura.

2000-2006 Es profesor visitante de la Universidad Finis Terrae.

2007 Miembro Asociado de la Real Academia de Bélgica en la rama de Bellas Artes

the writing of the conditions to participate for the FONDART cultural projects. Law of the 1% (Nemesio Antúñez Commission) and Law of Cultural Donations.

1990-1995 Founded the quarry crafts branch of Escuela Taller de Santiago (training school for the recovery of traditional crafts and skills).

*1995-2003 Ten-year project that involves a reassessment of the South American territory from the cultural point of view, with the installation of works of art in the landscape.
North: Atacama desert.
South: Patagonia Antarctica.
East: The Andes.
West: The Pacific and its islands.
Realized: crossing of the Andes.*

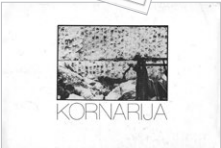
1996-1999 Founded the Department of Sculpture of Finis Terrae University and takes on the position of Professor of Sculpture.

2000-2006 At present, he is visiting professor at Finis Terrae University.

2007 Associate Member of the Royal Academy of Belgium in the area of Fine Arts.

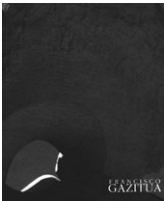
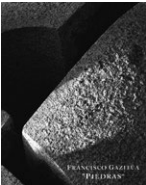
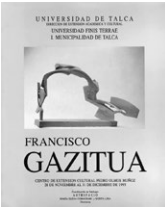
CATALOGOS DE
EXPOSICIONES Y LIBROS

EXHIBITION CATALOGS
AND BOOKS

1976	"Pintura y escultura de hoy", Instituto Cultural de Las Condes, artículo de Alberto Pérez, Chile, catálogo de exposición colectiva.	
1976	"Navidad Siglo XX", Galería Paulina Waugh, Chile, catálogo de exposición colectiva.	
1977-1979	"Forma viva" (1977, Portoroz, 1977 Maribor, 1978, Kostanjevica, 1979 Portoroz), Yugoslavia, catálogo de evaluación académica.	
1977	"Francisco Gazitúa", Sala Instituto Chileno Británico A. Edwards, Chile, 1991, catálogo de exposición individual.	
1978	The British Council Scholarship Department and Sudents Center, Portland Place, Londres, Inglaterra, catálogo de exposición colectiva.	
1979	"St. Martin's at PNL Campden Institute", Inglaterra, catálogo de exposición colectiva.	
1979	"Forma Viva", Obalne Galerije, Eslovenia, catálogo de exposición colectiva.	
1980	"Escuela de Verano", Kornarija, Croacia, catálogo de evaluación académica.	
1982	"Escuela de Verano", Kornarija, Croacia, catálogo de evaluación académica.	

1982	"Sculpture in the garden: recent work in stone, metal and wood", Oxfordshire County Museum, Inglaterra, catálogo de exposición colectiva.	
1983	"Escuela de Verano", Kornarija, Croacia, catálogoevaluación académica.	
1983	"Have you seen sculpture from the body?", Woodlands Art Gallery, Inglaterra, catálogo de exposición colectiva.	
1983	Historia de la escultura en Chile, Víctor Carvacho, Editorial Andrés Bello, Chile, libro.	
1984	"Have you seen sculpture from the body?", The Tate Gallery, Londres, Inglaterra, catálogo de exposición colectiva.	
1985	"Mis esculturas de los últimos ocho años", Galería Carmen Waugh, Chile, catálogo de conferencia.	
1987	Bratstvo, Kulturno-Umjetnicko I sportsk Drustvo, Escuela de Escultura de Verano, Marusici, Kornarija, Croacia, libro.	
1987	"Los escultores presentan a los escultores", Galería Plástica 3, Chile, catálogo de exposición colectiva.	
1988	Chile Arte Actual, Milan Ivelic y Gaspar Galaz,	

	Ediciones Universitarias de Valparaíso, Universidad Católica de Valparaíso, Chile, libro.	1993	“Arte industria: Quinto Encuentro”, Instituto Cultural de las Condes, Chile, catálogo de exposición colectiva.
1988	“1º Simposium Internacional de Escultura en homenaje a Pablo Neruda”, Isla Negra, Chile.	1993	“Esculturas. Francisco Gazitúa”, Parque de Las Esculturas, I. Municipalidad de Providencia, Chile, catálogo de exposición individual.
1989	“Formaviva”, Portoroz, Eslovenia, catálogo del simposium.	1994	“Escultores generación 1960 - 1970”, Parque de las Esculturas, Chile, catálogo de exposición colectiva.
1989	“El acero en la escultura”, Museo Nacional de Bellas Artes, Chile, catálogo de simposium y de exposición colectiva.	1994	“Familia de artistas: Teresa, Francisco y Carmen Gazitúa Costabal”, Museo Tajamares, Corporación Cultural de Providencia, Chile, catálogo de exposición colectiva.
1990	“Pequeño Formato”, Instituto Cultural de Providencia, Chile, catálogo de exposición colectiva.	1994	“Artes visuales Chile Hoy”, Argentina, catálogo de exposición colectiva.
1991	“Arte en Objeto”, Galería Praxis, Chile, catálogo de exposición colectiva.	1994	“Encuentro Cultural Antártico”, Antártica, catálogo de exposición colectiva.
1991	“Ferosculturas”, Museo Nacional de Bellas Artes, Chile, catálogo de exposición colectiva y simposio.	1994	“Atelier Livre”, VIII Festival de Arte, Cidade de Porto Alegre, Portugal, catálogo de exposición colectiva.
1992	Artes Visuales 20 años. 1970-1990, Ernesto Saul, Ministerio de Educación, Chile, libro.	1995	“Francisco Gazitúa”, Centro de Extensión Cultural Pedro Olmos Muñoz, Universidad de Talca, Chile, catálogo de exposición individual.
1992	“Abstrakte Stahlskulptur”, Internationaler Stahlbildhauer- Workshop, Berlín, Alemania, catálogo de simposium y de exposición colectiva.	1995	“Sauce del Maule”, Parque de las Esculturas Universidad de Talca, Chile, catálogo de exposición colectiva.
1992	“Diez escultores para un Banco”, (Banco Security), Museo Nacional de Bellas Artes, Chile, catálogo de exposición colectiva.	1995	“Esculturas 1995”, Galería Artespacio, Chile, catálogo de exposición colectiva.
1992	“Begegnung mit den Anderen (Al encuentro de los otros”, Kassel, Alemania, catálogo de exposición colectiva.	1995	“Juegos escultóricos”, Galería Plástica Nueva, Chile, catálogo de exposición colectiva.
1993	“Abstrakte Stahlskulptur”, Museum Stadt Bad Hersfeld, Alemania.	1995	“Assler, Casasempere, Daiber, Gazitúa, Peña, Irrarázabal”, Casa Elle, Galería de Arte, Chile, catálogo de exposición colectiva.
1993	“Colectiva de escultores: Obras recientes 1990 - 1993”, Parque de las Esculturas, Chile, catálogo de exposición colectiva.	1995	“Arte en las embajadas”, Embajada de Estados de Unidos en Chile, catálogo de exposición colectiva.

1995	"Francisco Gazitúa - Esculturas", Museo de Bellas Artes, Chile, catálogo de exposición individual.		2000	"Cruz del Sur 4 Escultores", Edificio Angelini, Chile, catálogo de exposición colectiva.	
1996	"50 años de escultura contemporánea chilena", Centro Cultural Estación Mapocho, Chile, catálogo de exposición colectiva.		2001	"El espiral de la vida", Fundación Telefónica, Chile, catálogo de exposición colectiva.	
1997	"Chiletabacos", Artespacio, Chile, escultura monumental.		2001	"Buques de Acero", Galería Artespacio, Chile, catálogo de exposición individual.	
1997	"4eme Forum International de Sculpture", Rachana, Líbano, catálogo de exposición colectiva.		2001	"Cordillera de los Andes", Suecia, escultura monumental.	
1997	Ciudad empresarial, el hito histórico en el desarrollo urbano de Chile, Chile, libro.		2002	"El acero en la escultura chilena", Fundación Telefónica, Chile, catálogo de exposición colectiva.	
1998	"Piedras", Galería Artespacio, Chile, catálogo de exposición.		2002	"Escultores del mundo 2002", Museo de las Artes, Universidad de Guadalajara, México, catálogo de exposición colectiva.	
1998	"Primer Simposio de Escultura Ciudad Empresarial", Galería Artespacio, Chile, catálogo de exposición colectiva.		2001	He aquí el mar: una mirada desde la poesía chilena, selección y prólogo de Douglas Hübner, Inverlink, Chile, libro.	
1998	"Escultura en Pequeño Formato", Fundação Eng, Antônio de Almeida, catálogo de exposición colectiva.		2002	"Choapa 2002", Corporación Cultural de Choapa, Bodegón Cultural Los Vilos, Chile, catálogo de exposición colectiva.	
1999	"La madera en la escultura chilena", Fundación Telefónica, Chile, catálogo de exposición colectiva.		2002	"El espiral de la vida", Fundación Telefónica, Chile, catálogo de exposición colectiva.	
1999	"Instrumento de viento", Ericsson, Chile.		2003	"Lo que somos", Pinacoteca Universidad de Concepción, Chile, catálogo de exposición colectiva.	
1999	"Artespacio Cristal: Esculturas 2000", Parque Américo Vespucio, Chile, catálogo de exposición colectiva.		2003	"Lo que somos", Universidad de Talca, Chile, catálogo de exposición colectiva.	
1999	"Chilean Sculpture", Vigeland Museum, Noruega.		2003	"Lo que somos", Plaza Central del Centro de Extensión de la Pontificia Universidad de Chile, Chile, catálogo.	
2000	Escultura en Chile: otra mirada para su estudio, Enrique Solanich Sotomayor, Ediciones Amigos del arte, Santiago de Chile, libro.		2003	Libro "Francisco Gazitúa", esculturas 1970-2003, Editorial Artespacio, Santiago, Chile.	
2000	"Es - cultura", Palacio de La Moneda, Chile, catálogo de exposición colectiva.		2003	Catalogo Concurso de "Arte Mural" Universidad y Sociedad. Escuela de ingeniería, pontificia Universidad Católica, Santiago, Chile.	

2003	"Atenea" N°487 primer semestre 2003, Editorial Universidad de Concepción, Chile.	2007	Catalogo "Esculturas" Palacio La Moneda, Santiago, Chile.
2004	Catalogo "Lo que somos", Editorial Bodegón cultural de los Vilos, Chile.	2007	Libro "Metall Design International" Editorial Hephaistos, Alemania
2004	Libro "Escultura Chilena Contemporánea" (De Virginio Arias a Lily Garafulic), Editorial Artespacio, Chile.	2008	Catalogo "Acero" Muestra Escultórica en Acero, (Fundación Cívica Cultural Villacero, IBP) Editorial Old Masters Art Brokers Cancun, México.
2004	Catalogo "ART BELOW SEA LEVEL". International beeldhouwers simposium, Holanda.	2008	Libro "Museo Parque de las Esculturas" Crónicas de una iniciativa pionera, El hombre marca su espacio, Editorial Instituto Cultural de Providencia, Chile.
2004	Libro "Santiago Escultura Publica del monumento conmemorativo a la Escultura urbana, Editorial Ocho libros Editores, Santiago, Chile.	2008	Libro "Atrapados por el Tiempo" Miradas Escultóricas, (María Carolina Abell Soffia), Editorial Infoarte, Santiago, Chile.
2004	Libro "Guía para el visitante" Editorial Ocho libros Editores, Santiago, Chile.	2009	Libro "Entrevistas 50 Escultores en Acero" Guillermo Mac Lean, Edición Fundación Cívica Cultural Villacero, IBP, México.
2005	Libro "Arte en su espacio", Editorial Artespacio, Chile.	2009	Libro "La Estrategia Escultural de la Forma en Acero", Edición Museo de Arte Contemporáneo de Monterrey Fundación Cívica Cultural Villacero, IBP, México.
2005	Libro "En obra" (talleres y obras), Editorial Susana Mansilla, Chile.		
2006	Libro "La Talla en Madera" Oficios Artísticos, Editorial Parramón, Barcelona, España.		
2006	Libro "Vsimposium" internacional de escultura, escultores del mundo, Editorial Universidad de Guadalajara, Guadalajara, Jalisco, México.		
2006	Libro Francisco Gazitua, Tierra del Fuego, "Arboles sin Sombra", Editorial Artespacio, Santiago, Chile.		
2006	Libro "Parade" Celebrate life, Editorial Concod adex, Toronto, Canadá.		
2007	Libro "Forja" Oficios Artísticos, Editorial Parramón, Barcelona, España.		
2007	Libro "Dialogues in Diversity" Art from Marginal to Mainstream, John K. Grande, Editorial Pari Publishing, Grosseto, Italia		



BIBLIOGRAFÍA

BIOGRAPHY

1977, s.f. s.r., “Exposiciones de pintores y escultores de hoy”, por Giorgio Vomiero, Chile.

1977, s.f. Diario El Mercurio, “Valores jóvenes en pintura y escultura”, por Waldemar Sommer, Chile.

1977, s.f. Diario El Mercurio, “Seis artistas chilenos de hoy”, por Sonia Quintana, Chile.

1980, junio 18 Revista Ercilla, “Francisco Gazitúa: Como en el Renacimiento”, por Hans Ehrmann, Chile.

1980, agosto, s.f. Subota, “Selo otvoreno svijetu”, Kornarija, Croacia.

1980, agosto 8 Peter, “Kiparji v Marusicih”, Kornarija, Croacia.

1981, febrero 21-24 Revista Hoy, “Dos manos curtidas”, por Ana María Foxley, Chile.

1981, julio 23 s.r., “Primorski Dnevnik”, Kornarija, Croacia.

1981, julio 23 s.r., “Istrski marmor v Marusicih”, Kornarija, Croacia.

1981, diciembre 12s.r., “Kornarija na svjetskoj sceni”, Croacia.

1982, enero 26 s.r., “Istrski kammolom...”, Kornarija, Croacia.

1982, mayo 5 s.r. “Top five picked for art project”, Inglaterra.

1984 Education Bulletin, “Schools for sculpture”, Londres, Inglaterra.

1984, junio Artists Newsletter, “In Practice: Oxford Sculpture Comissions”, Londres, Inglaterra.

1985, s.f. Diario El Mercurio, “Miscelánea”, por Nena Ossa, Chile.

1985, diciembre 4 Revista Ercilla, “En el corazón de los materiales”, por María Eugenia Meza.

1986, s.f. “Un museo escultórico al aire libre”, por Álvaro Donoso, Chile.

1986, s.f. s.r., “Un escultor de la nueva hornada”, Chile.

1986, s.f. s.r., “Del cuerpo humano a la madera y la piedra”, por Nena Ossa, Chile.

1986, febrero s.f. s.r., “Taller de escultura al aire libre: Huilquilemu”, Talca, Chile.

1986, febrero 4 Diario La Segunda, “Huilquilemu: escultores chilenos viven experiencia de las canteras yugoeslavas”, por Lilian Calm, Chile.

1986, mayo-junio Revista Noticias, “Escultura para Huilquilemu. La escultura habita en un bosque de zorzaes”, Chile.

1986, julio 16 Revista Ercilla, “El patio de las esculturas”, por María Eugenia Meza, Chile.

1986, julio 19 Diario El Mercurio, “Cita escultórica entre los bosques”, Chile.

1986, febrero 4 Diario La Segunda, “Huilquilemu: Escultores chilenos viven experiencia de las canteras yugoeslavas”, por Lilian Calm, Chile.

1987, s.f. Diario El Mercurio, “Una escultura para la ciudad”, por Jacqueline Castillo, Chile.

1987, s.f. s.r., “Una escultura para el Forestal”, Chile.

1987, s.f. Revista Ingenieros, “Esculturas y estructuras”, por José Jara Quiñones, Chile.

1987, s.f. Diario El Mercurio, “Escultura de Francisco Gazitúa se integra en 1987 al parque Forestal” por Sonia Quintana, Chile.

1987, s.f. Diario El Mercurio, “Esculturas para Santiago”, Chile.

1987, s.f. VM, “La escultura sale a la calle”, por Luisa Ulibarri, Chile.

1987, marzo 24 al 30 Revista Análisis, “Ocho cabezas para Neruda”, Chile.

1987, abril, s.f. s.r., “Esculpiendo en piedra el canto general”, Chile.

1987, abril 26 s.r., “Escultores de 3 continentes reunidos en plena cordillera”, por Garófalo, Chile.

1987, abril 26 “Escultores de tres continentes reunidos en plena cordillera”, Chile.

1987, mayo 3 Diario La Época, “Esculturas para Neruda en Cantalao”, Chile, por Nemesio Antúnez.

1987, mayo 10 Revista Cauce, “Neruda renace en el granito”, por Enrico Bucci, Chile.	1990, junio 5 Diario La Época, “Tim Scott y ocho chilenos se probaron en el acero”, Chile.
1987, mayo 8 Diario La Segunda “Inspirados en Neruda...”, por Ana María Guerra, Chile.	1991, s.f. Diario El Mercurio, “Nuevas exposiciones en Museo de Bellas Artes”, Chile.
1987, junio 15-21 “Para Neruda bajo el sol”, Chile.	1991, junio 4, Diario La Segunda, “Con desechos de ferrocarriles, escultores preparan exposición en el Museo de Bellas Artes”, Chile.
1987, julio Revista Pluma y Pincel, “Piedra sobre Piedra”, por Inés Harnecker, Chile.	1991, noviembre 17 Diario El Mercurio, “El Bellas Artes se la juega en estos días”, Chile.
1987, julio 5 Diario La Segunda, “Francisco Gazitúa: ‘Los buenos escultores jamás siguen la moda’”, por Ana María Guerra, Chile.	1991, noviembre 18 Diario La Tercera, “Exponen esculturas con desechos de FFCC”, Chile.
1988, enero 17 Diario El Mercurio, “El paisaje urbano se humaniza”, por Sonia Quintana, Chile.	1991, noviembre 20 Diario El Mercurio, “Ferroesculturas en Bellas Artes”, Chile.
1988, diciembre Revista de Arte UC, “Nueva escultura en el espacio urbano”, por Gaspar Galaz, año 2 N° 3, Chile.	1991, noviembre 28 Diario La Tercera, “Con restos ferroviarios”, Chile.
1988, diciembre 22 Diario El Mercurio, “Primer Encuentro de Escultores”, Chile.	1991, noviembre 28 Diario La Tercera, “Desechos y arte”, Chile.
1989, s.f. s.r., “Tercer encuentro de arte industria”, Chile.	1991, diciembre 1 Diario la Nación, “Trenes en el parque”, Chile.
1989, junio, s.f. s.r., “Crítica de arte: ‘Una lección didáctica de escultura’”, por Milan Ivelic, Chile.	1991, diciembre 22 Diario El Mercurio, “Arte monumental humaniza el entorno”.
1989, junio, s.f. s.r., “Conjugando el verbo “mujer”, por Rodolfo Gambeti, Chile.	1992 Revista Ladecoamérica, “Ferroesculturas”, por Marianne Carey, N°20, Chile.
1989, junio, s.f. Diario El Mercurio, “Diversidad de materiales”, Chile.	1992 Revista Skultura, “Simposium Taller: Escultura Iberoamericana y del Caribe”, por Maria Amélia Bulhões Garcia, Invierno.
1989, junio, s.f. s.r., “Esculturas de Gazitúa inauguran hoy en Plástica Nueva”, Chile.	1992, s.f. Diario El Mercurio, “Monumento a Gabriela Mistral”, Chile.
1989, junio, s.f. s.r., “Temporada otoño invierno”, Chile.	1992, s.f. Diario El Mercurio, “Al encuentro de los otros”, por Paula Veliz.
1989, junio 25 Diario El Mercurio, “La escultura al encuentro del hombre”, por Sonia Quintana, Chile.	1992, s.f. Nike, Interview, Workshop “Stahl ‘92”, Alemania.
1989, julio 16 Diario El Mercurio, “Múltiples expresiones plásticas”, por Waldemar Sommer, Chile.	1992, marzo 15 Diario El Mercurio, “Escultura protagoniza las artes”, por Cecilia Valdés Urrutia, Chile.
1990, s.f. Diario la Segunda, “Una experiencia significativa: esculturas de pequeño formato”, por María José Palacios.	1992, abril 4 Diario El Mercurio, “Con manos de escultor”, por Patricio Tapia, Chile.
1990, s.f. Icarito, Diario La Tercera, “Con el alma en las manos”, Chile.	1992, junio 7 Diario El Mercurio, “Diez escultores y un pintor”, por Enrique Solanich, Chile.
1990, s.f. Pueblo y Cultura, “Francisco Gazitúa: El arte es un problema de sinceridad”, Cochabamba, Bolivia.	1992, junio 22 Diario La Época, “Piedra blanca y un parque para la poetisa que duerme”, por Marcela Geminiani, Chile.
1990, s.f. s.r. “Francisco Gazitúa Es uno de los encargados de la realización de la exposición “Museo Abierto”...”, Chile.	1992, octubre 4, Diario El Mercurio, “Hacia donde el crepúsculo corre borrando estatuas”, por Enrique Lafourcade, Chile.
1990, s.f. s.r. Esculturas de acero del Taller de Scott, Chile.	1993 Philip Morris GmbH, München, Alemania.
1990, s.f. s.r., “Tres escultores chilenos están haciendo las puertas del nuevo Congreso”, Chile.	1993, s.f. Revista Paula, “Francisco Gazitúa, el aislado”, por Totó Romero.
1990, marzo Revista Mundo, “Francisco Gazitúa”, por Claudia Donoso, Chile.	1993, enero 4 Informationsdienst Kunst, “Termine”, Alemania.
1990, mayo Revista Solidaridad, “Francisco Gazitúa, escultor: Recuperemos el sueño social”, por Sandra Rojas, Chile	1993, enero 16 Berliner Kurier, “Stahl-Skulturen von acht Künstlern”, Alemania.
1990, mayo 27 Diario El Mercurio, “Tim Scott: ‘No a las modas’”, por Cecilia Valdés Urrutia, Chile.	1993, enero 19 Oranienburger Generalanzeiger, “Kulturnotizen”, Alemania.
	1993, enero 20 Berliner Zeitung, “Kunst via Blauen Dunst”, Alemania.

1993, enero 21 Giessener Anzeiger, “Der Schmiedehammer als Werkzeug der Kunst”, Alemania.

1993, enero 24 Tagesspiegel, “Abstrakte Stahlskulptur in der Akademigalerie”, Alemania.

1993, enero 26 Saarbrücker Zeitung, “Still Life: On the rocks”, Alemania.

1993, enero 26 Berliner Morgenpost, “Acht Bildhauer beschäftigen sich mit dem Stah”, Alemania.

1993, enero 27 Frankfurter Rundschau, “Geschmiedete Gemeinsamkeit”, Alemania.

1993, enero 29 Märkische Allgemeine, “Abstraktes aus Stahl”, Alemania.

1993, enero 30 Frankfurter Allgemeine, “Ausstellungen im Februar”, Alemania.

1993, febrero 8 Ruhr-Nachrichten, “Stal-Schweres wird weich und leicht”, Alemania.

1993, febrero 11 Prinz, “Stahlart”, Alemania.

1993, febrero 23 Lausitzer Rundschau, “Ganz so, als wäre Stahl Ton”, Alemania.

1993, marzo 3 Der Tagesspiegel, “Die Schnauze voll”, Alemania.

1993, marzo 15 Neue Zeit, “Skulpturen mit rostiger Patina”, Alemania.

1993, marzo 20 Diario La Nación, “Gazitúa, escultura de la materia”, por Ana María Risco, Chile.

1993, marzo 21 Diario El Mercurio, “Esculturas para Santiago”, por Waldemar Sommer, Chile.

1993, abril 23 Horizont, “Skulpturen Sponsoring”, Alemania.

1993, mayo 1 Allg. Hotel-u Gastst.Zeitung, “Stahlskulpturen in den Fenstern”, Alemania.

1993, mayo 5 Hersfelder Zeitung, “Stahlskulpturen zur Festpielzeit”, Alemania.

1993, junio 9 Heimat Nachrichten, “Ein Konzert als moderner Mäzen”, Alemania.

1993, junio 26 Hersfelder Zeitung, “Dynamic zeigen mit starem Stahl”, Alemania.

1993, junio 26 HNA Ausgabe Rotenbug, “Kalter Stahl im Holz-Ambiente”, Alemania.

1993, julio 1 Kunst Markt, “Abstrakte Stahlskulptur”, Alemania.

1993, julio 21 Hessische Allgemeine, “Spannung durch Gegensätze”, Alemania.

1993, agosto 5 Kreisanzeiger, Alemania.

1993, agosto 29 Diario El Mercurio, “Con afán Lúdico” en “El Mercurio”, por María Carolina Abell, Chile.

1993, septiembre 12 Diario El Mercurio, “La materia viene a mí”, entrevista por Cecilia Valdés Urrutia, Chile.

1993, octubre 3 Diario El Mercurio, “Un pintor y un escultor”, por Waldemar Sommer, Chile.

1993, diciembre Revista Capnoticias, “Arte en acero”, N°25, Chile.

1993, diciembre 12 Süddeutsche Zeitung, “Einblicke in eine Künstler-Werstatt”, Alemania.

1993, diciembre 27 Münchner Merkur, Alemania.

1994, febrero 1 Passagen, “Progression und Innovation”, Alemania.

1994, febrero 27 Diario El Mercurio, “Monumento recuerda a detenidos desaparecidos”, Chile.

1994, marzo 4 Hannoversche Allg.Ztg., “Kulturelles – kurz notiert”, Alemania.

1994, marzo 21 Diario El Centro, “75 años cumple colegio Amelia Troncoso”, Linares, Chile.

1994, abril Diario Buenas Noticias, “Nuestra foto del mes”, año 3 N° 12, Cochabamba, Bolivia.

1994, junio 1 Passagen, “Abstrakte Stahlskulptur”, Alemania.

1994, julio “VIII festival de aerte cidade de Porto Alegre”, Portugal.

1994, julio 1 Sponsor News, “Philip Morris...”, Alemania.

1994, julio 16 Diario El Diario, “2° concurso internacional de escultura en Madera”, Gobierno de la provincia del Chaco, Resistencia, Argentina.

1994, julio 18 Diario El Diario, “La madera toma vida al paso de los días”, Resistencia, Argentina.

1994, julio 19 Diario El Diario, “La madera abierta”, Resistencia, Argentina.

1994, agosto 1 Kunst Markt, “Abstrakte Stahlskulptur”, Alemania.

1994, agosto 26 WAZ, “Fliesen muss der Schweiss”, Alemania.

1994, agosto 30 Westfälischer Anzeiger, “Eleganz aus Gewalt”, Alemania.

1994, septiembre 6 WAZ, “Fast wie auss einem GuSS”, Alemania.

1994, septiembre 30 Horizont, “Gebilde aus Stahl in der Kunsthalle Mannheim”, Alemania.

1994, octubre 7 Diario La Época, “El arte de los hermanos Gazitúa”, por Marcela Geminiani, Chile.

1994, octubre 10 Mannheimer Morgen, “Zwölf Tage an der Esse”, Alemania.

1994, octubre 30 Diario El Mercurio, “Soberanos hielos eternos”, por María Carolina Abell Soffia, Chile.

1994, noviembre 1 In Dresden Aktuell, “Stahl in Landtag”, Alemania.

1994, noviembre 6 Diario El Mercurio, “Guía de exposiciones”, Chile.

1994, noviembre 26 Mannheimer Morgen, “Stahlplastik von Tim Scott”, Alemania.

1994, diciembre 1 Sächsische Zeitung, “Abstrakte Stahlskulptur in Landtag”, Alemania.

1994, diciembre 4 Diario El Mercurio, “Tras la soberanía cultural”, por María Carolina Abell Soffia, Chile.

1994, diciembre 1 Wochenkurier Dresden Stadt, “Kulturwoche”, Alemania.

1994, diciembre 3 Dresdne Neueste Nachrichten, “Stahlplastiken”, Alemania.

1994, diciembre 9 Freie Presse, “Im Gefühl von Körperhaftigkeit”, Alemania.

1995, enero 29 The Milwaukee Journal, “Frosty finish: internacionales now sculpting competición”, Estados Unidos.

1995, febrero 11 Diario El Mercurio, “Rompehielos”, por María Carolina Abell Soffia, Chile.

1995, febrero 28 Diario La Tercera, “”Vitales Orientaciones”, Chile.

1995, marzo 6 Diario El Mercurio, “Samuel Román (Corpora S. A. Santiago 1993)”, por Luis Vargas Saavedra, Chile.

1995, marzo 19 Crónica del Domingo, “Familia de artistas”, N°439, año 9, Chile.

1995, abril 16 Diario los Tiempos, “Arte en la iglesia de Cala Cala”, Cochabamba, Bolivia.

1995, junio 21 Diario El Mercurio, “Volúmenes consagrados”, Chile.

1995, septiembre 14 Diario La Tercera, “Inauguración de escultura aeropuerto”, Chile.

1995, octubre 1, Diario El Mercurio, “Chile, ¿Una galería de arte a...?”, Chile.

1995, octubre 19 Diario La Segunda, “Francisco Gazitúa: Un pirquinero que desentraña el misterio de la materia”, entrevista por Verónica Díaz Fernández, Chile.

1995, octubre 22 Diario La Época, “Francisco Gazitúa presenta obras de piedra y madera”, por Melissa Cambiazo, Chile.

1995, octubre 22 Diario El Mercurio, “Una mística relación con la materia”, por Sonia Quintana, Chile.

1995, octubre 29 Diario El Mercurio, “Gazitúa y Krahn”, por Waldemar Sommer, Chile.

1995, octubre 29, Diario El Mercurio, “Esculturas: trozos inéditos de Historia”, Chile.

1995, noviembre Revista Diseño, “Hálito de vida”, por Carolina Abell Soffia, N°34, Chile.

1995, noviembre 5 Diario El Mercurio, “Esculturas de Francisco Gazitúa”,

1995, noviembre 5 Diario El Mercurio, “Programa Arte en Embajadas: Acercando Culturas”, por María Carolina Abell Soffia, Chile.

1995, noviembre 5 Diario El Mercurio, “Esculturas de Francisco Gazitúa”, Chile.

1995, noviembre 12 Diario El Mercurio, Guía de Exposiciones, Chile.

1995, noviembre 13 Diario La Nación, “Atrapar el paso del viento por la materia”, por Francisca Vargas, Chile.

1995, noviembre 24, Diario La Época, “Chile y E.E.U.U. se unen en variada muestra”, Chile.

1995, diciembre 4 Diario El Mercurio, “Tras la soberanía cultural”, por María Carolina Abell Soffia, Chile.

1995, diciembre 10 Diario El Mercurio, “El auge de la escultura”, por Paola Pino, Chile.

1996, s.f. Diario La República, “Maderas y arte internacional”, por Lucía Cortés, México.

1996, s.f. Estilo, “Una cuestión de posición”, Chile.

1996, 30 de enero Diario La Nación, “Intercambio escultórico”, por Aurelia Dobles, San José de Costa Rica.

1996, febrero 25 Diario La Nación, “Esculturas dejan el parque”, por Alejandra Zúñiga, San José de Costa Rica.

1996, febrero 27 Diario La Nación, “Madera de múltiples rostros”, por Aurelia Dobles, San José de Costa Rica.

1996, mayo 4 Diario La Tercera, “Arte por encargo”, por Angélica Concha, Chile.

1996, julio 21 Diario El Mercurio, “Continúa Campos de Esculturas en Talca”, Chile.

1996, julio 21 Diario El Mercurio, “En las universidades: Crisis y desafíos de la Escultura Chilena”, por María Carolina Abell Soffia, Chile.

1996, agosto 27 Diario La Discusión, “No sólo de pan”, Chillán, Chile.

1996, octubre Así Trabaja Guadalajara, “Tributo a la naturaleza”, México.

1996, octubre 5 Diario Siglo 21, “Un museo al aire libre”, Guadalajara, México.

1996, octubre 5 Diario Siglo XXI, “Cada pieza se comunica con su entorno”, Guadalajara, México.

1996, octubre 6 Diario El Mercurio, “En Talca: Nace campo escultórico”, por María Carolina Abell Soffia, Chile.

1996, noviembre Diario La Segunda, “Chillán abre sus brazos a la modernidad”, Chile.

1996, noviembre, s.f. s.d., “Chillán recibe escultura de Gazitúa”, Chile.

1996, noviembre s.f. Diario La Nación, “La escultura invade la calle”, por Francisca Vargas, Chile.

1996, noviembre, s,f Diario El Mercurio, “Para Claudio Arrau”, Chile.

1996, noviembre 7 La Discusión, “Inauguración”, Chillán, Chile.

1996, noviembre 7 La Discusión, “El arte va a la gente”, Chillán, Chile.

1996, noviembre 7 Diario La Época, “Chillán recibe obra de Gazitúa”, por Alejandra Rivera, Chile.

1996, noviembre 16 Revista Qué Pasa, “Escultura musical”, Chile.

1997 Revista Universitaria, “Escultura en el agua”, N°56, primera entrega, texto y fotografías del autor, Chile.

1997 Revue du Liban, “Le célèbre sculpteur chilien Francisco Gazitúa”, Líbano.

1997 Diversos artículos en prensa local, Líbano.

1997, s.f. Revista Cosas, “Francisco Gazitúa, escultor”, por Soledad Miranda, Chile.

1997, enero 18 Revista Qué Pasa, “Francisco Gazitúa: Al granito con cariño”, Chile.

1997, abril 27 Diario El Mercurio, noticia sobre el emplazamiento de escultura en la Ciudad Empresarial, Chile.

1997, octubre 12 Diario El Mercurio, “Esculturas en la ciudad empresarial: Volúmenes a tiempo para un lugar inteligente”, por Hernán Muñoz, Chile.

1997, octubre 30 Diario La Segunda, “Francisco Gazitúa: ‘La escultura está saliendo a las calles...’”, entrevista por Pilar Segovia.

1997, diciembre Ace Magazine, N° 1, Barcelona, España.

1998 Espiral de las Artes, n° 350, año VI, España.

1998, febrero 8 Diario Córdoba, “Arte chileno en Córdoba”, España.

1998, febrero 9 Diario Córdoba, “Presentación de una muestra de escultura chilena contemporánea”, España.

1998, febrero 10 Diario Córdoba, “Una muestra de escultura chilena inaugura la nueva sala municipal del Colegio de Arquitectos”, España.

1998, marzo 5 Diario El Mercurio, noticia sobre inauguración de dos exposiciones de F. Gazitúa.

1998, marzo 16 Diario El Mercurio, “Lentitud Apasionada”, por Paola Pino Ahumada, Chile.

1998, abril 4 Diario El Mercurio, “Experimentos pétreos”, entrevista por Beatriz Montero, Chile.

1998, abril 5 Diario El mercurio, “Piedras Andinas Domesticadas”, por Carolina Abell Soffia, Chile.

1998, abril 28 Diario La Tercera, “Las Piedras de Gazitúa”, por José Zalaquett, Chile.

1998 abril 30 Diario La Segunda, “Francisco Gazitúa: esculturas a base de la piedra y una solviente aportación al progreso urbano”, por José María Palacios, Chile.

1999, s.f.s.r., “Chiletabacos. Entregan escultura a la comunidad”, Chile.

1999, octubre 15 Osloposten, “Chilensk skulpturutstilling”, Noruega.

1999, octubre 16 Aftenposten, “Samtidsskulptur fra Chile”, Noruega.

1999 noviembre Revista Vistazos, “Un acto litúrgico frente a la nostalgia de lo ausente”, n° 23, Chile.

1999, noviembre 9 Diario El Mercurio, “Creativos del Mim”, por Pilar Segovia, Chile.

2000 s.f. SCL Magazine, “Esculturas Gigantes invaden parques y plazas”, por Eliena Jiménez, Chile.

2000, s.f. ED, “Invitación escultural”, Chile.

2000, s.f. Diario El Mercurio, “Piedras de Gaziúa”, por Waldemar Sommer, Chile.

2000, s.f. Diario El Mercurio, “Francisco Gazitúa: ‘La piedra, el silencio y yo’”, por Paola Wächter, Chile.

2000, enero Revista Diseño Etc., “Escultor de corazón”, entrevista por Loreto Valdés, N° 67, Chile.

2000, marzo Revista Todo Pirque, “El poeta de las piedras”, entrevista por Milena Skoknic, n° 45, Chile.

2000, julio Revista Heterógenes, “Un trozo de la cordillera de Los Andes en Suecia”, por Ximena Narea.

2000, julio 3 Revista Vistazos, “La piedra fraterna”, por Francisco Veloz Roca, N° 27, año 3, Chile.

2000, septiembre Revista Cultura, “Foro Virtual”, N° 26, Chile.

2000, noviembre Revista Capital, “El cielo es el límite”, Chile.

2000, s.f.s.r., “La Esmeralda en tierra adentro”, por María Cristina Jurado, Chile.

2000, s.f. Diario El Mercurio, “Buques de acero”, por Daniela Rosenfeld, Chile.

2000, noviembre 19 Diario El Mercurio, “Buques de Acero”, Chile.

2000, noviembre 19 Diario El Mercurio, “Segundo Simposio Internacional: Escultores en Ciudad Empresarial”, Chile.

2000, noviembre 22 Diario La Segunda, “La Esmeralda desembarca en Las Condes”, Chile.

2000, noviembre 22 Diario El Metropolitano, “Francisco Gazitúa: Navegante de Acero”, por Constanza Pizarro, Chile.

2000, noviembre 24 Diario La Segunda, “Escultores en acción”, por Trinidad Montalva, Chile.

2000, noviembre 25 Diario El Mercurio, “Las Naves del Tiempo”, por Carolina Lara, Chile.

2000, diciembre 2 Revista Qué Pasa, “Naves de Leyenda”, por José Zalaquett, Chile.

2000, diciembre 17 Diario El Mercurio, “Autorretratos y Barcos”, por Waldemar Sommer, Chile.

2001, s.f. Diario El Mercurio, “Un montón de montones amontonados”, Chile.

2001, febrero Revista Capital, “A tomarse la calle”, por José Zalaquett, Chile.

2001, febrero 24 Diario El Mercurio, “Por el paso de los Andes”, por Carolina Lara, Chile.

2001, febrero 26 Diario La Tercera, “Expedición chilena revive ruta de O’ Higgins en los Andes”, Chile.

2001, mayo Diario El Metropolitano, “A revivir la hazaña”, por Constanza Pizarro, Chile.

2001, mayo 8 Diario El Mercurio, “Hoy se muestra ‘El paso de los Andes’”, Chile.

2001, mayo 14 Diario El Metropolitano, “El paso de los Andes: Un proyecto histórico”, Chile.

2001, mayo 28 Diario El Mercurio “Refundar la patria”, entrevista, Chile.

- 2001, julio 12 Diario La Segunda, “Cruz del sur”, Chile.
- 2001, noviembre Revista Vistazos, “¿Por qué cabildos en la región XIV?”, por Claudio Di Girolamo, N° 40 Año 4, Chile.
- 2001, diciembre 30 Diario El Mercurio, “La espiral de la vida”, por Gema Swimburn, Chile.
- 2002, enero 18 Diario Estrategia, “La explosión de la escultura en Chile”, Chile.
- 2002, mayo 12 Diario El Mercurio, “Entre el original y la copia”, por Cecilia Valdés Urrutia, Chile.
- 2002, junio 19 Diario El Centro, “Tertulia sobre arte en la Utal”, Talca, Chile.
- 2002, agosto 31, Diario El Mercurio, “Arte en la plaza”, por Felipe Assadi, Chile.
- 2003, enero 15 Diario El Sur, “Francisco Gazitúa: El mapa poético de las piedras”, Concepción, Chile.
- 2003, abril 13 Diario El Mercurio, “III simposio internacional de escultura: de la cantera al paisaje urbano”, por María Carolina Abell Soffia, Chile.
- 2003, julio 13Diario El Mercurio, “Cuatro artistas disímiles”, por Gema Swinburn, Chile.
- 2003, Junio Revista N°27 “Materia Prima” Cultura al alcance de sus manos, Entrevista por Martín Soria, Santiago, Chile.
- 2003, Noviembre Revista “La Precordillera de Santiago en la Planificación Urbana”, Santiago, Chile.
- 2003, Noviembre 9 Diario “Las Ultimas Noticias” Francisco Gazitúa quiere galopar hasta la punta de cerro, por Jazmín Loyola, Santiago, Chile.
- 2003, Noviembre 9 Diario “El Mercurio” No estoy en el arte, de ahí no sale nada, por María Carolina Abell Soffia, Santiago, Chile.
- 2003, Noviembre 23 Diario “El Mercurio” Gazitúa y su caballería al viento, por Waldemar Sommer, Santiago, Chile.
- 2004, Enero 11 Diario “El Mercurio” Libro Francisco Gazitúa: Esculturas, Santiago, Chile.
- 2004, Junio 10 Diario “Kunst” Ijle Kunstwerken van Ludy Feyen, Holanda.
- 2004, Junio- julio Revista “Razon y Palabra” Recordando a Eduardo Chillida desde Latinoamérica.
- 2004, Agost Revista N°03 “Quintarueda”, Estar en la materia – Estar en la Escultura, Santiago, Chile.
- 2004, Agosto 6 Diario “De Telegraaf” Buitenlandse kunst in Hollandse polder, door Maaïke Staffhorst, Holanda.
- 2004, Agosto 7 Diario “AD Algemeen Dagblad” Kunst in een puur Hollands décor, Holanda.
- 2004, Agosto 10 Diario “Nieuws” Natuurlijke kunstweken sieren molengerbied Kinderdijk, Holanda.
- 2004, Agosto 11 Diario “De Dordtenaar” Openluchtmuseum, Kinderdijk, Holanda.
- 2004, Octubre 12 Website “Gerdau Aza” caballos de acero comienzan a cabalgar, Santiago, Chile.
- 2004, Octubre 31 Diario “De Kiaroen” Art Below Sea Level, Holanda.
- 2005, Enero 28 Revista “Caras” Indomables, por María Cristina Jurado, Santiago, Chile.
- 2005, Agosto 12 Diario “Semanario Universidad de Talca” Nueva obra de Gazitúa llega al Parque de las Esculturas, Talca, Chile.
- 2005, Agosto 23 Diario “El Mercurio” Escultura chilena en Toronto, Santiago, Chile.
- 2005, Septiembre 3 Revista N°1795 “Quepasa” Escultor a Gran escala, por Magdalena Aninat, Santiago, Chile.
- 2005, Septiembre 11 Diario “El Mercurio” Busco juntar materia para detener un suceso, por Cecilia Valdés Urrutia, Santiago, Chile.
- 2005, Noviembre Revista “Condolife”, Concord CityPlace Unveils monumental sculpture, Canadá.
- 2006 Revista N°117 “Artist Blacksmith”, Baba, Inglaterra.
- 2006, Mayo Revista “Toronto Urban Design” Percent for Public Art Program Guidelines, Informed peer review, Toronto, Canadá.
- 2006, Mayo Revista “Sculpture” Time, Space and Memory, por John K. Grande Canadá.
- 2006, Agosto Revista Volumen 34, N°3, “The Anvil’s Ring”, Artist Blacksmith’s Association of North America, Georgetown, Canadá.
- 2006, Octubre 3 Diario “La segunda” las cinco urgencias que enfrenta el arte en Chile, por Javier Ibacache V., Santiago, Chile.
- 2006, Noviembre 12 Diario “El Mercurio” Tierra del Fuego: Árboles sin Sombra, por José Zalaquett, Santiago, Chile.
- 2006, Noviembre 26 Diario “El Mercurio” Irrarázabal y Gazitúa: Dos escultores, Dos Mundos, por Waldemar Sommer, Santiago, Chile.
- 2007 Revista N°121 “Artist Blacksmith” British Association of Artist Blacksmith The Masters, Baba, Inglaterra.
- 2007 Revista N°122 “Artist Blacksmith” The Master Smiths, Baba, Inglaterra.
- 2007, Julio 1 Diario “El Mercurio” Homenaje a escultor chileno, Reconocimiento en Bélgica a Francisco Gazitúa, Santiago, Chile.
- 2007, Agosto 25 Revista La Tercera “Casa & Decoración” Desde Aquí, por Soledad García-Huidobro, Santiago, Chile.
- 2008 Revista N°126 “Artist Blacksmith”, Baba Inglaterra.
- 2008, Julio 12 Revista N°627 “V/D El Mercurio” Francisco Gazitúa, por Josette Grand, Santiago, Chile.
- 2008, Septiembre Revista N°34 “Casas” Francisco Gazitúa; El Lenguaje escultórico sólo funciona al contacto con la gente, por Montserrat Molina, Santiago, Chile.
- 2008, Noviembre-Diciembre Revista N°511 “Acero Latinoamericano”, Me interesa el espacio público, yo soy un escultor de espacio público, callejero, por Guillermo Mac Lean, Cancún, México.
- 2009, Mayo 14 Diario “El Mercurio” El rescate de una ilustre desconocida, por Maureen Lennon Zaninovic, Santiago, Chile.

ARTESPACIO

Directoras

M. Elena Comandari Rosita Lira



Agradecimientos del artista

A mi galería ARTESPACIO

A las empresas Antofagasta plc, Aguas Antofagasta, que hicieron posible la realización del libro.

A Jorge Letelier por su asesoría en la exposición “Blanco y Negro”.

A Juan Pablo Morgan.

A los coleccionistas de la obra del artista.

A los Ingenieros Calculistas, Santiago Arias y Antonio Ramírez .

A Luis Sánchez, Moisés Jara, Humberto Sánchez, Elías Velásquez, Alfredo Fernández, Humberto Pino, Roberto Caroca, Andres Balbi, Guillermo Balbi, Mabel Carreño, Luis Schuffenegger.

A los fotógrafos Jorge Brantmayer, Angela Leible, Fernando Maldonado, Jaime Peñaloza, Martín García de la Huerta.

Patrocinado Por



Alonso de Córdova 2600, Vitacura, Santiago - Chile.

Tel. (56 2) 2062177 - Fax. (56 2) 206 5045

artespacio@artespacio.cl www.artespacio.cl

Proyecto acogido a Ley de Donaciones Culturales

Este libro se terminó de imprimir en octubre de 2009, en Ograma S.A. Santiago de Chile.



ARTESPACIO