

# ALAS Y RAICES



Revista de la Facultad de Artes de Universidad Finis Terrae

Número 3 / Santiago de Chile 2001

UNIVERSIDAD  
Finis Terrae Facultad de Artes

\_00-050 M.C1

ESCUELA  
DE  
ARTES PLASTICAS



# ALAS Y RAICES

Revista de la Facultad de Artes de la Universidad Finis Terrae

Número 3 / Santiago de Chile 2001

Rector  
Pablo Barona

Decano Facultad de Artes  
Mario Toral

Directora de Estudios  
Escuela de Artes Plásticas  
María Elma Farías

Subdirector de Estudios  
Escuela de Artes Plásticas  
Pablo Mayer

Revista de Arte "Alas y Raíces"  
Publicación de la Escuela de Artes Plásticas

Comité Editorial  
María Elma Farías  
Antonio Landero  
Pablo Mayer  
Pedro Millar  
Carlos Navarrete  
Mario Toral

Editor  
Antonio Landero

Diseño y Producción  
Ximena Angala  
María Luisa Rillo

Fotografías  
Alberto Zamora  
Eduardo Pérez  
Antón Baka

Coordinación Proyectos Especiales  
Gene Lagos  
Bianca Frisius

Registro de Propiedad Intelectual  
Número 116-292

Las opiniones expresadas en los trabajos que aquí se publican son de exclusiva responsabilidad de su autor y no representan necesariamente la opinión de los editores ni de la Universidad Finis Terrae. Se autoriza la reproducción total o parcial de lo contenido en esta revista con intención de la misma. La revista "Alas y Raíces" recibe colaboración editorial y se reserva el derecho de publicación total o parcialmente y de sufragarlos. Para mayor información dirigirse a la Escuela de Artes Plásticas de la Universidad Finis Terrae, Santiago, agosto del año de mil uno.

# Indice

Carta del Decano	7	
Un Siglo de Escultura. De lo Objetual al Concepto <i>Antonio Landauro</i>	9	
La Escultura Araucana <i>Vicior Carvacho</i>	21	
Isla de Pascua: Arte Escultórico. Poderes de los Antepasados <i>Andrea Seelenfreund</i>	25	
El Señor de Mayo <i>Vicior Carvacho</i>	33	
Arte en las Calles de Santiago <i>Miguel Laborde</i>	37	
Cementerio General. Ciudad Laberinto <i>Francisco Márquez</i>	43	
Recordemos a Samuel Román <i>Rosa Lira</i>	48	
Tótila Albert y el Símbolo como Belleza en la Escultura Moderna <i>Enrique Solanich</i>	54	
Aproximaciones a la Obra de Rosa Vicuña <i>Pedro Labowitz</i>	60	
Juan Egenau, Vocación Artística Consumada <i>Enrique Solanich</i>	65	
Recuerdos de Juan Egenau, Atrapado por la Belleza <i>Mili Rodríguez</i>	71	
Una Modernidad Objetiva, algunos Emplazamientos de Carlos Ortúzar <i>Carlos Navarrete</i>	77	
Raúl Valdivieso (1931-1993). Al Principio y al Final de la Vida <i>Galería Jorge Carratz</i>	81	
Oswaldo Peña. Objetos e Identidades... <i>Carlos Navarrete</i>	84	
Oswaldo Peña: A los Cuatro Vientos <i>Mili Rodríguez</i>	87	
Homenaje a Uccello <i>Francisco Márquez</i>	92	
Pensar el Espacio: Palabras de Escultores <i>Antonio Landauro</i>	98	
Mesa. Las Mallas Metálicas en el Arte <i>In Memoriam</i>	103	
Enrique Zañartu Antúnez, Transeúnte Infinito <i>Carolina Abell</i>	110	
Recordando a Enrique Zañartu <i>Mario Toral</i>	112	
Taller de Foja <i>In Memoriam</i>	119	
Recordando a Eneo Barrientos <i>In Memoriam</i>	121	
Recordo 2000 - 2001: Actividades de la Escuela <i>María Elena Farías</i>	123	



La escultura de Rebeca Matte (1875-1929) titulada "Unidos en la Gloria y en la Muerte", que se encuentra frente al Museo Nacional de Bellas Artes, fue instalada en su emplazamiento actual en 1930.

El primer original encargado a la artista por el Gobierno de Chile fue donado a Brasil en 1922, con motivo del Centenario de la independencia de ese país, e instalado en la plaza Mauá de Río de Janeiro. El segundo, al que nos referimos, fue financiado y donado a la ciudad de Santiago por Pedro Felipe Iníiguez, esposo de Rebeca Matte. La escultura la recibieron Eduardo Barrios, director de Bibliotecas, Archivos y Museos y Pablo Vidar, director del Museo Nacional de Bellas Artes.

La obra es el encuentro de dos hombres alados, Dédalo e Icaro, con quienes se recrea un antiguo mito: ambos, enarbolados por el rey Minos de Creta, huyen de su prisión gracias a unas alas de plumas que confeccionan usando cera para adherirlas a sus brazos. Icaro se elevó tanto al gozar de libertad que no se dio cuenta que los rayos del sol derretían la cera, y cayó al mar.

La escultura retiene el instante en que Dédalo está con su hijo exánime tendido sobre las rocas, mientras el padre consternado y doliente ya nada puede hacer.

"Unidos en la Gloria y en la Muerte" es una escultura clásica por su concepción morfológica, pero con una visión dolorida, fruto del propio dolor de la artista, que nunca pudo superar la pérdida de su madre y sobre todo la muerte de Lily, su única hija.

MILAN IVELIC  
Director Museo Nacional  
de Bellas Artes,  
Círculo de Arte, Profesor  
de Bellas Artes Universidad Católica.

# CARTA DEL DECANO

Una de las frases favoritas de Pablo Picasso cuando la conversación con sus amigos se ponía demasiado intelectual y querían sonsacarle teorías sobre el arte era: "Prohibido hablar con el chofer". Con ella defendía su individualismo y la conducción de su máquina creadora en libertad y sin distracciones.

Hilando fino podemos elucubrar que el vehículo lleva pasajeros y que el chofer los lleva a un destino por él señalado. Implica su responsabilidad hacia el descubrimiento de nuevos horizontes y a una solidaridad colectiva por ser viajeros en un mismo espacio.

Pero no nos extrañemos que en otro momento, hablando sobre el cubismo, dijera que lo único que importa son las ideas y las intenciones y sus dichos o "boutades", sus entrevistas, muchas corregidas por sus propias manos, ocupan varios volúmenes.

El artista debe acostumbrarse a vivir en el cuestionamiento, en la incertidumbre, en desconfiar de las ideas claras o de los clichés, en hacer de las arenas movedizas su territorio firme, en estar abierto al cambio y a poner en la tela o en la arcilla su interior profundo, sin vergüenzas ni timideces. La contradicción es inherente a toda búsqueda, pues probando todas las "verdades" podemos vislumbrar algo de luz al final del túnel.

Creerse dueño de la verdad es limitar y disminuir el valor de los demás y cuando ese acto de prepotencia está radicado en alguien sentado en el poder, los resultados llegan a ser desastrosos. Aceptar la diversidad en el mundo externo es una señal de madurez que cuesta alcanzar y cuesta más aún el aceptarla en nosotros mismos, decir, admitir que en nuestro interior conviven ángeles y demonios.

Un amigo me preguntaba por qué a nuestra Escuela de Arte lo ha ido tan bien, que cuál era la fórmula ya que nuestros alumnos han alcanzado a posicionarse en estos breves años como artistas sólidos y originales.

La fórmula es que no hay tal fórmula. Nunca, desde su fundación y guiados sólo por un acto egocéntrico de experimentación, hemos querido implantar nuestras ideas en la conducción de la Escuela. Hemos querido que la diversidad en la enseñanza y la diversidad de la obra de los artistas-profesores mostrará a los jóvenes distintas visiones sobre el arte, que estuviéramos abiertos a todos los credos, que la Escuela diera la sensación de una ventana abierta al ancho mundo para el cual en ese viaje lleno de incógnitas nosotros sólo podemos proveerlos de herramientas.

En este ejemplar número tres de la Revista Alas y Raíces, le hemos dado preponderancia a la escultura y, en especial, a la escultura en Chile. Podemos apreciar cómo con distintos materiales estos escultores han construido distintas ideas, así como por sus palabras desarrollan pensamientos diferentes, a veces contrarios entre sí. Hay que poner atención a los escritos o declaraciones de los artistas. Estamos más acostumbrados a las interpretaciones de segunda mano, redactadas por críticos o historiadores, pontífices entre el ar-

tista y el público, pero estamos menos familiarizados con los textos de los creadores mismos. Podríamos decir que esos textos no hacen mejor ni peor al artista. Los escritos de Picasso, Gauguin, Van Gogh, Delacroix, Degas, Klee no los hace más grandes que su obra, pero nos permiten entender su personalidad, el nacimiento de sus ideas, sus contradicciones y sus dudas, y no menos importante en muchos de ellos, su sarcasmo y sentido del humor.

Caminando liviano también vamos dejando surcos y cito nuevamente a Picasso, tal vez el pintor más importante de nuestro siglo: "Es mi desgracia y también mi fortaleza usar las cosas que mis pasiones me dicen. Qué destino miserable para un pintor que le gustan las mujeres rubias tener que detenerse de ponerlas en sus cuadros porque no combinan con el canasto de frutas! Qué horrible para un pintor que odia las manzanas tener que usarlas todo el tiempo porque van bien con el pan. Yo pongo todas las cosas que me gustan en mis cuadros". (Entrevista de Christian Zervos, 1935).

También hemos querido incluir en este número, un homenaje a dos artistas recientemente fallecidos. Ricardo Mesa, que hasta sus últimos momentos, cuando la voz ya no lo acompañaba en su grave enfermedad, quiso seguir asistiendo a su taller de escultura en nuestra Escuela y a Enrique Zañarta, notable pintor nacional, que como decía Neruda: "Desde París auscultaba el blanco de las nieves chilenas". Tuve el privilegio de ser su amigo y lo recuerdo con afecto en estas páginas.

Entramos ya en la preparación de los números siguientes de *Alas y Raíces*: una visión del Grabado en Chile, otro sobre los Museos de Arte en nuestro territorio, más tarde una mirada a la pintura chilena contemporánea, tal vez otro sobre el erotismo en el arte chileno. Un número dedicado a la influencia del surrealismo en la literatura y en el arte nacional también sería de interés.

Con algunos de los artículos de esta publicación queremos continuar señalando nuestro respeto por la tradición y los orígenes de nuestra cultura, así como el aporte exótico del arte pascuense con sus misteriosas esculturas y objetos ceremoniales. Con cuatro mil kilómetros de playas y rqueríos abiertos hacia el océano Pacífico y aprovechando las comunicaciones modernas el continente asiático ya no es tan lejano y como artistas visuales nos podemos enriquecer con nuevas formas y materiales.

Para cerrar esta edición están las actividades de nuestra Escuela de Arte, exposiciones de los profesores y alumnos, premios que han obtenido y otras manifestaciones públicas que han hecho de esta Casa de Estudios una institución dinámica y vigente en el medio artístico nacional. ☪

# UN SIGLO DE ESCULTURA

DE LO OBJETUAL AL CONCEPTO

ANTONIO LANDAURO

*En el siglo XX la directriz de las artes plásticas la marcará la pintura, pero la escultura irá quemando etapas con gran rapidez y seguirá, en líneas generales, los mismos pasos dados por la pintura.*

Federico Astler  
Conjunto escultórico, 1981  
Harrigón, Ant. de Chile.  
Parque de las Esculturas  
Providencia  
Santiago







Sergio Costillo  
"Homage to Miner", 1997.  
Hierro, cobre y acero inoxidable.  
22 m. de alto.

#### PRELUDIO DE UN ARTE NUEVO

A fines del siglo XIX el arte del volumen permanecía ligado a los dictámenes del llamado arte oficial, de carácter eminentemente académico, lleno de virtuosismo técnico pero falto de fuerza, de vigor expresivo, de intensidad emotiva. Se hacía urgente la necesidad de encontrar nuevos derroteros que le inyectaran vitalidad y vida. El impresionismo de la pintura —con su vibración de planos— lo asimila magistralmente Augusto Rodin (1840-1917), quien proyectará en sus esculturas cierta agitación sentimental abriendo con ello las compuertas de la innovación. A poco andar se suma a su propuesta la variante de tinte expresionista de Antonio Bourdelle (1861-1929), que en 1902 realiza *Hércules Arquero* —una escultura de formas dinámicas, fuerza contenida y libre, a la vez que de una vivacidad extrema— y da un paso decisivo en la búsqueda expresiva del volumen; a ello se agrega la reacción classicista del francés Aristide Maillol (1861-1944), quien trata casi exclusivamente el desnudo masculino y femenino, que surge de la materia con triunfal plenitud de formas vigorosas. Sus pastosas deidades femeninas, como *Pomona* (1910) y *Venus del collar* (1916) —modeladas usando el prototipo de robustas jóvenes de la Cataluña francesa— muestran su aplomo clásico y su sentido pleno de la forma escultórica. Aquí, el ardor de los sentidos se une a la serenidad de su espíritu en franca armonía. Otro francés, Charles Despiau

(1874-1946), cercano a Maillol en la actitud clásica, sigue el mismo norte, pero agrega a sus obras mayor densidad espiritual. Sus desnudos, de miembros macizos, realizados arquitectónicamente, se vivifican con el sabio juego de la luz y la sombra, con resultados que nunca son dramáticos. Los suyos son de gran expresividad, dulces y melancólicos, de abundante vida interior no macullada por adherencias detallistas.

La combinación, en diferentes proporciones de las líneas anteriores hacen más confuso el panorama, pero a su vez permiten el surgimiento de nuevas voces que avanzan sobre esta incertidumbre; en Chile habrá varios artistas que, apoyados en esas propuestas modelarán nuevas verdades escultóricas. Ellos son Rebeca Matte, Simón González, Ernesto Concha y Lorenzo Domínguez.

La irrupción de Rodin y el triunfo de su nueva visión escultórica se inserta en la vida de Rebeca Matte (1875-1929), que partió tratando la materia al modo clásico, llevándola incluso a ciertos modos naturalistas. Los aspectos estilísticos de Rodin, que introduce el acabado inacabado, como si la obra estuviera inconclusa, el perfil continuo que da paso al discontinuo, el plano pulido y sobrio sustituido por uno rugoso, como preservando la huella nerviosa de la mano que lo hizo, son aspectos a los que ella no será indiferente y los hará suyos a su manera, y sin abandonar la tradición clásica fusionará a su estilo la estética rodiniana encontrando un cauce personal de tinte expresionista que se observa magníficamente en la obra *Duro invierno*, entre otras. Simón González (1856-1919), avecinado en París, asimilará los ideales académicos y captará a distancia el valor de las grandes innovaciones de su tiempo, sin comprender del todo la valía de las vanguardias que rechazaban el naturalismo, que no se rendían ante el mayor parecido de la obra con el modelo; no obstante, en esculturas como *Vejo naufrago*, se acerca notablemente al realismo de hábito impresionista. Ernesto Concha (1874-1911), de sentido y sentimiento medido, clásico, cuyo estilo naturalista se resiente de elementos inconsistentes que derivan de lo anecdótico, alcanza hondura expresiva y formas estrechadas, como queda de manifiesto en el *Avaro* y la *Misericordia*. Lorenzo Domínguez (1901-1963), siendo un tradicionalista termina siendo un revolucionario, de lo académico concluye en obras de intensidad avasalladora, como lo atestiguan su *Juan Sebastián Barch*, un rostro pétreo magistral que posee la grandeza propia de la música barroca. Volúmenes y texturas dialogan en la piedra como la mano con el instrumento, son como un ámbito limitado sólo por el infinito.

#### OBERTURA MAGISTRAL Y PROFUNDA

La línea impuesta por Maillol será seguida con gran acierto técnico por el serbio-estadounidense Iván Maestrovich (1883-1962), que realiza esculturas de un expresionismo templado; *La madre* o la figura del poeta *Marcos Marulic*, y relieves llenos de potencia dramática así lo atestiguan. El influjo de Maillol también se siente en España, siempre atento a lo producido en Francia. La estética gala es cultivada por José Clará (1878-1958), que en sus obras como *Diosa*, *Serenidad*, y *Juventud*, expone sus firmes cánones de belleza femenina, no diferentes de los de Maillol. Enrique Casanovas (1882-1948), es otro escultor igualmente clásico, pero sustituye las rotundas formas de Clará por las de gráciles muchachas sonrientes, a las que Joan Rebull (1899-1981), poco después agrega la contención, sobriedad y el hieratismo del arte egipcio. En Bélgica, Constantín Meunier (1831-1905) impulsa el realismo inspirado en el trabajo mundano, que en España recoge Victor Macho (1887-1966), autor de los memorables bustos de *Don Miguel de Unamuno* y de *Dolores Barruti*, y bajorelieves de voz expresionista, como *Fons Vitae* y *Fons Mortis*.

Los procesos artísticos se encadenan de tal manera que cuando uno empieza el que le antecede aún no muere, y en muchos casos sobreviven estableciendo una dicotomía estética. Fue lo que pasó en las cuatro primeras décadas del siglo XX en la escultura chilena, cuando estaban en pleno apogeo los modernos, aún sobrevivía Virgilio Arias, Alejandro Rubio Dalmati (1913) es un caso, su estilo es típico del artista que se niega a ver la evolución de las formas y las incomparables conquistas formales de la escultura moderna y se refugia en el arte del pasado, del cual viene a ser un manierista. La lista de realistas académicos que persisten en Chile por sobre los cambios de estilo es amplia. A escultores como Alino Pereira, Guillermo Mosella, Oscar González Cruz, Ana Cloro de Fozzalida, Alberto López Ruz, Manuel Banderas, María Teresa Pinto y Federico Casas Basterrica, que se diluyen un tanto en la oscuridad del pasado reciente, habría que agregar otros cuyo nombre pervive en algún monumento o estatua que resalta su impronta, tales como: Blanca Merino (*Manuel Rodríguez*), Ana Lagarrigue (*Monseñor Crescente Errázuriz*), Carlos Camut de Bon (*retrato del pintor Aristodemio Laitanzi*), Fernando Thauby Santuaza, José Carlos Lafior, Ricardo Santander Batalla, autores de pedestales o frisos.

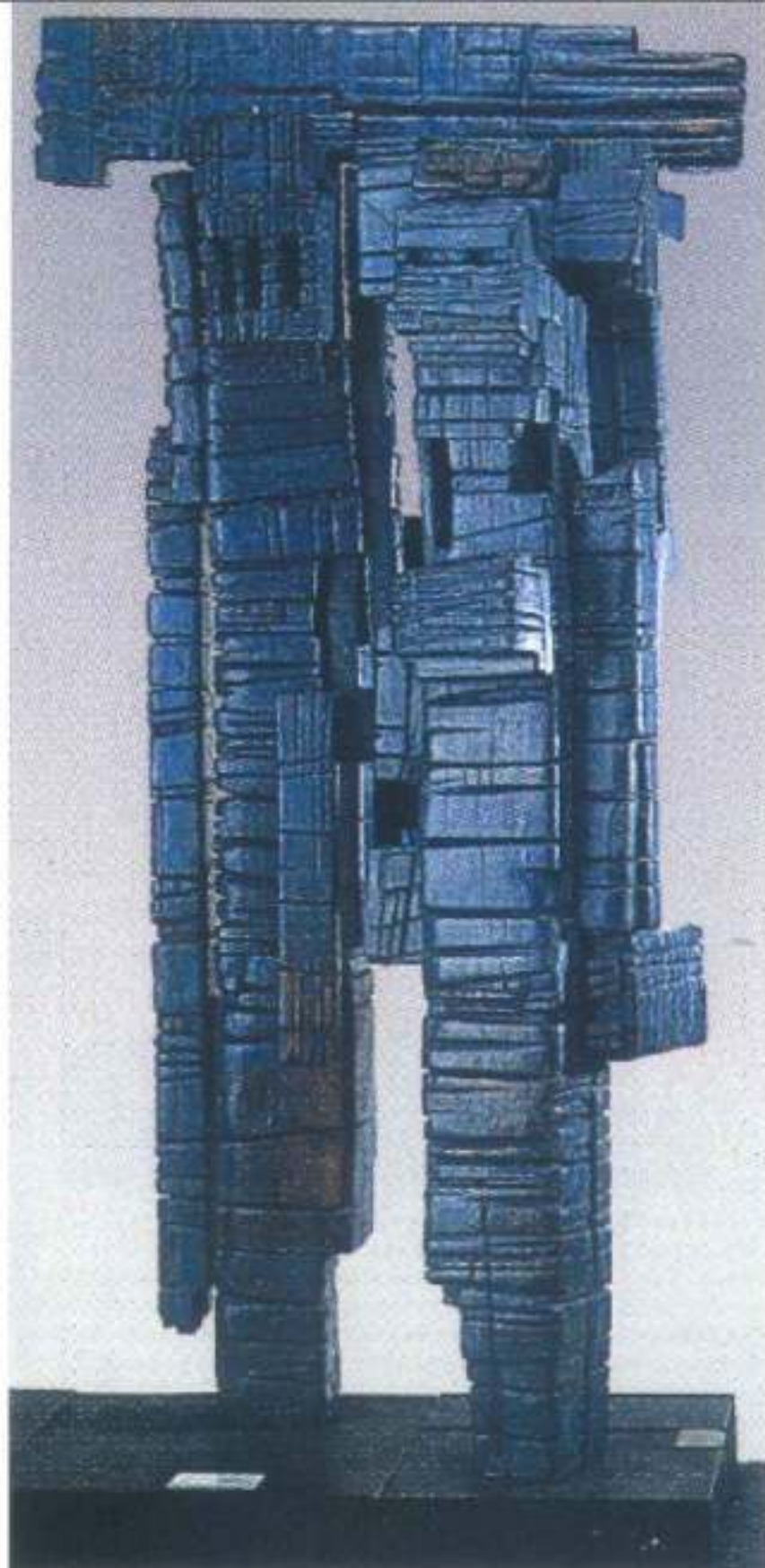
Domingo García-Huidobro Fernández y Galvarino Ponce Morel, son dos casos aislado, según el crítico Víctor Carvacho. El espíritu romántico aparece en el *Beethoven*, obra del primero, que tallado en piedra, descubre sus rasgos de luz, a la par que inclina la cabeza para hundirse en la música que siente dentro de sí. El estilo de Ponce Morel está en la línea de persistencia del academicismo neorrealista, y se aprecia en los monumentos al *Alcalde Patricio Melis*, y al *Cardenal José María Caro Rodríguez*.

A partir de 1910 se produce en la escultura una inquietud renovadora paralela a la de la pintura, pero la verdadera revolución, sin embargo, no se inicia hasta que el rumano Constantin Brancusi (1876-1957), radicado en París, esculpe para el cementerio de Montparnasse *El Beso*, en 1908. Aquí por primera vez desde el Renacimiento la escultura entra en un proceso de involución; una acertada revolución retrógrada cubre el bloque de piedra en busca de la mayor expresividad con el mínimo de formalismo antropomórfico. *El Beso* no es otra cosa que un simple volumen pétreo en el que se apunta, a manera de esbozo, un ligero hujorrelieve, hecho significativo para la escultura, porque desde entonces se valorará, en primer término, la materia y el poder sugerente de la misma. En efecto, con Brancusi la escultura toma una dirección completamente distinta. El opone a la exuberancia emotiva y sentimental que caracteriza a las obras rodinianas, una visión escultórica de extrema sobriedad, de absoluta claridad, de elevado rigor arquitectónico. Su búsqueda se orienta, sin titubeos, hacia la pobreza de la forma en sí, a su integridad y esencialidad. Formas, sólo formas, pulidísimas, de gran belleza propia, ajenas a toda figuración conducente a reconocimientos e identificaciones. Abandonando en su búsqueda de la quintaesencia de la forma, en 1925 realiza su maravilloso *Pájaro en el espacio*, que puede ser la obra maestra por antonomasia de toda la escultura del siglo XX.

Poco después la escultura recibe también de la tesis cubista el mismo impacto que la pintura. Alexandre Archipenko (1887-1964), artista ruso, adopta los postulados cubistas y los lleva a las tres dimensiones. Sus temas, figuras humanas vistas en actitudes naturales, se presentan con ligeras alteraciones; son volúmenes simplificados que emulan un conjunto equilibrado de cuerpos geométricos. Las masas y los vanos poseerán igual importancia, y con ambos define el tema. Hacia 1912 empieza a utilizar materiales heterogéneos en una misma construcción, lo que abrirá campos insospechados a la escultura posterior. Por esta misma huella siguen el lituano Jacques Lipchitz (1891-1973), que explora el cubismo brevemente, pero con la fortuna que muestra su pieza *El marinero de la guitarra*, y el francés Henri Laurens (1885-1954), cuyas obras se regirán por una límpida y severa medida; pirámides y troncos de conos, prismas y paralelepípedos se funden en una unidad de la que surge una imagen o, mejor dicho, la idea que el artista tiene de esa imagen. Posteriormente, abandona los planos y los ritmos angulares en pro de formas más redondas y gráciles, fruto de ello es *La gran música*. También parte del cubismo el ruso Ussip Zadkine (1890-1967), llegado a París en 1909. Rodiniano en sus comienzos, luego aborda el cubismo, como lo muestra su busto a *Maurice*. Luego se inclina hacia una estética más libre, de carácter expresionista, que desemboca en su gran monumento *La destrucción de Rotterdam* (1953-1954).

Otro que parte de la tesis cubista es el español Pablo Gargallo (1881-1934), que desde 1913 comienza a realizar máscaras con chapas de hierro recortadas, onduladas, auxiliadas de oportunas oquedades. Su *Arlequín* (1927) y *Profeta* (1932), son de una expresividad y una condición vital tan grande que no tienen contrapartida en el siglo XX. Algunos pintores como George Braque y Fernand Léger, para no ser menos que su colega de principios, Pablo Picasso, hacen esculturas a su modo. Especialmente interesantes son los trabajos de Léger, como esa curiosa planta policromada, de cemento, que se exhibe en el Museo de Arte Moderno de París.

Las preocupaciones futuristas por el movimiento simultáneo son trasladadas a la escultura por el italiano Umberto Boccioni (1882-1916), que en 1913 crea su *Forma única en la continuidad del espacio*, donde condensa del modo más efectivo el anhelo de dinamismo del futurismo, aunque en realidad esta obra es más bien un desahogo expresionista. El expresionismo alemán con su carga dramática y su voluntad deformadora también aporta novedades; los más destacados escultores alemanes son Ernst Barlach (1870-1938), profundamente humano en su visión del dolor, y Wilhelm Lehmbruck (1881-1919), de elegantísima y ensañadora estilización. En Gran Bretaña se destaca Jacob Epstein (1880-1959), que cultiva un dramatismo al que no acompañan otros dones internos o extremos, y puede asegurarse que sus más efectivos logros son en el retrato. En Francia la principal escultura expresionista será Germaine Richier (1904-1959), especializada en figuras espantosas, convulsas, enfermas de todo tipo de males o fallecidas a causa de las peores muertes. Es el caso de su *Tempestad* (1948), figura de un abogado puesto de pie.



Mafu Colán  
"Vigil", madera pintada  
color turquesa.  
187cm de altura.  
Museo Nacional de Bellas Artes

#### NUEVA SINFONIA DE FORMAS

En Chile la revisión del lenguaje escultórico y sus medios expresivos se pueden asociar a Abelardo Bustamante (1888-1934), es el primer escultor moderno chileno de formación culta; en su obra *Maternidad*, de poético lirismo, se advierten -en el tratamiento de los planos- los principios del cubismo; además es visible una deformación expresiva muy propia del expresionismo, al modo de Barlach. También Abelardo Araya (1896) es un atalid, su estilo está cimentado en una óptica realista a la que se suman elementos abstractos y expresionistas que provienen de Barlach, escultor que admiraba, como lo atestiguan: *Abelarda* y *Jovenes*. Antonio Corsi Maldini (1891) mostró gran afición por el género animalista, como se observa en su *Antilope*, de gran plasticidad, donde a su corrección neoclásica agrega elementos de notable modernidad, sobre todo en la acentuación de líneas más allá de la simple figuración objetiva, y con mucho de apretado diseño abstracto.



Francisco Gallo  
"Instrumento de viento en piedra negra".  
Marmol negro, 1993  
106 x 90 x 42 cms.

Otros escultores expresionistas chilenos son Tótila Albert (1892-1967) y José Perotti Ronzoni (1898-1956). Albert rechazó la expresividad lígida y buscó un lenguaje lúcido en lo formal pero lleno de intensidad; él ve la vida del hombre actual como "remisiscencias de la época en que fuimos embriones de agua", he allí su intensidad, la que se puede admirar, por ejemplo, en su clásica obra *La tierra*. Perotti estudia a Bourdelle, cuya influencia es evidente en gran parte de su primera etapa, donde los volúmenes, de honda espiritualidad, se alzan serenos, en perfecto equilibrio. Le sigue una etapa de ritmos envolventes, formas serpentina, sensuales, a la que corresponde *Maternidad*, para culminar en una etapa inspirada en las formas de las rocas, de sugerencias antropomorfas, la que deriva de una interpretación personal de la naturaleza y litoral chilenos.

El italiano Alberto Giacometti (1901-1969), cuya obra después de haber bebido de las fuentes del surrealismo evoluciona hacia un expresionismo antropomórfico, realiza figuras extremadamente delgadas y sin proporción que parodian con la realidad. Por la gran riqueza de significados espirituales, tan conectada con los problemas intrínsecos del mundo actual, su lenguaje traduce el vacío espiritual con formas abstractas que lindan poéticamente con la figuración, la suya es una de las experiencias más valiosas y significativas de la escultura contemporánea.

Del surrealismo, un movimiento que pretendía ser cerrado y pragmático, no surge una escultura congruente con sus principios, como no adscribamos a ella la obra de Max Ernst (1891-1976), en general, llena de simbolismos y sedienta de misterio fácil, como la pintura del mismo signo, y de Hans Arp (1887-1966), creador de formas y cuerpos que especulan con carnosidades imposibles, desasidas de toda realidad.

Emulando los pasos de la pintura, también en la escultura se busca una "plástica absoluta", el cubismo ha enseñado la simplificación geométrica de las formas y se inician

los experimentos. Los rusos Antoine Pevsner (1884-1962) y Naum Gabo (1890-1977), es preciso decirlo, son dos de los grandes innovadores de la primera mitad del siglo XX, ya que de sus manos emergen las primeras creaciones no figurativas. Amantes al constructivismo, buscan la objetividad y la interpretación de la "realidad según las leyes científicas de las formas y de los colores". Ambos acentúan su gusto por las formas puras e impersonales, desprovistas de cualquier alusión a la realidad, pero sugerentes de un orden y una energía diferentes. En 1920 firman el *Manifiesto Realista* -que más bien debería llamarse Manifiesto Constructivista-, que enlaza con sólidos principios lo que será su obra. Por ejemplo:

1. Para responder a la vida real, el arte debe basarse en dos elementos fundamentales, el espacio y el tiempo.
2. El volumen no es la única expresión espacial.
3. Los elementos cinéticos y dinámicos pueden permitirse expresar el tiempo real: los ritmos estáticos no bastan para ello.
4. El volumen de la masa y el del espacio no son plásticamente la misma cosa, sino dos materiales diferentes, concretos y mensurables".

Lo que siguió, fue, en uno y otro, un admirable indagar de formas dinámicas, hábilmente resueltas en coordinación con el espacio, nunca detadas de referencias identificables, sino emparentando el origen de la belleza a formas casi siempre provistas de un eje real unas veces, ideal, otras. Pevsner trabaja con hilos y varillas metálicas que crean superficies curvas y sensación de aerodinamismo; Gabo escoge materiales transparentes que forman espacios tridimensionales en los cuales la luz y el movimiento conjugan sus valores. De aquí en adelante, desde la proclamación de la belleza no figurativa, la escultura del siglo XX encuentra nuevas y excepcionales brechas.



El español Julio González (1876-1942), que parte de un surrealismo incipiente, empieza como Gargallo, con máscaras de chapa recortada, a base de volúmenes, rectos, curvos, núcleos punzantes y complicaciones orgánicas fuera de toda presunción; inconfundible es su *Hombre-cactus*, y aunque llega tardíamente a la concepción moderna de la escultura, es un buen exponente, pues su tremenda necesidad constructiva le hace recurrir a materiales de desecho y escombros. Puntos, rejillas, pedazos de tuberías, trozos de hierro unidos por medio de soldadura autógena dan vida a emotivas y extrañas esculturas, únicas en su género en la historia del arte hasta ese momento.

Otro paso revolucionario que dan los escultores es la declaración de que la escultura es antes todo una "estructura" en el espacio. Esta noción induce al estadounidense Alexander Calder (1898-1976), a crear sus figuras de circo, de



Arriba:  
Wilhelm Lehmbruck  
1881 - 1919  
"Torso", 1910.  
Cemento artificial, 46"

Izquierda:  
Alexander Archipenko  
1887 - 1964  
"torso en movimiento", 1914.  
Pasta, 15<sup>th</sup> alto.

Derecha:  
Auguste Rodin  
1840 - 1917  
"Eloise", 1876.  
Bronce, 9' 2"  
Boulevard Raspail, París

alambre doblado; verdaderos dibujos activos en el espacio, los que luego ceden paso a los dos tipos de esculturas que identifican su estilo: una, construcciones de hojas de metal sin soporte a las que denomina "estables", y la otra, formas planas cuidadosamente balanceadas con alambre, que flotan en el espacio en respuesta a corrientes de aire, a las que llama "móviles". Estas obras que cambian por sí solas o mecánicamente presentan diferentes ángulos y crean, en cada momento, un equilibrio dinámico inédito. Calder afronta la escultura con la habilidad de un mecánico y la fantasía de un poeta. Desvinculado de toda tradición, libre de crear obedeciendo únicamente a su hálito improvisador, recoge sugerencias a manos llenas en el mundo de la mecánica; utiliza hilos de hierro, láminas metálicas y hasta pequeños motores para crear obras de una inagotable riqueza y originalidad.

Contemporáneo de Calder es otro gran creador, el británico Henri Moore (1898-1986), escultor fiel a la constante y eterna iconografía de la figura humana, la que trata de manera figurativa o abstracta. Lo importante en su obra es la reducción de esta temática a simplificaciones prototípicas en las que sólo se conserva lo esencial; una desnudez de la que sólo resulta lo virtual, lo estructural, lo tectónico. En sus esculturas consigue efectos sorprendentes, abriendo y perforando la masa, de modo que logra armoniosos equilibrios entre la materia y el espacio. Sus trabajos tienen formas orgánicas y a menudo agujeros y espacios vacíos que prueban el valor tectónico de la aparente falta de solidez, concepto revolucionario dentro de la tradición de la escultura como masa cerrada. Valora escultóricamente, no los espacios llenos de materia como era la normal concepción de la escultura, sino la oscuridad, los "huecos" de aquella.

Sin duda la escultura chilena alcanzará su cúspide con grandes artistas que a partir de las naturales influencias recibidas en el extranjero supieron crear estilos inconfundibles de gran riqueza e intensidad expresiva. Samuel Román Rojas (1907-1990) -que encabeza una dinastía de escultores- rompe definitivamente con el naturalismo que acopia detalles innecesarios. La simplificación será su norma, tanto de líneas como de planos, ambos al servicio de la poesía de una nueva voluntad escultórica. Explora la obra de Barlach, de Zadkine, pero las reacciones más profundas se producen ante lo realizado por Rodin, Maillol y Bourdelle. Volúmenes majestuosos y limpios, impregnados de un arcaísmo o primitivismo americano o araucano, grandeza sensual y equilibrio son los elementos que definen su estilo. Su obra es esencialmente figurativa, pero no excluye la abstracción que se mueve en el dominio de formas orgánicas. *Hechizo del fuego*, *La novia del viento*, atestiguan su tendencia a la simplificación que a veces colinda con un sutil expresionismo. Benito (1915) y René (1916), sus hermanos, y Héctor Román Latorre (1932), su hijo, también se dedicaron a la escultura y la cerámica alcanzando buen desarrollo del volumen y mostrando capacidad creadora.

A medida que avanza la centuria en Chile la escultura inicia una gran renovación al valorar la plena independencia del volumen respecto a lo narrativo, anecdótico o representativo. Se buscan en las formas tridimensionales las propiedades sensibles de los materiales. Julio Antonio Vásquez Arriagada (1897-1976), Lily Garafulic (1914), Marta Colvin (1915-1995) son los grandes formadores de la generación del 40 al 60 y brillarán con colores propios. Vásquez, conocedor de los grandes expresionistas, estudia con Barlach en Berlín, luego con Bourdelle en París, donde conoce además a Despiau, Maillol, Brancusi y Zadkine. Parte transformando las formas naturales en planos y pliegues; su intención es endurecer la expresión y animarla con el dinamismo de los ritmos abstractos. Poco a poco llega a la geometría del cubismo e introduce en sus composiciones elementos nacidos de la reflexión. La curva alterna con la recta, lo redondo con lo cúbico, la gradación con las aristas; de su obra quedan pocos vestigios ya que ésta desapareció con el incendio de la Escuela de Bellas Artes, donde ejerció la docencia por tres décadas. Garafulic, que en su primera época recurre a las formas humanas como instrumento expresión, posee un robusto sentido de la sensualidad. Luego de trabajar con Brancusi y Lipchitz dedujo que ambos tenían un elemento en común: sus experiencias partían de la figuración y en momentos extremos de profundización, la figura desaparecía adentrándose en terrenos estrictamente abstractos, los que ella también abordará, aunque nunca perderá contacto con lo real objetivo, es decir, las formas naturales. Posteriormente ha desarrollado un repertorio de euclidiana belleza, de hondas raíces metafísicas que se traducen en discos y esferas metálicas de rica textura; obras: *Tonit*, *Andrómeda*, entre otras. Colvin se inicia con obras plenamente figurativas y realistas, pero siente la necesidad de romper esas fronteras estilísticas. Pasa luego a un tipo de expresionismo donde empieza a librarse de los modelos y acentúa el verticalismo. Estudia con Zadkine y profundiza en



Anish Kapoor  
1934 - 1962  
"Columna de la Victoria", 1946.  
Bronce, 41" alto.



Alberto Giacometti  
1901 - 1966  
"Fallo de Gie Lotori", 1965.  
Bronce, 26" alto.

la obra de Brancusi. Enriquece su vocabulario escultórico bajo la guía de Moore, al que agrega elementos arrancados de la mitología chilena y americana, a la que suma la entrañable sustancia del continente usando sus propios materiales, como lo atestiguan: *Calenche, Puerta del Sol, Torres del silencio*.

Muy diferente a todo lo conocido es el camino emprendido en Europa por Nicolás Schoffer (1912), húngaro-francés, que se adscribe en un principio al constructivismo, donde lo esencial es un juego de láminas y varillas cortadas siempre en ángulo recto; posteriormente introduce la cibernética, con transformaciones de energía que permiten a sus torres metálicas "reaccionar" ante los estímulos del medio ambiente, como el ruido, los cambios de luz, la temperatura, etcétera, y convertirlos en movimientos y sonidos. De otro lado el francés César Baldaccini (1921), hace una aportación muy original empleando para y simplemente materiales corrientes en nuestro mundo, tratados "personalmente" por el artista. La creación extrema dentro de este nuevo espíritu es un automóvil "prensado" y presentado como escultura. Deben citarse también las experiencias del español Eduardo Chillida (1924), de extraordinaria maestría en el hierro; las del suizo Jean Tinguely (1925), unido al grupo de los "nuevos realistas"; las de los británicos Barbara Hepworth (1903), de notable rotundidad atribuida a formas en general curvilíneas y las de Lynn Chadwick (1914), el que, opuestamente, prefiere superficies rugosas para componer sus poliedros visuales, y las de Kenneth Armitage (1916), cuyas alusiones humanas quedan

bien penetradas con la masa que las aprisiona. Son importantes también las incursiones de los franceses André Bloc (1896-1970), siempre en un correcto geometrismo; Etienne Martin (1913), áspero y convulsivo. En Italia, Luciano Minguzzi (1911), Alberto Viani (1906) y Umberto Boccioni (1910), son algunos de los más destacados. En Alemania, Hans Uhlmann (1900-1961) y Norbert Kricke (1922).

#### POESIA EN EL ESPACIO

Tal como sucede con la pintura, una vez finalizada la Segunda Guerra Mundial los impulsos de la escultura se expanden hacia Estados Unidos, desde donde se orienta por nuevos rumbos, muchos de ellos insólitos, en pos de un nuevo concepto escultórico. El principal cambio que se propicia al respecto es que la escultura será considerada como una manifestación de luz y espacio más que una masa sólida, totalmente imposible de rodarse por una colina, como se supone que Miguel Ángel recomendó que se hiciera como prueba de forma escultórica.

Entre las décadas de los 40 y 60 surge la primera generación de escultores modernos chilenos cuya obra que se caracterizará por una apertura a las vanguardias de signo cubista, futurista, surrealista y las diversas fórmulas del abstraccionismo, donde se discute

a Moore, Picasso, Brancusi, Laurens, Lipchitz, Arp, Giacometti... Con ello el vocabulario escultórico se amplía y llena de nuevo sentido, a lo que se suma la utilización de nuevos materiales y técnicas. Pero sería injusto no nombrar a Raúl Vargas, Laura Rodig (1901-1972), Germán Montero (1911) y María Fuenzalba (1914-1963), escultores de transición, que pese a sus merecimientos llegan a destiempo a un modernismo ausente de pensamiento.

Noam Gabo  
1890 - 1977  
"Construcción tróica en el  
Espacio Nº2", 1949  
Material plástico, hilo de  
nylon, 35" alto.



Esta generación incluye a Sergio Mallo Pemjean (1923-1973), que animado por una idea de pureza infinita encontró en Brancusi los elementos sustentadores de sus obras; Rosa Vicuña (1925), su gran anhelo es hacer de cada objeto escultórico una réplica ideal de los seres vivientes, fuerza, sensualismo y drama contenidos tienen su obra; Sergio Castillo (1925), siguiendo a Pevsner y Gabo hace interesantes adelantos con varillas metálicas que rompen el espacio con ritmo fluctuante y donde también se respira cierto hábito calderiano; Juan Egenau Moore (1927-1987), empleando sensualmente los materiales logra un equilibrio exacto entre lo antropomorfo y la forma abstracta; Teresa Vicuña (1927), orientada hacia las formas en crecimiento, sus creaciones no son figurativas en sentido visual, sino figurativas en sentido subjetivo, lo suyo tiene que ver con la realidad secreta de la materia viva; Federico Assler (1929), apo-





Umberto Boccioni  
1882 - 1916  
"Formas únicas continuas  
en el espacio", 1913.  
Bronce, 43<sup>ra</sup> año.

yado en una rica fantasía juega con el ritmo en busca de contenidos eternos y sublimes, en sus volúmenes abstractos las líneas, planos y masas se rigen por sencillas reglas de equilibrio visual; Raúl Valdivieso (1931), una visión y concepción racionalista de naturaleza abstracta imprime a sus obras un equilibrio perfecto de masas subrayado por incisiones que enfatizan una pureza ideal; Matías Vial (1931), evocador de voces antiguas nacidas espontáneamente y mediatizadas por una suerte de constructivismo, tiñe sus formas de hondura atávicas, de profundidad telúrica; Alfredo Portales (1932), sus obras geométricas y pulidas, de influencia brancusianas, apelan a los sentidos que buscan complacencias visuales y táctiles. En sus creaciones, que se mueven en un equilibrio de contrarios, el afuera y el adentro, el cuerpo y el alma, se respira una suerte de expresionismo abstracto; Carlos Ortúzar (1935), con alambres, láminas, rejillas, tubos y otras piezas de industrias diversas compone obras geométricas y abstractas, sencillas y pulcras; Roberto Pohlhammer (1927), ideador de formas llenas de noble grandeza y acertado juego de masas, ritmos, planos y texturas, se orienta hacia un expresionismo sólido y depurado donde están presentes la sensualidad y el misticismo; Felipe Castillo (1931), uniendo elementos de la escultura primitiva y de la abstracción traduce el drama del hombre recurriendo a una técnica mixta donde se alternan ricas texturas, pulimento, brañido, oxidación y otros procedimientos.

Un grupo aparte lo constituyen Alfonso Gómez-Lobo Guevara (1910), Alejandro Reid (1932), Jaime Antúnez (1923) y Juan Díaz Fleming (1937). La obra de Gómez-Lobo es inclasificable, inabarcable, distinta, compleja, sus volúmenes que no derivan de ninguna tendencia reconocida emanan de veneros subjetivos muy secretos, pero no herméticos; sus ingredientes son una gavilla de simbolismo, misticismo, exotismo y surrealismo basados en una especie de teología poética; una forma impera en sus obras: el símbolo del disco, evocación de la luz, de la vida, la divinidad. Reid es un innovador absolutamente diferente a todos los de su generación que se vale de la madera para expresar su emoción estética; sus perfiles y siluetas recortadas formando positivos y negativos, articulados con visagras a la vista u ocultas, constituyen una exploración inédita en nuestro medio; sus búsquedas expresan una visión del hombre masa con un nuevo rango espiritual. Antúnez, proclive al surrealismo, lo aborda en forma intuitiva y espontánea; en su propuesta hay una coincidencia estilística con Giacometti, en sus obras se advierten imágenes antropomorfas, esquemáticas pero dinámicas. Díaz Fleming ofrece una escultura que alude a los dominios de la metafísica; pese a la materialidad telúrica del elemento y técnica que utiliza, se desgaja de la tierra para alcanzar un firmamento donde anida la poesía y no está exento el erotismo y la sensualidad.

#### CONCIERTO DE VOCES INFINITAS

A principios de los años sesenta los escultores no se ven obstaculizados por restricciones ni formales ni materiales. Como lo comprueban los "combines" de Rauschenberg (1925) cualquier material será adecuado -con la posible excepción del mármol y el bronce tradicionales-. Richard Stanciewicz (1922) y Mark di Suvero (1933) elegirán sus materiales entre desechos y depósitos de madera. John Chamberlain (1927) creará piezas monumentales de sobriedad clásica hechas con carrocerías de automóviles aplastadas. Los escultores llegan a obsesionarse con el tamaño y saldrán al exterior para crear y componer lo que frecuentemente serán gigantescas estructuras. Las primeras piezas exteriores de Di Suvero hechas con vigas de madera, barras de metal y caderas, las realiza alrededor de 1964, ya para fines de la década serán comunes estas obras de dimensiones monumentales, donde el diseño abierto de las mismas desafiaba un paisaje entero. Algunas esculturas serán simples formas geométricas de metal, como las obras de Tony Smith (1922); otras, como las de Di Suvero, severas estructuras de acero. Todas, sin embargo, se interesan mayormente en la activación o modulación del espacio que contiene al espectador y a la escultura.

En Chile en la década de los 60 se produce un vuelco profundo, tanto en la concepción como en la ejecución volumétrica. Lo medular será la emancipación definitiva de la estética de la representa-



Arido Mallol  
1961 - 1944  
"Toro", 1926.  
Bronce, 47" alto.

ción. El empleo de nuevas técnicas y materiales no usados hasta ese entonces, unidos a un espíritu transgresor abre las compuertas a la experimentación, camino que se aparta diametralmente del sendero de la tradición: la atención ya no estará centrada en la problemática propia del volumen y en un lenguaje específico, sino en dar salida a un sentimiento y provocar presentaciones espaciales, que muchas veces rompen incluso con las fronteras específicas del lenguaje artístico. La pléyade de escultores finiseculares chilenos es larga, y aquí nombramos a muchos de ellos, aunque sabemos que no están todos los que son: Gregorio Berchenko (1939), Elisa Aguirre, Myriam Aguirre (1954), Luis Ahumada (1940), José Balcells Eyquem (1947), Roberto Bascuñán (1952), Lorenzo Berg, Arturo Blanco, Alicia Blanche, Patricia del Canto Vargas (1948), Federico Casas Basterrica, Sergio Castillo Amunátegui (1925), Hernán Carvacho Ortúzar, Azara Castro (1946), Enrique Castrocid (1937), Bines Cepeda, Francisca Cerda Ramírez (1943), Marcela Correa (1963), Valentina Cruz (1940), Ivan Daiber (1955), Patricia Del Canto (1948), Eduardo Echeverría, Elena Ferrada, Carlos Fernández, Abraham Freifeld, Elías Freifeld, José Vicente Gajardo (1954), Gaspar Galar (1941), Ernesto Gallardo Navarro (1952), Albertina Gárate, Francisco Gaztúa Costabal (1944), Rodolfo Gutiérrez Schwerter, Berta Herrera, Mario Irujoizabal (1940), Alfredo Jaar, Claudio Kocking, Harold Krusell (1939), Lautaro Labbé Besouán (1930), Juan Pablo Langlois (1936), Luis Mandiola (1934), Sergio Mallol (1922-1973), Hugo Marín (1930), Félix Mariuenda Valencia (1942), Víctor Mena Ch., Ricardo Meza Núñez (1931-2000), Alfonsina Moreno, Juana Muller (1911), Francisca Núñez (1965), Enrique Ordóñez, Osvaldo Peña (1946), José Perotti, Waltraud Petersen (1930), Cristina Pizarro (1947), Hernán Puelma (1944), Pablo Rivera, Alejandro Read (1932), Ximena Rodríguez, Ricardo Rodríguez, Patricio Rojas, Susana Romero, Francisco Susso, Erika Schulz-Kiesow, Isabel Sotomayor (1922), Humberto Soto Pérez (1932), Elwyn Tapia, Raúl Valdivieso, Pedro Pablo Valdés (1956), Juan Vicuña, Teresa Vicuña (1927), Rosa Vicuña (1925), Marías Vial (1931), Arauco Villalón.

Uno de los últimos pasos lo han emprendido los escultores hiperrealistas, que realizan sus obras valiéndose de moldes del cuerpo humano -de tamaño natural- hechos con fibra de vidrio y resina de poliéster; estas figuras -generalmente concebidas en grupos-, que se presentan desnudas o bien se visten con ropas encoladas intentan reproducir la realidad en forma fidedigna. Duane Hanson (1925) y John De Andrea (1941), dos destacados escultores hiperrealistas estadounidenses representan la dicotomía entre la semejanza y la verdad. Hanson usa trucos que derivan del teatro. Sus figuras, como ciertos actores, tienen expresiones y poses que señalan la esencia del carácter. De Andrea reproduce con lujo de detalle desnudos o figuras típicas de la sociedad de consumo norteamericana. En sus manos la técnica del vaciado del cuerpo humano equivale al lente de la cámara en la pintura hiperrealista, una forma de reproducir la realidad más exactamente que lo que el propio ojo puede ver.

En el siglo XX recién finalizado, cuya principal característica en materia artística ha sido la libertad a ultranza y subjetiva, y donde el material ya no puede servirnos de guía, como tampoco la técnica empleada, la escultura contemporánea lo único que tiene en común con la escultura del pasado es la intención volumétrica. Ella se nace de todo y de nada. Más aún, adopta todas las posiciones y obedece a todos los tropismos, según sean los dictados y energía interiores de su autor. Se anexiona a la ciencia y la cibernética con Schöffer, se organiza como geometría visual en lo constructivista del op art, y, sobre todo, se mueve, con un movimiento creciente y progresivo

Henry Moore  
1898 - 1996  
"Figura reclinada", 1945-1946.  
Madera, 79" largo.





**Alexander Calder**  
1898 - 1976  
"La Grande Vitesse", 1969.  
Acero pintado rojo, 43' alto.  
Vanderberg Center Plaza,  
Grand Rapids, Michigan.



**Jaime Antón**  
"Mundo", 1990  
madera y metal, 100 cms.

-a gran escala- con Riley. Se "abate" con las esculturas blandas de Oldenburg (1929); "captura" los restos de comida con Spoerri (1930); se "empaqueta" con Christo (1935); se "acumula" con Arman (1928); se amontona y encaja a sí misma con Agam. También ha roto con la idea de la escultura de salón y de los materiales convencionales con las experiencias del earth art: excavaciones, esculturas-paisajes; con la agrupación de objetos de desecho y materiales blandos del funk art, e incluso jugando al happening y body art con esculturas vivas y animadas.

Siguiendo los mismos patrones de nuestra época, en que todo es un constante cambio en aras de la novedad, la escultura actual inventa cotidianamente un nuevo "nunca visto", cambiando las certezas del pasado por una libertad de experimentación incondicional. Hoy, la escultura se encuentra en un momento muy fértil, imponderablemente interesante, abundante en contenido e ingenio. De la voluntad artística y del talento creativo del artista depende que se continúe avanzando.

Y más allá de la controversia suscitada en torno a la validez o no validez artística de estas manifestaciones, que para unos infringen y lesionan el concepto de arte, mientras que para otros son el resultado de búsquedas afines a nuestro tiempo -discusión que puede prolongarse indefinidamente-, concluimos esta reseña histórica con la frase de Valéry, quien dice que el "arte no es otra cosa que un combate contra lo que no es". ☞

ANTONIO LANDAURO  
Licenciado en Teoría e Historia  
del Arte. Profesor Docente  
Universidad Pinar del Río.

# LA ESCULTURA ARAUCANA

VICTOR CARVACHO

## LAS MATERIAS PRIMAS DE LAS EXPRESIONES ARTÍSTICAS

El araucano tuvo en la selva de su país la materia prima más apreciada: la madera. Una de sus ocupaciones principales era trabajarla. La necesitaba para hacer innumerables objetos de uso doméstico, para tallar sus escultura de animales totémicos y colocarlos sobre postes a la entrada de las viviendas, hacer canoas y cajas de enterramiento. El trabajo de la madera lo encargaba gustoso y lo prefería al de la metalurgia, por el que no sentía atracción alguna.

Las herramientas de trabajo que poseía estaban hechas de piedra, concha, hueso y madera. Con los instrumentos de piedra podía hacer varios tipos de operaciones manuales, como cortar, raspar y martillar; las láminas duras del pedernal le servían de cuchillos, rascadores y punzones; las conchas podían utilizarlas de circoles, y los huesos y las espigas lo surtían de agujas y muchos otros implementos pequeños.

Con herramientas tan rudimentarias es dable imaginar lo duro que era el trabajo de la madera. Empezaba con la elección del árbol que había de cortarse, haciéndolo caer con cierta técnica para facilitar en el terreno las operaciones. Para el corte se utilizaba el fuego, reduciendo a carbón la parte escogida. Después había que sacar tablones de ese tronco, operación que llevaba a cabo introduciendo cuñas en las hendiduras formadas por el secamiento súbito de la savia. Si la madera no se rajaba, como era lo esperado, había que verter agua para que se hinchara, teniendo colocadas cuñas de piedras o de maderas secas y de consistencia dura, lo que forzaba al leño a abrirse.

Obtenidas las tablas, éstas aparecían de superficie irregular, lo que exigía alisado y pulido mediante conchas y piedras. En este estado, se cortaban en trozos menores, según el tamaño de la forma que se iba

Escultura antropomorfa en madera "chemamul", usada en los cementerios mapuches siglo XIX.





Machi fente o Rewe  
o escudo ritual.

a producir. El objeto mismo se hacía con pequeñas hachuelas y raspadores de concha. Excavaciones de cierta profundidad o perforaciones exigían la ayuda del fuego. Las terminaciones de los objetos se hacían mediante el pulido de la madera, operación en la cual empleaban agua y arena.

Los postes ceremoniales llamados "Rewe"

Entre las obras talladas en madera existe el poste escalonado llamado Rewe, empleado por la machi una vez que ha entrado en trance. Consiste en un tronco tallado en forma de paralelepípedo provisto de peldaños por una de sus caras. Termina en una cabeza tallada de fuerte estilización geométrica. La cabeza ha sido delineada en los términos de un cubo. La cara delantera de ese cubo ha sido tallada por cortes rectilíneos para figurar las cejas y la nariz en ángulo recto. La boca está indicada también por un rectángulo del mismo ancho que la nariz. Por los ojos tiene dos círculos taladrados. Aun cuando se trata de una obra relativamente reciente, trabajada con los instrumentos carpinteriles del metal, la concepción responde a la estructura mental del araucano: es una composición de elementos naturalistas combinados con elementos geométricos de líneas, planos y volúmenes cubistas. No obstante, la redondez de las orejas está indicada por dos arcos laterales que cierran los rasgos principales. Llamán la atención el resalte de la frente, en un solo plano, y el movimiento de receso hacia un segundo plano del rostro entero, desde las mejillas hacia el mentón.

El resultado corresponde a una expresión pueril y mágica, ingenua y compleja, por la fuerte racional-

dad de su estructura abstracta, especie de máscara y persona surgida de lo oscuro y lo desconocido.

El Rewe marca uno de los tipos de formas con sentido escultórico trabajados en madera, en el que se combinan aspectos prácticos determinados por el uso y facetas artísticas, de naturaleza ornamental, determinadas por el gusto preferente que los araucanos manifiestan por la escultura, por sobre las restantes expresiones de las artes plásticas.

#### LA ESCULTURA EN LOS CEMENTERIOS ARAUCANOS

El origen de la escultura funeraria mapuche aparece envuelto en una nebulosa. Parece haber existido antes de la llegada de los españoles, y que en el curso de los contactos con éstos, evolucionó en la forma y cambió en el sentido que originalmente se le atribuía.

Cuando los conquistadores llegaron al lugar donde habían de fundar la ciudad de La Imperial, le habrían dado ese nombre por la gran cantidad de mástiles tallados que encontraron y que se parecían a los del águila bicéfala, símbolo imperial.

Cierto o no, era fácil establecer analogías tratándose de los mástiles mapuches de formas abstractas sugerentes. Sobre el empleo por los araucanos de este tipo de tallado, parece que obedecía a la necesidad de marcar el sitio de un enterramiento. Por otra parte, junto a las formas ornamentales abstractas era preferible una escultura figurativa.

En el caso de las abstractas, el símbolo suplía a la figuración naturalista. El símbolo debe cumplir con ciertos requisitos derivados de la forma original. En este caso tiene una cabeza, brazos y piernas cruzados en equis, colocados en el tercio superior. Confirma la idea anterior la escultura funeraria intermedia, en la que el símbolo de la cabeza ha sido sustituido por el tallado de una forma naturalista.

El otro tipo de escultura de los cementerios es figurativa.

El autor ha querido hacer un retrato del difunto. La representación ofrece siempre la singularidad del desuado, sin eludir el tallado de los genitales tanto del hombre como de la mujer. Los viajeros del siglo XIX nos dan noticias suficientes sobre el particular, como para que no haya lugar a simples fantasías o invenciones.



Ricardo E. Latcham tuvo oportunidad de presenciar un entierro y relata que, llenada la sepultura, se colocó a la cabecera un chemamill (en lengua araucana "ser humano de madera"), "efigie de madera que representaba al muerto". Agrega que fue coronado de una especie de adorno que se semejaba al sombrero de copa de la civilización.

Respecto del "sombrero", no es tal. Hemos vistos el juego combinado que hace el araucano de formas naturalistas con estructuras geométricas. Lo mismo acontece con ese tocado que remata la cabeza: no es otra cosa que la estilización geometrizada, como reloj de arena, del arreglo del cabello del hombre, erizado al peinarse hacia arriba y ajustado por el medio con una cinta como gaviilla pilosa.

Las estatuas de los cementerios se distribuyen sólo en la provincia de Cautín, especialmente en la región de Temuco, Nueva Imperial y Carahue. En Cholchol son por completo desconocidas. Los araucanos actuales ignoran el sentido que tuvieron los "palos", como llaman a las formas abstractas. A veces se encuentran cementerios en los que hay algunas esculturas aisladas y otros en los que pueden contarse hasta dos docenas. Inmóviles, recubiertas por líquenes o revestidas por el musgo, erguidas en los valveros, producen un estremecimiento de sorpresa seguido de un sentimiento de respeto reverente y mudo.

Las estatuas están hechas, generalmente, de un grueso tablón de roble y miden de 30 a 35 cm. de ancho por 5 a 10 de grueso. La altura es de unos tres metros o más. Los brazos suelen estar plegados al torso, indicados como un relieve, pero también existen los que, desprendidos del cuerpo, dejan una excavación entre las costillas y los brazos. Salvo la cabeza, que se halla enteramente modelada, sólo la cara anterior de la estatua está labrada. Pocas veces se notan las piernas y es por entero de una pieza. Abundante en otros tiempos, la insensibilidad o la falta de interés han conducido a su destrucción, siendo en la actualidad piezas muy escasas, buscadas solamente por algún anticuario o coleccionista.

Gualterio Looser describe una estatua araucana a la que califica de notable, existente en el museo antiguo de Concepción, probablemente perdida con la destrucción de la ciudad en el terremoto de 1939.

Había ingresado en el museo penquista en 1904 por donación de Julio Zeoteno Barros. Su localidad de origen era desconocida. A diferencia de la mayoría, que tiene tallada preferentemente la cabeza, y sólo la parte delantera, ésta se caracterizaba por el modelado de todo el cuerpo. De gran tamaño, medía, cuando fue vista por el informante, 210 cm., aun cuando estaba cortada en la base al ser arrancada de su emplazamiento original.

#### La escultura pura neodraucana

En el Museo Nacional de Historia Natural hay dos esculturas de igual tamaño, un metro, y han sido hechas formando pareja. Deben ser obras de la segunda década de este siglo. Estos trabajos anónimos responden a una necesidad creadora pura. El autor resumió todo lo ya dicho sobre la unión de naturalismo con una estructura abstracta ideal de esquemas geométricos. El hombre tiene la cabeza inscrita en una esfera. Torsos, cuello y piernas siguen la forma ideal del cilindro. Está desnudo entero con los genitales claramente tallados. Los brazos, separados del cuerpo, están flexados hacia el vientre, pero separados de él. Las piernas, curiosamente separadas por un arco que se repite hacia la parte externa configurando unas caderas muy anchas, dan la impresión de que se trata de un jinete que acaba de desmontarse del caballo.

Este Adán que acabamos de describir tiene su Eva, formando un curioso contraste. Al contrario del galán, está vestida con un traje largo que le llega más abajo de la media pantorrilla. La cintura está ajustada con su cinturón adornado con relieves incisos a base

de flores. Sobresale la prominencia de unos pechos pequeños sobre lo ajustado del traje. El modelado es igual que el del varón en cuanto a estilo, que funde realidad orgánica y realidad geométrica.

Las proporciones de la figura femenina están visiblemente cambiadas en el ancho de las caderas, comparadas con el ancho de los hombros. Siendo mayor la medida de estos últimos, tiene, a la inversa del varón con caderas femeninas, espaldas viriles de notable resalte.

Ambas esculturas tienen los pies tallados en bloque, como si un calzado invisible escondiera el detalle de los dedos. Responde así este par de trabajos, desde la cabeza a los pies, sin caída del estilo, a una concepción total perfectamente unitaria de realismo abstracto.

Los rostros tienen los caracteres de individuos jóvenes. El del varón parece una máscara plana de pómulos abultados, con ojos muy juntos y de boca pequeña. La hembra es de cara más expresiva, y aun cuando también tiene los ojos muy juntos, aparecen más abiertos y vivaces; su nariz, más saliente y respingada, contrasta con el arco aguileño de su compañero.

El autor debe haber tenido experiencia bastante como para calcular que el centro de gravedad quedara situado en un punto justo como para que se pararan sobre sus pies, sin necesidad de apoyo artificial.

Estas obras muestran la mantención del genio ancestral del araucano en relación con la escultura. El autor, llevado por una fuerte vocación artística, surge como un creador de formas dentro del llamado arte primitivo. Funde realidad y fantasía, verdad visual y licencias estéticas, como el de la representación del tronco desnudo de la niña mediante la transparencia del vestido. Son también licencias estéticas las alteraciones de las medidas naturales, de caderas y espaldas, impuestas por el trozo en bruto, del cual liberó, por tallado, esos cuerpos. La mezcla de la rigidez y



Máscara "kollón"  
de madera y cín

de soltura figurativa se mantiene en un punto preciso de equilibrio, y a tal grado, que todo conduce a legitimar su existencia artística viviente como estupenda, y como afirmación de potencialidades creadoras latentes.

Se sabe que a mediados del siglo XIX la profesión de escultor de imágenes de panteones araucanos era actividad remunerada de manera generosa.

#### La máscara araucana, obra de tipo naturalista

Las máscaras araucanas son talladas en madera y reciben el nombre de kollón. Son de tamaño natural y tienen todo lo requerido para ajustarse al rostro: ahuecamiento interior, cavidad para la nariz, etc. El tallado se completa con las perforaciones que corresponden a los ojos y a la boca. En algunos casos están labradas también las orejas, a las que se agregan, en piezas excepcionales, pendientes de madera.

La expresión de estas máscaras araucanas se mantiene dentro de los términos limitados que pudiéramos llamar realistas y geométricos, porque, comparada con las esculturas precedentes, pertenece a la misma familia en cuanto a estilo. Nada se sabe del papel que desempeñó la máscara entre los araucanos. Por su estructura no hay duda de que fue hecha para ser utilizada, pero ¿cómo, cuándo y con qué sentido? A la luz de lo poco informados que estamos, la respuesta es sólo conjetural.

En todos los pueblos primitivos la máscara tuvo dos o tres fines perfectamente claros. Uno, para cubrir el rostro de los difuntos; otro, para transfigurarse, acompañada del disfraz, en las danzas; un poco más lejos, representación del ánimo de los antepasados, tal como se da entre los negros animistas del África Ecuatorial; y muchos otros, de muy plurales direcciones.

Según sus fines son su carácter y sentido expresivo: realista, demoníaca, zoomorfa, fantástica, etc. La máscara araucana queda comprendida dentro del realismo; por tanto, siguiendo una cierta lógica comparativa, no era ni funeraria, ni religiosa, ni mágica. Queda sólo un destino, por exclusión. Estaba destinada a protección del rostro en los juegos de destreza física, en los que, como la chueca, los peligros de golpes no eran mera aprensión.

Los alcances artísticos de las máscaras araucanas son muy variados. Algunas son de una tosquedad primitiva irredimible; otras muestran valores plásticos y cierta espiritualidad y refinamientos expresivos insuspechados. ©

VICTOR CARYACHO

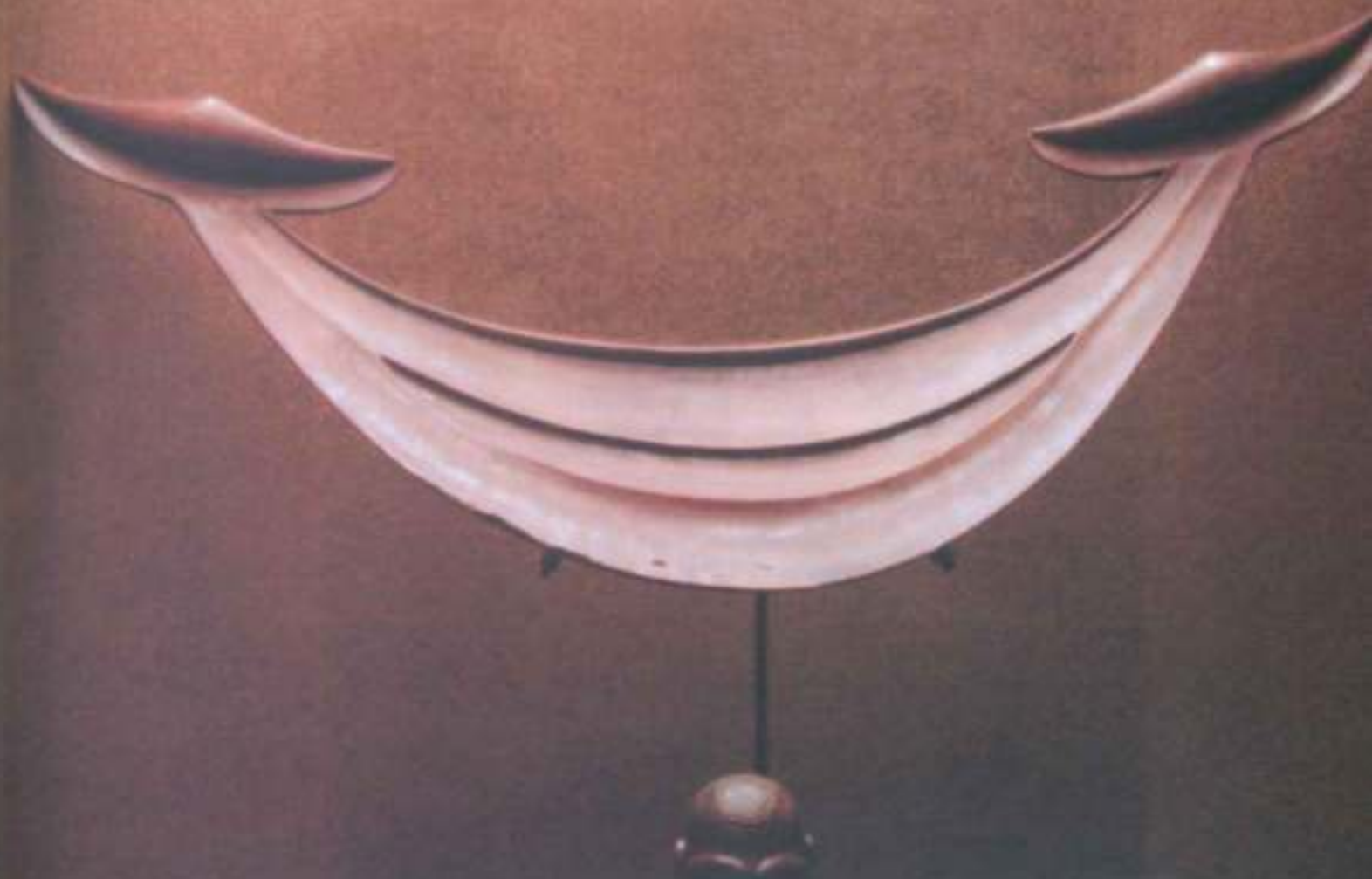
Profesor y crítico de Arte, Educador  
Universidad de Chile y Universidad  
de Chicago. (CHPC)

*"Cada trazo, cada golpe en la madera debe ser correcto,  
no tengo derecho a equivocarme".*

# ISLA DE PASCUA:

## ARTE ESCULTORICO, PODERES DE LOS ANTEPASADOS

ANDREA SEELENFREUND





Sus silenciosas ruinas, gigantescas estatuas de piedra y su extremo aislamiento han contribuido a crear un aire de misterio en torno a la Isla de Pascua, denominada Rapa Nui por sus habitantes. Mucho se ha escrito en torno a esta isla y su sociedad, resaltando y capitalizando sobre aquello que desconocemos, especulando sobre supuestas orígenes extraterrestres, inventando misteriosas teorías que como resultado han llevado a conocerla más por sus supuestos misterios, que como miembros de la cultura polinésica.

Muchos antes que los polinésicos llegaran a estas islas del Pacífico, sus antepasados se embarcaron en un viaje sorprendente. La colonización del Pacífico comenzó hace varios miles de años atrás cuando poblaciones que hoy reconocemos como parte del grupo austronésico comenzaron a migrar desde el sureste asiático e internarse en el Pacífico. Hace unos 4000 años pequeñas poblaciones asentadas en las islas de las Nuevas Hébridas, las Islas Salomón y el archipiélago de Bismark comenzaron a poblar la vasta extensión del Pacífico y sus islas. Por los siguientes 500 años continuaron navegando en contra de los vientos dominantes asentándose en algunas de las muchas islas que encontraron en su camino. Finalmente llegaron a Fiji, donde se quedaron al menos un milenio desarrollando la cultura que hoy conocemos como polinésica. Desde allí se colonizaron las islas de Tonga y Samoa, alrededor del año 1000 a.C. Desde allí navegaron nuevamente hacia el este, hacia el Pacífico Central cruzando ahora grandes extensiones de océano hasta llegar a las Islas Marquesas en el Pacífico Oriental. Las rutas exactas que tomaron aún son tema de debate.

La lingüística y la arqueología respaldan la idea de una migración hacia el este. La mayoría de la gente en esta parte del mundo habla idiomas austronésicos. Los movimientos de estas poblaciones han sido documentados a través de sitios arqueológicos en los cuales aparece una cerámica con decoraciones incisas denominada Lapita. Los patrones geométricos de la decoración de esta cerámica la podemos encontrar posteriormente en diseños de los tatuajes de Samoa, los mazos de guerra de Tonga, los motivos tallados en los remos ceremoniales de las Islas Australes y en los diseños de las capas y mantas de tela de corteza de Samoa.

Estas colonizaciones siempre fueron expediciones preparadas y planificadas. Los colonizadores partían para quedarse en las nuevas tierras. Llevaban consigo herramientas, alimentos, plantas y animales para comenzar una vida nueva. Así un grupo de colonos llegó a poblar la isla de Rapa Nui. Es posible que hallan llegado en una o dos grandes canoas dejando atrás disputas territoriales, hambrunas, guerras o luchas familiares. En la estructurada sociedad polinésica era el hijo mayor el que heredaba las tierras de un jefe, y los hijos menores partían a buscar fortuna a otros lados.

Ninguna expresión artística se produce fuera de un contexto social y para acercarnos a una expresión artística o al trabajo de un artista debemos saber algo de la cultura a la cual pertenece. Lamentablemente no conocemos la historia de muchas piezas escultóricas creadas por artistas de la Melanesia y la Polinesia y que encontramos hoy en colecciones de museos en todo el mundo. Muchas fueron coleccionadas por los primeros exploradores europeos del Pacífico, seguidos por mercaderes en ruta a la China, por barcos balleneros y otros en busca de mano de obra barata y, finalmente, por misioneros y caudatistas. Muchas de estas piezas quedaron en manos de particulares por muchos años y cuando finalmente llegaron a un museo con frecuencia la hicieron sin datos referentes a su origen y menos aún de su contexto cultural o de su función dentro de la cultura de la cual fueron sustraídas. Y si bien hoy en día podemos hacer esfuerzos por entender y estudiar estas culturas, todas ellas han cambiado como resultado del contacto con los europeos.

Los tallados de madera  
representan  
frecuentemente figuras  
masculinas (*moa*, *langata*)  
y femeninas (*moa*  
*pa'opoa* y *moa* *v'ie*).



En las culturas del Pacífico un artista creativo, ya sea en escultura, pintura, canto, danza o recitación es reconocido como una persona con cualidades especiales, y es posible obtener una posición de prestigio gracias a la creación artística y a través de él para su grupo familiar más cercano. Una pieza bien hecha, que se inserta bien dentro de los cánones de la cultura, aumenta el prestigio de su dueño, y por ende de su grupo social. Una buena creación enfatiza la importancia del sistema social. Con frecuencia el artista no puede imponer libremente su individualidad y está amarrado por los símbolos y conceptos que han llegado a formar parte del significado y de la razón de ser de las formas artísticas de una determinada cultura.

El artista y su obra son parte integral del tejido social que se mantiene y refuerza con los mitos, tradiciones y valores de la sociedad a la que pertenece. Si bien podemos apreciar los objetos fuera de su contexto social original exclusivamente por sus cualidades estéticas, éstos adquieren mayor significado al conocer su contexto social. Su forma y contenido están determinados por las convenciones del grupo cultural en el cual fueron creadas.

En la Polinesia no existe una palabra para referirse al arte,<sup>1</sup> lo que se valora es la virtuosidad técnica, calidad del oficio y talento. En Isla de Pascua el término *hulake*<sup>2</sup> se refiere tanto a la destreza como a la habilidad y talento. Lo que nosotros conceptualmente entendemos como arte, en las culturas polinésicas está relacionado con diferenciaciones de estatus, ejemplificado en los tatuajes, en la parafernalia ritual y en la oralidad. En la sociedad maorí, tradicional de Nueva Zelanda, las desviaciones a la norma -por ejemplo- la creación de un nuevo patrón decorativo, aunque fuese occidentalmente, se consideraba de mal augurio y el tallador responsable del "error" era ejecutado.<sup>3</sup> Con relación a este mismo tema, Routledge<sup>4</sup> comenta que el rey Ngarara en Isla de Pascua, criticó y calificó ciertos diseños de tatuaje como "incorrectos". En la confección de las piezas rituales era sumamente importante regirse por las convenciones estéticas y de diseño. La palabra error en la polinesia se correlaciona con el concepto de errar en el golpe de la azuela al tallar. Un error en la recitación de un rezo anulaba su efecto. De hecho, en las islas Marquesas, un error en la ejecución de un tallado, un golpe de la azuela mal aplicado se consideraba de muy mal augurio, y la pieza era eliminada, pues algún mal estaba afectando el *mana* del tallador. Existían cantos y ritos especiales para comenzar y luego acompañar el tallado.<sup>5</sup> Sin embargo, como bien expresa Anderson,<sup>6</sup> los cambios en los gustos estéticos y los estilos son una característica humana y se observan en la transición de una generación a otra.

La cultura material presente en Rapa Nui nos remite en todas sus formas y creaciones hacia los orígenes polinésicos de sus creadores. Rapa Nui se conoce por sus estatuas evocativas y extremadamente visibles. Sin embargo, ellas son sólo una parte de su arte escultórico, donde encontramos, por ejemplo, en los petroglifos dispersos a lo largo y ancho de la isla otro rico patrimonio de trabajo en piedra. Si bien menos espectacular que las grandes estatuas y sus plataformas, los petroglifos nos pueden revelar muchos aspectos acerca de la cultura prehistórica que los creó. Por otro lado, las esculturas en madera, hoy reproducidas para abastecer un mercado turístico, fueron creadas como objetos ceremoniales o también como objetos de poder y símbolos de estatus.

Los talladores eran personas respetadas, con una posición especial dentro de la sociedad Rapa Nui, y estaban investidos de mana. Las técnicas empleadas en algunos de los tallados, especialmente la de los bajorrelieves de Orongo, tienen su origen en una larga tradición escultórica que sabía aprovechar los juegos de luz y sombra para dar vida a las imágenes.

Desde sus inicios la sociedad y los colonizadores de Rapa Nui fueron polinésicos, con un sistema de creencias similar al que encontramos en la sociedad tradicional polinésica, que incluía la veneración a los antepasados y que además era una sociedad altamente jerarquizada con una clase reinante (*ariki*) a la cual pertenecía el clan aristocrático de los Miru. El *ariki* se consideraba un descendiente directo de los dioses y constituía la figura central de los ritos. Su poder divino (*mana*) podía ser traspasado a personas, objetos, cosechas. El clan de los Miru aparece como dominante dentro de la jerarquía social y se piensa que estaban imbuidos de poderes sobrenaturales, que les permitían aumentar las cosechas u otros recursos alimenticios. Otros grupos sociales que ocupaban posiciones importantes eran los sacerdotes (*iviatua*), los especialistas (*tufunga*), y los guerreros (*matatou*).

El tallado de estatuas (por ejemplo de *moai*), la construcción de plataformas religiosas (*ahu*), el tallador de petroglifos y la ejecución de pinturas se asocia a los miembros de la clase sacerdotal. Existen datos que hacen referencia a los grupos de especialistas o *tufunga* en la Polinesia, que tenían sus propias genealogías, pasaban por complicados procesos y rituales de aprendizaje y su quehacer estaba altamente regulado. Es probable que los talladores en Isla de Pascua hallan tenido un estatus especial y constituían una clase de *tufunga*.

Tradicionalmente en Isla de Pascua los talladores siempre eran hombres y aún hoy en día los siguen siendo. Un experto en un oficio o profesión se denominaba *maori*, probablemente asemejable a los *tufunga* del resto de la Polinesia. Los escultores de *moai* se consideraban *maori* y pertenecían a una clase privilegiada, altamente estimada. El ser tallador representaba una responsabilidad con la comunidad, era una actividad religiosa que ligaba a la comunidad con sus dioses y antepasados y los ponía en contacto con los poderes sobrenaturales. Los talladores tenían la importante misión de articular, a través de su oficio, las preocupaciones metafísicas de su sociedad. Eran necesarios para la sociedad, y en virtud de sus conocimientos y de su talento y habilidad eran hombres respetados y poderosos. Este poder no podía entregarse a cualquiera. El oficio se heredaba de padre a hijo. Su fama y sus logros se traspasaban por generaciones en las tradiciones, en las genealogías y en los cantos. El trabajo de tallado era un trabajo sagrado (*tapu*), pues se relacionaba directamente con los dioses y antepasados.<sup>6</sup> Este se efectuaba con una azuela de piedra. Para esculpir los *moai* se usaba una de mayor tamaño denominada *toki*, mientras que para el trabajo en madera se empleaba -y aún se emplea- una azuela denominada *kuatoli*. La herramienta misma estaba imbuida de poder. Métraux menciona que Juan Tepano tenía un aprecio especial por su *kuatoli*, que le había sido entregado por un antiguo tallador, Tomenika, y que gracias a los poderes del *kuatoli* él era capaz de tallar piezas especiales.<sup>7</sup> El trabajo de tallado más fino se efectuaba con buriles de obsidiana o dientes de tiburón y luego las piezas se esmerilaban con trozos de coral para finalmente pulirlas con conchas de *pure*.<sup>8</sup> A continuación se describen brevemente las distintas creaciones escultóricas en piedra y en madera de la cultura Rapa Nui.

#### LA ESCULTURA EN PIEDRA

El trabajo escultórico en piedra es una de las características más conocidas de la cultura prehistórica de Rapa Nui. Sin embargo, hay otras islas en la Polinesia donde encontramos trabajos en piedra con características similares. En las Islas Marquesas y en las Islas de la Sociedad el trabajo en piedra estaba altamente desarrollado. En las Marquesas encontramos trabajos sobre toba volcánica y en las Islas de la Sociedad se usaron rocas calcáreas y, ocasionalmente, el basalto. Por otro lado, en Tonga el material más usado era una roca calcárea. Sin embargo, el trabajo en piedra en Isla de Pascua se caracteriza por ser en general más elaborado. En especial resalta el trabajo de canchado de piedras para los muros de las plataformas sobre las cuales se pararon las estatuas (*moai*) y el trabajo de canchado de bloques de basalto usados para los basamentos de las casas de los sacerdotes.

Sin duda el extraordinario número de estatuas monumentales (*moai*) y de las estructuras ceremoniales asociadas a ellas (*ahu*), son una de las características más interesantes de la cultura prehistórica de Rapa Nui. En general, se ha aceptado la idea de que estas estatuas representan a jefes o personajes importantes de los distintos linajes y que forman parte de un sistema de culto o deificación de los antepasados.



En el territorio de cada linaje se erguían una o más plataformas de piedra (*ahu*) sobre la cual se ubicaban estatuas monolíticas de piedra. Estas se situaban mirando hacia el interior de la isla, enfrentando la aldea, probablemente para proteger a su gente y traer fertilidad a los cultivos a través del poder (*mana*) imbuido en las estatuas, las que obtenían este poder sobrenatural al momento de ser erigidas sobre el *ahu* y al tallar o abrirle los ojos. A través de los ojos entraba el espíritu del antepasado y el *moai* se convertía en *aringa ora* o cara viviente.

El énfasis que esta cultura vertió en el tallado de estas estatuas y en la construcción de los *ahu*, ambas actividades económicamente no productivas, puede haber sido la causa del aumento de tensiones entre los distintos linajes por el control de recursos cada vez más limitados. Se postula que el empobrecimiento medioambiental fue uno de los principales factores que generaron la crisis que llevó al colapso del sistema social y político-religioso largamente establecido en la isla.

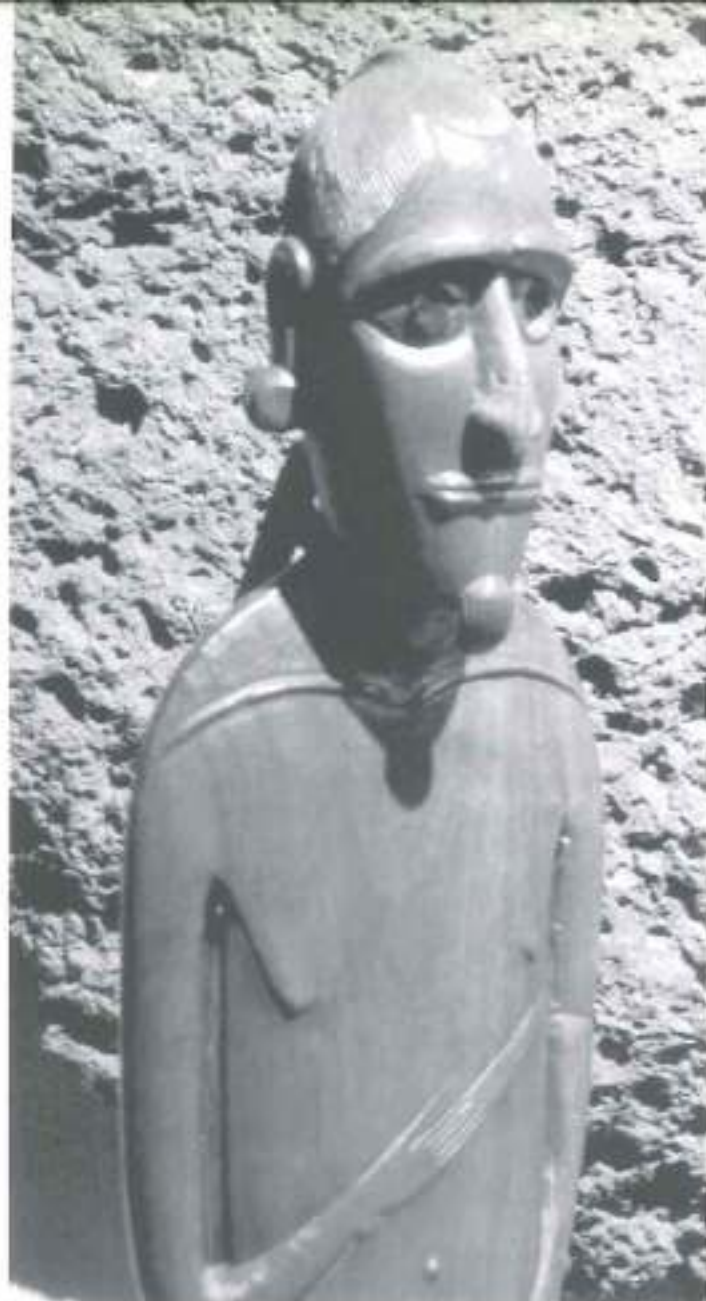
Los trabajos de prospección arqueológica efectuados en la Isla de Pascua han logrado documentar la presencia de varios tipos de estatuas, su amplia variabilidad en cuanto a sus características morfológicas, estilísticas y su distribución.<sup>1000</sup>

Existen entre 900 y 1000 estatuas en la isla repartidas entre aquellas sobre las plataformas, en la cantera de Rano Raraku, otras distribuidas a lo largo de la "ruta de los *moai*", antiguos caminos que salían de la cantera. La mayoría de las estatuas se encuentra a lo largo de la costa sur de la isla. Varían enormemente en su tamaño, desde pequeñas estatuas de no más de un metro a enormes gigantes de más de 20 metros de altura. La mayoría se tallaron en la cantera del volcán Rano Raraku sobre toba volcánica, sin embargo existen algunas talladas sobre escoria volcánica roja, otras sobre traquita y hay algunas talladas en basalto. Estas últimas por lo general no miden más de dos metros.

Hay que mencionar, además, la estatuaria de formato pequeño (de entre 12 y 40 cm de alto) asociadas generalmente a sitios habitacionales y que corresponde a bústos truncados con caras planas de forma rectangular. Muchas de estas pequeñas estatuas fueron sacadas de la isla y se encuentran repartidas en los museos del mundo. Estas pequeñas obras, sugieren, por su contexto y portabilidad, un uso más privado, en contraposición con la estatuaria monumental de uso y función pública.

Las estatuas que se encuentran en la cantera de Rano Raraku son proporcionalmente más grandes y más estilizadas que todas aquellas que fueron colocadas sobre los *ahu*. Los *moai* que se encuentran sobre los *ahu* en su gran mayoría no miden más de 4 metros de alto, habiendo algunas excepciones que llegan a una altura de 6 a 7 metros. En algunos *ahu* las estatuas estaban adornadas con una especie de sombreros (*pukao*) de escoria roja. Este accesorio no se observa en ninguna de las estatuas en la cantera o en el trayecto hacia algún *ahu*. Solamente los *moai* asociados a un *ahu* muestran la cavidad de los ojos definida. Todos los otros están "ciegos".

Los *moai* funcionaban como símbolos ideológicos, pero a su vez también como elementos para definir relaciones socioculturales. Su función probablemente se vio modificada en la medida que también variaron los sistemas y subsistemas sociales de la isla. Claramente su función iba más allá que ser meros símbolos a ubicar sobre las plataformas. Las estatuas



mismas con frecuencia fueron modificadas, sacadas de su lugar de emplazamiento original y retalladas en estatuas secundarias.

Las distintas investigaciones arqueológicas de las plataformas y los estudios tipológicos de los mismos *moai* evidencian un proceso de estilización y aumento de tamaño a lo largo del tiempo. Tentativamente, González *et al.*<sup>19</sup> proponen que las estatuas evolucionaron de formas pequeñas y naturalistas hacia figuras más grandes y estilizadas, como las que se encuentran en la cantera de Rano Raraku. Esta secuencia se observa especialmente en las plataformas de los linajes principales, como ser en los *aha* de Akahanga, Vinapu, Tongariki y Hanga te itea. Sin embargo, hay evidencia que indica que simultáneamente las esculturas mostraban variaciones estilísticas. Esto se observa especialmente en la cantera, donde hay *moai* de distintos estilos y formas y en todo los estados de manufactura, aparentemente contemporáneos entre sí. Van Tilburg<sup>21</sup> sugiere que los cambios formales observados en la estatuaria y en las modificaciones de las plataformas reflejan cambios importantes en la estructura social de la cultura Rapa Nui.

El poder político y el control sobre los recursos en un comienzo estaban manejado por los *ariki mau*. Este poder de origen sagrado y que englobaba todos los aspectos de la cultura encuentra sus paralelos en los *ariki* que encontramos en las otras sociedades polinésicas. Son parte de este poderío la concentración del poder y del *mana* en una sola persona y por ende del poder del *apu* asociado a éste.<sup>22</sup> Esta sociedad controlada por los *ariki mau* se vio enfrentada a severos problemas medioambientales, en conjunto con un aumento de población, que conllevaron cambios profundos en la estructura de poder de la sociedad Rapa Nui. Se sugiere que los *tohunga* o *tafanga* (especialistas) aumentaron de manera desproporcionada su poder y enfatizando o legitimando éste a través de un culto que cada vez alcanzó mayor fuerza y que a la larga se transformó en el culto al hombre pájaro. Obviamente un cambio de esta naturaleza conlleva todo un cambio en el significado simbólico de los lugares y objetos de culto, vale decir de los *moai* y de

las plataformas, expresándose en modificaciones en la iconografía misma, en los símbolos que representan, y quizás también en su emplazamiento.<sup>15</sup> Van Tilburg (*ibidem*) postula que estos cambios se observan justamente en la presencia cada vez más importante de los talladores durante las ceremonias en Orongo, expresado a través de la presencia en este lugar de petroglifos únicos en su calidad de ejecución y a la incorporación de la cantera de Rano Raraku a las ceremonias de Orongo. El *moai* habría dejado de ser símbolo de poder dentro del contexto del culto a los antepasados para transformarse en un símbolo que daba autoridad y legitimización a un nuevo orden político.

## LOS PETROGLIFOS

Los diseños tallados sobre las rocas no son casuales. Tenían significado y razón de ser, si bien esa información hoy en día se ha perdido. Los petroglifos son una parte integral de toda la producción artística de la cultura prehistórica de Rapa Nui. Muchos de los diseños que observamos en los petroglifos reaparecen como motivos en los signos de las tabletas Rongorongo, están tallados sobre las cabezas de las figuras de madera, como tatuajes sobre la espalda de los *moai* de piedra, o vuelven a aparecer como motivos decorativos en los tatuajes y la pintura corporal.

Las imágenes de animales son sumamente importantes dentro de la simbología a lo largo de la Polinesia, especialmente las grandes aves marinas, peces y otros animales marinos. Muchas veces se combinan formas creando criaturas imaginarias y míticas que nos llevan a preguntarnos cuál era su relación con el resto de la cultura. A veces son combinaciones de distintos animales, otras veces combinaciones de formas antropomorfas con siluetas de animales. ¿Qué representaban? ¿Cómo se relacionan con las leyendas? Muchas de las leyendas de Rapa Nui hacen referencia a seres míticos y recalcan su habilidad de alejarse ya sea volando o nadando. ¿Tal vez son una expresión del aislamiento extremo al que estaban sometido los habitantes de esta isla tan remota?

Hay una variedad enorme de motivos y también en la calidad de la ejecución y distribución de éstos. Georgia Lee,<sup>16</sup> quien ha efectuado un detallado inventario de los petroglifos y sus diseños, nos sugiere una relación estrecha entre el diseño y la estructura social o función de éstos. Los tallados rituales tenían como objetivo resaltar la posición del rey (*ariki maea*) o de otro grupo especial o poderoso, como los sacerdotes. Algunos de los mejores ejemplos de petroglifos se encuentran en territorio de los Miru, pero a su vez contrastan con ejemplos toscamente ejecutados a poca distancia de los otros.

## LA ESCULTURA EN MADERA

Según la tradición fue Tu'u ko Iho un antepasado y *ariki* de Rapa Nui, quien introdujo el tallado de madera.

*Tu'u ko Iho en camino a su casa en Hanga Hahave se encontró en el camino en la zona de Puna Pau con dos espíritus durmiendo, que no tenían cuerpos, eran solo costillas. Se llamaban Hitirau y Nuku te mango. Tu'u ko Iho siguió en su camino, pero los espíritus al despertar persiguieron a Tu'u ko Iho para asegurarse que no diría a nadie que los había visto y que más aún había visto sus costillas. Amenazaron con matarlo si llegaba a decir algo acerca de lo que vio. Tu'u ko Iho siguió su camino y cerca de Hare haka se encontró con un grupo de gente abriendo un curanto. Aprovechó para sacar un leño quemado del fuego y se fue a su casa. Allí comenzó a tallar primero una imagen y luego otra. Terminó las dos figuras que representaban a Hitirau y Nuku te mango. Luego Tu'u ko Iho se durmió y en el sueño vio a dos mujeres Pa'apa-uhia y Pa'apa-akirangi. En el sueño vio que tapaban su sexo con las marnos. Despertó y buscó madera y talló dos figuras planas. La gente fascinada con las figuras comenzó a pedirle a Tu'u ko Iho que les tallara figuras, llevándole pescado y comida para que tallara para ellos. A aquellos que no le daban comida, Tu'u ko Iho no les entregaba las figuras. Las dejaba en su casa y un día las colgó de una viga. La casa pasó a llamarse Te hare o te moai o Tu'u ko Iho o te ariki (la casa del ariki Tu'u ko Iho de las figuras que caminan/que se mueven).<sup>17</sup>*

Los tallados de madera que se conocen de Rapa Nui representan frecuentemente figuras masculinas (*moai tangata*) y femeninas (*moai pa'apa'a* y *moai vi'e*). Se registran también algunas figuras femeninas y masculinas con dos cabezas. Algunas muestran las costillas exageradas

y un cuerpo demacrado; éstas representan espíritus (*moai kava kava*). Supuestamente representan los espíritus de antepasados o *aku aku*. Asimismo hay figuras antropo-zoomorfas. Además hay aves (*mumu*) y lagartos (*moako*), muchas veces entrelazados con combinaciones humanas: hombres-pájaros (o *taigota mumu*) y hombres-lagartos (*moai moho*). Otras talladas incorporan imágenes del mundo marino, como set conchas (*pare*), pulpos (*haka*) y peces (*ihu*).

Otro grupo de figuras las componen objetos que se usaban durante las ceremonias. Se llevaban colgados al cuello (*reimim* y *tahanga*) o se cargaban como símbolos durante las ceremonias (remos (*ao* y *rapa*), bastones (*iu*) y mazos (*paoa*). Por último, debemos mencionar las tablillas talladas conocidas como tablillas *raigo-raigo*.

## CONSIDERACIONES FINALES

Los nombres, el conocimiento, los antepasados, los tesoros y la tierra son elementos estrechamente interrelacionados en el pensamiento de los antiguos y no debieran ser separados. Irónicamente, de las piezas que ilustramos aquí, y que se encuentran en los museos chilenos, no sabemos prácticamente nada, no conocemos sus nombres ni su historia, pues fueron sacados de su contexto y adquiridos como "artefectos curiosos" como "arte primitivo". Fueron coleccionados sin entender o fijarse en algo más allá que la descripción física del objeto; a veces tenemos la fecha y el nombre de la persona que los donó, y quizás una etiqueta con su probable uso. Estos objetos fueron entregados a museos en todo el mundo, puestos en vitrinas o en oscuras bodegas, que es la manera europea de cuidar de sus tesoros del pasado. Nada más lejano del concepto polinésico de cuidar de los objetos que nos atan con el pasado, pues es sólo a través del contacto con el objeto, nombrándolo, tocándolo, cantándole y hablándole y haciéndolo participar en las grandes ceremonias que la historia se mantiene viva. Sólo podemos decir que estos objetos alguna vez fueron objetos poderosos y no simples esculturas o piezas de arte "primitivo".

"No importa su calidad o su poder de impresionarnos, no importa cuan bien se hallan conservado, no importa cuan cierta sea la interpretación que podamos hacer de ellas, al poner los objetos en una colección, los arrancamos de su propio mundo... las obras ya no son las mismas. Son ellas, personalmente, las que allí nos salen al encuentro, pero ellas mismas se han ido para siempre".<sup>14</sup> ☪

## REFERENCIAS

- <sup>14</sup> Carlos Haake, escritor Hapa Nui en sus entrevistas a su diario en Tahití, 1986.
- <sup>1</sup> KÄRPPLE A. Barkcloth images and symbolic continuities in the arts of Easter Island (1984). Trabajo presentado al I Congreso Internacional de Isla de Pascua y Polinesia Oriental, Isla de Pascua, Universidad de Chile.
- <sup>2</sup> MURNING J. *Decoración y granjería de la lengua de Isla de Pascua*. Editorial Andrés Bello, Santiago, 1968.
- <sup>3</sup> ANDERSON R.L. *Art in Primitive Societies*. New York: Doubleday, 1919.
- <sup>4</sup> ROGLLEDGE K. *The Mystery of Easter Island (1978)*. Hamel, Watson and Vandy. London (Reprint AMS Press Inc. New York, 1978).
- <sup>5</sup> HANDEY E.S.C. Perspectives in Polynesian Religion. *Journal of the Polynesian Society*, 1940, 497-309-327.
- <sup>6</sup> FURTH R. The Maori carver. *Journal of the Polynesian Society*, 1925, 24-277-291.
- <sup>7</sup> METRAUX A. Ethnology of Easter Island. B. Bishop Museum Bulletin N° 190, 1971, Honolulu, Hawaii. (En *Seaver* J. 1997:26).
- <sup>8</sup> SEAVER J. *Ingrained Images: Wood carvings from Easter Island. The Easter Island. Possibilities and Cloud*. Museum Press, California, 1997.
- <sup>9</sup> VARGAS P. Easter Island Statue type: part one: The moai as archaeological artefact. En *First International Congress Easter Island and East Polynesia*. Volumen I Arqueología. Universidad de Chile, Instituto de Estudios Isla de Pascua.
- <sup>10</sup> GONZÁLEZ L., VAN TILBURG J.A., VARGAS P. Easter Island Statue type: part two: The moai as sociopolitical feature. En *First International Congress Easter Island and East Polynesia*, 1988, Volumen I, Arqueología, Universidad de Chile, Instituto de Estudios Isla de Pascua. (En Van Tilburg J.A., 1988).
- <sup>11</sup> VAN TILBURG J.A. Easter Island Statue type: part three: the Moai as ideological symbol. En *First International Congress Easter Island and East Polynesia*, 1988, Volumen I:67. Arqueología, Universidad de Chile, Instituto de Estudios Isla de Pascua.
- <sup>12</sup> GOLDMAN L. *Ancient Polynesian Society*. The University of Chicago Press, Chicago & London, 1970.
- <sup>13</sup> LEE G. The Rock Art of Easter Island: symbols of power, prayers to the gods. *The Institute of Archaeology*, University of California, Los Angeles. *Museum Archaeologica* 17, 1992.
- <sup>14</sup> HEIDIGER M. Basic writings from "Being and Time" (1927) to the "Task of thinking" (1964). Editado por D.F. Krell. London: Routledge & Kegan, Paul.

ANDREA SELENFREUND

Licenciada en Arqueología y Prehistoria, Universidad de Chile, Doctora en Filosofía U. de Otago Nueva Zelanda. Profesora Universidad Academia de Humanismo Cristiano.



VÍCTOR CARVACHO

Fray  
Pedro  
Figueroa y

EL SEÑOR DE MAYO



El primer escultor que sobresale cronológicamente, adelantado de toda una serie que vendrá, no muy numerosa, pero suficiente para las demandas del momento, es el padre agustino Pedro Figueroa. Había nacido en Lima en 1580 y vino a Chile en 1604 como secretario del visitador Fray Diego de Castro.

La tradición se refiere a su persona como individuo callado, humilde, tranquilo y meditador. Tenido por santo, fue el iniciador de una cofradía. Se dice de él que llevado por la religiosidad, talló esculturas de Cristo sin ser escultor, por pura virtud de su fe ardiente.

Por las descripciones de sus trabajos dominaba en ellos lo dramático, con su cortejo de deformaciones del realismo. Entre las más expresivas, hasta tocar lo macabro de los tenebristas, se cita una escultura que representaba a la muerte, en la forma de un esqueleto figurado bajo el pellejo de la piel envejecida, con una corona de laureles cifrándole las sienes, disparando la flecha que se clavaría mortalmente en el elegido. Esa escultura estaba en el convento de Santiago situado en la calle Agustinas, calle que en ese jirón era conocida, hasta los comienzos del siglo pasado, como Calle de la Muerte.

La fama de escultor de Fray Pedro Figueroa se ha mantenido gracias a la única obra que ha sobrevivido hasta nuestros días: el Señor de Mayo, nombre que le dio el pueblo después del terremoto de mayo de 1647, en el cual debido a los sacudones del sismo se le corrió la corona de espina desde la cabeza al cuello, donde hasta ahora se encuentra.

Al analizar la escultura tallada por Fray Pedro Figueroa, comprobamos que puede incluirse en el estilo desarrollado en el Cuzco y marcado por el sello de un primitivismo en el cual están patentes las deformaciones expresivas, la tosquedad de las carnaciones con colores cadavéricos texturados de manchas de sangre. El Señor de Mayo es por entero un Cristo de estilo cuzqueño.

Esos Cristos clavados en la cruz repiten tres modelos igualmente conmovedores y patéticos. El primero, sufriendo todavía el tormento levanta la cabeza implorando al cielo. Los que expiran tienen aún el rostro de frente y algo de terrible en la mirada. Los muertos tienen la cabeza caída hacia un lado, y como en el de Velázquez, un mechón suele velarles parte del rostro.

La composición de estos Cristos cuzqueños es muy simple. Las manos clavadas están a la misma altura que la parte más alta de la cabeza, de manera que la tensión muscular, pese a lo sugerido de la anatomía, exhibe unos pectorales distendidos; el torso se hincha mostrando las costillas entrevistas bajo la piel, y los músculos de los brazos y los antebrazos se juntan con el esbozo de los tendones y las venas.

Es otra característica de estos Cristos que muestran unas pantorrillas de contorno delgado, ni musculoso-

nas ni huerdas, ligeramente separadas, con los pies cruzados en equis y unidos por un solo clavo que les atraviesa el empeine. A causa de esta posición, los pies tienden a abrirse en movimientos divergentes, circunstancia que permite al escultor lucir el mejor tallado realista de los dedos.

Se completa la imagen con cabellos naturales que caen fluyentes desde el aprisionamiento de la corona. Ojos de vidrio agregan su nota de verisimos. Un paño morado, ceñido a la cintura, cae hasta las rodillas, cubriéndolas de la vista del contemplador, paño plegado y adornado con bordados y encajes.

La descripción que hacemos es genérica, teniendo a la vista un Cristo cuzqueño reproducido como típico ejemplo. Calza totalmente con el del padre Figueroa, en los caracteres colectivos. La singularidad del Señor de Mayo viene de una mesura en lo patético, de tal manera que, habiendo sido tallado para representar ese instante supremo en que expira de frente con resignada fiereza.

Examinado en otros aspectos del rostro, posee una nariz huesuda, con labios levemente separados, y en cuanto a los pies, los dedos son los que muestran una mayor destreza figurativa. Los elementos simbólicos están constituidos por los rayos de luz, en tres haces, bajo la forma de tres potencias de plata que irradian desde la cabeza.

La escultura tiene en su delicadeza y dramatismo una cierta finura del modelado, entre abstracto y realista. Lo que llama la atención es su serenidad sin rigidez.

Esta naturalidad lograda por el escultor es consecuencia de ligeras rupturas de la simetría: suave



torsión de la cabeza hacia el lado izquierdo de la imagen, sobreposición del pie derecho sobre el izquierdo, etc.

La elusión de la rigidez por procedimientos tan sencillos es mejorada por un problema resuelto con certera intuición de lo compositivo. Las formas arcaizantes y primitivas, como la que tratamos, tienden a caer a tierra por la pesantez de la materia. No ha llegado hasta ellas el soplo de la gracia.

No vamos a decir que con el Señor de Mayo se ha logrado hacer de volúmenes tabulares, como los del tronco, o de las elongaciones de los brazos, con los tendones sugeridos, un conjunto aéreo y movido. No. Lo que sorprende es la aligeración de toda posible traida a tierra mediante las proposiciones del triángulo en que la figura se inscribe. La medida que va de mano a mano, la envergadura, es igual en las proporciones normales del cuerpo humano a la medida que va de la cabeza a los pies, la altura. Se forma un triángulo equilátero en el que los vértices los marcan las dos manos y los pies juntos.

El Señor de Mayo se inscribe en un triángulo isósceles, siendo los lados iguales los que forman una V, con el vértice en la punta de los pies. De esta manera, unido al tamaño del leño central y concebido para ser colocado, como está, suspendido por sobre las cabezas de los fieles, domina el espacio con ligereza y compone un entorno de mucha sobriedad y nobleza.

La crítica de arte del siglo XIX, como en casi todo lo colonial, equivocó sus apreciaciones sobre esta escultura con la que se inicia objetivamente la estatuaría en Chile. Dijo de ella que caía dentro de realismo falseado y mal entendido, resumen de la poquísima ciencia de los imagineros del siglo XVII.

Su primer mérito, y no el mayor, lo advertimos en lo que tiene de obra de ejecución sincera, en la que el autor desnuda sus sentimientos de piedad. Como artista sin maestro, ya que sólo tuvo el del amor que lo inspiraba y lo transformaba en escultor, se le incluye dentro del "arte insólito", nombre que engloba a los artistas ingeniosos, al margen de recetas técnicas, evolucionadas y transmitidas por profesores y maestros.

Su cuzqueñismo es de la mejor estirpe primitiva. Si se la compara con cualquier escultura medieval del románico, de los primeros tiempos, es menos torpe de formas y más expresiva. Mantenido con dignidad, no le faltan los lazos de cintas blancas, con que se acostumbraba dulcificar su dramatismo, en los pies y en las muñecas. ☉

VICTOR CARVACHO

Profesor y crítico de Arte, Estudios  
Universidad de Chile y Universidad  
de Chicago. (GPO)



## Concurso - Taller de pintura

# “ARTE EN VIVO”

**A** sí como la difusión de las Artes es importante, la difusión de las prácticas artísticas también lo es. Y aún cuando esta certeza se instale con toda naturalidad, no estamos hablando de que representantes de sectores privado y público se aglomeren en las puertas de facultades de arte o de talleres de artistas para llevar a cabo esta tarea, y aun más, son escasos los proyectos claramente sustentables en el tiempo que se reciben de tanto en tanto. Véase el itinerario de concursos para un año a lo largo del país. Abundar más sobre este punto, aquí, resulta francamente excesivo.

Nuestro interés ahora es detenernos en el concurso taller “Arte en Vivo”, que organiza Nacional Librería. Su origen es de 1989, sus gestores, Patricia Matzner por Nacional Librería y Hernán Miranda, artista visual y profesor de la Universidad Católica. El desafío es trasladar a los jóvenes talentos de la U.C. desde su taller a un espacio público, a trabajar “entre” el público en el marco de un concurso-taller. Los materiales para ejecutar la obra y los premios son otorgados por Nacional Librería. El jurado está constituido por personalidades de gran trayectoria y reconocimiento en el mundo de las Artes Visuales. El primer escocador es el Cosmo-centro Apumanque. En esa ocasión, el primer lugar lo obtuvo Jorge Milošević, el premio, un azul profesional Artel. El resultado para los gestores de esta iniciativa es auspicioso. Se empezaban a cumplir los objetivos trazados por Nacional Librería que según Patricia Matzner “tras 50 años de Nacional Librería en el mercado satisfaciendo a sus clientes, llega un momento en que se siente la necesidad de dar algo más, y este concurso - taller está concebido para eso”.

Así, y luego de la buena recepción que el concurso obtuvo en todos los sectores, se extiende la convocatoria en 1990 a la Facultad de Artes de la U. de Chile. Es en la cuarta edición, en 1992, y cuando ya han pasado por el concurso destacados pintores de hoy, que la categoría del concurso se eleva, el primer premio esta vez consiste en un viaje a Holanda, con gastos de viaje y contactos a nivel de consulado para una mejor estadía y visita a centros de interés artístico y cultural para el ganador. En esta ocasión el jurado premia la obra de Pablo Mayer, hoy Subdirector de Estudios de la Facultad de Artes de la Universidad Finis Terrae, quien inaugura la etapa de los viajes a Holanda. En 1994 se inicia un nuevo ciclo del concurso, éste se traslada al Museo Nacional de Bellas Artes, y se extiende la convocatoria a la Universidad Arcis y al Instituto de Arte Contemporáneo. De aquí en más, el proyecto de concurso-taller,

“Arte en Vivo”, es una realidad, situándose como uno de los concursos de pintura para estudiantes más consolidado en la escena nacional. Aún así quedan pasos por dar, en 1998 se incorporan Facultades de Arte de región; U.C. de Temuco, U. de Concepción, U. de Playa Ancha y también por primera vez la U. Finis Terrae.

La edición (1999) del concurso, tuvo como ganador con un viaje a Holanda a Pablo Jansana, alumno de la Facultad de Artes de la U. Finis Terrae. En la edición 2000 nuevamente el concurso experimenta un aumento en los premios a repartir para los concursantes, el número de viajes aumenta de uno a tres pasajes a Holanda, el nivel de los concursantes es cada vez mejor, el jurado en esta ocasión está compuesto por los Sres. Milán Ivelic, Director del Museo Nacional de Bellas Artes (MNBA), José Zalaquett, Crítico de Arte, y Rodolfo Opazo, Artista Plástico. El primer lugar lo obtiene José Zarcadio (Totoy), alumno de la U. Finis Terrae, también con un viaje a Holanda.

A estas alturas podemos decir que nos encontramos con un concurso plenamente maduro, tanto por la importancia que se le asigna en las Facultades de Arte de las universidades, como por el respaldo que le han dado el MNBA y el público en general, lo mismo que la cobertura de medios que lo rodea. A su vez el concurso desde un tiempo a esta parte cuenta con importantes auspiciadores, Embajada Real de los Países Bajos, KLM, y la División de Bibliotecas, Archivos y Museos (DIBAM). Por otra parte, los premios de adquisición han dado origen a una importante galería de obras de arte contemporáneo, que registran el paso de los jóvenes artistas por este concurso, y que hoy se cuentan, entre los llamados artistas emergentes del país.

En síntesis lo que aquí tenemos es una buena muestra de cómo la inquietud docente asociada al interés de una empresa local, embarcados seriamente en un proyecto de arte, sin grandes pretensiones y una cuota de paciencia, rinde frutos. Dando la posibilidad de que se encuentren cada año jóvenes creadores y el público, en una actividad que reporta tanto a unos como a otros. Esperamos que la versión 2001, en Noviembre, siga por este mismo trazo y sea una experiencia gratificante para todos quienes participen. ☺

GENE LAGOS

# ARTE EN LAS CALLES DE SANTIAGO

*La pobreza colonial -tan lejana a los recursos de México, Perú o incluso del pequeño Ecuador-, nos dejaron un país casi exento de arte público, salvo alguna que otra elaborada fuente de agua. Después de la independencia vino la sangría económica que nos significó la Expedición Libertadora del Perú y la guerra contra Perú y Bolivia, y así, directamente, llegamos a mediados del siglo XIX. Hacia 1850 recién comienza -o recién se hizo posible- el arte en las calles, sea como ornato o como conmemoración histórica. La independencia y las guerras, por supuesto, harán primar la segunda instancia -la conmemoración de héroes- en todo el siglo XX.*



*"Héroes de la Concepción",  
de Rebeca Matte, fuente al N° 1632  
de la Alameda B. O'Higgins,  
Santiago.*

Durante la República Conservadora, que comienza con Prieto y Portales y termina en 1871 con el gobierno de transición de J. J. Pérez, el Presidente Manuel Bulnes es el actor protagónico en estos temas. Como creció en los campos de batalla no tuvo educación formal, pero la cultura le interesó como a pocos presidentes: fundó la Universidad de Chile, la Escuela de Artes y Oficios, la Academia de Pintura, el Conservatorio de Música y también la cátedra de arquitectura del Instituto Nacional, primera del país. Para ella se contrató a Brunet des Baines, quien en siete años transformó el perfil de Santiago; Congreso Nacional, Teatro Municipal...

Incluso, fue el mismo Bulnes quien compró el Campo de Marte para maniobras de las tropas, el futuro Parque Cousiño. La imagen de París —tan urbanizada esta época y marca el inicio de una tradición monumental donde la Patria, los héroes, el aura romántica de los patriotas, todo acentuado por el nacionalismo que emerge con la Guerra contra la Confederación, converge en una sociedad que necesita hitos estéticos urbanos que sean exaltadores y conmemorativos de tales hechos. Así, la naciente chilenidad se hace metal y piedra.

Todo esto no era un fenómeno excepcional. Por el contrario, en toda América sucede lo mismo. La misma Venezuela, que iniciara tan modestamente su historia, es capaz de encargarse esculturas para el Capitolio de Caracas y conmemorar la Batalla de Carabobo (obras de Eloy Palacios); hacerse presente en Nueva York con un monumento ecuestre a Bolívar (Rafael de la Cova) o alzar uno grandioso al general Páez, proyecto de Andrés Pérez que se fundió en Munich.

Aquí y allá es preciso reconocerlo, son casos aislados. Para bien y para mal la oligarquía chilena se concentró en administrar su nuevo poder, en forjar un orden político y una nueva estructura económica, por lo que la escultura urbana no era tema preferencial. Por lo demás, no habían artistas de calidad que hubiesen podido dejar obras de interés, salvo uno que otro extranjero. En este país en formación, son los hijos de los poderosos hacendados y navieros los que, educados en Europa, traerán a su regreso una cultura urbana que incluye lo escultórico.

Será el sucesor de Bulnes, Manuel Montt, quien oficialice en 1854 la creación de la Escuela de Escultura Ornamental y Dibujo en Relieve; este último apellido es muy decidor del pragmatismo de la época, y lo decimos sin ironía; mucho productor de la época, partiendo por los talleres donde se hacían salamandras, requería de artesanos capaces de trabajar sobre y bajo relieves. Incluso el decreto fundacional menciona la necesidad de una enseñanza que satisfaga a "constructores de edificios y ebanistas", dos rubros en que también se requería de una mano de obra mucho mejor preparada que lo que se disponía por entonces. Así, con sencillez, surgen las condiciones de los futuros escultores chilenos. El decreto no habla de artistas, sino de "artesanos".

Aunque la tendencia del momento, oficial, sea fría y neoclásica, pomposa y rígida, el mejor alumno de esa escuela —Nicanor Plaza— se irá a perfeccionar a París y de ahí llegará justo en 1871, el año en que se inicia el auge liberal del que serán protagonistas Errázuriz Zañartu y, especialmente, su amigo Vicuña Mackenna al que tras de París para hacerse cargo de modernizar y culturizar la capital. El Caupolicán de Plaza, obra de 1863, es el mejor símbolo del período.

#### LOS DRAMATICOS LIBERALES

El rico puede viajar y deleitarse en ello. Como decía Vicuña Mackenna, además puede gozar en su propia mansión de pinturas y esculturas, orfebrería y vajillas cinceladas, hasta de manjares novedosos, todo lo cual despreziza los sentidos e intensifica la conciencia de vivir...; son placeres que refinan. Si además se dispone de un parque privado, con senderos embellecidos por esculturas, más no se puede pedir.

Pero el resto de la población... El gran Intendente, tal como León Bloy, pensaba que las ciudades feas hacen gente fea, y que es tarea pública, "acto de democracia", sembrar de belleza las ciudades para así, literalmente, forjar la felicidad de sus habitantes. Más de una vez lo comprobó, aseguraba, al ver que los vecinos de un nuevo monumento empezaban a pintar sus fachadas, a cuidar el aseo público, los árboles del entorno, tocados por un soplo estético.

La belleza es bella y embellece: "Las estatuas no son sólo moños de bronce o de mármol, sino centros inevitables de mejoras autonómicas... La adaptación del cerro a los usos y propósitos de las ciudades modernas significa recreo y arte, salud e higiene. Las cualidades, en lo substancial, tienen relación con el valor pedagógico del arte, en cuanto todo ciudadano se transforma, a través de sus propias acciones, en un agente activo del ornato y de la higiene".<sup>1</sup>

Para Vicuña Mackenna lo urbano debe atender, con "nobles y animados pasatiempos, a la recreación y educación de la ciudadanía". En el Santa Lucía incluyó teatro, pista de baile, telescopio, sala de conferencias, bibliotecas... y pinturas y esculturas. Para el pueblo que no puede adquirir obras de arte, la sociedad debía ofrecer "modelos de belleza en sus calles y plazas, en los espacios públicos: la ciudad debe ser una obra de arte que se despliega ante el caminante para edificación de su alma, goce estético y elevación de su espíritu". Con este criterio es que calificó al Santa Lucía como "obra esencial de democracia".

Eso sí, tal como exhaustivamente lo demostrara Manuel Vicuña Urrutia, bajo ese discurso también late un impulso segregacionista: "Desde un comienzo, también implicó la apertura de nuevos espacios destinados a satisfacer los requerimientos de la clase dirigente... En conjunto con los paseos elegantes



"Homenaje a Rubén Darío". Parque Forestal casi frente al punto de diamante de Incael Vialdo Vergara y Morillas, de Raúl Vargas Madariaga (1943), Santiago.

(además de la creación del Parque Cousiño, considérese la aristocratización de la Quinta Normal y la domesticación del Cerro Santa Lucía".<sup>2</sup>

De Virgilio Arias, el mejor alumno de Nicomir Plaza, es "Un Héroe del Pacífico", obra de 1882 conocida como "El Roto Chileno", en que justamente se resalta al pueblo de Chile. Como personaje popular, héroe de Yungay, portador de costumbres ancestrales, esforzado y aguanteador, ya merecía entrar a la historia, ser tema de un monumento, luego de estar un siglo combatiendo... Aunque los rasgos del rostro sean más europeos que en la realidad cotidiana, la misma ilusión se repite en la Francia en la época, cuando en los monumentos se hacía uso y abuso de perfiles griegos; tendencia que se mantiene hasta la fecha, cuando el rostro de la Bardoí, la Deneuve o de la Laetitia Casta se ocupan de modelos. La obra del chileno es sólo una ilusión más, y sirve -tiene belleza su obra- como modo de caracterizar un ideal humano arquetípico, platótico, perfecto. Como quería Vicuña Mackenna, "es un modelo de belleza".

Es una creación que Arias proyectó en París, con libertad, a diferencia de la estatua ecuestre del General Baquedano o el busto de Diego Barros Arana, "que demuestran aplicación y esmero en la tarea asumida, pero acusan y delatan la situación del escultor finisecular dependiente del encargo estatal, apresado en una tradición temerosa de desbrozar en modernidad alguna".<sup>3</sup>

El país seguía siendo pobre, aunque tuviera algunos millonarios capaces de importar arte para sus palacios. Son muy pocos los encargos, no se vive del arte en Chile, y el propio Arias morirá en 1941 -justo para celebrar los 400 años de la ciudad- en la más penosa de las pobreza.

#### EL ORGULLO DEL CENTENARIO

Para 1910 el país debía alcanzar un estado de dignidad, había que hacer un esfuerzo. Presidente de una Comisión del Centenario fue Agustín Edwards MacClure, líder liberal que, abriendo las páginas de sus diarios y revistas a los espíritus más progresistas para pensar Chile, propició lugares para el arte. En su mayoría eran radicales como Luis Orrego Luco (que fue Ministro de Justicia e Instrucción Pública y Director del Museo Nacional de Bellas Artes), y Paulino Alfonso, el padrino del museo.

En ese clima nacen el Parque Forestal, el Museo de Bellas Artes, la nueva fachada del Correo Central, el Palacio de los Tribunales, la Estación Mapocho, la Virgen del San Cristóbal y el concurso para el Palacio de la Biblioteca Nacional. Frente a los palacios particulares, los palacios para la ciudad. Es cuando las colonias extranjeras, de Francia, Italia, Inglaterra, se hacen presentes con sus esculturas urbanas que, de inmediato, se entronizan como las mejores del país.



"Un Héroe del Pacífico", monumento conocido como El Boto Chileno, obra de Virgilio Arias (1882), en Plaza Nungay, Santiago.

## UNIR AMÉRICA Y LO CONTEMPORÁNEO

La generación de 1928 tiene escasos aportes. No por culpa de los escultores, sino de la sociedad que no los llamó. Célebre es el caso de Samuel Román, a quien el Ministerio de Educación, mes a mes, le disminuía el tamaño del obelisco a Balmaceda, en la cabecera poniente del Parque de Providencia, hasta que se llegó a la muy modesta altura actual. El que venía de Alemania, seducido por las magnitudes grandiosas, los ejes urbanos monumentales... Así se perdió esa búsqueda, característica de entonces, de conciliar lo precolombino con lo contemporáneo en un lenguaje potente, "telúrico", que bien pudo dejar algunos testimonios en las calles.

En ese período de valoración de las raíces se descubrió al poeta Rubén Darío, el renovador de la lengua castellana, el "Padre América", según Neruda y García Lorca. Es sintomático que una de las mejores obras de entonces, de Raúl Virgas Madariaga (1943), sea precisamente el "Homenaje a Rubén Darío" que se encuentra en el Parque Forestal.

Y es curioso que otro gran hito de la época, el Monumento a José Enrique Rodó, obra de 1944, ubicada en el Parque Providencia (o Balmaceda), también sea un homenaje a un literato innovador. La obra es del dotado Tótila Albert, un vanguardista con personalidad, creador libre, de una rica producción de textos poéticos y filosóficos.

Y que el grandioso conjunto en bloques de granito de Samuel Román, también característico de la Alameda, se trate de un "Monumento a las Educadoras" -libro en mano...- obra que acomete Román y deja ver el auge del telurismo, el hambre de nacionalidad de esos años tan abiertos a las vanguardias europeas, pero también comprometidos con la tierra del origen.

Las ideas, en Chile, expresadas en palabras y libros, priman sobre las imágenes y las formas; hay más pasión por ellos. Cuando en las generaciones siguientes llegue el choque de ideas, precisamente, se produce la desintegración social, el individualismo formal, la disgregación de las tendencias, la crisis, porque el país ha apostado todo a la canasta intelectual. Incluso, la propia idea de monumento, o las de nación y de patria, quedarán cuestionadas.

Ciudades ricas y autónomas, con sus propios héroes y sus propios barrios de mejoramiento urbano, en otros países son un equilibrio frente a las luchas centrales del poder político. Pero en Chile se habían debilitado, no tenían energía propia, salvo Concepción.

El catalán Antonio Coll y Pi llega en muy buen momento para alzar su Monumento a los Bomberos, labrar las caríatides del Palacio de los Tribunales o hacer el busto a J. T. Medina para la Biblioteca Nacional.

De aquí, y en esos momentos, nadie mejor que Rebecca Matte Bello, formada en Italia y Francia, culta y refinada, para aportar imágenes que situarán, como se quería, a Santiago entre las urbes civilizadas de Occidente. Aunque sean un poco posteriores -de 1922- "Los Héroes de la Concepción", ubicado en el bandejón central de la Alameda, y "Dédalo e Ícaro", frente al Bellas Artes, son notables testimonios de la época y valiosos hitos en la ciudad, obras fuertes en texturas, que han superado ya por completo el servilismo decimonónico para entrar en la angustia áspera del siglo XX.

Aunque no sean rigurosamente urbanas, como sus públicas, podemos incluir, como lo mejor del período, y el mejor "museo de la escultura de Chile", al Cementerio General.

Por idiosincrasia y pobreza, tampoco aparecen esculturas en las calles, ni de ornato. De lo que había, mucho se destruye. A raíz de una noticia aparecida en el diario *La Nación*, el 7 de enero de 1950, Joaquín Edwards Bello escribe un célebre artículo llamado "Un Antiguo Deseo de Destruir", en que lamenta que el presupuesto de Aseo y Jardines del Cerro Santa Lucía se vaya todo en reparar las destrucciones ocasionadas por el público: "Los jarrones fueron destruidos a pedradas para llevárselos en pedazos. No quedan ornamentos sanos".<sup>1</sup>

Lorenzo Domínguez (1901-1963) fue un escultor interesante, y tenía apenas 27 años cuando ganó en España el muy importante concurso para el monumento al científico español Ramón y Cajal, en Madrid, pero al no haber actividad urbana en Chile no quedó su huella en las calles del país.<sup>2</sup>

#### LOS 80: EL RETORNO DE LOS MECENAS

Pero ahora, finalmente y luego de un silencio urbano de 60 años, las autoridades, la prensa y la opinión pública están conscientes, valoran, y ya tienen en sus pautas y agendas la construcción de museos, el apoyo a la creación artística, el uso de obras de arte en edificios públicos y privados, concursos municipales de mobiliario urbano, etc... Hay un retorno del arte, y se vuelve a hablar de belleza urbana, luego de varias décadas en que este concepto estuvo prohibido sin que el grueso público supiera el porqué.

Aunque se olvida, efímicamente, que este país ha sido y sigue siendo pobre o muy pobre -el 75% de la población- cuando hay un entorno estimulante la sensibilidad ante la belleza surge. Ahora, al haber un crecimiento económico, todos los actores han sido capaces de reaccionar y aportar a la escultura -incluso monumentos estatuarios- en las calles.

La historia lo demuestra, nuevamente, que habiendo un liderazgo político dialogante se genera una interactividad social que se traduce en donaciones y auspicios del sector privado. Tal como grandes empresas han apadrinado sales de museos, está demostrado que, con las señales públicas adecuadas, se puede incorporar a este sector no sólo al apadrinamiento de áreas verdes, como sucede en Buenos Aires con las industrias que mantienen plazas de su barrio, sino por la nueva y más creciente belleza urbana cual es la apertura de un sitio que es privado para que su uso sea público. La creación de los concursos Arte Industria (1980) refleja la sustitución del actor público por el privado; o, el protagonismo de la iniciativa privada junto a un desmedro del Estado y el empequeñecimiento de su rol.

Hay un rol de los municipios, caso a caso, en que Providencia ha tenido logros excepcionales. Así comenzó hace muchos años a dialogar con los privados a la hora de aprobar grandes proyectos para generar espacios peatonales, urbanos, apropiados para ubicar arte en ellos o para que se realicen algunas actividades. Surgió, por ejemplo, el Paseo Las Palmas, el espacio semipúblico más intenso del sector, en ar-

tistas callejeros, manifestaciones, etc... o el eje peatonal que, perdiendo un trozo cada vez que se presenta un proyecto, está surgiendo entre la Avenida Providencia y la Costanera, hasta que exista un circuito peatonal completo. Santiago, ahora último, también lo está haciendo. Por supuesto, es muy relevante el Paseo de las Esculturas (1986), en el que se rescatan obras como la Pachamama, de Marta Colvin.

#### LOS 90: EL ESPACIO PÚBLICO

Finalmente, los tres gobiernos de la Concertación, que promueven un fortalecimiento del rol del Estado, han culminado su discurso con la incorporación sistemática del arte a las obras públicas, iniciativa surgida en el Ministerio de Obras Públicas (MOP) y que ya exhibe numerosos logros a lo largo del país. Incluso, la Dirección de Arquitectura de ese ministerio asumió tal rol dentro de la definición corporativa: "Se proyecta al exterior (sector público y comunidad en general) como un organismo promotor del arte en los edificios y espacios públicos".<sup>3</sup>

Ha vuelto, después de la crisis nacional, la valoración del monumento conmemorativo, comenzando con la colocación de ex Presidentes en la Plaza de la Constitución o la figura del padre Alberto Hurtado en su santuario, en el entendido que, después de todo, hay que recobrar la unidad nacional, reafirmar ciertos consensos en torno a algunas figuras, forjar una trama cultural básica que esté presente en la educación así como en las calles y plazas.

También se han multiplicado obras en espacios públicos, como es el caso de Mario Farrázaval y Osvaldo Peña ("Sin Título", 1988) en el Forestal, el "Homenaje a Jackson Pollock", de Federico Assler, en el Parque de las Américas o Francisco Gazitúa en la Plaza Pedro de Valdivia. Incluso se ha dado la síntesis público-privado, como en la ciudad Empresarial de Huechuraba, con espacio para obras como la de Hernán Poelma. No cabe duda que este ámbito está en plena expansión. ☉

#### NOTAS Y BIBLIOGRAFÍA

- 1 "Album del Cerro Santa Lucía", Benjamín Vicuña Mackenna, Santiago de Chile, 1874.
- 2 "El País Americano", Universidad Finis Terrae, 1996-98.
- 3 *Escultura en Chile: Otra Mirada para su Estudio*, Enrique Solanich Solmanay, Ediciones Amigos del Arte, 2000-98.
- 4 *La Deschilencización de Chile*, Ediciones Aconcagua, 1977-211.
- 5 *La Transición o la Abstracción*, Darío Rojas, Tercer Mundo Editores, Colombia, 1989-175.
- 6 Memoria Dirección de Arquitectura MOP 1997-1999.

#### MIGUEL LABORDE

Colaborador *El Mercurio* desde 1981. Editor de la revista *Universitaria* de la U. Católica y profesor seminario "Política del territorio" en Arte y Arquitectura de la Universidad Finis Terrae. Director de la Sociedad Chilena de Historia y Geografía.





## PINTANDO BELLAVISTA

Desde 1997, la Facultad de Artes de la Universidad Finis Terrae viene realizando un Concurso de Pintura en el Centro Cultural Monte Carmelo, de la Ilustre Municipalidad de Providencia.

Este concurso in situ es abierto al público en general, teniendo como tema algún lugar de la comuna, como por ejemplo: el Barrio Bellavista, el Cerro San Cristóbal, el Río Mapocho o el mismo edificio histórico donde funciona el Centro Cultural.

Agradecemos a esta institución su cooperación, que ayuda a esta Facultad de Artes en su labor de extensión artística a un público no especializado. ☉

## 12º CONCURSO - TALLER DE PINTURA

ORGANIZA:



Museo Nacional de Bellas Artes  
11 Noviembre al 21 de Noviembre del 2001

## Galería Ganadores 2000



1º Lugar  
José Zerafán  
Universidad Finis Terrae



2º Lugar  
Matías Mery  
Universidad de Chile



3º Lugar  
Ximena Puentes  
Universidad Católica Temuco



# CEMENTERIO GENERAL

## CIUDAD - LABERINTO

### EL ARTE Y LA MUERTE

**E**l Cementerio General de Santiago, ciudad-laberinto, con más de dos millones de sepulcros en 85 hectáreas, fue inaugurado el 9 de diciembre de 1821, por decreto de Bernardo O'Higgins.

Homenaje también a esta ciudad-laberinto que ya debiera pensarse como Monumento Nacional por las valiosas obras de arte y arquitectura que allí acontecen.

Del arte y la muerte en paradoja: pequeñas catedrales, panteones, memoriales, la "fosa del común". Así, entre gótico, neoclásico, modernidad kitsch, fundamos nuestra lisuomía. Marmoles, capillitas, pirámides, híbridos, derivados somos, Mezcla e impostación somos. No parecemos a Europa y algo a nosotros mismos, pero somos también imaginación paradójica.

Tal vez los nuevos cementerios de parques y avenidas de liso progreso horizontal olviden la mano del arte. Somos modernos, escépticos, democráticos iconoclastas.

¿Con qué reemplazamos nuestro culto a la muerte? Chile en su seno trágico sigue nuestros monumentos. Homenajes al héroe victimado: Manuel Rodríguez, Portales, Balmaceda, Prat, Allende. "Monumento a los Mártires de La Cisterna", por Virgilio Arias (1855-1941) en el propio cementerio. "Monumento a las Víctimas del Incendio de la Iglesia de la Compañía", por Carriera-Beluse, que preside al edificio por su frente, en la plazoleta (trasladado desde el Congreso en 1873)... Comparten una chilenidad oscura, "somos hechos a la medida de la muerte", diría Bataille.

He aquí un vistazo a esta ciudad patrimonial nacional que alberga parte de nuestra memoria, la belleza y la muerte.

FRANCISCO MARQUEL

## CEMENTERIO GENERAL:

# Alas, Diluvio Leve del Enigma

<i>El secreto de las estrellas</i>	: <i>la gravitación.</i>
<i>El secreto de la tierra</i>	: <i>estratos de roca.</i>
<i>El secreto del suelo</i>	: <i>recibir la semilla.</i>
<i>El secreto de la semilla</i>	: <i>el germen.</i>
<i>El secreto del hombre</i>	: <i>sembrar.</i>
<i>El secreto de la mujer</i>	: <i>el suelo.</i>
<i>Mi secreto</i>	: <i>debajo de un nimulo que jamás descubriréla.</i>

Mrs. Sibley, Edgar Lee Masters

Arribando a la ciudad-cementerio por la avenida Profesor Zañartu, una paloma inerte en el ramaje sepia de un tulipero (hélice sus hojas) anunciaba parto del enigma: "¿De dónde venimos? ¿Qué somos? ¿A dónde vamos?"

Cadencia gris y tornasol, el maravilloso cuello arco iris apagándose, colocaba a este lado del muro la inocencia de su partida sin alero. Este diluvio leve del enigma transparente, pero esquivo.

¿Sacrificio? ¿Aguirio? ¿Mueren acaso en absoluto las avecitas criaturas? ¿Y su santidad? ¿A qué mano pertenece esta partida? ¿Las plegadas alas inútiles ahora? ¿Belleza del fenecer? ¿Simple prontitud de esta muerte ya nacida? ¿En qué balanza somos o es la herida del costado que iguala nuestra sangre y la soya?

Me preguntaba si el destino podiera dejar de ser. Si acaso la muerte detendría su rueda ciega por olvidar su transcurrir.

¿Qué poderes del hombre si la vida, la muerte, nos anteceden? ¿Por qué debemos obedecer al pórtico final?

## Inventario

Y he aquí esta ciudad-cementerio, laberinto así heredado como sus frisos y arquitrabes, sus soles y lluvias, destruyendo bronce y perfiles, volviendo a la madre tierra sus óxidos y piedras: la vanidad de vanidades.

Monolíticas piedras construyen la nave del edificio portada, obra de Balmaceda, 1890. Arriba, bajo la última cúpula y sus cimbras, veladas alegorías, esculturas por descubrir.

Luego del hall y los murales de Roberto Fuller pintados a finales del siglo XIX, entrando en los primeros patios, enhiesto un bronce cercano a los tres metros. Su autor, Tótila Albert: una muchacha de pie, de hombros y manos poderosas lee un libro bajo



Página 42  
Blanca Medina  
"Liberación", 1935.

Supera:  
José Coroca  
"Ángel Arrodado".

el eucaliptus. Simboliza el quehacer del Presidente Aguirre Cerda, a quien hace homenaje esta tumba (1950): "gobernar es educar".

Patio 43 y sus musgos, por calle Alejandro del Río: junto a una acacia aserrada, corona el mausoleo de la familia Kaiser Schickedantz, una joven madre recostada y su hijo. Elongación, plegaduras, dibujan el bronce ondas de mar en el vestido. A los pies, su pequeño vástago con brazos extendidos la reclama. Limpidez, síntesis de formas. Arcaico y sacramental nuestro Albert, cuyo drama fue no contar con los medios para perpetuar en bronce sus obras. ¿Qué espera tendrán para ser vaciadas ahora? ¿No amamos lo que somos y hemos sido? Necesario es volver a descubrir, rehabilitar a nuestro artista. En el mismo patio vemos "Danza para tu Sombra", escultura de Marta Colvin (1907-1995) y otra Venus yacente de José Carocca.

Así piensa Albert la tarea del artista: "Nadie hace nada. Todo se hace a través de nosotros. El creador crea a través de nuestro inconsciente"... "Hacer consciente el inconsciente: poder sumergirse como el buzo y volver a flote. Todo creador es un Orfeo que logra regresar a la vida desde el reino de los muertos. En eso consiste una obra. La obra proviene de las sombras". (En su libro *El Escriba de Dios*). En seis tomos y 1440 páginas, Albert revela "el nacimiento del yo" que nos muestra el despertar de su conciencia triple: "su estructura interior y exterior dada por la naturaleza de padre, madre e hijo. Cada hombre es una trinidad".

Así escribe su credo artístico: "no quisiera que se me considerara escultor ni poeta profesional. Más me interesará cuando me despida, que haber dejado escultura o poesía, una semilla. Las obras son sólo vehículo para que el espíritu llegue al alcance de los sentidos".

Místico, religioso, órfico, hermético, poeta, filósofo, músico. Gabriela Mistral designa su obra como "una vuelta a la espiritualidad".

Por la zona de los primeros patios (27), a mitad del prado, una "dolorosa", de pie haciendo alegoría, tallada sobre el primer plano en un bloque de mármol ciclópeo y vertical: "Dolor", tumba dedicada a los padres de nuestra Rebeca Matte (1875-1929). Allí reposan Augusto Matte y Rebeca Bello.

"Fue mi madre un ensueño delicado/ en tinieblas morales tan fecundo/ y de bellezas funesto destructor".

"Fue un cántico dulce y plañidero/ que surgía en la noche sin estrellas/ y buscaba en las sombras esas huellas/ que ha perdido el torrencio viajador".

Así rezan al universo del bloque ya gris, esculpiñas las primeras estrofas dedicadas a su progenitor por la artista. Misterioso, infante, trágico sino de esa madre, que al dar a luz pierde la razón, y por cincuenta años, hasta su muerte (1918), jugará con muñecas en ese su irrecuperable limbo. ¿Precio del arte? ¿Precio del amor?

Así escribe en su diario la artista: "Su muerte es la continuación de un sueño penoso y mi alma se agita en angustias de pesadilla, sin sentir el choque de la realidad".

Por la calle Bello (patio 68) rodeada de naturaleza se yergue "Ad Lucem" (Hacia la Luz). Una pareja humana ¿a su salida del paraíso? Desnudos, huérfanos, el hombre conduce a la mujer. ¿Paradoja? Simbolizan en la propia tumba de la artista, el desamparo, el exilio. Metáfora del destino humano de nuestra artista, delicada y dramática a la vez. Rígida, sugerente en su poderosa afirmación de la vida y el arte.

Agredida la memoria imperecedera de nuestra Rebeca: "Meditación", busto de bronce del mausoleo de José Santos Salas, fue robado en 1985 para venderlo al kilo. Recuperado el rostro estaba destruido a martillazos (azares de la ciudad-cementerio: del mauso-



**Rebeca Matte**  
"Ad Lucem", Hacia la luz, mármol, 110 cm. de alto sin pedestal.

leo de la familia Valenzuela García desapareció un león de bronce de una tonelada de peso).

José Carocca Lafior (1896-1966) es el escultor con mayor número de trabajos en el camposanto. Más de una veintena de esculturas realistas y muy semejantes.

Tenemos también a Blanca Merino (1879/80-1973) en la bóveda familiar su obra "Liberación" (patio 43), en precarias condiciones.

Lozenzo Domínguez (1901-1963), escultor de frisos y portales, como en la tumba de la familia Garañolic Yankovic (patio 44). En la sepultura de Fernando Iñiguez (patio 35).

José Perotti (1898-1956). Con todos los oficios de ceramista, pintor, grabador, dibujante, sus obras están presentes en los patios 33, 59, 81, 102.

María Merani (1910?-1988) en el patio 98, su originalísima obra en cemento para el Mausoleo de la Sociedad Nacional de Bellas Artes.

"Ángel de la Muerte" en el patio 68, escultura de 3 metros de alto, imitación granito nos revela la poderosa mano de Samuel Román (1907-1990). La capa y sus pliegues, el gesto, lo cómico, la afirmación épica y humana: "escala tal vez su propia obscuridad para establecer los lineamientos de un rostro medido con plomada". (W.B Yeats). No la máscara que busca su origen al revés, ¿como epílogo en la mirada del ángel?

Se destaca también el monumento de J.A. Ríos, 1947, erigido en una encrucijada de la calle Bello. Friso, cincelado en un granítico bloque de 5 toneladas.

Como Román postulara, sus fuentes fueron "el clasicismo y el arte de los mayas, aztecas e incas que enseñan la simplicidad". "La satisfacción del artista radica en obtener una gracia especial e inexplicable y en que su obra esté llena de palpación humana". "Mi fuerza creadora está en América en mi tierra", ratifica Román.

En el Memorial de los Detenidos Desaparecidos encontramos tres monumentales y notables cabezas simbolizando las tres edades del hombre. Para su autor, Francisco Gazitúa (1944), "La escultura posee dos temporalidades, de la piedra, es decir material y cultural. En este sentido me molesta el aspecto operático y alharamiento de la escultura hasta principios de siglo. Esa literalidad deforma la vida y la muerte... "mis obras son una invitación a pasar lentamente igual que cuando nacemos a la vida". Estas tres cabezas, propone Gazitúa, se insertan por su gran tamaño en la tradición Olmeca, las de Constantino, en el Museo Campidoglio de Roma, o de las grandes cabezas egipcias, con las cuales conviví por años en el Museo Británico".

## Paisaje. Epitafios

... Le 14 juillet  
1837 Dans sa  
43<sup>ème</sup> Année

Tumba en cuadrícula y enrejada para un francés. ¿Historia de una semilla en ultramar? Fragmentos de su blanca losa marmórea a flor de tierra: "Me gustaría saber lo de ese ataúd". (*Fragmento de un prólogo*, T.S. Elliot).

Hacia el norte, luego del terremoto del 85, ruina los portales amarillos y góticos, gárgolas trizadas... Sobreviviente aún el amor entre las grietas constantes: Winett de Rokha 1894-1951.



María Colón  
"Donna para la Sombra", 1932.  
piedra, 250 cm de alto con pedestal

"Aquí duerme y crece para siempre la más hermosa flor de los jardines del mundo".  
"Pablo".

Pablo de Rokha 1894 - 10.09.1968

Gónica capillita-mausoleo, pequeña catedral para armar ventada desde Francia. Siempre nueva losa, castillito de naipes ensamblado en mármol. Gárgolas su defensa. Estribos sin arbotantes en columna sosteniendo cada pináculo hacia el cielo.

Cuando la primera calle va al oriente, coronando otra blanca capillita de mármol gótico, suceden tres ángeles descabezados. ¿Sus primeras muertes? Arriba el último, cabeza inhabitada bajo el dosel en la cima de la luz.

Avenida tras avenida, meliás, palmeras tuliperos, ya desprovistos de flores, los jacarandás, los más altos: pinos azules.

Solemnidad, austero el neoclásico perenne. Cornisa tras cornisa; friso y otro friso; volutas, columnas. Vanidosa su rosada y perfecta elegancia ¿fragilidad, la belleza bajo el poder: impostura? Geometría del poder. Primoroso el acanto en su pétrea eternidad.

A metros de el "Dolor" de nuestra Rebeca Matte, entre lápidas de próceres encontramos a la pintora Herminia Arrieta de Dávila (1896-1941). Hernán Díaz Arrieta lo dedica sobre la piedra escrita: "Noble amiga, artista delicada/ centro viviente de afectos/ redime a una generación/ que necesita de estos altos ejemplos".

Casa, la otra. Esta pequeña fachada de la partida: portada: Casa de Francisco Echaurren 1887.  
Plinto escritor:

"surgite mortui"

A un siglo de lluvias y soles, sobre la cúspide, el ángel más blanco y sereno contempla hacia el norte su infinito. (Ángeles de llama y hielo nombra Rimbaud).

Por la calle Nicolás Vicuña, en este laberinto encuentro una India Araucana de cemento toda, trenzas y arrebiates: zoquil, trapelacucha.

Vigilante. Mutilada la mano izquierda, a sus pies un libro abre sus páginas:

Inchenien te	Yo guardo
Chi trufipen	esta ceniza
Tani guen mapu	porque soy
Guennen	dueña de esta tierra.

Siemprevivas y crisantemos reseco escoltan abajo. El nombre arriba, nuestro pintor "Rafael Correa Muñoz 17 Mayo 1957".

Rodeado de acantos vivos. Desde la raíz mármol monumental. Homenaje blanco: "Aquí descansan los restos de Rafael Correa Saá, falleció el 4 de Agosto de 1843 a los 66 años de su edad".

"Su muerte fue la del filósofo cristiano. Su numerosa y desconsolada familia que le vio cerrar los ojos para no abrirse más, recibió una lección edificante".

"Este mármol sin embargo es su última morada terrestre; su altar social; el bosteo del mundo todo está contenido en este estrecho recinto: pero su alma piadosa descansa en el seno del eterno".

¿Y los huesos del último patío? Los del estado llano. La última morada, madre tierra, para "en común". Fosa sin episodio y sin nombre, esta máscara de huesos: "Tras la paletada nadie dijo nada. Nadie dijo nada" (Pezoa Véliz).

## Final

Mezquina la muerte. La conocemos adelantada, por su no cansancio "colocando de nuevo sus viejos candados" (Armando Ros Vial). La sabemos por el inventario de la historia. Por un advenir que estaba antes del tiempo. La conocemos también por aquel suicida, por esa su soledad inimaginable, legado para siempre: "en la boca leve lana de la nada". (Gabriela Mistral).

"Y la muerte no tendrá señorío/ Aunque las gaviotas no vuelvan a cantar en su oído/ ni las olas estallen ruidosas en las costas/ aunque no broten flores donde antes brotaran ni levanten/ ya más la cabeza al golpe de la lluvia; aunque estén locos y muertos como clavos,/ las cabezas de los cadáveres martillaron margaritas/ estallarán al sol hasta que el sol estalle/ y la muerte no tendrá señorío".

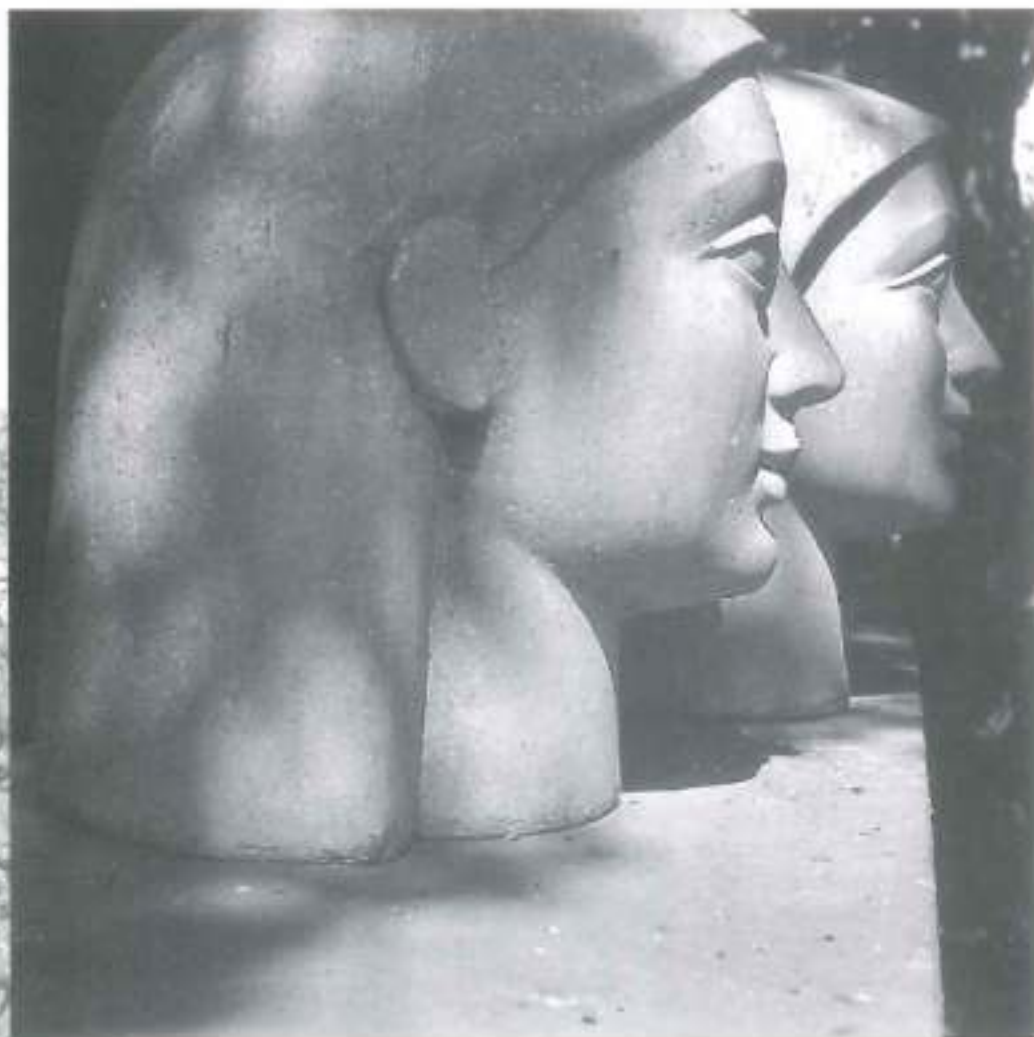
(La Muerte no Tendrá Señorío. Dylan Thomas) ©

*Ayer y Hoy, agradece la atención y el material fotográfico cedido para esta publicación. Nuestro reconocimiento al Director del Cementerio General, don Julio Gaverra y a Danilo Sáez, encargado de Relaciones Públicas.*

FRANCISCO MÁRQUEZ

Investigador del Arco Latinoamericano.  
Autor del libro Miguel non Dangol y la Batalla de San Ramón. (Coricoa 1993).

# Samuel Román



ROSA LIRA BAÑEZ

## GERMINACION

“La materia inerte, en apariencia dormida, se estremece al oír voces lejanas. Con insistencias imperativas la llaman a movilizar sus energías y tomar colocación en el principio de su propia historia. La realidad plena de sol, agua y viento, con sus ojos avizores imprime la formación del canto, la invitación a la vida.

Materia limpia, sumida en largos y profundos sueños, abre los ojos sin vista, alarga sus manos y a tientas toca su alcoba de sombras, despertando repentinamente, rompiendo la penumbra en que habita, saltando el muro mágico de la nada, para encontrar el otro lado del misterio, el cuerpo de su espíritu envuelto de palpitantes carnes, carnes sedientas de luz tornasol.

La maravilla de la creación ha cumplido la primera tarea: deja la semilla a la voluntad de crecer y le entrega el poder de gobernarse a sí misma; que la naturaleza vitalice sus elementos, y si ella trae la calidad como razón de existir, vivirá, se desarrollará a pesar de lo inhóspito del lugar de siembra, que sin una humedad que alivie sus raíces, ni el amparo de las brisas, ni un ambiente propicio, florecerá en plena desolación.

Entonces, la palabra hecha pregunta se adelanta, toma acción, se presenta interrogativa, revisa el mensaje abriendo la puerta del lenguaje para que se mueva y se realice. Luego, las mixturas sonas de la existencia -sin egoísmos- ni miseria de ninguna especie- entonan el canto de la formación de la personalidad.

Toda vida marcada por su destino está supeditada, la mayoría de las veces, a la aventura de la sociedad que la rodea.

Los halagos delirantes o los contrapuntos de lo adverso pueden malograr el libre desenvolvimiento de lo condicionado y hasta equivocar el camino hacia la meta legítimamente propuesta.

Tirar el lastre de lo inconveniente es la gran misión a cumplir. Es tarea de seres que por encima del atavismo de origen o de las cosas negativas, levantan sus frentes a una estatua de sueños e ideales por sobre lo cómodo o incómodo de su naturaleza.

Las disciplinas salvadoras son rígidas en corregirse estableciendo su propia ley, la de mantenerse despiertas con la limpieza de su poderosa autocrítica. Así, en un mar ardiente y profundo, su crisol funde lo bueno y lo malo que aquejan a los seres, para cristalizar el amor por lo verdadero, que tiene la verdad en señalar, definir la individualidad creadora y veraz, con ojos internos y externos, como lámparas maravillosas"

*Samuel Román*

## DE SU VIDA...

Chile es un país de grandes escultores, quienes se han forjado, principalmente, a través de la naturaleza que los rodea, siendo la cordillera de los Andes una generosa proveedora de las más diversas materialidades, además de constituir una poderosa fuente de inspiración.

Samuel Román, uno de nuestros grandes escultores, nace inserto en este hábitat, en el año 1907 en la región de Rancagua. Será su tierra, el campo, la naturaleza y sobre todo la cordillera, los que determinan su camino hacia una vocación artística.

El contacto desde temprana edad con los materiales despertó en él la búsqueda de lo propio, las raíces americanas.

Su primera relación con la academia sucede en 1924 cuando ingresa a la Escuela de Bellas Artes, siendo sus profesores Virgilio Arias y Carlos Lagarrigue, de quienes aprende el oficio inicial, captando el espíritu de la escultura clásica griega.

Fue un hombre de grandes pasiones, y de esta manera, con fuerza y sin titubeos enfrentó su vida y su obra. En 1930 se enamoró y se casó con Catalina Laforte, mujer a la que adoró durante toda su vida y con quien tuvo 7 hijos, siendo Héctor, el hijo mayor -igual que su padre- escultor.

En 1937 obtiene la beca Humbolt, que lo lleva a Berlín junto a los artistas Israel Roa y José Perotti. De esa experiencia -única vivida en el viejo continente rescata- los trabajos de Rodin y Barlach, se admira de los monumentos ecuestres de los maestros renacentistas, situándolos en un lugar primordial de su creación artística, "...me inspire en estos grandes y siempre saqué de ellos lo mejor...".

De vuelta a Chile y absorto por todo lo visto y experimentado, sucede la realización de una serie de monumentos, en los que siempre destacó su manera de romper con el dato histórico, a través del manejo suelto.





## Samuel Román

y espontáneo del material, el empleo de líneas abiertas, brindando calidez y humanidad a cada uno de los homenajeados. Entre ellos podemos mencionar el monumento a Don Claudio Matte (1943), cara de Pedro de Valdivia (1949), ubicada en el cerro Santa Lucía, entre otras.

Su perseverancia, su voluntad y la sed de aprender nuevas técnicas para el ejercicio de la escultura lo llevaron a internarse en el Cementerio General de Santiago para conocer y alternar con los viejos canteros. La amistad y el amor que nació de esta relación, entre hombre experimentado y novato, es suficiente para que en Román surja la idea de crear una escuela de canteros, como una forma de dignificar y homenajear tan silenciosa y desconocida profesión. En 1943 el sueño se materializa, se inaugura la Escuela de Canteros "Pedro Aguirre Cerda", ubicada en su casa, en calle Exequiel Fernández. Este lugar de encuentro buscaba unir artistas,

artesanos y obreros para aprender y profundizar en el trabajo de la piedra. De ésta por embellecer la ciudad de Santiago, que sus espacios públicos contarán con monumentos y grandes obras escultóricas. Su esfuerzo no fue en vano y de esa época destacan el monumento a las educadoras Antonia Tarragó e Isabel Lebrun (1946), emplazada en la Alameda, la escultura de José Manuel Balmaceda (1949), en Plaza Italia, y el monumento al rector de la Universidad de Concepción, Enrique Molina (1966), en la Universidad de Concepción.



Durante las décadas de los 50 y 60 su trabajo se centró en la realización de estatuas por encargo, obras monumentales e investigación en diferentes materiales: pétreo, bronce, yeso y terracota.

Junto al espíritu innovador, libre y creativo del artista, yace en él una fuerza subterránea sustentada en el interés por lo académico, la que emerge y se concreta ejerciendo clases en el Bellas Artes, Artes Aplicadas y en la Escuela de Canteros y algún curso esporádico en las regiones de Valdivia, Concepción y Antofagasta.





También fue maestro de mucho de nuestros artistas contemporáneos, entre ellos, Enrique Ortóñez, Juan Egenau, Francisco Gazitúa y Vicente Gajardo, a quienes influenció con ideas nuevas, traspasándoles el amor a la materia y el oficio.

En 1964 recibe el máximo reconocimiento que nuestros artistas pueden lograr: el Premio Nacional de Arte, situándolo como el mejor escultor chileno.

En Román es reconocible la preocupación por el ser humano y su desarrollo, la vitalidad con que se enfrentó a los más variados trabajos y cómo, sin proponérselo, abrió una nueva brecha en la escultura chilena intentando separarse de la academia para realizar una obra netamente propia, una escultura donde lo americano esté siempre presente. Tal vez sea ésta la razón por la cual la terracota sea uno de sus materiales preferidos. Tierra, tierra roja y nuestra de donde emerge y emana una historia, nuestra historia latinoamericana.

Samuel Román fallece el 7 de abril de 1990, en su casa-taller ubicada en la comuna de Macul; hoy sus restos descansan en el cementerio de Rancagua.

Sus obras lo mantienen presente en el espacio urbano, en las universidades y en su familia, que le recuerda celosamente, y en un amplia e importante página de la historia de la escultura chilena.

## FRASES DE SAMUEL ROMAN

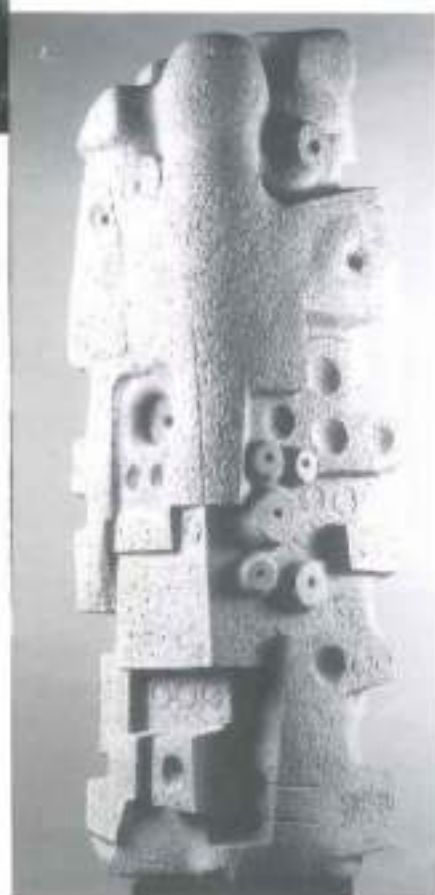
### FRASES BRONCE

"...como un movimiento, pero lo detengo al hacerlo forma en el tiempo y en el espacio. En mis obras hay un movimiento estático... una fuerza contenida por su propia ley".

1. "Niño de pueblo", 1931. Bronce, 35 cms de alto.
2. "Elena Wilson", 1933. Bronce, 36 cms de alto.
3. "Desnudo", 1935. Bronce, 65 cms de alto.



## Samuel Román



## FRASES PIEDRA

"El material que más cuadra a mi carácter, es el pétreo, mármol, granito, piedra. En tal materia me gusta encontrar las dificultades que endurecen mi voluntad y mi mano, hasta vencerles".

"La piedra no es cosa de fuerza, ¡jamás la fuerza...! la piedra se desbasta con ritmo, con ritmo pausado".

"La piedra busca el suelo, no le tengas miedo a la tierra. Ella, la piedra, es un material del suelo; en eso se parece al agua, que también busca siempre hacia abajo, deja siempre la piedra en la tierra. Si dejas también que el agua busque la tierra, el resultado combinado de agua y piedra es una fuente".

## FRASES TERRACOTA

"...tratándose de tierras cocidas, materia que plasmo a mi antojo, doy rienda suelta a mi fantasía, pero siempre en virtud de una ordenación plástica, que en rigor determina todas mis creaciones".

"...considero la terracota el material esencialmente humano. La ventaja enorme que significa trabajar la terracota reside en el hecho de que la forma es la expresión espontánea de las manos. El calor del artista pasa directamente al material, plasmándolo con la ductilidad que solo tiene la vida. Luego el artífice se queda soñando el resultado. La alquimia del fuego pondrá en la obra su toque definitivo. Yo creo que en terracota se llega a un arte mucho más puro que en los demás materiales. La magia de las manos puede hacer milagros en este noble material".

4. "Voces de Piedra", 1980. Basalto, 53 cms de alto.
5. "Corazón de Piedra", 1972. Basalto, 48 cms de alto.
6. "Amor en potencia", 1974. Piedra macilla.
7. "El calenche", 1980. Granito, 100 cms de alto.

## COMO ESCULTOR

"Soy por constitución física, sano y fuerte, y mi ánimo labora en concordancia con ella. En plena fauna olvido los conocimientos universales del arte, las tendencias, las teorías. Solo amo el trabajo, mis materiales y mis experiencias de la vida".

"Pasado para el lado de adentro de las piedras, así estoy yo; pasado por el codazo de los poros de las piedras, así estoy yo".

"Mejor que la mano para revisar los planos del tallado, es el pie. El está más acostumbrado que la mano a los pequeños desniveles. Súbete sobre la piedra y pásale el pie por encima, porque el pie, como la piedra, funciona con el suelo. Una buena escultura se siente también en los pies. Si ella está bien parada, igual que nos, su centro de gravedad se siente en los pies." ☉

### BIBLIOGRAFÍA

Entrevista de Miguel A. Rojas Mix a Samuel Román, *Anales de la Universidad de Chile*, octubre 1965.

Samuel Román, libro-catálogo, Museo Nacional de Bellas Artes, Santiago de Chile, 25 de noviembre de 1993 - 31 de enero de 1994.

8. "La novia del viento", 1938. Terracota, 126 cms de alto.
9. "La noche", 1945. Terracota policromada, 50 cms de alto.
10. "Arcano", 1968. Terracota, 99 cms de alto.
11. "Fecundidad", 1969. Terracota, 88 cms de alto.

### ROSA LIRA IBAÑEZ

Licenciada y Pedagoga en literatura de la Universidad de Chile.  
Directora de Galería Arteespacio.  
Asesora Cultural Fundación Telefónica.



# Tótila Albert



"La Tierra"  
104 x 83 x 66 cms, yeso.  
Museo de Arte Contemporáneo, Sigs.

Y EL SIMBOLO COMO BELLEZA EN LA  
ESCULTURA MODERNA



Tófilo Albert  
"Gandhi", 1963  
yeso, 77 x 44 x 43  
Museo de arte Contemporáneo,  
Universidad de Chile.

*Tófilo Albert Schneider  
nace en Santiago el 30 de noviembre de 1892 y muere  
el 27 de septiembre de 1967. Desciende de una familia  
de alemanes con antecedentes artísticos. Un abuelo es  
compositor musical y su padre Federico, un aficionado a  
la acuarela, que complementa su aptitud de científico e  
investigador de la naturaleza chilena.*

*Sus estudios iniciales de agronomía dan paso a los  
artísticos. Detectada su vocación, viaja a Alemania en  
1915, a un año de empezada la Primera Guerra Mundial,  
y reside allí hasta 1923, fecha que retorna a Chile para  
exponer y demostrar sus avances y desarrollo logrados en  
su larga estancia.*

El ambiente que observa en Europa en esa inicial etapa formativa no es el más propicio ni adecuado. Llega a un país herido y acosado, panorama que advierte con sorpresa día a día, pero más incitativo y crítico que el chileno, a pesar del gran conflicto bélico que retarda y pospone los intentos por abrir cauces a las nuevas visiones del mundo y de la creación artística.

Visita diversas escuelas de arte y comienza sus estudios de dibujo con el profesor Martín Koerte en la Kunstgewerbeschule. En 1917, un año después de la aparición del movimiento Dadá en la neutral Suiza, ingresa a la Academia de Bellas Artes de Berlín y es alumno de Franz Metzner (1870-1919), escultor figurativo y de méritos. En la historia del arte es una fecha crucial. Acaece la Revolución Rusa, de consecuencias determinantes en el rostro del mundo y en el terreno de las artes plásticas otra revolución coherente y de secuelas se gesta. Es el programa holandés De Stijl, cuyo propósito es el dominio completo de lo abstracto y de la geometría, posición que además como ideología expurga cualquier manera de visualización para fomentar la abstracción total adoptando un lenguaje figurativo elemental de rígidas limitaciones. Con un repertorio de medios castigados, la estética que postula se une a la creencia de que el siglo XX es la época en que las energías y potencias individuales cederán ante las universales. Corolario clave en la concepción creativa es la negación de cualquier predominio personal.

El momento es complejo y de cambios radicales. El ambiente artístico e intelectual es agitado por la intensidad de las discusiones y tanto la retórica como la academia decimonónicas emprenden su retirada final. Se vive la tristeza de la guerra pero, a la par, el estímulo renovado de ciertos animadores de la escena plástica como Ernst Barlach (1870-1938), escultor, gráfico y escritor interesado en la escultura medieval alemana, con la que reconoce afinidades técnicas y espirituales, concibiendo, cual costumbrar expresionista, con que la creación artística y sus formas patentes y visibles el hombre puede descubrirse a sí mismo y al Dios perdido; o Max Libermann (1847-1935), pintor abierto a los influjos extranjeros, ensanchando la mirada de los artistas hacia las nuevas tendencias del momento surgidas desde París. Ejercen, a la distancia, un influjo decisivo en Tóola Albert, que se traduce en un concepto distinto de la forma esculpida, de los procesos creativos y de su pensamiento estético. Valga consignar que las producciones de arte de ambos referentes son consideradas al corto andar, arte degenerado.

La discusión en el plano técnico de la escultura, en medio de otras, es entre el modelado y la talla directa -el agregado o sacado de material-, dos modalidades que implican efectos radicales en los estilos imperantes. Albert escoge y prioriza el modelado.

Su espíritu ya está animado por el pensamiento poético, filosófico y musical. La reflexión y la abstracción de ideas en aras de la trascendencia humana lo conducen a la figuración antropomorfa de severos y desmirriados volúmenes. Cada pieza suya -plástica, lírica o sus interpretaciones musicales-, no son sino una constante pregunta por el sentido de la existencia y el hombre. ¿Qué es el hombre, cuál es su origen, ser y destino? Son las interrogantes que cruzan su despejada mente.

Después abre un taller y expone con reconocimientos de críticos y especialistas en las Academias de Berlín y de Stuttgart. Luego participa en maestras colectivas con el grupo Berliner Secession, sea en Prusia, Berlín o París con pleno beneplácito de la crítica y la prensa.

La poesía -otra de sus compañeras en el arte-, la cultiva temprano y la estima como su medio de comunicación más pleno, en comunión con su trabajo plástico. Con clarividencia explica:

*"Escribir poesía (pues considero que mi expresión más plena es la poesía, y para mí hay unidad de intención tanto en mi trabajo de escultor como en mi labor de poeta) es estar fuera de sí. ¿Dónde estoy, entonces? No lo sé, pero no en este cuerpo. Desaparece toda impresión sensorial. Sólo las prolongaciones de los sentidos, más allá, siguen activos. Cuando termino, poco a poco compruebo mi cuerpo, la mesa, la ventana, el cielo es como si zanámbulo, hubiese vagado por el Universo".*

Las formas diseñadas, austeras y limpias tienden a la autonomía y se alejan de la mera representación naturalista de modelos. El dibujo en arabesco más algún recodo de *art nouveau*, denominado *Jugendstil* en Alemania por el título de la revista *Die Jugend* o *La juventud*, recogiendo la inclinación y gusto por los diseños sinuosos y conformados, rubrican su estilo maduro.

Los retratos y las figuras humanas alcanzan estilización y síntesis simbólica, precisas y simples, casi levitando su materialidad. Las fisonomías y los parecidos, así como el dato anecdótico, quedan purificados de todo su quehacer plástico, que privilegia el conocimiento cabal de la estructura de las materias, su continente y contenido, como las relaciones recíprocas con el espacio y entorno inmediato de las masas volumétricas.

Estas claves son el resultado del pleno conocimiento que posee de su consciencia artística que le estipula un ritmo y modo plástico que se unida en su personal realidad existencial procurando la interacción de lo subjetivo en lo objetivo. Por ello toda su iconografía porta un sentimiento de vida dialéctico y poético en unas constantes apelaciones al tiempo ído y al espa-

rio vivido, revestidas de velos tan sensuales como místicos que parecen desentonar en un mundo convulsionado por la frialdad y carencia de vida espiritual.

En otras palabras, su singular labor en la escultura es el fruto de muchas cavilaciones, de experiencias sensoriales directas y emotivas con diversas corrientes del arte pero en la que se incuba temprano la morfología figurativa, capaz de portar y soportar las ideas que movilizan su pensamiento y las imágenes que rondan su controlada imaginación.

Lo que importa es que en los años veinte Albert adopta una posición divergente al curso de las artes visuales chilena. Distante a las modas y vanguardias fogosas, su personalidad, dominada por rasgos melancólicos unida a una inteligencia superior y refinada, lo induce a mirar dentro de sí mismo, sin vergüenza ni complacencia ninguna para encontrar al hombre y su esencia plástica en las sugerencias líricas de los diseños rítmicos de las curvas y las ondulaciones, su gran conquista y eje de su condición de escultor.

La primacía de las verticales u horizontales se desploman con todo su obrar, sea en los grandes formatos, los medianos o pequeños. Se aprecia, pieza a pieza, la apertura hacia una férrea disciplina de la síntesis que no destrona la tradición y cultura figurativa de la estatuaria y de la claridad mental de respetar los valores del pasado pero, que asume convencido, de la necesidad del arte por descubrir e innovar de modo permanente, en propuestas y mensajes turbadores para los espectadores.

La exposición de sus obras en Chile, en 1924, año del nacimiento del surrealismo europeo, produce debate estético. La crítica ya apunta a los procesos de transferencias artísticas de la modernidad en ciernes, sobre todo tras la contundente muestra del año anterior del Grupo Moutarnasse, la primera exposición de arte posimpresionista, celebrada en la Casa de Remates Rivas, de calle Compañía, que reúne las posiciones de cinco pintores que asimilan las vanguardias de la Escuela de París y que, según se lee en un aviso de prensa, "envuelve a los que cultivan las tendencias más modernas dentro del actual movimiento artístico...".<sup>3</sup>

Gabriela Mistral hace gala de su intuición artística con una magnífica y alucinada reseña de la trascendencia de la inusual y aventajada postura del artista. Escribe, tras ver un libro de fotografías del escultor, lo siguiente:

*En toda la escultura chilena, posiblemente en la americana, no se había cuajado el símbolo con cualidades semejantes de precisión, simplicidad y fuerza. Una virtud engendra la otra, la fuerza viene de*



Alberto Bello  
"Jacob y ángel"  
1920, 167 x 13 x 103 cm.  
Museo de Arte Contemporáneo,  
Universidad de Chile.

*la sencillez que, cuando es noble, no es desmayada, tiene vigor. Yo celebro en primer lugar esta aparición del simbolismo en la escultura chilena, que es una vuelta a la espiritualidad, porque el realismo puro, sin aleaciones, el espeso realismo, es una forma de aplebejamiento del arte y una expresión de decadencia.*<sup>4</sup>

Joaquín Edwards Bello (1887-1968) comenta en el diario La Nación, el 28 de agosto de 1924, lo que sigue:

*Su arte tiene una cosa extraordinaria. El ve la vida del hombre actual con reminiscencias de la época en que fúminos simples embriones en el agua. Su concepción del abrazo y el beso es de un amor de microbios mirados por un microscopio.*

*Es una gran lástima que Santiago no guardara algo de su arte tan moderno, un poco azirio y por consiguiente, oriental, en decir, como una vuelta a lo autóctono. Es una lástima por su arte tan nuevo y genial como por su figura original en esta ciudad que apenas empieza a humanizarse.*<sup>5</sup>

En rigor, lo que se opera es una profunda y auténtica transmutación poética de insólitos y palpitanes acentos psicológicos, de radicales renovaciones formales que aspiran meditar lo universal y trascendente en lo particular, clave de su andamio conceptual y plástico. El conocimiento de su tarea desata los elogios de muchos escritores y artistas. Las crónicas y comentarios



laudatorios abundan y son generosos en la percepción de la nueva tendencia impuesta por el escultor.

Hernán Díaz Arrieta, Alone (1891-1984), avezado crítico literario que opina con mucha intuición sobre la producción plástica de algunos chilenos, dice lo siguiente:

*Nunca ha visto más formidable condensación de la energía en un trozo de materia. Son espasmos de mármol. Esos brazos, esos torsos no parecen labrados por mano de artista, sino testados de la tierra en virtud de un principio interno y terrible; son seres de la Naturaleza pero tienen algo de violento e infernal que causa espanto.*

*Dicen que Tótila Albert va más lejos que Rodin y Mestrovic. Lo creo.<sup>5</sup>*

Regresa a Chile en 1939, definitivamente. Son los inicios de la Segunda Guerra Mundial y los artistas se refugian y el arte se aleja de los grandes centros. Los museos cautelan sus obras de arte más importantes trasladándolas a lugares seguros y Alemania asiste el desastre de la dispersión del arte moderno, con el famoso remate de obras contemporáneas de Lucerna, para financiar armas, tras la declaración oficial de la existencia del arte degenerado.

En el Salón Oficial N° 51 de Santiago de ese año, participa con el retrato de Álvaro de la Barra, asignado con el número 334 del catálogo respectivo. Es uno de sus pocos envíos a los salones chilenos.

Sin embargo, esos generosos y perspicaces comentarios de la década del veinte se convertirán dos decenios después en una seguidilla de incomprensiones y sarcasmos en un escenario cultural propio de una provincia distante de los centros gravitantes de las artes y del rigor del pensamiento estético, que lo obligan a tomar distancia de los pequeños circuitos oficiales del mundillo del arte local: la docencia universitaria y las participaciones en salones y concursos públicos.

En Chile a Tótila Albert sólo le queda soñar, pensar y laborar en sus tres vertientes artísticas.

Importa mencionar la elaboración del "Monumento a Juan Enrique Rodó", uno de los más prominentes hombres de letras del Uruguay, alojado en la comuna de Providencia, en las cercanías de las Torres de Tajarar. Rodó es considerado como el maestro de la prosa modernista que se inicia con el siglo XX y es el creador de un mito incubado todavía en los intelectuales hispánicos frente a Estados Unidos. Realizado en 1944, sorprende la audacia y el contenido de las formas. Comenta el artista sobre la obra:

*"Generalmente se comprende el símbolo de Ariel y Calibán como el contraste entre el Bien y el Mal. Al crear el monumento a Rodó lo pensé no como una lucha entre el bien y el mal -en los que no creo, pues su sentido ha cambiado innumerables veces a través de la historia-, sino como una superación del inconsciente por la conciencia. De ahí que Calibán tenga las manos sobre el cerebro".<sup>6</sup>*

Es un verdadero viraje en la concepción del monumento conmemorativo o estatua pública y se instala sutil en las tendencias de la moderna escultura, sobre todo en el juego franco y rítmico de las masas metálicas con el espacio, interpelado y modificado por la anómala y disminuida materia que asciende sutil y graciosa a los cielos. Son dos anatomías humanas, una soportando a la otra, de extrema sencillez, gravedad y expresión, que lineales en sus formas evanescentes habitan en plenitud plástica el propio entorno que las cobija. Más allá de los escosores luego de su instalación y posterior traslado, se alza y yergue con propiedad como cabal ejemplo de los tránsitos y dificultades de la escultura para su comparecencia pública urbana.

Ariel y Calibán sirven como iconos en la nueva propuesta del escultor. Ariel encarna al genio del aire, la parte noble y alada del espíritu, representa el imperio de la razón por sobre los viles devaneos y sensaciones de la irracionalidad. Es también la espiritualidad de la cultura, la vivacidad y la gracia de la inteligencia, ideales aspirados por el humano selecto. Calibán, por su parte, es el emblema de la sensualidad sórdida y de la torpeza fútil, el esclavo deforme.

El yeso "La Tierra" que conserva el Museo de Arte Contemporáneo es una pieza clave en su desarrollo y en la misma escultura chilena. Obra de pequeño formato realizada en 1957, es la más osada y sugestiva composición de desnudos habida en el arte local. Inserta en una esfera espacial, de vueltas y vanos sorprendentes, un hombre y una mujer de formas gráciles y definidos ritmos curvilíneos exponen su intimidad sin pudores. La vida misma, la germinación pura y el amor que alumbró son los propósitos obvios de la dinámica y fecundadora pieza, que además alude con sus sugerencias giratorias tanto al universo como al sistema planetario. Sabio y artesano, el escultor reduce el equilibrio de la desencantada pareja a un punto de apoyo mínimo con el plinto esférico macizo que la sostiene aérea. Los volúmenes esmirriados asoman con tal naturalidad plástica al extremo que las consabidas fuerzas de la física, como la gravitación, centrípeta o centrífuga casi se aniquilan por el artificio del diseño y gracia de los contornos.

Crea su propia academia en octubre de 1953, que permanece abierta y en funciones hasta su muerte, en 1967. Es un taller alternativo que procura la convergencia de la diversidad y la insospechada integración de las artes, donde se inician artistas de ulterior importancia en el medio. En esa labor docente lo acompaña el pintor Kurt Herdau (1926).

Escritor y poeta, se aboca en un trabajo de escritura de cerca de diez años. Lo moviliza la preocupación de siempre: el hombre, su destino y finalidad última. Inédito y escrito en alemán, la epopeya la componen seis libros cuyos títulos son suficientes para comprender las ardientes inquietudes que dominan su conducta. *La vida, El retorno, La constelación humana, El sol en el padre, La noche en la madre y El tú revelador*, integran ese curioso texto, verdadero resumen vital y testamento estético. En español

lega ciento veinte cantos que nomina *El tres veces nuestro*.<sup>7</sup>

Añade la interpretación musical; según él, la música es capaz de hablar "de mil cosas diferentes, de mí mismo, y de mi propia vida, o de las vidas de aquellos que hemos amado y nos cansamos luego de amar, o de las pasiones que el hombre ha conocido, o de las pasiones que el hombre ignora y busca, por lo tanto, sin cesar. Y lo que es cierto de la música, lo es también de las otras artes. La belleza tiene tantos significados como el hombre estados de ánimo. La belleza es el símbolo de los símbolos. La belleza lo revela todo, porque no expresa nada. Cuando nos muestra a nosotros mismos, nos muestra el mundo entero con sus ardientes colores".<sup>8</sup>

La posición de Tótila Albert es única en el panorama de la escultura local. La mirada a los clásicos y la tradición es una disciplina propia de su sentimiento lírico y su realismo estilizado, un medio de conocimiento del hombre con la precisa morfología para comunicarse en el lenguaje de la tridimensionalidad.

Al examinar sus obras e intentar las lecturas apropiadas se debe hacer un esfuerzo mayor para advertir esa verdad inteligible que el escultor se propone revelar. Son las verdades y preguntas que rebasan los tiempos y espacios convencionales o prefijados, pero que él, pionero, supo encarar convencido de la lógica de su pensamiento como de la trascendencia y validez de los símbolos en el arte. ⊕



Gul Herdan, alumno y Tótila Albert en el taller de éste a fines de 1939.

## NOTAS

- <sup>1</sup> Catálogo de Exposición Retrospectiva de Esculturas de Tótila Albert, noviembre de 1967, Sala de Exposición del Goethe Institut, Esmeralda 650, Santiago, pág. 15.
- <sup>2</sup> Diario "La Nación", de Santiago de Chile, domingo 21 de octubre de 1923, pág. 16, cols. 2 y 3.
- <sup>3</sup> Tomado de cita de Gabriela Miami en Melchert, Enrique: *Introducción a la escultura chilena*, Valparaíso, Talleres de Ferrand e Hijos, 1982, pág. 134.
- <sup>4</sup> Catálogo de Exposición Retrospectiva de Esculturas de Tótila Albert, op. cit., pág. 12.
- <sup>5</sup> Catálogo de Exposición Retrospectiva de Esculturas de Tótila Albert, op. cit., pág. 17.
- <sup>6</sup> Tomado de Melchert, Enrique, op. cit., pág. 135.
- <sup>7</sup> Esta información es con las que registra la Biblioteca del Museo Nacional de Bellas Artes de Santiago de Chile.
- <sup>8</sup> Catálogo de Exposición Retrospectiva de Esculturas de Tótila Albert, op. cit., pág. 16.

## ENRIQUE SOLANICH


Magíster en Teoría e Historia del Arte, Profesor de Historia del Arte de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile y de la Facultad de Ciencias de la Comunicación e Información de la Universidad Diego Portales.

Aproximaciones  
a su obra

# Rosa Vicuña

PEDRO LABOWITZ

60



"Los Caminantes"  
1960, Terracota, 70 cms.

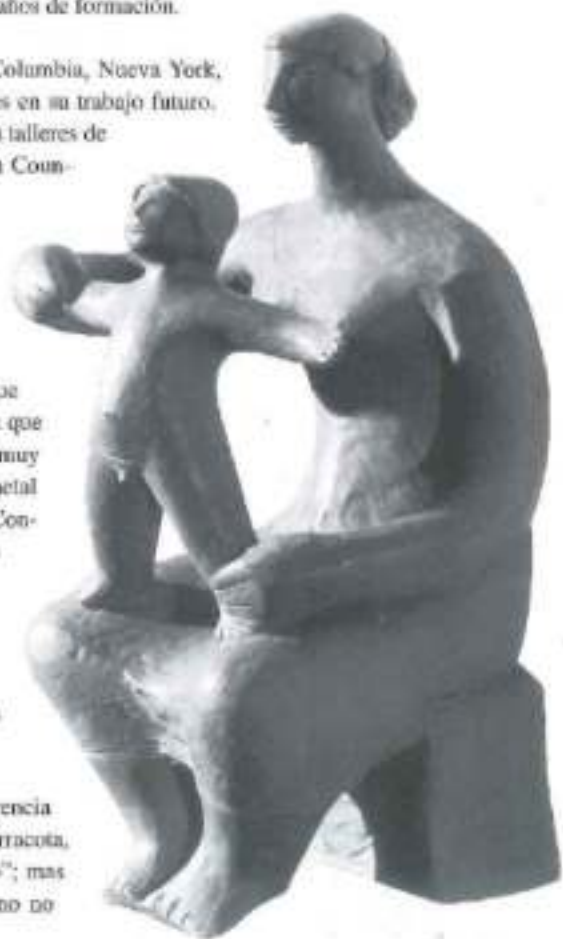
El ambiente de la escultura en Chile muestra una característica interesante: aproximadamente la mitad de sus cultivadores son mujeres, tan capaces como cualquier varón para someterse a los esfuerzos físicos que algunas técnicas demandan.

Y entre maestras escultoras una de gran renombre es Rosa Vicuña. Nació en Santiago el 21 de junio de 1925, hija de una pareja de profesionales de la clase media acomodada, nieta del conocido escultor Carlos Lagarrigue. Sus dotes artísticas se manifestaron desde muy joven y siguiendo sus inclinaciones ingresó como alumna a la Escuela de Arte de la Universidad de Chile a fines de la década del 40, permaneciendo en sus aulas hasta comienzos de los años 50. Estudió bajo los maestros Julio Antonio Viquez, Raúl Vargas y Marta Colvin. Contrariamente a lo afirmado a veces, no fue nunca alumna ni de Samuel Román ni de Lorenzo Domínguez, pero obviamente vio obras de estos dos maestros en sus años de formación.

En 1953 fue a estudiar grabado en la Universidad de Columbia, Nueva York, pero nunca se decidió por esa rama de las artes visuales en su trabajo futuro. Posteriormente, en 1962, tuvo ocasión de visitar diversos talleres de escultores famosos en Inglaterra, invitada por el British Council.

Para una alumna de la Universidad de Chile el yeso era uno de los materiales de uso obligado y éste es el que le sirvió como punto de partida para sus trabajos en bronce o aluminio. Con excepción de algunos casos de su muy temprana producción, la artista no permite que sus terracotas se fundan en metal; y con buena razón, ya que sus calidades de superficie son tan diferentes, de calidez muy distinta. Incluso ha llegado a considerar el fundir en metal partiendo de la terracota como casi "lesa materia". Consecuente con las diferencias entre los materiales, sus obras en metal suelen ser más sencillas en su composición, más lisas en su superficie, más estilizadas en su concepto, llegando hasta la no-figuración geométrica, como en la obra en aluminio "Cuadrado de la Melancolía", de 1964 (el título alude a un sueño de la artista relacionado con el famoso grabado de Dürero).

Pero el metal es minoritario en su obra. Su amor, su preferencia y su verdadero destino han sido y siguen siendo la terracota, palabra que no quiere decir otra cosa que "barro cocido"; mas la misma artista se encontró con que el público chileno no



"Maternidad", 1960, terracota.

quiso aceptar la expresión "tierra cocida" cuando así presentó sus obras en una exposición. Parece que en nuestro país la palabra castiza "gres", que es la que corresponde, es de uso muy limitado.

Quedémosnos con la terracota. Un material dúctil, de fácil manejo, que obedece a las más leves indicaciones de la mano del artista y de características muy *ad género*. Inevitablemente, por ser lo que es -tierra- existe la tentación de tratar de encontrar raíces o expresiones folclóricas en los artistas que se dedican a trabajar con esa materia prima. Rosa Vicuña no ha sido ninguna excepción y en más de una publicación se luce constatar tal posible o pretendido lazo, quizás en parte porque como ella misma contó: "*comencé a experimentar con la terracota después de haber visto a una alfarera de San Fernando hacer objetos de uso casero... y me enseñó muchas cosas*".<sup>1</sup> De todos modos la referencia al folclorismo vale -si es que vale- en el mejor de los casos para su producción más temprana, de comienzos de la década del 50. Su "Maternidad", de 1951-52, se distingue por un concepto todavía apegado a un realismo estilizado, a superficies lisas y curvas suaves, como las que unen el cuerpo del niño con aquel de la madre.

Desde 1963 y por varios años ejerció la docencia en la Escuela de Arte de la Universidad Católica, ya como artista profesional reconocida. La irrupción de un talento como el de ella en el ámbito artístico capitalino no pudo pasar inadvertida y es así que fue premiada en muchas ocasiones. Entre las distinciones más destacadas hay que señalar el Primer Premio en la Primera Bial de Escultura de 1963, por sus dos envíos: "Testimonio" y "Cuerpo Celeste". Siguió el Primer Premio del Salón Oficial de 1955, pero ya en 1958 había obtenido el Premio de Honor del Certamen Edwards (Salón Oficial). Un año más tarde (1959) fue distinguida con el Primer Premio de la entonces recién creada Feria de Artes Plásticas, en el Parque Forestal, en la ribera del Mapocho; mientras que su Premio Rebeca Matte, otorgado por el Ministerio de Educación, data de 1962.

Tuvo su primera exposición individual en 1952 en la antaño famosa Sala Pro Arte, seguida de otras en el Ministerio de Educación en 1969. Más interesante para su carrera fue aquella, tres años más tarde, en la Galería de Arte Bolt, en la calle Londres de Santiago, regentada por el matrimonio del mismo apellido. En esa época conoció en la Universidad Católica de Santiago al escultor norteamericano Paul Harris, del que fue su ayudante, y quien ejerció en ella una indudable influencia; cabe señalar que la amistad entre ellos se mantiene hasta el día de hoy.

Otra de sus exposiciones individuales tuvo lugar en agosto de 1973, en la Galería del Bolsillo, de Luz Pereira, donde mostró obras de su serie "Los Artieros", al mismo tiempo que otras de mayor abstracción geometrizable. Tuvo a pocos días de producirse el golpe militar, un acontecimiento que iba a cambiar su vida. Junto a su marido, el doctor Danilo Brocic, decidieron emigrar a Brasil, después que él tuviera dificultades con las nuevas autoridades por haber ayudado a sacar de la cárcel a unos alumnos de la Escuela de Medicina.





"Grupo de tres", 1965  
Terracota, 60 cms alto.

Las grandes persecuciones que sufrieron personas cercanas y amigos íntimos, primos desaparecidos, parientes que tuvieron que exiliarse, amigos asesinados como el español Carmelo Soría, culminaron para ella cuando dos años más tarde muriera su padre, dejando a su madre en una situación de abandono y penuria. Fue entonces que ella primero, y su marido poco después, decidieron regresar a Chile para ayudarla en lo posible. Pero una vez de vuelta en su patria se encontró con una imposibilidad, más síquica que física, para seguir trabajando en su arte hasta mucho tiempo después, en la práctica hasta 1980. Lamentablemente esta situación se repitió, por otras razones, no mucho después: entre 1992 y 1998, año en que murió su marido que estaba gravemente enfermo y la artista volvió a apartarse de la escultura en ese lapso.

Estas interrupciones en su trabajo artístico explican por qué su exposición en la Galería Tomás Andreu, en septiembre de 2000, constó de los "periodos 1955-1973 y 1980-1992". Pero a estas alturas, en el año 2001, la artista ya volvió una vez más a su taller en La Florida y a su labor de escultora.

En su trabajo maduro ha optado generalmente por quebrar sus volúmenes en pequeñas y repetidas superficies, surcadas por una infinidad de incisiones y hendiduras rugosas y entrecortadas, creando diminutos valles y montes, cráteres y planos de tamaños y formas preferiblemente iteradas. Pero no rehuye tampoco obras de superficies más lisas y más extensas, que se dan entonces más pacíficas, menos densas y espiritualmente menos problemáticas. En esta categoría se inscriben, como ya quedó dicho, especialmente, sus creaciones en bronce.

Por lo general sus formas deben su origen a la naturaleza y en especial a la figura humana, tema que es una constante en su obra. Es en sus "Hombres" donde indaga en el dolor humano, en las torsiones que puede sufrir la carne, en esa última frontera del cuerpo que es el esqueleto mismo. En todo su trabajo hay una total coincidencia entre el material, la forma y la idea subyacente, sin que ninguno de estos aspectos sea más importante que los otros. El gris en sus manos es el cuerpo y el dolor, el volumen y el torso, la forma e idea de ciertos animales y su desarrollo orgánico ("Aguila", 1959; "Calicanto", 1963, etc.)

Siempre mantiene un sabio equilibrio entre la densidad de sus formas y algún movimiento interno, insuflándole a sus esculturas vitalidad anímica y presencia activa. La artista vive inmersa en y comprometida con su sociedad y su tiempo. En sus propias palabras: "Todo hombre que realiza un trabajo creativo adquiere un compromiso con los demás hombres".<sup>2</sup> Así su "Cuerpo Celeste" ya mencionado, ese disco grande de terracota con su circunferencia cual pequeñas alas quebradas, que se sobrelapan y crean juegos de luces y sombras, con esas poco y pequeñas perforaciones que dejan pasar el espacio, fue conceptualizado en el tiempo cuando la humanidad quedó



izquierda:  
"Pez Ardido", 1960,  
terracota, 35 x 70 cms.

abajo:  
"Torso", 1964,  
bronce, 65 cms. alta.



maravillada con el primer Sputnik. La referencia a nuestro sistema solar está a la vista (y la obra hace tiempo ha sido rebautizada "El Sol" por el público).

Rosa Vicuña siempre volverá a la figura humana, de una forma u otra, en una variación u otra. De 1955 data la terracota "Grupo de Tres", en que tres formas humanas en avanzada reelaboración se yerguen sobre una base común de tres pies o conos invertidos. Constituida por planos y vacíos altamente irregulares y que se conjugan de manera tan vital como armoniosa, la obra con su dinamismo interior se nos presenta como de perfecta unidad plástica. Del mismo material y muy similar en su concepción y desarrollo, una verdadera variación sobre el mismo tema, es la obra "Caminantes", del año 1958, de cuatro figuras, con la superficie extraordinariamente trabajada y táctil, plena de pequeños detalles, de pequeñas honduras y planos alzados. La figura de 1955 mide 55 cm. de alto y la más tardía unos 20 cm. más, sin perder nada de la fuerte tensión interior que caracteriza a ambas. Como en otros tantos trabajos se da un enlace perfecto entre material y expresividad, entre la forma y la referencia.

En la exposición mencionada del año 2000 en la Galería Tomás Andreu pudimos ver y apreciar muchas de las obras que aquí se mencionan. Como no pudo ser de otra manera y con toda razón, la exposición constituyó un pleno éxito artístico. Con ella en mente Rosa Vicuña fue distinguida con el Premio Altazor 2000 correspondiente a su especialidad. Un Premio otorgado, una elección efectuada por sus pares artistas que constituye un homenaje especialmente honroso, tan válido como merecido. ☺

#### NOTAS

<sup>1</sup> *Anales de la Universidad de Chile*, N° 139, p. 198

<sup>2</sup> *Bótem*, p. 201.

PEDRO LABOWITZ  
Investigador y Crítico de Arte

# JUAN EGENAU

## VOCACION ARTISTICA CONSUMADA

ENRIQUE SOLANICH



Tono  
Aluminio y bronce, 1985  
100 x 50 x 72 cm.  
Colección del artista.

**E**n la vida de Juan Egenau Moore se percibe una tríada de caminos y desarrollos que, armónicamente, confluyen a establecer existencias vitales. Múltiples y léicitas aspiraciones, pocos desencantos y muchos logros, conforman una personalidad viril, recia y, por sobre todo, generosa. Esas sendas vocacionales se encarnan en las dimensiones del hombre, creador y profesor. Intrínsecas y, en ocasiones, separadas; las tres, sin embargo, apuntan a la unicidad de su ser.

Juan Egenau nace en febrero de 1927 en Santiago. Cuatro años antes, en octubre de 1923, se realiza en la capital la exposición del Grupo Montparnasse, muestra polémica y fructífera para la instalación de la modernidad plástica local. Un año después, en 1928 se cierra la Academia de Bellas Artes y los mejores estudiantes van becados a países de Europa a perfeccionar estudios de pintura o escultura y a aprender algún oficio de las artes aplicadas o decorativas. Al regreso algunos integran el plantel docente de la recién fundada Escuela de Artes Aplicadas. La medida es criticada y rechazada; no obstante la incompreensión inicial, sus resultados son determinantes para las artes visuales chilenas. Muchos son los jóvenes que años después, en su etapa de estudiantes de arte, se benefician con la radical decisión gubernamental, al recibir una enseñanza actualizada y enterada de las posturas y tendencias artísticas imperantes en la Europa de los años treinta.

Su infancia, según refiere el mismo es normal. Transcurre buena parte en la localidad de Chanquihua, zona rural cercana a Rengo, donde su padre arrienda el fundo La Capilla. El artista guarda recuerdos imborrables de esa residencia, y de adulto evoca el ambiente de la casa patronal, la distribución de habitaciones, espacios y ornatos del jardín, nombre de los perros, y detalles indelebles para las retinas.





"Arifecto V", 1986.  
Murilo fundido.  
61 x 36 x 26 cms.

El sosiego del campo en una jornada plácida le permite adentrarse en los misterios de la naturaleza, apreciando la dimensión de la tierra como elemento generador de vida en perpetua mutación. La añición de su padre por la caza y las armas anida en su interioridad imágenes que jamás olvida.

La educación primaria y secundaria las realiza en Santiago. Asiste a colegios fiscales y privados congregacionistas. Curiosamente, a pesar de la permanencia en dos establecimientos confesionales, la educación católica no cuaja en él de manera concluyente. Recuerda que el deporte y las labores propias de la asignatura de dibujo lo colman y satisfacen. En muchas tardes de sábados y domingos, bajo el régimen de internado, la gran entretenición es dibujar y hacer monos echado en los patios del colegio.

En el año 1946 y parte del siguiente, estudia arquitectura en la Universidad Católica de Chile de Santiago. De aquella experiencia valora la formación plástica metódica y racional que caracteriza los aprendizajes de esa disciplina. Las clases de dibujo a mano alzada con el profesor Miguel Venegas Cifuentes (1907-1979), y las de acuarela con Ezequiel Fontecilla Larraín (1915-1988), son decisivas en su formación. Sin embargo, pronto decide, con la firmeza que le caracteriza, inscribirse en la Escuela de Bellas Artes de la Universidad de Chile, asombrando a su familia por tan drástica e insólita resolución. Inicia el camino hacia la creación artística que lo encauza por su definida vocación de manera apropiada. Ello acontece en el año 1948, que en el plano internacional reconoce la nueva acepción de la vida nacida después de la guerra, impetuosa y romántica, cuya mejor demostración es la instalación y ensanche del expresionismo abstracto americano que postulan Willem de Kooning (1904-1998) y Mark Rothko (1903-1970), en sus primeras exposiciones bajo los predicados de la grafía, los movimientos espasmódicos de los pinceles que exponen una emoción interior fuerte y desenfrenada.

La Escuela de Bellas Artes de la Universidad de Chile vive en la década del 40 un momento brillante y particular. Un testigo de ella describe ese espíritu docente:

*"... era eminentemente vocacional, diferente de las educaciones institucionales actuales que conciben las artes como una profesión liberal: entonces, como una gran colmena sólo se percibían el movimiento y entrelazado de las herramientas: el rasgado y golpes del pincel, cincel y buril. Los cursos complemen-*



Diversos 3  
Alicia y Franco, 1985  
10 x 51 x 23 cm.  
Colección de Arte  
de la IEM.

*tarios de Cultura General, de Tecnología de los Materiales, y su empleo en el arte. Historia del Arte Universal y Americano, Geometría Descriptiva, Morfología y Anatomía Humana, etc., constituían una exigencia para el plan general".<sup>1</sup>*

Poco se escribe en las páginas de textos de historia del arte chileno acerca de las iniciativas culturales de los años cuarenta, y escasa importancia se concede a hechos y fechas que suponen un cambio en los hábitos y estímulos culturales. Como ejemplos que ilustren lo anotado, vale citar organismos creados en la Universidad de Chile. Bajo la rectoría de Juvenal Hernández Jaque (1899-1979), se suceden realizaciones culturales amplias que satisfacen las crecientes necesidades que la comunidad reclama.

En el plano musical, el año 1940 nace el Instituto de Extensión Musical; en 1941 la Orquesta Sinfónica de Chile, y en el año 1945, el Ballet Nacional Chileno y el Coro Universitario. En el transcurso del año 1948 la Facultad de Bellas Artes se divide en dos: la de Ciencias y Artes Musicales y la de Bellas Artes. La difusión de las artes plásticas se canaliza a través del Instituto de Extensión de las Artes Plásticas, creado en 1945. En los años 1943 y 1947, se abren, respectivamente, los Museos de Arte Popular Americano y de Arte Contemporáneo, fundamentales en la divulgación artística de las artesanías y arte moderno. Sus primeros directores son Tomás Lagos (1903-1975), y Marco Aurelio Bontá (1898-1974).

En torno a la Escuela de Bellas Artes, en el local del Parque Forestal, una cohorte de artistas, músicos y literatos, discuten, polemizan y acieantan sus imaginaciones. Bajo la égida del ensayista Luis Oyarzún Peña (1919-1972), ese tiempo de aquel parque perduran como hito sustancioso de los años cincuenta.

Egenau prosigue los cursos de la Licenciatura en Artes Plásticas con mención Pintura, entre los años 1948 y 1951. Los retoma en el año 1977 para obtener el grado académico en la Licenciatura en Artes Plásticas con mención en Escultura. La tesis con que culminan sus estudios formales en 1978 se titula Testimonio de un Proceso Creativo, resultado de una larga y seria reflexión de sí mismo, el arte y la existencia actual.

Los cursos de pintura son conducidos por Pablo Burchard Eggelin (1873-1964). De este singular y preciado maestro refiere lo que sigue.

*"Don Pablo fue un viejo muy admirado por mí, más que como artista, más que pintor; creo que como persona, como ser humano. Ese hombre era un verdadero poeta, con una limpieza y simplicidad realmente extraordinarias. Yo creo que, más que una enseñanza sobre el fenómeno de la pintura me dejó la imagen de lo que era su persona: realmente un hombre de una naturaleza transparente, en cuanto a actitud de bondad y de generosidad, su manera de contemplar el mundo. Personas como éstas no hay muchas. Yo lo definiría como un poeta de la vida".<sup>2</sup>*



Las clases de dibujo las imparte Gustavo Carrasco Délano (1907-1999), y en el programa de estudios que cursa, asiste a clases de Pintura Mural con Laureano Ladrón de Guevara (1889-1967) y Escultura con Julio Antonio Vásquez (1897-1976).

Antecedentes rescatados de archivo indican que durante 1948 y 1949 asiste a los cursos vespertinos de croquis, y entre 1949 y 1955 a los de grabado. En algún instante es alumno del muralista Gregorio de la Fuente (1910-1999).

Como disciplina de vida en 1962 inicia estudios -de alumno libre-, en los talleres Fundición Artística en la Escuela de Artes Aplicadas de la Universidad de Chile, los que se prolongan hasta 1964. Simultáneamente, practica cerámica, esmalte sobre metal e incluso tapicería. Hasta ahí, lo estudiado en Chile, pues se suman dos periodos de perfeccionamiento en el extranjero. En 1959 obtiene una beca para perfeccionar estudios de orfebrería en la Escuela de Arte Porta Romana de Florencia, estancia fundamental para su crecimiento integral, donde el estrecho contacto con la cultura renacentista decanta su concepción del arte y se orienta en la búsqueda de un lenguaje visual propio y en sus indagaciones sobre el hombre y su posesión del espacio.

Las inquietudes para acrecentar el conocimiento no cesan. En 1968 accede a la beca Fulbright y visita la Escuela de Diseño de Rhode Island, Estados Unidos. Asimila a cabalidad los procedimientos de la fundición a partir del modelado en plumavit, con el uso del aluminio, en la técnica a la tierra. Ese metal y dicho sistema los utiliza entre los años 1970 y 1987.



Al revisar y describir las bases de la formación artística de Egenau sorprende la variedad de expresiones y disciplinas atendidas. Todas, finalmente, desembocan en la escultura y el proceso es, sin más, la tentativa por el encuentro con un medio de expresión plástica adecuado a sus propósitos. Por lo demás, él lo confirma:



*"Definir mi ser de escultor me es un tanto difícil, pues para mí esto se ha dado paulatinamente, desde enfrentarme a la arquitectura, que de alguna manera exige la ordenación de ideas plásticas con esa búsqueda de la precisión, de la nitidez para solucionar lo mejor posible el problema del hombre. Más tarde vino mi entrada a la Escuela de Bellas Artes con todas las vicisitudes y dinámicas". El desarrollo seguido, agrega: "fue un estado de aceptación, de condicionantes que eran vitales y estas situaciones se fueron concatenando, proyectando, unas a otras y yo, dócilmente, he seguido ese mandato".<sup>3</sup>*

La secuencia acotada por el escultor comprende una obra primeriza, apagada por el brillo de la tarca en volumen emprendida desde el año 1965. La pintura que cultiva queda signada por temas de paisajes y arquitecturas de localidades de Perú, Bolivia y de Chile, principalmente el puerto de Valparaíso. La técnica es la témpera. Sus grabados, xilografías y litografías se centran en rostros y figuras de honda expresividad y facias de campesinos y pescadores ofrecen una temática amplia. En las realizaciones con esmaltes sobre metal abundan imágenes de caballos y escenas bíblicas.

¿Pero, en rigor, qué caracteriza su trabajo escultórico y cómo asirlo?

Egenau es hombre de su tiempo y no por reiteradas pueden omitirse las necesarias referencias a la vida moderna.

Si un factor, como ningún otro, caracteriza este tiempo es la preeminencia de la tecnología en el quehacer humano. Cual fenómeno contemporáneo merece diversos estudios y la bibliografía sobre éste tópico acrece. Las publicaciones no escatiman reconocer la alteración sustantiva de las formas de vida que ocasiona la inserción de la máquina y los sofisticados artefactos que aporta la técnica en el espacio cercano del hombre.



Ante ese escenario, desenvuelve su obra al extender en la misma máquina que enseña un válido pretexto que alude al hombre, sus raíces primeras y últimas, ancestros, angustias, temores y dudas.

La máquina en la proposición artística es objeto y sujeto artístico. Forma y fondo quedan preñados y al espectador le resta la misión de desentrañar los misterios de la materia en la ambigüedad de cada obra.

Para acceder a la obra del escultor hay que reconocer, previamente, propósitos que no esconden y aceptarlos como legítimos en su programa creacional.

Juan Egenau pertenece a un tiempo histórico y no contemporiza su obra. Sin conceder ni conciliar en la senda que emprende, la primera declaración de su discurso es el cuestionamiento a la propia escultura moderna, cuando imprime a cada pieza que sale de sus manos una habilidad de tal virtuosismo, que sólo el inaceptado vocablo artesanía —en su gravitante acepción—, es válido para cualificarla a plenitud. Como pocos escultores del momento, Egenau privilegia el oficio y cual creador informado, valora la estrecha vinculación e interdependencia en la obra de arte genuina de la forma y el contenido. Logra formas perfectas y de presentación óptimas. Lo asevera en múltiples declaraciones. Una importa por lo rotunda:

*"La presencia del bien hacer, del hacer riguroso, en sus orígenes tal vez provenga de mi experiencia de artesano, porque hice durante muchos años diversas técnicas artesanales, pero, por otro lado, corresponde esencialmente a una verdadera posición estética que es muy clara y es irrenunciable para mí. Yo estimo que una buena proposición, un buen concepto, una idea elaborada, sugerente, profunda tiene que materializarse y en escultura esencialmente concretarse. El soporte debe ser tan digno como la idea"*<sup>1</sup>.

Su obra escultórica se inscribe con propiedad en las artes visuales actuales, sin resultar espúrea o disonante por el empleo genérico que hace del aluminio. Este metal, extraído de la alúmina, liviano, tenaz y sonoro, con brillo similar a la plata, es dúctil a sus designios. Reconoce que facilita la autosuficiencia en la medida que todo el proceso creativo queda determinado por las decisiones propias. Labora cual artesano del medioevo y desde la materia misma surge una nueva contradicción en el diseño de sus obras. Emplea un material —reiterativo y pedestre—, que singulariza la vida actual por su utilización pragmática en la arquitectura y manufactura y lo ennoblece en el trabajo artístico. El metal aparece al espectador en la convergencia mágica de artefactos insólitos de usos imprecisos y de funcionalidades nulas, y, sin embargo son amables y carentes de agresividad. En demasiadas oportunidades, las asas, manijas o palancas reclaman, con sosiego, la intervención de la mano del contemplador.

Sus expresiones son claras y enfáticas cuando señala que la selección del aluminio es comunión y afinidad sensibles con la materia escogida. Afirma:

*"Tal vez un propio presionado por mi medio, mi época, el metal, indudablemente, es hoy en día un elemento fundamental en la construcción de la sociedad contemporánea y yo creo que aún va a perdurar por mucho tiempo más. Su presencia continua, persistente en todas las formas de expresión de las necesidades del ser humano está presente. Entonces es muy difícil evadirse"*<sup>2</sup>.



Su producción, nutrida de formas percibidas del mundo contingente y cotidiano, anidadas en el subconsciente, aflora en la simbiosis "Objeto-organismo", en extraño maridaje que define una morfología de volúmenes que se abre un lícito espacio en la escultura local. Ellos, acota el escultor, constituyen: "organismos indefinidos, no identificados, pero indudablemente que apuntan, o yo pretendo que apunten a un elemento vivo, en gestación y que ojalá que en alguna forma pueda transmitir vibraciones de palpitación interna hacia fuera"<sup>3</sup>.

Sin embargo, Juan Egenau, es, en rigor, un artista de temperamento, carácter y espíritu clásicos. Su concepción de las formas visuales, en particular de los torsos femeninos, emergen con elocuencia y naturalidad en aspectos construc-



tivos tales como la proporcionalidad correcta, austeridad y medidas precisas y elegancia de contornos. La serie de torsos iniciada en 1973 y cerrada con aquella de gran dimensión del año 1985, recuerdan y actualizan obras clásicas, y, sin ser copias o remodos, ofrecen la sensación de belleza detenida, arbo visual y encanto corporal. Materializa en ellas, a fines del siglo XX, una visión que respeta en trasfondo, los logros de la escultura greco latina. Unas cubiertas de ropajes ligeros adherido a las carnes; otra, misteriosas tras corazas y blindajes metálico. Hermanadas envuelven y realzan anatomías gratas, insinuantes y de irrefutables atractivos plásticos.

El proceder del artista deriva de la vivencia iconográfica enclavada en los diversos movimientos artísticos del siglo anterior, que hacen del objeto manufacturado una proposición poética a partir de la propia industrialización de la sociedad. Devuelve en máquinas, artefactos u órganos, recibos de diseños y materias actuales, las que sustraídas de sus contextos habituales y deformadas o formadas por el escultor, devienen objetos artísticos redimidos y sorprendentes al espectador. La cita de un escrito suyo ayuda en esta orientación:

*"El mundo vivencial de las artes visuales marcadamente anímico y psicológico, debe recurrir en el mundo de hoy, al característico lenguaje de la tecnología y la máquina que tan decididamente se impone. Pero, consecuente con el anhelo de humanizar el entorno, la apropiación del mundo tecnológico la hacemos con un claro sentido de integración e íntima participación; de esta manera, no podrían estar ausentes de nuestro aporte, como requisito de una comunicación plena, los elementos que guían normalmente los signos o imágenes que circundan nuestra existencia"*<sup>2</sup>.

Una lectura de sus obras en sus diversos niveles presentará múltiples y variadas dicotomías, tan inherentes al arte moderno y de las cuales Egenau no escapa. Llamam la atención algunas; por ejemplo, el juego persistente de los contrarios pasado-presente, o constantes y simultáneas referencias al mundo mítico y la era tecnológica. Estas son fáciles de comprobar por la titulación de sus obras: Pareja Mítica, del año 1962; Ancestro, del año 1968; Morfología Totémica, del año 1971; Ancestro Totémico, del año 1984, o Artefacto del año 1985.

Se aprecia la alternancia permanente entre formas volumétricas respetuosas y apegadas a la figuración clásica y el albedrío de diseños abstractos. Se ve la enigmática ruptura que en su estilo determina la auto-denominada serie "Artefactos", entre el lustre y rutilancia del aluminio y el negro que reviste a las últimas, expuestas seis meses antes de su muerte en la cuales persiste la sospecha no indagada de la lucha interna entre el orfebre y el escultor. Todas constituyen afanes de aproximación a su severa obra y planteadas como interrogantes confirman la validez de ella, sustentada en un eje y destinatario obvio: el hombre de ayer, hoy y siempre. ☼

## NOTAS

1. Vargas Orta, Ricardo: La escultura del maestro Pablo Brochard en la escena de Bellas Artes (Testimonio de un discípulo), Anales de la Universidad de Chile, Quinta Serie N° 11, Santiago, Agosto 1985.
2. Aros, Juan Carlos: Hacia el planeta Egenau; Ejemplar de entrevistas mecanografiadas realizadas en 1984, conservado en la biblioteca de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile.
3. Op. Cit.
4. Entrevista en programa Artes y Letras, conducido por Cecilia Hanson, Radio de la Universidad de Santiago, Octubre 1982.
5. Op. Cit., Entrevistas.
6. Op. Cit., Entrevistas.
7. Egenau Museo, Juan: Testimonio de Un proceso creativo, Memoria para optar al grado académico de Licenciado en Artes Plásticas, con mención en Escultura, Facultad de Bellas Artes, Universidad de Chile, Santiago 1978.

## INDICE DE ILUSTRACIONES

1. "Artefacto I", 1985. Aluminio fundido, 68 x 46 x 22 cms.
2. "Artefacto II", 1985. Aluminio fundido, 55 x 40 x 30 cms.
3. "Artefacto III", 1985. Aluminio fundido, 61 x 52 x 22 cms.
4. "Artefacto IV", 1985. Aluminio fundido, 58 x 36 x 24 cms.
5. "Artefacto IX", 1986. Aluminio fundido, 55 x 23 x 19 cms.
6. "Artefacto VI", 1986. Aluminio fundido, 69 x 47 x 27 cms.
7. "Artefacto VII", 1986. Aluminio fundido, 60 x 42 x 28 cms.
8. "Artefacto VIII", 1986. Aluminio fundido, 76 x 26 x 26 cms.

### ENRIQUE SOLANICH

Magíster en teoría e historia del Arte y profesor de historia del Arte en la Facultad de Artes de la Universidad de Chile y en la Facultad de Comunicación e Información de la Universidad Diego Portales.

Atrapado por la Belleza

# Recuerdos de Juan Egenau



MILI RODRIGUEZ VILLOTA

*Murió a los sesenta años, en 1987; en plena creación y al borde del éxito internacional. Y dejó un rastro de imágenes sensuales, metálicas y blindadas: cruce de esculturas y joyas, de libertad y tensión, la obra de Egenau se volvió un enigma. Caballos, torsos desnudos, puertas y máquinas secretas, como de otro mundo.*

**"SU ARTE LO SUPERABA -DICE CECILIA POLO-, IBA MAS ALLA DE  
LO FISICO. HASTA EL ULTIMO MOMENTO ALCANZO A HACER LO  
MAXIMO. NO LE ALCANZABA EL TIEMPO".**

No era un apellido francés, el suyo, sino alemán, y quién sabe si por ese abuelo germánico, Juan Egenau Moore fue un artista volado, pero sujeto a la tierra. Tan desordenado del alma como perfeccionista y puntual en su taller. No usaba reloj, pero estaba cronometrado; a las 5 en punto de la tarde, sin ninguna duda, se presentaba en su casa a tomar el té.

Es cierto que del taller a la casa mediaban pocos pasos para su estatura: cuando niño le decían "Mister John" por su aire desolado de gringo y su manera de hablar que siempre se trababa un poco. Había sido un niño dibujante. Alto, rubio, delgado, y exageradamente solo.

Dicen que el arte es una larga paciencia, y Egenau pulía sus esculturas -limaba la piel del metal hasta la perfección, las vestía y desvestía con los famosos y plateados corsés de aluminio que son su firma-, al ritmo de las óperas de Wagner y de una saga de música escocesa del siglo XII que le disparaba el ánimo y el corazón. Y a ciertas horas un tango de Gardel.

Se reía un poco de sus preferencias atávicas y marciales, pero esos ritmos eran parte de su religión. La otra parte estaba en la casa. Su mujer y sus cuatro hijos, por los que sentía el fervor de los cronopios por los hijos de los cronopios.

Juan José, Paulo, Catalina y Claudia lo deslumbraban. "Cuando veía pasar a la Catalina, de tres años, la quedaba mirando como si hubiera visto pasar a un ángel", recuerda Rebeca Pérez de Egenau. Ella habla desde una viudez de catorce años y una casa hiperestética y alegre, llena de recuerdos, donde a las 5 de la tarde las nietas más chicas hacen galletitas con formas de corderos y peces.

Desde su muerte, nada se ha movido, y al mismo tiempo la casa tiene el arte de no ser un museo. Hay tapices bolivianos y mexicanos, una enorme rueda de molino que es la mesa de centro, escul-

turas, los frascos azules que trajeron de Nueva York, los grandes ventanales que dan al jardín.

Juan Egenau le decía *la torre de marfil* a su casa. "No la cambio por nada".

#### LA EXTREMA LIBERTAD

Hay un soplo de frescura, un Egenau vivo en cada escultura suya que Rebeca ha guardado. Su obra llegó a ser una intensa serie de piezas únicas, la mayor parte comprada por coleccionistas extranjeros. El esplendor de lo que queda son figuras de una materialidad lujosa y etérea, tan abstractas como sólidas.

No todo lo sólido se desvanece en el aire. Sus figuras remiten a todas las lecturas del mundo. Mientras la crítica hacía las interpretaciones más disímiles de lo que quería decir Egenau con su obra, el escultor sonreía: "No, no era eso", pero no interfería en la labor de los críticos. Salvo que una vez confesó: "Como en ninguna otra persona, la rebeldía se manifiesta en el artista. Su condición básica es la extrema libertad".

Y agregaría que el libro que él soñaba escribir era "uno que hablara, más que con doctrinas de poder e ideologías, con íntima convicción fraterna; más que con remota sabiduría, con amor; más que con pragmatismo realista, con fantasía e imaginación. En suma, un libro de asimilación simple, natural y gozosa".

Un libro de esa naturaleza ha escrito sobre él Cecilia Polo Mera, Licenciada en Estética y compiladora de los documentos de Egenau, entre los que apareció incluso un cuento escrito por él con una letra alta y rápida. Su historia, parte de sus fotos y sus palabras, aparecen en el texto aún inédito de Cecilia, que revelará al Egenau desconocido, el escultor detrás de las esculturas.

"Su arte lo superaba -dice Cecilia Polo-, iba más allá de lo físico. Hasta el último momento alcanzó a hacer lo máximo. No le alcanzaba el tiempo".

#### TU TE ENCARGAS, REBE

Para Egenau, su esposa -menuda, dulce, fuerte y refinada- fue siempre "la Rebe". "Tú te encargas, Rebe", le decía, "y me metía en unos cachos. Era su frase favorita".

"Yo creo que sólo desde la pareja humana se puede partir para enfrentar la vida en plenitud", había declarado él. "La única forma en que puede resultar el matrimonio de un artista es casarse con otro artista. Ella es la única que me puede entender".

En treinta años de matrimonio construyeron una obra y una familia en esa casa de simple y rotunda arquitectura sesentista en Las Condes, ahora flanqueada por los olmos y la hojarasca del invierno. Ahí está aún el taller de 90 metros cuadrados donde el escultor se sumergía, día tras día, en un estado de concentración casi onírico.

Trabajaba de una manera imperiosa. Cada descubrimiento lo llevaba más lejos hacia el centro de su obra. "Tenía una consciencia absoluta de lo que era y lo que quería hacer" -dice Rebeca-

Era también el proceso de descubrimiento de un lenguaje, un poder, un estilo. "Fue impresionante. Juan tenía una gran personalidad, estaba muy seguro de lo que estaba haciendo, nunca dudó, pero tuvo además la suerte de que sin transar en sus principios, tuvo mucho éxito, vendió mucho. Fue así desde la primera vez que pintó témperas, cuando era estudiante, y se fue con una verdadera colección a Bolivia. Volvió sin ninguna".

Egenau vivió con su familia durante un año en Rhoad Island, entre Boston y Nueva York, becado por la School of Design. Tuvo gran éxito, la crítica norteamericana lo halagó, pero no quiso quedarse a vivir en Estados Unidos. Ni en Italia: su lugar era Chile.

En Florencia había descubierto la estética de las armaduras medievales, y el sellado de las piezas metálicas alrededor de los cuerpos se convirtió en la revelación y sugerencia de sus figuras "blindadas", que para muchos son una metáfora de la modernidad y de la industria, aunque todos sabemos que las metáforas están abiertas, y nunca dicen lo mismo.

Su obra había nacido de un cruce de sentimientos y el encuentro con esas armaduras, cuando comprendió que lejos de sus primeros duelos, eran una forma axial de la escultura y también de la orfebrería.

#### MI TIEMPO IBA A SER CORTO

Una tarde -en los meses finales de su vida- Juan Egenau le confesó a su mujer: "Rebe, yo sé que tú resentiste que yo te dejara sola, porque yo casi nunca iba contigo al campo... Yo sé que te dejaba sola, porque sentía que no iba a tener tiempo para trabajar en mi taller, para hacer mi obra. Yo presentía que mi tiempo iba a ser corto".

La conciencia de la brevedad del tiempo afloró en los últimos nueve años de su vida. Juan siguió haciendo clases a sus alumnos de la Universidad de Chile hasta el último día, persistió más que nunca en su oficio de escultor, dejó obras inconclusas, piezas a las que les faltaron semanas o días para ser ciertas, para ser suyas. Todo eso en medio de las terapias y el dolor. Egenau iba claramente a contramano de la muerte.

**"NO SOY EL MISMO DE CINCO AÑOS ATRAS. HE CAMBIADO, ESPECIALMENTE EN MI RELACION CON LA VIDA MATERIAL. TENGO VALLAS FISICAS, PERO MI MUNDO ESPIRITUAL ES MAS AMPLIO Y EN ELLO HA HABIDO UNA COMPENSACION. AHORA ENTIENDO QUE NO PUEDO AMAR LA VIDA SEGUN LAS CIRCUNSTANCIAS".**



"Arcaño Tolmico",  
1964. Aluminio fundido.  
52x36x26 cm.



Y con un optimismo fuera de librito: "No comparto el escepticismo tan generalizado sobre la condición humana, y no porque esté ciego a sus debilidades, que yo también las tengo, ni a sus frustraciones, ni a sus enfrenos bélicos, materialistas o del tipo que sean. Sino que, por sobre todo, reina un orden maravilloso del mundo que habitamos y construimos. De las mayores crisis han surgido también los mayores adelantos, las creaciones artísticas más bellas. Soy, parece, un optimista a toda prueba".

Y en la perseverancia de ese tiempo final, "más que un despliegue de su indiscutible talento, buscaba la demostración de una coherencia entre sus ideales y su obra", afirma Cecilia Polo.

Estaba llegando al punto más alto de la lucidez y la inspiración. "Iba a exponer en Lima, Caracas, Bogotá y Medellín -cuenta Rebeca-. Era una serie que terminaba en una galería importantísima en Nueva York. Le estaba pasando todo lo que un artista sueña que le pase, y a los 51 años le dieron el diagnóstico de cáncer... Tenía 60 años cuando murió. Era una edad pésima para morir. El no vio nada, no vio a sus hijos casándose, no conoció a sus nietos".

"Con 51 años, estaba en plena creatividad. Se despertaba en la noche creando y dibujando".

"De pronto me siento parte de todo y me sobreviene una gran paz", decía el escultor. "Por eso será que no le temo a la muerte. Para mí es un proceso tan natural como la vida misma. Después de ella, estoy seguro de que seguiremos siendo. No como yo, Egenau, pero de alguna

manera, siguiendo la ruta ascendente hacia algo con enorme sentido".

Tampoco era fácil esa ruta. Cuando recibió una carta de uno de los galeristas más importantes del mundo -casi al final de ese camino que había sido vivir y morir-, le dijo a su esposa: "No, Rebe, prefiero que no me la leas". Expuso por última vez, seis meses antes de morir, en la Galería Época.

En 1993, la crítica veía en su obra un cambio hacia formas cada vez más abstractas, aunque siempre sensuales.

"Tienen relación con mi nueva actitud de existir -confesó en una entrevista un Egenau genial, enfermo, sobriamente triste-. No soy el mismo de cinco años atrás. He cambiado, especialmente en mi relación con la vida material. Tengo vallas físicas, pero mi mundo espiritual es más amplio y en ello ha habido una compensación. Ahora entiendo que no puedo amar la vida según las circunstancias. Debo amar tanto

**"TUVE QUE IRME DE LA CASA SIENDO MUY JOVEN, A VISTA Y  
PACIENCIA DE TODO UN BARRIO, ENCARAMADO EN LO ALTO DE  
UNA CARRETELA INCREIBLEMENTE CHICA Y ATIBORRADA, EQUILI-  
BRANDO EN LAS MANOS UNA TELA FRESCA, RECIEN PINTADA".**

los momentos propicios como los muy dolorosos. Sentir o palpar la vida en sus extremos es palparla en su totalidad. Y ya no tengo un amor desesperado, sino tranquilo y apacible".

-A pesar de todo el sufrimiento, se mantuvo regio, muy buenmozo hasta el final -recuerda Rebeca-.

Catorce años después, el amor tiene otra forma, y la misma lealtad: "Juan fue un ser consagrado cien por ciento a su arte. Vivió de acuerdo a sus postulados más sinceros y profundos, siempre; no falseó nada, ni se falseó a sí mismo, jamás".

**PINTURA FRESCA**

"¿Te acuerdas, Juan cuando nadábamos en el río nasecuantos? Es la frase de una pintura-carta que José Balmes pintó y escribió para Egenau. Otros artistas dibujaron y pintaron homenajes a él, en el estupor de la despedida. Hay fotos donde Egenau se ve jovencísimo, altísimo, de pelo claro y largas pestañas, y una visible sensación de pertenecer más al sueño que a la realidad.

"Era la lumbrera del curso", recuerda ella; estudiaron juntos en Bellas Artes, Rebeca hizo casi toda la carrera, pero al salir de la universidad, dejó todo proyecto artístico que no fuera Egenau y sus hijos.

"Estudié Arte y luego Diseño, alcancé a decorar algunas casas -cuenta ella-, después me casé. Nos casamos en una situación muy precaria. Título no tengo, en esa época no importaba nada el título, a todo el mundo le daba lo mismo. Yo no tenía un ego de artista, para nada, pero sí un amor por todo lo que es bello, y cuando empecé a ver lo que hacía Juan, se me olvidó el mundo. No fue que Juan me aplastó con su talento, mi admiración por él no me limitó, sé que si yo hubiera sentido la imperiosa

necesidad de crear, no me habría parado nadie".

Egenau había hecho dos o tres años de Arquitectura en la Universidad Católica, pero como futuro arquitecto miraba con fascinación a esos personajes llamativos que eran los artistas plásticos. "Me llegaban mucho. Iba a todas las exposiciones, que por entonces eran pocas -en Santiago había sólo dos salas-, y no me perdía ni una" -diría-.

Los artistas, esos personajes, no tenían muy buena prensa, y su familia se opuso cuando decidió dejar la prestigiosa carrera y estudiar Arte, la profesión incierta.

"Tuve que irme de la casa siendo muy joven, a vista y paciencia de todo un barrio, encaramado en lo alto de una carretela increíblemente chica y atiborrada, equilibrando en las manos una tela fresca, recién pintada".

Con Eduardo Bonatti, que hoy vive en Madrid, comenzó una interminable amistad, con Gracia Barrios pintaba telas por los dos lados (las suyas eran unos paisajes impresionistas, verdes y rojos, calurosos y finos), y Marta Colvin, con su influencia y su enseñanza, fue quien lo condujo de la pintura a la escultura. De un mundo a otro. Pasando por la orfebrería -que imprimió un sello de lujo en sus elaborados objetos- y por un trabajo de cajero en el Club Hípico, en los tiempos más difíciles, que le dejó la memoria brillante de los caballos.

"La máxima felicidad se produce cuando uno se da cuenta que ha logrado algo -confesaba-. Es una satisfacción enorme, aunque después se recibe una respuesta negativa del mundo que nos rodea. Esto es lo que hace que los artistas sigan produciendo, aunque les vaya mal, aunque vivan en la miseria. Una fe casi religiosa hace que insistan e insistan. No es masoquismo, sino que la obra le está proporcionando una justificación fundamental a la pregunta eterna: ¿quiénes so-

mos? y ¿qué estamos haciendo aquí? Todo ser humano trata de justificar su existencia, y uno de los caminos es la creación artística”.

Al mismo tiempo era tan cotidiano, recuerda Rebeca. Es como la imagen del hombre pacífico de Alvin Toffler y *El trabajo vuelve a casa*: “Era un gran amo de casa. Le encantaba atender a sus amigos, y la economía doméstica era una de sus bellas artes. En ciertos ámbitos estaba más en la camisa del arquitecto que del escultor”.

#### LA ESCULTURA ARMADA Y AMADA

Las figuras que iban emergiendo lentamente de su taller constituyeron una serie de objetos perfectos y enigmáticos. Y de piezas únicas. Egenau era uno de los pocos artistas plásticos chilenos que vendía su obra a coleccionistas de cualquier lugar del mundo sin moverse de sus radiantes 90 metros cuadrados.

No se demoraba en teorizar demasiado sobre el asunto, sobre ese diálogo entre la piel y el metal, aunque las figuras nacían en un mundo y una época cargada de corazas y represiones. Egenau, Mister John, decía: “Mi obra tiene un despertar vago. Yo no soy un artista que programe sus creaciones. De a poco, éstas se van desarrollando, tomando cuerpo y volviéndose reales

a través de imágenes que voy fijando con dibujos para tratar de aclarar alguna pista, alguna huella o indicación. Cuando lo logro, no hay qué me detenga. Hay confusión a veces, cuando surgen muchas alternativas, y entonces se pasa a reflexionar. También existen momentos de crisis, cuando busco con desesperación y me siento frustrado porque la definición no viene. Se busca en el pensamiento, en el boceto, en la maqueta y en la obra”.

Las metálicas figuras negras de sus últimos años fueron el otro lado de su idioma. El negro contiene la luz, la guarda, en él resaltan las formas. ¿Qué pasa si apago la luz del metal y lo dejo negro? se preguntaba. “Quizás el negro es menos amable. Pero tiene una carga dramática más profunda”.

Contenidamente dramático, atrapado por la belleza, Egenau no puso el dolor de este mundo -que tanto conoció- en su trabajo; sólo la luz. ☼

MIL RODRIGUEZ VILLOUTA  
Periodista

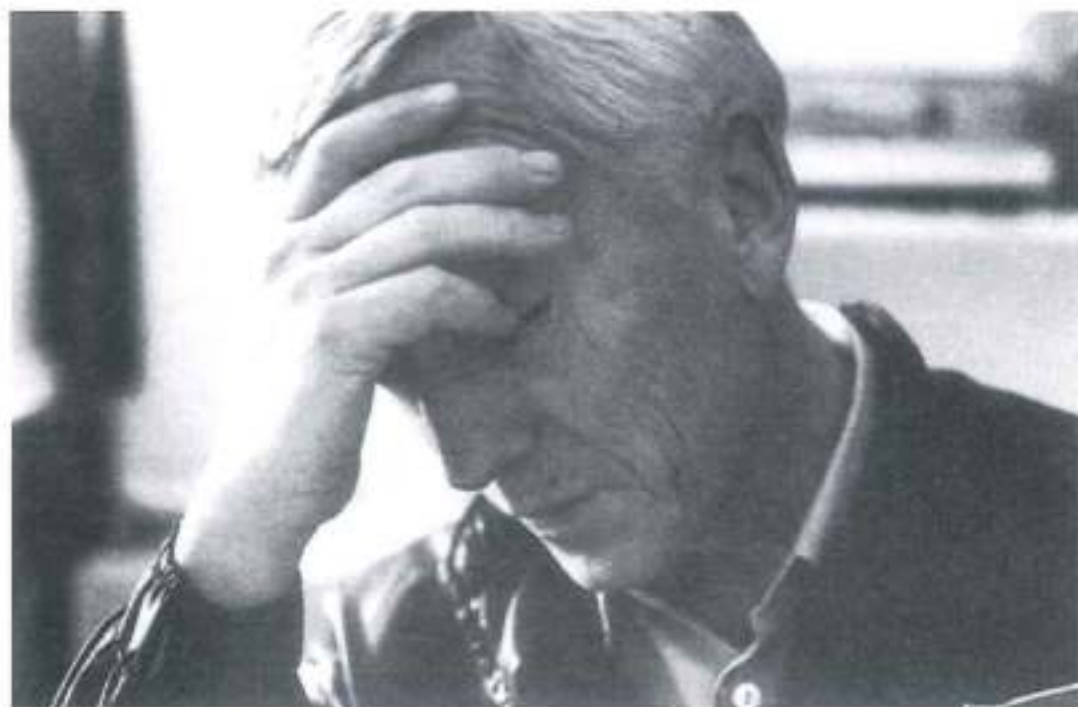
**¿QUE PASA SI APAGO LA LUZ DEL METAL Y LO DEJO NEGRO?  
SE PREGUNTABA. “QUIZAS EL NEGRO ES MENOS AMABLE. PERO  
TIENE UNA CARGA DRAMÁTICA MAS PROFUNDA”.**

Una modernidad objetiva

# Carlos Ortúzar

CARLOS NAVARRETE

Algunos emplazamientos



*Carlos Ortúzar fue uno de los artistas pioneros en lo que a escultura urbana se refiere, no sólo por las obras que en vida logró emplazar, sino que además, por la acertada elección de materialidades para cada uno de estos volúmenes según el lugar en que iban a ser emplazados éstos. A diecisiete años de su fallecimiento, Alas y Raíces ha invitado a Carlos Navarrete para que presente algunas notas sobre el estado actual de sus principales emplazamientos en la ciudad Santiago.*



Maqueta Monumento al General René Schneider 1981, Av. Kennedy con Américo Vespucio.

## UN SALUDO AL PAISAJE

*"Levedad, rapidez, visibilidad, exactitud, multiplicidad y consistencia. Recordar que lightness es también luminosidad o alegría; la dicha que atraviesa la tristeza".*

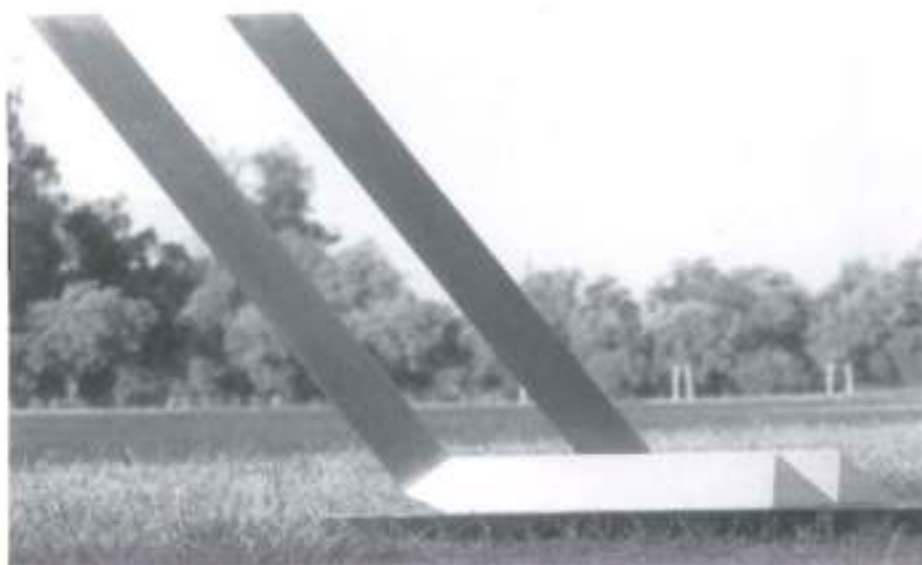
Fernando Castro Flórez

Las elocuentes palabras del teórico español F. Castro Flórez para referirse al artista alemán Jürgen Partenshiemer, bien pueden ser aplicadas a uno de los paradigmáticos trabajos escultóricos de Carlos Ortúzar. El monumento al General René Schneider inaugurado en 1981, es una de las obras emblemáticas para sintetizar el crecimiento de la ciudad de Santiago en su extensión oriente. De hecho, la obra se emplazó cuando el trazado de la Avenida Kennedy ni siquiera tenía el tráfico actual, ni mucho menos existían las actuales edificaciones (incluyendo un hotel internacional) que impiden visualizar lo que el artista propuso con esas monumentales columnas de metal revestidas de acero inoxidable.

Se podría decir que esta brillante obra desde su génesis buscó un diálogo armónico con el paisaje circundante y de manera especial con la cordillera de los Andes como telón de fondo. En el supuesto de un trazado urbano y arquitectónico acorde al diálogo con el entorno, pero más aún: tratando de perfilar con este hito urbano, una cierta identidad al naciente sector. De ahí las proporciones y solemnidad del volumen, más que un monumento al tristemente desaparecido general, el artista buscó cambiar la idea del monumento urbano con la figura de un "busto" o "ecuestre", para lo cual desarrolló estas sólidas piezas metálicas en el entendido de que por medio de su materialidad y monumentalidad se daría mayor consistencia al encargo y a la nueva idea de obra conmemorativa.

Lamentablemente como se puede constatar en la actualidad la obra prácticamente pasa desapercibida entre el ruido urbano del sector, la creciente densidad edificatoria del área que borra esa simplicidad y consistencia de estas dos columnas enfrentadas al desamparo urbano como telón de fondo.

"Aire+Luz", Parque de las  
esculturas, Providencia,  
Chile 1989



## VOLUMEN Y ENTORNO

*"Las Exposiciones Universales transformaron el mundo en mercado, se convirtieron en estudios para la competición de las economías nacionales y en medios de auto afirmación nacional".*

Winfred Kretschmer

En la nueva comuna de Cerrillos Carlos Ortúzar emplazó dos obras escultóricas, que se mantienen hasta hoy en día en desiguales estados de conservación y observación. La primera obra data de fines de los años sesenta y fue la obra ganadora de un concurso público organizado por la Sociedad Agrícola y Ganadera para hermosear su recién remodelado espacio de exhibición. El recinto de FISA (de la otrora comuna de Maipú) fue uno de los primeros lugares en Santiago que acogió una escultura cinética de este artista, como parte de este plan modernizador en que una feria internacional debía estar. Sin embargo, la obra que partió instalada en la entrada del recinto ferial, a los pocos años se fue reinstalando cada vez más adentro de este parque y con ello denotando una falta de preocupación de la Sociedad Agrícola y Ganadera, la que puede ser medianamente apreciada desde la calle por el peatón como una suerte de despojo escultórico, ya que poco queda de sus originales tonalidades azuladas con que contaban estas dos medianas columnas metálicas, las que permitían un bello juego de formas al tener parte de su estructura móvil en completa conjugación con el viento. Este volumen también era de formas y colores puros, como tratando de capturar un signo de aquel tiempo en que el arte moderno era signo de progreso y modernidad.

Lo paradójico de este asunto es que a medida que la feria perdió terreno en el mercado de los eventos masivos de Santiago, la escultura en cuestión fue desmantelándose como presagando el estado actual de la feria y de su significancia.

En 1981 el artista presentó para el Encuentro Arte e Industria, otro trabajo volumétrico para ser construido en la empresa CINTAC, la que ubicada a poca distancia de este recinto ferial, decidió emplazar la obra en sus jardines.

Dicho volumen, de carácter cinético y construido en perfiles de acero en la propia empresa, es el signo que marcó las relaciones "Arte e Industria" en el Chile de los ochenta. Es más, el carácter cinético de esta serie de varillas que miran al cielo, no hacen otra cosa que buscar un diálogo posible entre el paisaje industrial y el natural, ya que desde el aspecto cromático el artista busca el complemento del verde césped que ve erigir esta sucesión de lanzas anaranjadas que oscilan con el viento.

Nuevamente en este trabajo aparece una "marca de fábrica" en que la obra escultórica de Carlos Ortúzar se transforma; economía de medios al servicio de la tecnología. Algo que también se aprecia en su obra para el edificio IBM y el Parque de las Esculturas en la comuna de Providencia y que por consiguiente nos permite adentrarnos en la idea de modernidad que rondaba en el artista. La modernidad como un ambiente claro y certero donde materialidad y tecnología estuviesen al servicio del Hombre.



"Obra Cinética", Complejo Industrial de Tubos de acero S.A. Chillán, 1981. 7.20 m de alto x 15 m de largo.

## UN HITO DE MODERNIDAD

*"La muerte del paisaje cada vez más está dentro de nosotros".*

Werner Herzog

El cineasta alemán Werner Herzog ha hecho de esta reflexión una suerte de esquema de trabajo para muchas de sus películas, algo que en la obra de Carlos Ortúzar funciona como una línea de trabajo en donde paisaje y obra constantemente buscan un acercamiento y diálogo.

Si observamos sus obras en el edificio IBM y en el Parque de las Esculturas, vemos claramente el contexto urbano que busca ser solucionado por el artista a través de sus volúmenes. Por ejemplo, el hermético edificio de IBM ubicado en Av. Providencia esquina Av. Salvador es abiertamente contrapuesto por el volumen imposible del artista, el que también desde las líneas rectas habla del acto arquitectónico y el dinamismo de la calle. De ahí lo imposible de la figura y el cromatismo azulado de sus caras que nunca determinan un antes o un después, sino más bien, nos transmiten la simultaneidad de la realidad en que ésta está inserta.

Aire + Luz es el trabajo cinético que Carlos Ortúzar dejó como obra en modelo para ser emplazada en este recinto, poco antes de su muerte y años antes de que este parque se construyera. Inaugurada en 1989, la obra contó con el auspicio de Siderúrgica ASA y de alguna extraña manera se ha convertido en una de las obras más significativas del parque, no desde el punto de vista estético, sino que es el volumen que más se acerca al hito del modernismo empresarial chileno de los edificios de oficina de los noventa en Costanera, algo que algunos han llamado el "Sanhattan" chileno, en una franca parodia a Nueva York; pero que de este tiempo a la fecha una vez más marcarían esa modernidad subdesarrollada que este artista quiso superar con su obra consagrada a la geometría y los nuevos materiales. ☉

Escultura del edificio IBM,  
Santiago.

CARLOS NAVARRETE

Licenciado en Arte, Artista Visual,  
Investigador y crítico de Arte Independiente.





GALERIA JORGE CARROZA

1931-1993

Al Principio y al Final de la Vida

**Raúl Valdivieso**





"Puerta del Agua", 1987

Primero fue una semilla, y de ahí siguió la energía. Vino el cuerpo, la forma, el movimiento. Todo el círculo inacabable que va de la vida a la muerte y de la muerte a la vida. Raúl Valdivieso conocía este camino y lo recorría a diario a través de sus esculturas. Conocía el inicio de la existencia con sus semillas aún no fecundadas y sus frutos primitivos. Conocía el origen del mundo, el milagro de la fertilidad y la procreación, el nacimiento de los dioses y también el de los mortales.

Adoraba el cuerpo ya formado: el vientre abierto a la maternidad, el seductor torso de una mujer, las piernas abiertas a la germinación. Sus torsos de mármol y bronce eran vida creada y vida por crear. Son abdómenes que a la vez son semillas por fertilizar y piernas a las que él llamaba "puertas", porque se encontraban abiertas a la fecundación. "Un artista original es aquel que vuelve a los orígenes", dijo Raúl Valdivieso, y por eso al recorrer su obra uno llega al principio de la vida y también al final de la existencia, un circuito eterno que no acaba nunca.

Raúl Valdivieso trabajó la escultura en cerámica, en madera y en plástico, aunque los materiales nobles -la piedra, el bronce y el mármol- fueron sus favoritos. El mismo buscaba cada pieza de madera, cada trozo de piedra hasta encontrar el pedazo perfecto, el color preciso, la textura exacta.

Estudió escultura en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Chile, donde fue alumno de Lily Garzañic y expuso en Santiago entre 1953 y 1956. En 1958 partió de Chile para trabajar en Europa, radicándose definitivamente en Madrid, en 1961. El

mes de mayo de 1963 será una fecha clave en la vida de Valdivieso y de su trayectoria como escultor. 25 bronceos del chileno son exhibidos en la prestigiosa Galería Nebli, proyectando a Raúl como uno de los escultores más talentosos que se encontraban trabajando en España. Desde esa exposición la vida de Raúl giró en torno a su increíble capacidad de trabajo y a su insaciable amor a la belleza. 22 exposiciones individuales en lugares como, Bruselas, Puerto Rico, París, Washington, Múnich, Manila, Pittsburg, y sus queridos Madrid y Santiago fueron testigos del trabajo exquisito del maestro. Su aprendizaje lo logró a lo largo de su vida. Un observador incansable, un enamorado de la vida y del cuerpo humano, que con sus manos a diario rindió homenaje a la Creación, al origen de la existencia, y principalmente a los inicios de la escultura, porque sus obras -inspiradas en los clásicos antiguos- son también una ofrenda a los dioses del pasado, a la tradición griega y romana, a los virtuosos artistas de la antigüedad y, en general, a toda la historia.

"El cuerpo humano ha sido desde siempre motivo de inspiración. Los primeros ídolos primitivos son torsos femeninos. Creo que el cuerpo humano es una de las cosas más perfectas de la creación. Es inagotable". Raúl Valdivieso no se cansó nunca de mirar y admirar el cuerpo humano. Admiraba sus curvas, sus pliegues, sus proporciones; sus perfecciones e imperfecciones; su delicadeza y suavidad, sus cicatrices y deformaciones. Esculpió el vientre abultado de la mujer y los muslos engrosados. También las estrías en el vientre y las vendas escondiendo el pudoroso pecho. Muchas de sus obras las esculpió rodeadas de agua, trazos ondulantes que acompañan



"Serpiente emplumada"  
Madrid, 1962

a la mujer sola o que recorren un torso anónimo. El agua recorre la semilla, inunda a la mujer, fecunda todo y nos llena de vida, también nos lleva a la muerte, al descanso en el mar. Pero en su constante fluir, el agua toca de nuevo a la muerte y la hace renacer, toca la semilla y la vuelve a germinar, toca la piedra y la convierte en vida. Raúl Valdivieso, fuente inagotable de agua, también tocó la piedra y la hizo vivir, tocó el mármol y lo hizo procrear, tocó la madera y su madera germinó. Llenas de vida y de agua, sus obras nunca morirán, porque ellas son en sí la síntesis perfecta del eterno círculo que va de la vida a la muerte, y de la muerte a la vida.

No se puede resumir la obra de un artista como Valdivieso sin abundar en temas más profundos y complejos -ajenos a este escrito, labor a futuro de historiadores y estetas- toda su escultura está ligada estrechamente al desarrollo mismo de este arte. Es el portador de una herencia milenaria, el continuador del trabajo de culturas tan distantes como la egipcia, la romana y la pascuense. La atemporalidad temática y matérica por un lado, y la temporalidad de su puesta en escena -a través de su ejecución y exhibición- es la constante de su obra, acompañada siempre de un exquisito virtuosismo técnico que lo distinguió siempre entre sus contemporáneos. ☉

GALERIA JORGE CARROZA

"Tono vendado", 1933



Objetos e Identidades,  
algunas observaciones sobre su trabajo  
en madera

# Oswaldo Peña

CARLOS NAVARRETE

## EL AROMA DE LA MADERA

*Sabemos que la madera es cuerpo, es un olor, la madera es viruta cuando se la encara a puñal, y sobre todo, tiene nombre propio, características propias, maneras de ser. Cuando de su médula aflora un significado, es que un escultor la igualó en fervor y la hizo trascender sin negarla. Quizás así lo hizo Oswaldo Peña cuando eligió madera chilota para su trabajo.*

Gustavo Boldrini

Hace ya casi siete años que el escultor Oswaldo Peña emprendió una decisiva aventura de trabajo, al dejar momentáneamente los vaciados en metal, para adentrarse en el desbaste de la madera. Consciente o no de este reto, el artista emprendió un nada despreciable giro en su investigación volumétrica para interiorizarse de los aromas, texturas y pesos que esta materia natural podía ofrecerle en la continua reflexión al ser humano.

¿Pero de qué estará hablando el artista cuando nos enfrentamos a este sólido conjunto de volúmenes que desafían las leyes de gravedad? En una obra como "Tatuaje del Recuerdo" (ciprés de las Guaitecas), cuya configuración del cuerpo emerge desde el tronco en bruto, propone una suerte de "mirada en abismo" al espectador. Siendo un claro deseo -por parte del artista- de hacernos partícipes de este juego absurdo de miradas y contramiradas, en donde la fragilidad de este hombre se nos devela como un hito de humanidad en fuga de nuestras habituales observaciones cotidianas.



Sin título, madera, 1986  
escala 1:1

Si pensamos en lo escrito por Gustavo Boltrini en septiembre de 1993 (Quemchi, Chiloé) a propósito de la ejecución de obras del artista, no podemos dejar de lado que en esta obra en particular "afloja de su médula un significado" y es tarea de nuestro "ojo espectador", revelar las posibles significancias emanadas en el ensamble de cada parte del volumen.

#### EXTRAÑEZA Y FAMILIARIDAD

*Gabriel Orozco hace del problema de entender e interpretar el arte a través de los límites, un tema principal de su obra. Cada uno de sus actos de expresión y reacción personales frente a un ambiente específico, y cada movimiento suyo de un medio, idioma, lugar o enfoque frente a otro parecen introducirse directamente en este problema central. Su obra siempre está fuera de lugar y en su lugar, siempre es extraña y familiar.*

*Christopher Milles*

“Observador” (madera de ciprés y roble) es una escultura que a simple vista puede pasar desapercibida ante nuestra mirada, de hecho la actitud hierática del volumen impide que reparemos en ella. Sin embargo, al tratar de adentrarnos en este cuerpo que ha puesto su atención en el cielo, inmediatamente nos preguntamos por el empujamiento que emana de ese acto, y más aún, por esa “extrañeza y familiaridad” en que ello llega ante nuestros ojos. Citando al crítico C. Milles cuando se refiere a la obra del mexicano G. Orozco, “Ella está fuera de lugar y en su lugar, siempre es extraña y familiar”. Reflexión que bien puede aplicarse a la totalidad del trabajo en madera de O. Peña y que en esta obra en particular genera esa simultaneidad de sensaciones; como si se tratara de una eterna batalla (proveniente del volumen) por saber respecto a su origen, a su génesis.

La que podríamos extrapolar a nuestro propio y eterno dilema humano por tratar de explicar lo aparentemente inexplicable. Otorgando con ese acto la mano del escultor, un dejo de sentir los límites de nuestra mirada hacia el vacío infinito del universo.



“Corriendo en la Memoria”,  
Ciprés, Moño, 56 x 103 x 210 cm. 1992



Velo parcial  
tela del oficio.

#### EL MODELO Y LO NATURAL

**H**oy, sin embargo, las mercancías glamorizadas y las instituciones personalizadas no nos aparecen ya como nuestra obra o producto, sino como nuestro medio o paisaje natural —un paisaje perfectamente sintonizado con nuestra percepción y diseñado para nuestra aceptación. La realidad se hace no ya espiritual, sino espiritosa; no ya dotada de significados sino impregnada de ellos: significamentosa. Todo nos es familiar y más que familiar; íntimo. Contaminado por nuestros propios ideales, delirios y fantasías, el entorno nos aparece como un inmenso y caricaturesco espejo de nosotros mismos —un espejo a la vez deformante y reforzante.

Xavier Rubert de Ventós

**O**svaldo Peña ha debido trasladarse de la urbe metropolitana a la soledad del campo chilote para desarrollar éste su trabajo en madera. Como en un gesto iniciático de quien establece y selecciona un paisaje posible para encontrar a los posibles modelos; ha encontrado en este lugar distante y aislado el sitio perfecto para devolverle a su espíritu creador el encuentro con sus raíces. Las que visualizadas en este conjunto de volúmenes en maderas, no son otra cosa que el incesante deseo de querer abcazar nuestra realidad más íntima y recordita. Como aludiendo a ese espejo que nos "deforma y forma" en palabras de Rubert de Ventós para referirse a esa modernidad, y que al parecer el escultor ha tomado como un camino a seguir en el no siempre fácil destierro de la creación.

**L**a obra "Caminando sobre la Memoria" (madera de ciprés y maño) habla de modo capital de ello, debido a que el volumen parece equilibrarse en estos dos troncos —o palafitos—

que lo conectan con el suelo. Sin flotar, ni mucho menos volar, esta obra pareciera levitar sobre dos frágiles soportes, los que le permiten desplazarse por el incierto territorio de lo imaginario y efímero. Como aludiendo al quiebre que debemos establecer con nuestro entorno cada que vez que el ojo perceptivo del espectador se enfrenta a la significancia de la materia hecha volumen.

“**M**ujer lluvia” (madera de ciprés de las Guaitecas) es otro volumen que deja muy en claro las relaciones que el artista ha tomado de manera radical en ese encuentro con sus raíces. Debido a que la combinación de zoomorfismos a la imagen de la mujer nos hace pensar en la riqueza local de los mitos y leyendas, que llegados a oídos del artista cobran cuerpo sentando un nuevo ideario frente al modelo a esculpir.

**E**s tremendamente curioso que año hoy, a casi siete años de la creación de esas obras en madera, sigan concitando tal grado de interés en nuestro escenario cultural local. Señalando que aún sea poco probable que la última palabra esté dicha, frente a este conjunto de volúmenes que desde su conjunto o individualidad siguen arrojando nuevas interrogantes en torno a la vigencia de la madera en el quehacer escultórico. O a la validez del tema en la discusión teórica de las artes visuales, e incluso a la línea de trabajo emprendida por el artista en sus últimas creaciones urbanas en donde la madera ha dado paso a los metales y fibras sintéticas, tan propias de nuestro tiempo. Volviendo más elocuente el gesto del escultor de querer indagar en ese cúmulo de posibilidades que el espíritu de la madera puede otorgar a quien desea investigar. ☉

CARLOS NAVARRETE

Licenciado en Artes, Artista Visual,  
Investigador y crítico de Arte  
Independiente



# Osvaldo Peña

A LOS CUATRO VIENTOS

MILU RODRIGUEZ VILLOUTA

*En la radio va del tango al rock pasando por Mozart, pero sin preguntarle el nombre a la música que suena cuando talla sus cuatro vientos, que ahora son cinco. Uno de éstos tiene el rostro de su hija menor, en una multiplicación que tiende al infinito.*



Otro en proceso (detalle) madera.

La madera es puro ciprés de las islas Guaitecas. *“Estos palos crecen en zonas ventosas de Chiloé; yo los traje en un camión a Santiago. Después, el viento apareció en la madera, con algo de velocidad”,* dice en su taller de 5 metros de alto que hace 25 años era un estamque, y ahora tiene algo de hangar abandonado, de carpintería metafísica.

El taller de Osvaldo Peña está lleno de las cosas más raras: seres de acrílico negro que a veces el escultor oculta de su propia mirada porque le parece que contienen algún indescifrable maleficio; relojes “intervenidos” con imágenes religiosas; madera, muebles viejos, tiempo.

Los vientos que talla, por ahora van todos al sur. El viento es femenino, escribió Carlos Castaneda, y en estos días imperan en la obra de Osvaldo Peña las formas femeninas: pasó el tiempo de los hombres caminando como en sueños sobre un instante de la ciudad o de los trenes: aquel viajero sin título ni nombre de autor (para él, no firmar una obra es una cosa de pudor o un juego) que aparece en la estación Pedro de Valdivia del metro. O ese personaje que cruza desnudo y solo, sobre un tronco, en lo alto de un desvío de la estación Baquedano.

- ¿Por qué no aparece tu firma en esas obras?

- Yo prefiero estar fuera, separar la persona de la obra. Me parece que alguien puede decir cosas muy interesantes sobre una obra que no es interesante, o al revés...

#### DESCUBRI LO CARPINTERO QUE PUEDO SER

Afuera, en el patio (Santiago se ve abajo de Peñalolén, complicado y borroso como siempre) hay una mujer de madera, muy simple. Tiene el aire de un mascarón de proa. Sus personajes femeninos de ahora le transfieren altura: “No sé por qué empecé a hacerlas. Quizás porque identifico las figuras femeninas con temas más sensibles. Las figuras masculinas están tensionadas, en el límite; en cambio las femeninas están más allá del límite, son más serenas”.

- Pareces un artista siempre inspirado.

- No, me cuesta mucho resolver algo. Hay días en que no entiendo nada. Me gustaría que mis procesos fueran más rápidos, para sacarme las cosas de encima. Pero es mejor que las cosas duren lo que tengan que durar.

- ¿Esta materia habla por sí misma?

- Te ayuda. Las materias son como los idiomas, es como hablar en inglés o en español. Con la madera hablo bien en madera -sonríe.

A Peña le gustan los días nublados, “todo es más lento, más lúcido. En el verano, la luz brilla demasiado, aunque tiene esa cosa maravillosa de trabajar hasta las 11 de la noche”. Pero su estado de espíritu es la primavera. Peña es un escultor que se ríe.

Y que siempre ha hecho lo mismo, dice, Bañistas, caminantes, vientos con rostros de mujer. Sólo ha cambiado de materiales, de colores, de dimensiones.

“Son sensaciones, no son metáforas, es usar el cuerpo para mostrar algo. No es la figura humana refiriéndose a sí misma, yo la uso para hablar de otras cosas”.

En 1994, en su exposición *El espíritu de la madera* tocó el cielo con las manos. Después del acero y el poliéster había llegado a su materia esencial: la sensibilidad de la madera que viene de lejos, de las islas, del alma del sur.

"Todas esas cosas", dice, restándole importancia. "En ese momento era el material preciso. Descubrí en esa madera, lo carpintero que puedo ser", reconoce con suavidad de carpintero y grandes y talladas manos de escultor.

"Un amigo mío dice que la madera tiene que ver con el patrimonio, con lo atávico, y yo descubrí en ella el lado amable de lo que veo y siento".

#### AQUI TODOS LOS DIAS SON DIFERENTES

"Siempre he tratado, en la medida de lo posible, de pasar piola", sonríe. "Yo soy como un oficinista en el rigor de los horarios. Si no me obligo, me distraigo".

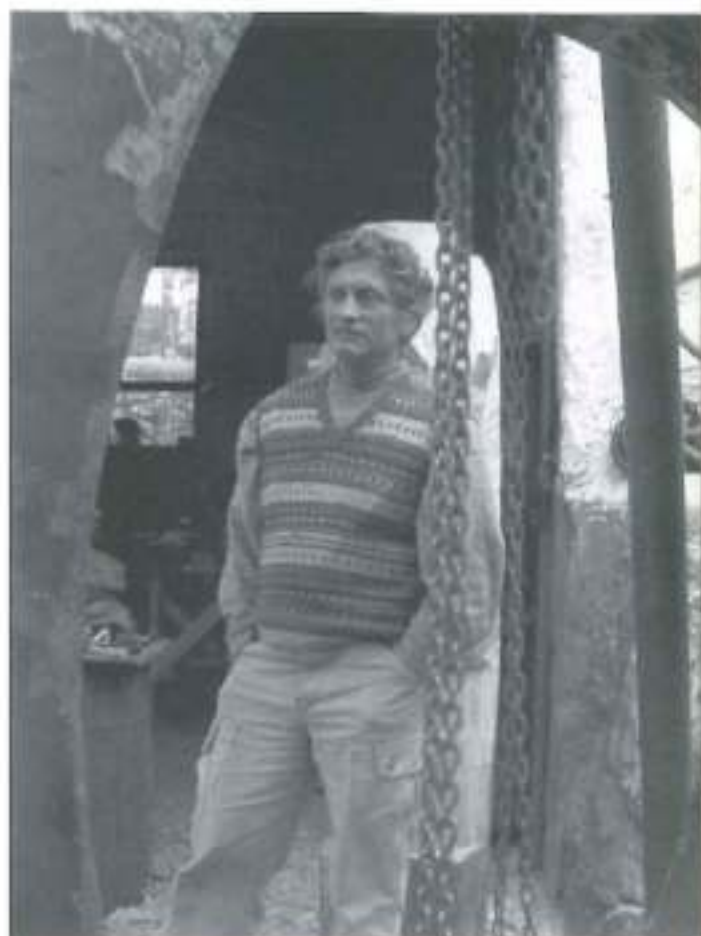
- ¿Cuáles son tus distracciones?

- Cualquier cosa. Los perros... (tiene cuatro, como los vientos). Me voy con mucha frecuencia de onda. Vino un chico a ayudarme y me dijo: "Aquí todos los días son diferentes, no?"

Peña cuenta que él estudió arte en la Universidad de Chile y que no terminó la carrera: "¡Me salí! Cuando uno aprendía a hacer algo, se salía. Ahora los estudiantes hacen tesis, doctorado, como si fueran a operar".

Afirma a Guzmán y a Ferrando Undurraga, dice, pero sobre todo le entusiasma el arte popular: los barquitos de maní, los letreros, los juguetes.

Lo suyo "son sensaciones, no son metáforas, son sensaciones para mostrar algo, son gestos" (frente a la cámara, Peña hace un gesto con las manos que señala algo así como el comienzo de un túnel hacia otro tiempo, otro plano).



"A mí me gusta que mis figuras sean así, ambiguas, amílos. Si no, se mueren ahí, y ahí se quedan".

Y no tiene vanidad, aunque piensa que sería bueno saber si lo que ha hecho, como escultor, tiene "alguna importancia".

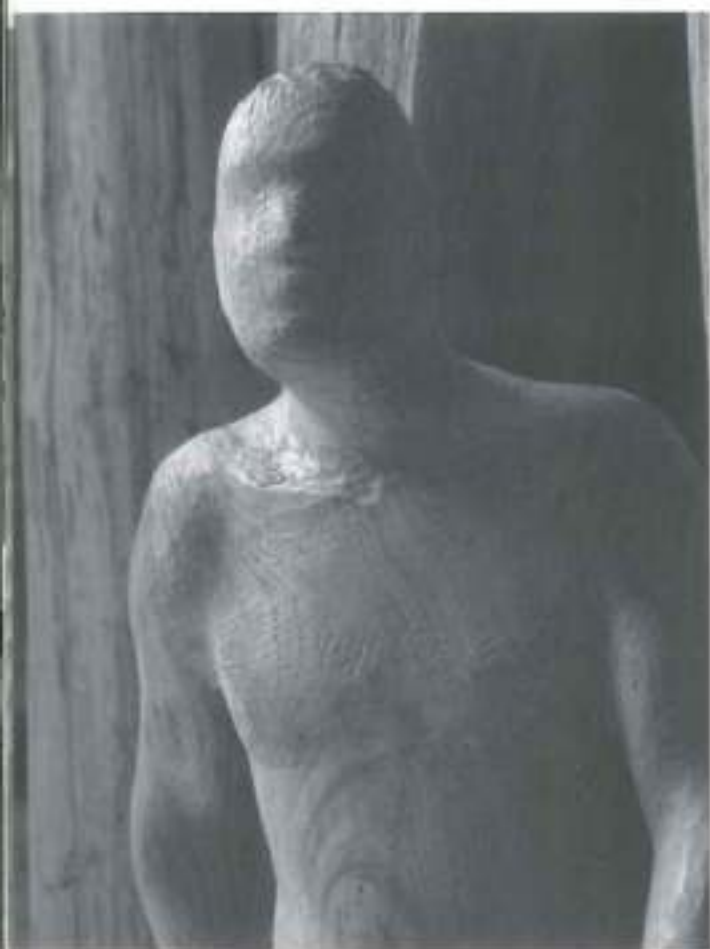
"Yo quiero que las cosas duren lo que tengan que durar, no tengo con mi trabajo ninguna ambición de permanencia o de trascendencia".

En verdad, tiene con su obra una exagerada relación de padre. No pasa jamás por las estancias del metro donde están sus esculturas, por ejemplo, porque sabe "dónde están mal, qué cosas no resolví".

Y vive con "destellos de felicidad", con su esposa -también artista plástica- y sus hijos. A un lado está el taller, como una fábrica un poco solitaria; al otro lado, la casa, con el color y la belleza de una casa de cuentos; una cocina campestre con peces de metal diseñados por él, colgando de las vigas de madera. Y un patio de cerámica roja.

"Cuando niño nunca me imaginé que tendría todo esto -sonríe-. Mis abuelos eran huasos de a caballo, nosotros un cambio fuimos de a pie: éramos pobres, nos cambiábamos de casa a cada rato, siempre llevando los aperos, que ya no se usaban. Yo tuve una infancia rural, y mi cuento es rural".





Obra en proceso.  
madera.

Hace un año expuso en el Museo de Bellas Artes, *Espijos para una memoria inservible*. El título de la muestra lo sacó de una línea de Albert Camus. Las palabras le encantaron: "Yo soy lento para entender las cosas. Tenía una escultura que se llamaba Hombre-Árbol y todo el mundo le decía El Ángel Caído".

- ¿De dónde sale todo esto?
- Yo creo que este cuento es de adentro, no obedece a cuestiones externas, uno las hace porque no hay más remedio, porque las tiene que hacer. Todo esto es como un destino. Es como trabajar con cosas del inconsciente colectivo. Todos hablamos de lo mismo, con ojos distintos. Yo hablo del viento, la cruz, el ocultarse, el árbol. Son arquetipos junguianos, yo sabía que había algo sospechoso en todas estas cosas y lo confirmé cuando leí a Jung.
- ¿Es la maravilla de entrar de pronto en la sincronía de cada momento, de todas las cosas?
- Sí, pero es más interesante todavía el que está fuera de la sincronía, el que está antes, y está tocando la nota que va a venir.

#### NO LO INVENTE, LO RECONOCI

Es imposible saber en qué momento aparece una figura, una imagen, una escultura. Visto desde afuera, lo suyo es una forma de pensamiento salvaje, simultáneo, impremeditado, inseparable de la acción. Y quizás no sea así, tal vez sea un largo proceso que desemboca, por ejemplo, en el viento o en el rostro de una mujer.

"Cuando encontré la madera, no tenía muy claro cuáles eran mis temas -dice el escultor-. Tampoco lo tengo muy claro ahora. Yo no tengo un razonamiento intelectual de mi trabajo. Los artistas, los escritores, los poetas, yo creo que traen incorporado su cuento y en algún momento de la realidad lo reconocen. Este asunto del viento, yo no lo inventé. Lo reconocí. En ese momento en que coincide lo que era con lo que es".

Y por eso su camino está claro. "Todos los días me levanto y sé lo que tengo que hacer". ☺

MILI RODRIGUEZ VILLOUITA  
Periodista



Universidad  
Finis Terrae

## CARRERAS DE LA UNIVERSIDAD FINIS TERRAE

### MEDICINA

Decano: Santiago Soto

### ODONTOLOGIA

Decano: Sergio Sánchez

### ARQUITECTURA Y DISEÑO

Decano: Daniel Ballacey

### DERECHO

Decano: Fernando Barras

### INGENIERIA COMERCIAL

Decano: Patricia Rojas

### PERIODISMO

Directora: Loreto Serrano

### HISTORIA

Director: Alvaro Góngora

### ARTES

Decano: Mario Toral

### EDUCACION BASICA

Directora: Maritza Coffenle

### EDUCACION PARVULARIA

Directora: Paula Yakuba

### TEATRO

Director: Eduardo Guerrero

tu nueva forma de comprar...

# TARJETA PREPAGO



Nacional<sup>®</sup>  
LIBRERÍA

la papelería de chile



ALTOAS 96 PEDRO DE VALDIVIA 41 APURÍMACO 38 NATALIA COLOMBO 54 PLAZA YESPINO 28 PLAZA CESTEL 16 ALTO LAS CONDES 1168  
ENCERAS 858 FONDO 211 0541 FONDO 211 6448 FONDO 671 8230 FONDO 211 1485 FONDO MALDONADO FONDO 211 1662

TELEVENTAS Fono: 800 38 00 10 Fax: 380 9421 - ATENCION A EMPRESAS Fono: 380 9418 Fax: 3809417

[www.nacional-libreria.cl](http://www.nacional-libreria.cl)

# HOMENAJE A UCCELLO

A Dominica

FRANCISCO MARQUEZ

*Somos los "otros" a quienes buscan  
el significado vivo de lo estético.*

George Steiner



## PROLOGO

"Cortesía entre libertades" nombra Steiner a la virtud necesaria para percibir el arte heredado y testimoniar a la "otredad" lo revivido. Dar la bienvenida a las presencias del arte (como Vermeer con Proust, Wagner en Nietzsche, Mandelstam, leyendo a Dante), significa poseer "claridades introspectivas y candores discrecionales".

Alto espíritu en su prueba. ¿Cómo transfigurar las "batallas" de Uccello en nuestro presente desnaturalizado y sin diálogo? ¿Cómo verificar la sagrada geometría que nos excede, une y multiplica? ¿Mensurar la belleza intacta? ¿Mostrar la gravedad litúrgica de bronce, cuarzo, guijarros, semillas? ¿Medir escorzos y perfiles? ¿Definir la testa preciosa del rampante caballo-maniquí? ¿Cómo volver a la casa mental y paraíso perdido?

Los homenajes a Uccello (1397-1475) se originan en su obra *La batalla de San Romano* pintada en tres paneles (aprox. 3.20 x 1.80 m cada uno) que retratan episodios de guerra entre florentinos y sieneses. Hoy los distintos paneles de la batalla se encuentran en Florencia, Uffizi; París, Louvre; Londres, National Gallery.

"Homenaje a Uccello" constituye una reversión de obsesiones. Rito de pasaje que recupera una fijación. Tiempo anterior y vida nueva. Para Bataille el arte es recomenzar su propio pasado. Respondemos así al eco que aún habitamos, sin embargo ese eco no devuelve la misma voz, Narciso en el espejo de aguas es otro. Sobre las batallas de Uccello mientras construía estas esculturas-arquitecturas, nacieron aforismos, máximas, reflexiones. Algunos fragmentos de los cuales aquí se transcriben en cierto orden temático, no cronológico.

Razones que sueñan, sueños que la razón conoce.

¿Cómo somos capaces de mirar Uccello?

Sucede que nacemos

Sucede que vivimos

Sucede que no morimos



## DE LA BATALLA DE SAN ROMANO

¿Por qué contabilizar los siglos si existe un hambre ardiente del espíritu, Uccello?  
 Todo no ha sido nombrado. Dos soles descendieron.  
 Hombre y caballo se ensamblaron.  
 (Agosto 11. 1998. 2.40 A.M.)

¿La eternidad no será perdida por nosotros,  
 Uccello!

Oriflama destella en las cimbras (quimbras). Tolentino, "condottiero" a sueldo. La lejanía cercana.  
 Batallas de cartón pretextan armaduras, alaburdias, (esquinados perfiles), penachos, lanzas como empaalizadas. Altísimas líneas hacia el cielo.  
 El arte salva y nos puso contra el muro.  
 (Enero 10. 1999. 2.20 A.M.)

Lo que une el sol a su sombra es la altura. Levantando el horizonte su separación bifurca el abrazo de los bronceos.  
 Yunque de aguas y el fresno. Gualdrapas, armaduras.

Azul duplica los centauros. La luz fría que rectifica.  
 Uccello azul consagrado a nosotros en nosotros.  
 Páter pequeño como un planeta.  
 ¿Cuánto tardamos en nacer Uccello?

Luz opaca sobre lo sólido, perfiles retratan la batalla. Celadas, armaduras, contrapunto a la colada anterior. Sus iridiscentes pavesas.  
 Atributos. Planos en indicación, adargas, ballestas. Adelantadas a pórticos y rutas, pertenecen al cielo las banderas. Dibujando el aire alto el fresno multiplicado en lanzas. Caballería inmóvil embridan los caballeros. Por tierra yace la muerte de un guerrero.  
 (Diciembre 10. 2000. 1.40 A.M.)

Sin escanciar su arena, en tregua quizás como reloj de arena que ya cumplió su jornada, el escenario: en línea de tierra, playa de derivas: cimbras, corzas, vestigios, lanzas inútiles caídas. Más arriba caballos-muniquí, perfil sucesivo y sin muertes. Jinetes, a su haber los escorzos completando la diagonal de los hombros hasta envolver la acerada mano en guantelete.

¿Por qué definir los arneses, los metales, el vuelo de un insecto, su élitro geométrico?  
 ¿Por qué explicar cómo reconstruye el viento el silencio de las formas si bajo el meridiano mayor el espíritu no fenecerá jamás?

Paolo Di Dono "Pablo los pájaros", el espíritu amanece sus alas. El arte para Novalis "es la elevación del hombre sobre sí mismo".

La geometría del arte.  
La asimetría del arte.  
La ingeometría de la imaginación.  
(Julio 24, 1998)

Me pregunto si nos es dado percibir la múltiple y vertiginosa simultaneidad del acontecer del mundo.  
"Mi mundo -nos dice Matta- es una especie de infinitas variedades de fenómenos".

El artista re-une las cosas sobre el caos. ¿Vence al caos? ¿Es la semejanza mediadora del laberinto y su salida?

El artista "da a conocer", "enseña a ver", según advierte Matta. Celebra el misterio de la creación y su abundancia. Reencuentra el mundo desde una visión inédita y singular. Incapaz de someterse a otro, es UNO MISMO en la sagrada traslación de los días. (Febrero 11, 1999, 1.20 A.M.)

El ojo del artista, el ojo total del universo, así como antes y después, mutuamente se suceden.  
El arte que uno... hacia el centro de mi sangre.

Poderes del arte. Poder del artista. Un poder que nos elige. Somos vicarios. Mediadores al préstamo de una epifanía.  
Nace el arte cuando encarnamos el dolor o la celebración del mundo; interrogamos la duda...  
Nace el arte en la semejanza, cuando somos el mar, el fresa, el colmillo del león, un caballo...  
¡Caballo-Uccello!

¿El arte es superior a nuestras pesadillas y debates?  
La mano dibujada por Durero; el maravilloso énfasis de Bernini; las voces de Bandelaire y Rimbaud;  
la sagrada flor iluminada por Burchard, mueven el mundo en nuestro favor y de otra manera.

La obra como acto. La obra como trascendencia.  
¿Descubrimos a los animales? ¿Quién reverencia los caballos, el delfín y las ballenas?  
Restaurar el cuerpo de la luz.  
Epifanía: ¿Acaso muere de hambre el espíritu?

Pintura en Uccello: una escultura plana. Perfil del volumen su dibujo. Elipse a cuadrado. Rectángulo a circunferencia. Lo cierto por lo incierto. Secreta geometría. Arcadía de la línea fundadora.  
No sólo la soledad en Giacometti. Sobre todo la inmensa dignidad y misterio de la criatura humana.  
Siento a Morandi como sabia invocación mágica.  
Sus siluetas y formas corresponden a improntas de las cavernas en nuestro origen.

Recomenzar lo rupestre: Gauguin, Cézanne, Morandi. Eterno retorno. Sagrado y silente parentesco matricial del enigma...

Pienso en Bacon como vórtice y caída vertiginosa del hombre actual. He aquí sus retratos, desórdenes y hundimientos.

Infinita paradoja: un atroz derrumbe y la inmensa fuerza y grandeza del arte, para certificar la constatación del mal.

(Diciembre 8, 1998, 1.55 A.M.)

"En apariencia vamos hacia adelante" escribe Novalis. He aquí Occidente en su ascenso ¿horizontal? en culpa y caída.

Permanecer a igual distancia y ser el centro en medio de las condiciones. Ser uno y múltiple.

Me pregunto ¿a qué filiación pertenecemos, si teorías, proyectos, operaciones, dispositivos, tácticas, estrategias, anteceden al hecho de CREAR (CREER) en la imaginación?

"Considero que el artista de poco talento cae siempre en la pretensida ciencia de la ejecución" (Gauguin, *Diario* 1890).

"El sentido del mundo debe quedar fuera del mundo. En el mundo todo es y sucede como sucede, en él no hay ningún valor y aunque lo hubiera, no tendría valor alguno". (Wittgenstein). (¡SIC!)

Arte conceptual: reducción del yo y la imaginación. Domesticación. Ilustra teorías aprendidas. Mito de posesión occidental. Muerte del arte, calculada inercia del vacío.

¿Dónde están los mundos de pasión, conjetura, la celebración del misterio de la sagrada realidad, la muerte y la resurrección que el arte convoca?

Cuando leo declaraciones de un artista entrevistado me pregunto si su vanidad habría estado en boca de Leonardo, Rembrandt, Velázquez, Van Gogh, Gauguin, el niño Rimbaud, Burchard o Matta... Me interrogo si acaso la hurencia que somos se ha perdido. Ya no existe el papel "chamánico" del artista.

"...la estructura artística es siempre más rica que el esquema teórico subyacente". (Tarkovski).

Recuerdo a Adolfo Couve, escritor suicida (Marzo II, 1998.) y amigo. ¿Cómo la soledad del artista no es resuelta por el alma de todos. La cultura y el espíritu de un país llamado Chile alimentado por él, no le pudo devolver ninguna seguridad a su destino! ¿A quién resguarda la belleza y el mar de Cartagena? ¿La sal de sus cenizas?

Un comienzo, un bautizo del nuevo instante y su luz renaciendo. El pan... el vino... cenizas de su sangre en el mar azul y Pacífico.

Adelantado a su muerte, es en esta caída transfigurada por el hálito de su obra donde saciamos nuestra sed... y creemos...

¿La eternidad es el sol mezclado con el mar?

(Marzo II, 1999)

¿"Para qué sirve la mortal belleza? -Peligrosa; hace bailar la sangre-...". (G.M. Hopkins).

Me ronda un escrito de Van Gogh antes del pistoletazo final, refiriéndose a *La novia Judío* de Rembrandt pintada "con manos de fuego": "es preciso haber muerto varias veces para pintar así".

Pienso en Nerval y su nudo corredizo...

¿Somos más cordillera, más árbol, "más persona", más Chile, después de nuestra Gabriela, Matta, Burckhard, J. F. González, Huidobro, Neruda, Lihn?

¿Somos más país después de sus maravillosas generosidades?

¿Somos acreedores a sus ofrendas?

Julio 1998 - Noviembre 2000

DE LA OBRA

Unir un guijarro a otro guijarro; un grano de arena a otro; multitud de élitros. Reverenciar sus diferencias y semejanzas. Unir con la mirada doscientos cincuenta mil millones de galaxias y sus soles. Escuchar cómo espiga el sagrado espíritu de la CREACIÓN.

Colocar los pequeños plintos, cuarcos, semillas, columnitas, caracoles, es como ordenar mi escritorio: sin estilo, sin manera, sin modelo. Los objetos se ordenan a sí mismos. La mano obedece...

"Quién no ve más que la razón, sólo se ve a sí mismo". (Blake, 1788).

Del testamento de Uccello, de su mirada nacen mis pequeñas columnas, fustes, esferas, la transparencia del cuarzo y la sombra. Todo celebrando al caballo. La piedra, oceánica frontera de playas y rumor. ¿De cuántos siglos sus mareas y sal? Es Uccello quien alimenta el lugar donde ha quedado el sol y mi luz entre umbrales y arquitecturas.

Hablo con mis semillas y sombras, con mis conchas marinas, fisurelas, turritelas, la tencha babilonia, la abundante. Criaturas. Pequeñas esculturas de la sagrada naturaleza, de un cosmos compartido, siempre antiguo, siempre nuevo.

Ver ecuestre: la semilla venida del rocío corona bronceos pedestales. Soles bautizan nácar y

áureos arquivados, bálastrus, arquitecturas de una ciudad perdida.

Silencio del mar es su lejanía. Canta, trueno su voz en oleajes al corazón de mis viglias. (Agosto 16, 1999. 4.15 A.M.)

¿Quién rodea las cosas sin amortajar su corazón o sonríe celebrante cuando las esferitas del rocío? Cómo ríen nuestros ojos sorprendidos al encontrarnos con la oreja móvil del caballo (de acanto, encanto) que gira rápida y alerta.

Polen. Luz. Génesis: "verbo Ver". (Matta). (Julio 22, 1998. 2.11 A.M.)

Ser eje y expansión. Orden y desorden. Aire y magnitud. Principio y azar. Fuego y resurrección. Ser árbol y raíz. Agua y tierra firme. "Quien tiene ojos ve todo en todo". (Lichtenberg).

Esplendor de vida. Esplendor de muerte.

Zorrillo  
Escarabajo  
Avispa  
Abeja

Uno vive del otro, eterno retorno donde habita el ojo-corazón del artista.

¿Es más inocente el león que devora a la gacela, o la gacela devorada?

(Septiembre 01, 2001. 2.40, A.M.)

## LA SOMBRA

No representar la sombra, ser la sombra.  
Que la luz me encuentre, ser la luz.  
"Si tu ojo es bueno, todo tu cuerpo tendrá luz".  
(Mateo 6:22-23).  
"Aquí y allí un manto de sombras diminutas venidas  
de grandes soles lejanos". (J.P. Jouve).  
"...y una vez más las luces y las sombras en claridad  
perfecta se aparean". (Novalis).  
¿Dónde la sombra del sueño, su sol fulgente, efímero  
o eterno?  
Si cada línea es por unir toda sombra a lo disperso.  
Unir, volver a unir. Atar, volver a atar, lo próximo y lo

lejano. Incluye el sur, toda la rosa de los vientos, el  
aroma del caballo...

Pienso en una noche-cuerpo, traslúcida y anunciante.  
Sombras, bronce y caballos transfigurados. El  
eje de la sombra al centro de las criaturas.

Veo una noche por dos soles iluminada.

"Y los dos soles descendieron; eran sólo dos sonidos  
suaves que despertaban...". (Jean Paul).

Traer la noche, ser la noche, para iluminarla. Rutilar.  
Irradiar. Esplendor como un sol negro.

## LOS CUARZOS

Aristas, glifos, cornisas, la cima que hace cielo,  
germinaciones, transparencias geométricas, perfectas  
y milenarias. Secreta distribución de sus formas  
interiores y nieblas. Colmenas, alvéolos, tabiques,  
celdillas, racimos, plegaduras: cuarzo en su cristal  
enigma. Respiraciones de la Tierra, magmas, estratos,  
fuego de aguas, calizas, silicios, los colores,  
grietas, cizallamientos. Gravitas en traslación. Estratificación,  
esquistos, sus basaltos y gabros, los  
procedentes de ílitas: micas, sus parientes. Bordes,  
calizas. Pequeños obeliscos, relámpagos líquidos y  
fenecido fuego. Solidificadas arquitecturas  
misteriosas.  
Brima escalonada, líquenes, foliaciones, cortinillas,  
estrías en sólidas paredes y vitelos. Pequeñitos  
palacios deshabitados bajo el nadir de sus vértices.  
Tallados, derrubios, cóncavos escarpes, fracturas,  
cascadas en estriación: paisajes...

Laberintos, estuarios. Rectilíneos y sagitales cuerpos.  
Inmóviles fortalezas y templos de la  
CREACIÓN.

En este orden y desorden orbitando por millones de  
años y luz. ¿Cuál nuestro centro y dispersión, eje  
y latitud?

Cuarzos, prismas, goznes abriendo las miradas. Metamorfosis.  
Itinerarios de la CREACIÓN.

¿Qué es recibir este registro y recrear su geometría?  
¿Acontecer lo sagrado en mezcla de bronce, sombras,  
cuarzos, esferas, columnas, semillas,  
caballos...?

Cierra Ouroboros la semejanza, el esplendor que  
habitamos entre nuestro pasado y cuando es ahora  
celebración nuestra mirada.

(Mayo 5, 1998, 4.10 A.M.)

## DE LAS FORMAS

Crisol cristalizando formas. Forma que da moldes.  
Formas que construyen formas. Su raíz broncea y  
calcinada.

Hablo de la presencia de un "no-vacío", su útero  
en resplandor fraguando formas. De un aire que se  
piensa naciente. Escribo sobre un fuego matriz que  
ama su sangre incandescente.

"Sin las artes -escribe G. Steiner- la forma quedaría  
inalcanzable".

El artista "trans-forma" el mundo, según Hölderlin.  
Para Octavio Armand "el dolor te dará la forma de  
las cosas".

Sabiduría. Madurez: "Hasta la edad de 75 años -escribe  
Hokusai- no empecé a comprender la forma

y verdadera naturaleza de los pájaros, los peces y  
las plantas".

Somos el arte, esa otra realidad siempre viva y  
siempre nueva.

No jugamos a armar o desarmar imágenes, al inicio  
o al final de una nada del mundo, somos trascendencia  
y sus sueños.

(Junio 11, 1999). ☺

### FRANCISCO MARQUEZ

Investigador del Arte Latinoamericano.  
Autor del libro Miguel von Dangl y la Botella  
de San Romano. (Caracas 1993).



# Medicina:

La carrera que le hacía falta  
a la Universidad Finis Terrae



M E D I C I N A 2 0 0 2



# PENSAR EL ESPACIO:

## Palabras de Escultores

*Iniciamos esta secuencia de pensamientos, donde grandes escultores del siglo XX expresan su sentir sobre esta disciplina, con una hermosa definición adjudicada a Miguel Ángel: El barro es la vida, el yeso es la muerte, el bronce es la eternidad.*

### **Auguste Rodin**

(París, Francia 1840 – Meudon, 1917)

La escultura es el arte de los huecos y salientes, no de las superficies planas y suaves, sin modelado. No se trata de copiar fielmente los detalles, sino de colocar los sucesivos planos en la justa medida para obtener solidez y vida... Si se exageran algunos trozos, dan los contrastes a otros... En la escultura, todo depende cómo esté modelado al activar el encuentro de los planos. Es cómo se obtienen la fina luz y las hermosas sombras... Todo es materia personal, del tacto y temperamento de cada escultor... No me importa seguir siendo llamado un simbolista si es que se define lo esencial. Eso definiría la principal esencia de la escultura. El escultor debe aprender a reproducir la superficie, es todo lo que vibra en las superficies: espíritu, alma, amor, pasión, vida en suma.

### **Henri Matisse**

(Le Cateau, Francia, 1869 – Niza, 1954)

Tienes que establecer primero las proporciones, y no perderlas. Pero las proporciones, aun teniendo las medidas correctas, son muy poca cosa si no las confirma el sentimiento y no son expresión del particular carácter físico del modelo.

Todas las cosas tienen un decidido carácter físico; por ejemplo, un cuadrado o un rectángulo. Pero una forma indecisa e indefinida, no puede expresar ninguna de las dos. Por lo tanto, para la expresión, exagera según el carácter concreto.

El modelo no debe hacerse de acuerdo con una teoría o un efecto preconcebido. Debe impresionarte, despertar en ti una emoción, la que a su vez intentas expresar. Ante el tema debes olvidar todas tus teorías, todas tus ideas anteriores. La parte de éstas que realmente te pertenezca quedará plasmada en tu expresión de la emoción que despierta en ti el tema.

Además de las sensaciones que produce un dibujo, una escultura debe invitarte a manejarla como un objeto; asimismo, el escultor debe sentir, al hacerla, la particular exigencia de volumen y masa. Cuanto más pequeña sea la escultura, tanto más deben existir los elementos esenciales de la forma.

### **Umberto Boccioni**

(Reggio, Italia 1882 – Sorte, 1916)

Para renovar el arte de la escultura hemos de comenzar formando el núcleo central del objeto que queremos crear, con el fin de descubrir las nuevas leyes, esto es, las nuevas formas, que lo vinculan invisible pero matemáticamente con el infinito plástico aparente y el infinito plástico interno. El nuevo arte plástico será, pues, una traslación al yeso, bronce, cristal, madera o cualquier otro material, de esos planos atmosféricos que ponen a las cosas en relación mutua y se entrecortan con ellas.

La escultura debe vivificar el objeto haciéndolo sensible, sistemático y plástico a su prolongación en el espacio.

**Max Ernst**

(Brühl, Alemania 1891 – París, 1976)

Alberto Giacometti y yo estamos aquejados de la fiebre de la escultura. Trabajamos con bloques de granito, grandes y pequeños, de la morrena de Forno Glacier. Pulidos maravillosamente por el tiempo, las heladas y la intemperie, son por sí mismos fantásticamente bellos... Entonces, ¿por qué no dejar el trabajo del desbastado a los elementos y limitarnos nosotros a arañar en su superficie las ruinas de nuestro propio misterio?

**Henry Moore**

(Castelford, Gran Bretaña, 1898 – Much Hadham, 1986)

Para mí una obra debe tener primero una vitalidad propia. No me refiero a una reflexión sobre la vitalidad de la vida, del movimiento, de la acción física, formada por figuras que retozan o danzan; lo que quiero decir es que una obra ha de tener una coergía interior, una vida propia e intensa, independiente del objeto que pueda representar. Cuando una obra tiene esa vitalidad poderosa no relacionamos con ella el término de belleza. La belleza, en el sentido griego tardío o renacentista, no es la finalidad de mi escultura.

Entre la belleza de la expresión y el poder de la expresión existe una diferencia funcional. La primera tiene por finalidad agradar a los sentidos; la segunda tiene una vitalidad espiritual que a mi juicio conmueve más y más profundamente que lo que llega a los sentidos. Puesto que una obra no tiene como finalidad reproducir apariencias naturales, no hay en ella una huida de la vida; puede ser, más que eso, una penetración en la realidad, una expresión de la significación de la vida, un estímulo para esforzarse más en vivir.

Aunque lo que más profundamente me interesa sea la figura humana, siempre he prestado gran atención a las formas naturales como huesos, conchas, guijarros, etc. En ocasiones he vuelto en años sucesivos al mismo lugar de la costa, y cada año me ha llamado la atención una nueva forma de guijarro que el año anterior, aunque había cientos de ellos, nunca vi. Entre los millones de guijarros que encuentro al pasar caminando por la orilla, elijo ver con emoción sólo aquellos que coinciden con mi interés formal del momento. Es diferente si me detengo a examinar un puñado de ellos, de uno en uno. Puedo ampliar entonces mi experiencia formal, dando a mi mente tiempo para ser condicionada por una nueva forma.

**Alexander Calder**

(Filadelfia, Estados Unidos, 1898 – Nueva York, 1976)

De la misma manera como uno puede componer colores o formas, se puede componer movimiento.

El sentido último de la forma en mi obra ha sido el sistema del universo o parte de él. Lo que quiero decir es que la idea de cuerpos separados flotando en el espacio, de diferentes tamaños y densidades, quizás de disímiles colores y temperaturas y rodeados y entrelazados por volutas gaseosas, algunos en descanso, mientras que otros se mueven en peculiares maneras, me parece la fuente ideal de la forma.

Antes acostumbraba comenzar con puleros dibujos, pero ahora comienzo recortando una buena cantidad de formas... Algunas de éstas las conservo porque son agradables o dinámicas. Algunas son piezas que venía buscando hace tiempo. Luego las dispongo como *papier collé*, sobre una mesa, y las pinto. Esto es prepararlas, con alambres entre los componentes si es que va a ser un móvil, para conseguir un patrón general. Finalmente, corto más de ellas con mis tijeras de jardinear, y luego calculo el equilibrio.

Comienzo por los extremos, de ahí busco el equilibrio en progresión hasta que hallo que he encontrado el punto de apoyo. Esto es crucial, ya que sólo existe un punto como ése y debe ser preciso si es que el objeto va a colgar o a hacer de eje. Usualmente verifico este punto con cuerdas para asegurarme antes de curvar el alambre. El tamaño y el ángulo de las formas, y cómo éstas serán usadas es un asunto de gusto y de lo que uno tiene en mente. Para la mayoría de la gente que mira un móvil, éste no es más que una serie de objetos delgados que se mueven. Para algunos, sin embargo, puede llegar a ser poesía.

**Alberto Giacometti**

(Stampa, Italia, 1901 – Coira, 1966)

Ante mi terror, mis esculturas se van tornando pequeñas y más pequeñas y sólo les encuentro sentido en esa dimensión, que trato de revertir, comenzando de nuevo una y otra vez, para terminar, varios meses después en el mismo punto.

De pronto las personas que circulaban por la calle me parecieron seres extraños, criaturas mecánicas. Individuos solitarios que iban y venían como hormigas, cada uno preocupado de sus propios asuntos, ignorando a los demás, sin cruzar una mirada.

**Barbara Hepworth**

(Wakefield, Gran Bretaña, 1903 - Saint Ives, 1975)

En el estudio de Brancusi encontré el milagroso sentimiento de la eternidad mezclado con la piedra y con el polvo de piedra tan estimados. No es fácil describir en pocas palabras una experiencia de esa clase, tan vital, ni la simplicidad y la dignidad del artista, ni la inspiración de aquel taller consagrado con unas grandes piedras de molino utilizadas como base de formas clásicas, con polvadas de polvo de esquirlas acumuladas en el suelo.

Todo lo que vi en el estudio-taller demostraba equilibrio, tanto las obras en las que estaba trabajando como las esculturas acabadas que había junto a las paredes; también mostraba un humanismo que parecía intrínseco a todas las formas. Tanto las formas calmadas y terrenales de las cabezas humanas o de los peces elípticos, como las formas airovas de pájaros o las grandes columnas eternas de madera, enfatizaban una misma y completa unidad de forma y material. Para mí, criada en un clima más nórdico, donde la presencia de la escultura surge entrelazada con la gravedad de los monumentos funerarios, fue una revelación especial ver aquella obra que pertenecía a la alegría viva de las formas espontáneas, activas y elementales de la escultura.

**Lily Garfalic**

(Antofagasta, Chile, 1914)

Tengo una gran simpatía e intimidad con el mármol, sobre todo el blanco. Me obedece, me ayuda a expresar la forma que busco. Aun así, a veces el diálogo se pone tenso. Comienza a mandar el mármol, te pierdes, no obedece.

En mi obra hay esencialmente un espíritu mediterráneo. Tengo una tendencia hacia la luz, la masa, lo táctil. Esa búsqueda de la forma pura, simple. Obviamente hay una elaboración mental frente a mi trabajo, pero subordinada a algo que está más allá de mi control, está en los genes, en mi ambiente. No saco nada con querer salirme, porque comienzo a aburrir.

**Marta Colvin**

(Chillán, Chile, 1915 - 1995)

El mundo pétreo es emocionante. En las canteras siento una emoción terrible. Miro la piedra y ya tengo la oreja. Toco los bloques y escucho una suerte de música; y por su sonido percibo si tiene una raspadura inferna.

Es curioso, en un momento la piedra o la madera se dejan manejar. Son mis amigas. Pero en ocasiones se resista. No puedo obtener el mensaje, y paso dos o tres días en ello. Es la maravillosa lucha del creador que intenta obtener el mensaje. Se produce un diálogo vivo y lo siento totalmente sensible. Porque la escultura no se hace con los músculos, sino con el espíritu.

Para mí, la escultura es la expresión plástica poética de la tercera dimensión.

**George Segal**

Todos nosotros, toda nuestra generación, estábamos buscando una nueva base sobre la que poder establecer contacto con el mundo real. Mis estructuras representan una totalidad, una arquitectura cargada de peso emocional.

**Rosa Vicuña**

(Santiago, Chile, 1925)

El mundo de un artista que trabaja es un mundo no creado aún, y que por lo tanto no puede ser definido. La escultura es un arte que requiere experiencia, un largo soñar y largo hacer solitario. Precisamente esa sensación de soledad en que se encuentra el hombre es a la vez refugio y causa de angustia, pues aun cuando uno se comunica con los demás sabe que en el momento de las decisiones está solo. Moviada por esta sensación he ido realizando una sucesión de imágenes, algunas con carácter obsesivo que intentan representar en forma tangible oscuros pensamientos y emociones que van necesitando cada vez más una realización enteramente inédita de la forma.

**Francisco Gaztúa**

(Santiago, Chile, 1944)

La escultura es antes que nada expresión de lo que vivimos a hacer al mundo, eso que vivimos a hacer al mundo es muy difícil de descubrir y una vez descubierto, más difícil de hacer. Ese proceso implica silencio y más silencio. El escultor que no ha sido capaz de comunicarse místicamente con la materia no va a hacer nunca verdadera escultura. Tan simple como eso. Durante muchas horas el escultor está frente a una cosa muerta, si no es capaz de sentir que hay reverberaciones de vida en eso y utilizar esa vida, si no logra entenderlo, no puede crear. Hay que sentir y eso es un fenómeno místico. ☉

# ENTREVISTA IMAGINARIA

*La literatura unida a la imaginación nos permite grandes prodigios, tales como sentarnos a conversar con personas que ya no están entre nosotros físicamente o viven en apartados rincones del mundo, o bien romper las barreras del tiempo y rescatar palabras y expresiones que ellas han emitido en algún momento de sus vidas y que se hallan suspendidas en la eternidad y se niegan a morir.*

*Es el caso de este breve diálogo sostenido con Marta Colvin, Lily Garafulic y Rosa Vicuña, connotadas escultoras cuyos nombres han trascendido las fronteras y sus creaciones no sólo han enriquecido el patrimonio cultural de Chile, sino de la humanidad.*

*Un taller de escultura nos sirve de escenario para formular este cuestionario que nos permite conocer un poco más la dimensión humana de ellas, que sin duda se traduce en las creaciones que emergen de sus manos.*

**Pregunta:** Alcanzar el reconocimiento mundial implica un largo proceso de aprendizaje. ¿Podría contarnos algo de sus inicios artísticos?

**Marta Colvin:** Vivía en una especie de châteaux francés, en nuestro fundo en Chillán. Ahí comencé primero a inventar cosas en la pieza de mis hijos -me casé a los 15 años con el agricultor francés Fernando May-. Creaba formas efímeras. Luego me interesaron los típicos uruguayos. Así comencé mi carrera. Luego ingresé al Bellas Artes de la Universidad de Chile. Mis maestros fueron Juan Antonio Viquez y Lorenzo Domínguez, ellos me enseñaron las técnicas de la escultura y me entregaron las bases de la figuración, condición necesaria para mi obra posterior.

**Lily Garafulic:** A los 20 años ingresé a la Escuela de Bellas Artes, donde tuve como maestro a Lorenzo Domínguez. En Nueva York estudié en el Taller 17, con William Hayter. Pero mi principal enseñanza la recibí en París. Allí seguí los consejos de Brancusi. También las enseñanzas de Lipchitz y Bárbara Hepworth. Siempre me interesó la búsqueda de la forma concreta, una masa, una luz.

**Rosa Vicuña:** Desde que ingresé a la Escuela de Bellas Artes de la Universidad de Chile me sentí atraída por cierto aspecto antropomórfico que adquirirían los objetos naturales. Es con el objeto de conocerme a mí misma y al mundo que me rodea que estudié escultura.

**P:** El proceso creativo es complejo e implica muchas instancias. Siempre se habla de inspiración ¿Cree usted ello?

**MC:** Sí. La música clásica me es muy importante para crear. Es el ambiente que requiero para sacar lo que tengo dentro. Ella me sirve para inspirarme. Rimbaud, Víctor Hugo, Valery, Claudel, Baudelaire, Whitman, Poe, son algunos de mis autores favoritos. Un espacio singular ocupan Gabriela Mistral y Neruda. Son los pilares en que me afirmo, como la cordillera de los Andes. Ellos me inspiran.

**LG:** Es una especie de trance. En aquellos momentos el mármol me obedece. Me ayuda a expresar la forma que busco.

**RV:** La escultura es un arte que requiere experiencia, un largo soñar y un largo hacer solitario. Moviada por esa sensación he ido realizando una sucesión de imágenes, algunas con carácter obsesivo que intentan representar en forma tangible oscuros pensamientos o emociones.

**P:** La mayoría de los artistas han seguido consejos de sus maestros ¿cuáles han sido los consejos que más han influido en su desarrollo artístico?

**MC:** Zadkine me dijo que el arte no debía interpretarse como imitación, sino que tenía que ser un problema. Y Moore, él me dijo que me identifica-

ra con la naturaleza hasta confundirme con ella. Él también me ayudó a sentir a América y terminar con la expresión europea.

**LG:** Brancusi, él me aconsejó que trabajara en soledad, que me concentrara y no dependiera de los demás. Desde entonces he tratado de hacerlo.

**RV:** Los escultores Duchamp-Villon, Jacques Lipchitz, Archipenko y una cierta relación en el color con Matisse.

**P:** ¿Cómo definiría la emoción estética?

**MC:** Es indefinible. En las canteras siento una emoción terrible. Miro la piedra y ya tengo la oreja. Toco los bloques y escucho una suerte de música, y por su sonido percibo si tienen una raspadura interna. Es algo como eso.

**LG:** Es un gran impacto interior, una conmoción. Isla de Pascua es de las impresiones más fuertes que he tenido en mi vida. Pase casi un año sin trabajar tratando de desentrañar lo que quería hacer.

**RV:** Una melancolía del espíritu. Siento que el mundo y la sociedad evolucionan rápidamente, y el sentimiento de esa realidad es al mismo tiempo angustia y alegría.

**P:** Cada artista tiene su modo, lo articula, lo crea. ¿Cómo entiende el proceso creativo?

**MC:** Cuando veo un pedazo de piedra en la calle me pregunto de inmediato, ¿qué tendrá adentro la piedra a decir? Obtengo el mensaje. Así, cuando comienzo la obra sé lo que quiero expresar. Es la comunicación misteriosa que se da entre creador y la materia.

**LG:** He trabajado mucho sola, no me adscribo a una tendencia determinada. En cada obra, la solución no la encuentra nadie más que uno. Tal vez puedo decir que en mis esculturas hay un juego entre la forma y la abstracción, una búsqueda de la pureza de las formas de la naturaleza.

**RV:** Tanto la estructura para apoyar las figuras, como los hoyos por donde la piedra pierde humedad, y las incisiones destinadas a guardar el equilibrio las incorporé a esta forma de trabajar el material (terracota), hasta llegar a constituir un todo, un lenguaje plástico, sensible, formal, que aun cuando no me satisface plenamente, me ha permitido expresar lo que siento.

**P:** ¿Qué considera importante en la formación de un artista?

**MC:** El bagaje espiritual de conocimientos, de ilusiones que iluminan la vida de un creador que nunca debiera extinguirse.

**LG:** Seguir el impulso interior. Las cosas que he hecho en mi vida las he realizado en forma pensada y equilibrada. Eso es lo esencial. Hacer lo que uno quiere no es un sacrificio. Tendría que agradecer a Dios haber encontrado lo que a mí me satisface, lo primordial, que es la escultura.

**RV:** El silencio. La reflexión.

**P:** Usted ejerció la docencia, ¿cuál es o su juicio la función que debe realizar un profesor?

**MC:** El profesor debe abrigar la secreta esperanza de transmitir al alumno el bagaje espiritual de conocimiento, de experiencias, de ilusiones que iluminaron su vida de creador y cuya luz no debería extinguirse cuando haya desaparecido.

**LG:** Enseñar que todo está en el trabajo. La disciplina es lo esencial. Esa es la clave.

**RV:** Motivar la búsqueda interior. La gestualidad.

**P:** ¿Podría definir en forma muy breve su trayectoria artística?

**MC:** Creo que ensayé al final de mi vida, porque al inicio uno se prepara. No encuentro mal el resultado, pero pienso que podría haber sido mejor. Siempre hay algo de insatisfacción.

**LG:** Me he enriquecido mirando, sintiendo, siendo intrusa. Por ejemplo, en el tema de los materiales. Los he trabajado casi todos: la piedra, el bronce, la madera, el mármol. Hasta el carbón. Cada material tiene un lenguaje propio, que hay que conocerlo.

**RV:** La preocupación por el hombre, sus pasiones, sus sentimientos, me han guiado. En el modelado, en la impronta de un material directo como la terracota encontré la mejor forma de expresión. He preferido los materiales que responden al artista como un diálogo, donde la metamorfosis no es sólo resultado de la voluntad creadora, sino también de algo mágico que escapa de las manos y que está latente en la propia materia. La gruda representa para mí esa posibilidad. ☺

*NOTA: La entrevista a las tres escultoras chilenas fue creada a partir de declaraciones de ellas aparecidas en artículos de periódicos, entrevistas y citas de libros.*

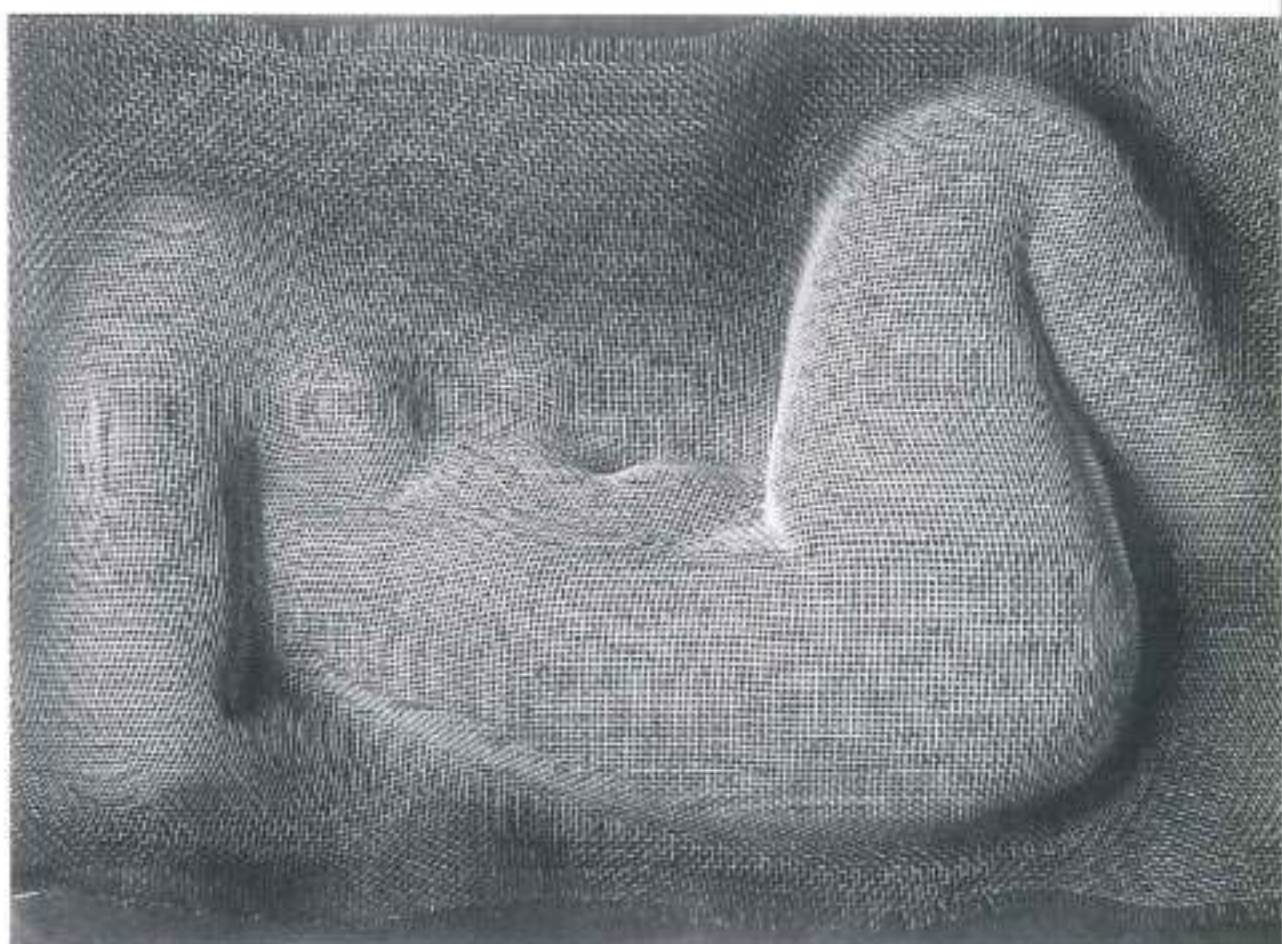
ANTONIO LANDALÚO

Licenciado en Teoría e Historia del Arte. Escritor Docente Universidad Fía Teoría.

# Mesa

## Las mallas metálicas en el arte

"Cuerpo de Mujer". Malla para mamá.



*Con motivo de su triste partida y a modo de homenaje póstumo, transcribimos a continuación algunos pensamientos, comentarios y críticas sobre este gran escultor –que por largos años ejerció la docencia y que honró las aulas de nuestra Escuela de Artes Plásticas– cuya creación pulsa las más hondas notas del espíritu y alcanza un alto vuelo lírico.*



IN MEMORIAM  
RICARDO MESA

*iniciamos este recorrido con un texto escrito por el mismo Ricardo Mesa (1930-2000) donde él expone –en líneas generales– su concepto del arte y la estética de la malla metálica, su gran engendro.*

#### EL HALLAZGO DE LA MALLA

“En estas líneas pretendo ofrecer con sentido pedagógico mi experiencia personal en el uso de las mallas metálicas como material o medio de expresión plástica para estudiantes o personas que se interesan en ello.

Me parece útil contar cómo llegué a descubrirlas: En el estudio académico de la escultura, todo estudiante debe construir una estructura o armazón para que sirva de soporte a la arcilla con la cual modelará un volumen deseado.

Esta armazón se construye por lo general con fierros y madera y se cubre con metal desplegado con el fin de que la arcilla se adhiere con facilidad. Debo señalar que estas estructuras se realizaban en forma extremadamente rudimentaria, lo que significaba cubrir las con una cantidad excesiva de arcilla.

Por esta razón decidí perfeccionar la armazón revisándola con aquellas mallas que me parecieron las más adecuadas.

En este proceso me fui dando cuenta que me era imposible conseguir los volúmenes deseados prescindiendo del uso adicional de arcilla.

Decidí entonces recubrir el volumen logrado en la malla con pasta de pintura plástica y el resultado fue “la muchacha de pie con camisa blanca”.

Debo expresar con sinceridad que este hecho, ocurrido en la década de fines de los 60 provocó en mí un asombro conceptual del sentido de la ESCULTURA “con mayúscula” MATERIA Y FORMA.

Me pareció que cubrir la armazón de malla, de formas y volúmenes perfectamente perceptibles, con pasta de pintura era un acto no muy santo. Me dolió por cuanto hasta entonces la escultura en la Escuela

de Bellas Artes de la Universidad de Chile era sinónimo de materiales llamados definitivos o pomposamente materiales nobles. Estos eran la terracota, la madera, el bronce, el mármol y la piedra. Cada uno de ellos posee su propia calidad y riqueza expresiva específica.

Me sorprendió entonces encontrar en ese material no catalogado como noble, unas riquezas expresivas muy diversas. Las mallas siempre desnudas y semitransparentes, son a veces fuertes, duras y resistentes, difíciles de dominar con las manos, y otras deliciosamente suaves, dóciles se dejan seducir para transformarse en formas maravillosamente delicadas.

Observé que la materialidad tiene en sí múltiples sentidos expresivos; gravedad o peso, frialdad de muerte, calidez y ternura, sensualidad, dureza extrema o blandura casi líquida.

Curiosamente, en las mallas encontré todo esto, además de un deleite estético por su particular propiedad de perfección estructural y más aún por su maravillosa respuesta y reacción hacia la luz, siempre diferente, cambiante, sugerente.

A continuación indicé 7 puntos básicos para adentrarnos en este hermoso hacer con la imaginación, humildad y ternura:

#### La malla:

1. Su conducta
2. Su límite
3. Su poder imaginario
4. Traspasos
5. Su dominio
6. Como soporte
7. Fotográfica. ©

## Transformación creadora y visualidad

CATALOGO GALERIA  
AELE - FUJG-CERDA, MADRID  
IN NEWORAM RICARDO MESA

Cuando parece que ya no hay reglas precisas para determinar lo que es el arte e incluso su terminología se queda obsoleta por la relación que guarda con los modos anteriores y, en definitiva, cuando la objetividad del arte se tambalea ante el continuado proceso de desmaterialización, la obra del artista chileno Ricardo Mesa devuelve la confianza en la continuidad del arte. Y la devuelve porque su trabajo con las mallas metálicas, aun participando en esa marcha secular de ruptura y disolución de antiguos esquemas, contienen, y con gran pureza, los elementos esenciales del arte: la transformación creadora del medio y la visualidad.

Dice Novalis en su enciclopedia: "cuanto más sencilla en su conjunto —y más individual y variada en el detalle— tanto más perfecta es la obra de arte". Obvio parece señalar que Ricardo Mesa maneja los elementos de su estética, transformación creadora y visualidad, con arreglo a la premisa de sencillez que Novalis propugna. En este orden de cosas es posible que Mesa haya considerado otras técnicas como el lastre que impide asumir con efectividad dicha premisa. Y de ahí que la elección de la malla metálica como medio de expresión básico en su obra pueda verse como una decisión que tiene en cuenta esa consideración.

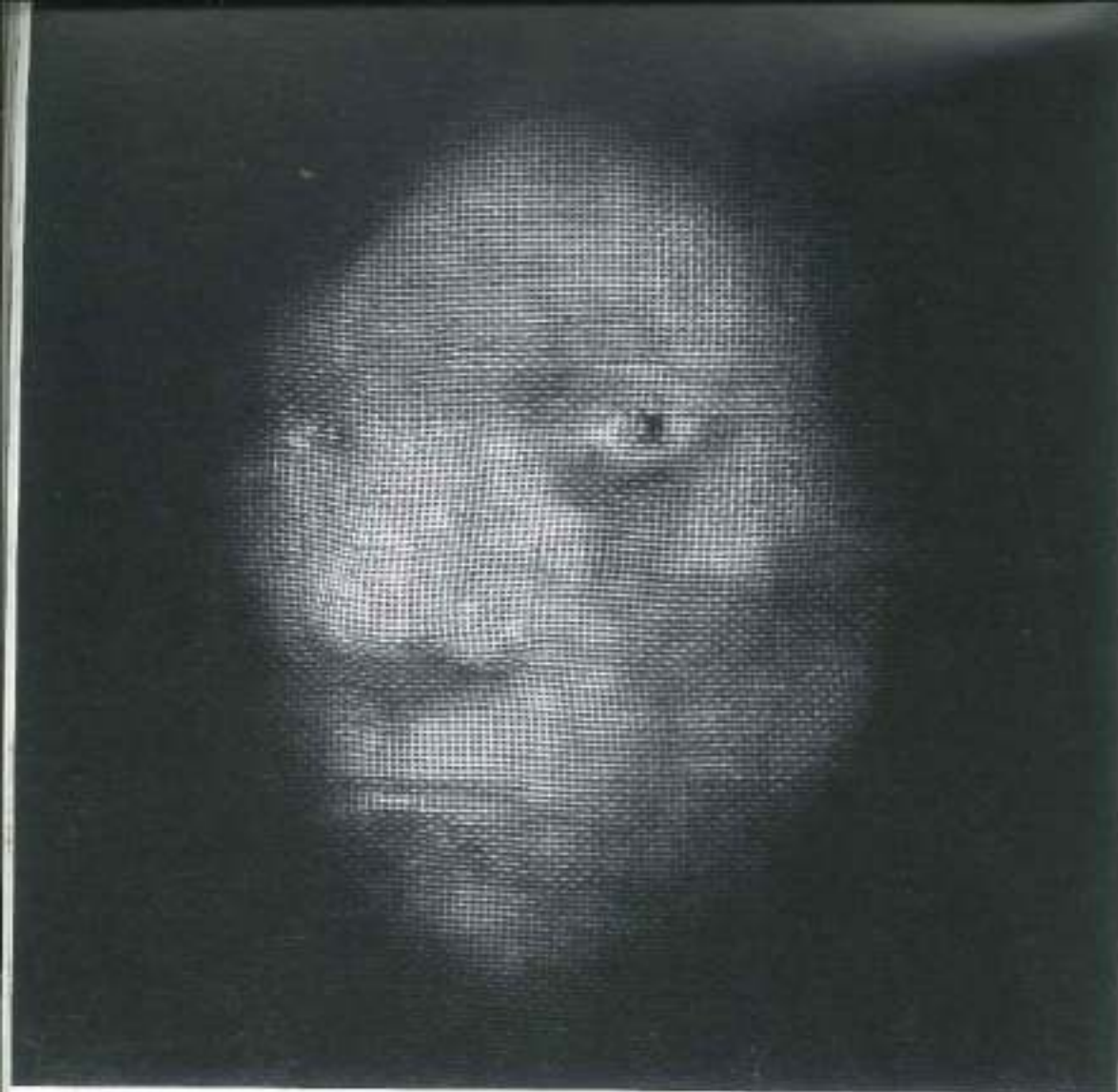
Tanto en los torsos femeninos como en las composiciones abstractas, la transformación creadora del medio, en este caso de la malla metálica, es realmente impresionante en su sencillez. Transformación que hace olvidar el medio, pero no por lo que tiene de compleja elaboración material que podría entrar en conflicto con la premisa de sencillez, sino por la tensión visual que consigue. La visión del espectador queda centra-

da en lo puramente óptico, de ahí que se abstraiga la condición material de la obra. Índice claro de la actuación consecuente con el material es que el trabajo de Mesa no ejerce violencia sobre las mallas ni entra en contradicción con sus características físicas. Las propiedades ópticas del medio pasan a la expresión debido a que entre uno y otro se ha mantenido la continuidad y procurando la uniformidad.

En cuanto a la visualidad, el segundo componente de su obra, se le debe considerar como el espacio hacia el que tiende toda la obra. La elección de un material con unas propiedades ópticas que la técnica ha buscado mantener y dar preeminencia, las suaves ondulaciones de la malla que evocan lo pictórico más que la materialidad, etc., son algunos de los elementos que denuncian la tendencia que hay para obtener una obra esencialmente visual. Y así, la malla metálica, venida en torso femenino o en composición abstracta, se acoge a la visualidad. La desmaterialización que la malla produce en los torsos deja sofitario el valor óptico. En las composiciones abstractas, el color, lo pictórico, adquiere la misma consideración visual.

Sabia obra la de Ricardo Mesa que procura acercar con el máximo de efectividad y de sentido plástico la realización de la obra y las vías de su percepción. ☉





JOSE BALMES  
IN MEMORIAM RICARDO MESA  
Pintor

## La idea como un poema

Comenzó como quien toma un hilo. Era por allá en los años sesenta. Como quien toma una hebra y comienza a tejer como en un juego, lo que sería una nueva forma de hacer escultura. Así empezaron a aparecer las mallas de Mesa.

El hilo metálico hecho malla se hizo a través de sus manos obra de arte. Obra hecha de aire que se transforma en dibujo o cuerpo. Lo táctil y lo impalpable crean la magia de lo que existe y lo inexistente.

El arte creativo de Ricardo Mesa es altamente original. Es el arte primero de la línea que como un hilván va construyendo el cuerpo de la obra. Ella se eleva en el espacio como una red sutil que se hace y se deshace para atrapar finalmente la idea como un poema. ☉

## Torso y la figura humana

La escultura del siglo XX abrió caminos de renovación, tanto en lo formal como en lo temático y en los materiales. Exigencias innovadoras respecto de las formas, por ejemplo, han impulsado cambios en los restantes campos. El resultado general es valioso, un principio de libertad creativa, cuya magnitud condujo a la disolución de los tabúes, aunque también a los naufragios.

Ricardo Mesa navega con la soltura entre dos tradiciones y logra conciliarlas en su obra. Una tradición que enmarca el torso y la figura humana y acoge la representación. Pero, desde el material principal que lo identifica —“mallas” que se usan en la construcción— el escultor Mesa se sitúa en la “tradición”. Las mallas, así como sus variantes experimentales obtenidas por combinaciones con los “plásticos”, carecen de historia. Sobre todo si se las compara con el mármol o el bronce. Tal vez por eso este material, esas mallas inicialmente planas, brindan la ocasión singular de comprender el poder del arte. Filósofos y artistas han insistido en la capacidad de transmutación que posee el arte; un poder que ejerce al proyectar matices trascendentes desde las cosas más sencillas. La obra escultórica de Ricardo

Mesa abre al espectador el espacio para que suceda la experiencia. La apertura se orienta en varias direcciones. Por un lado, motiva a percibir la confrontación entre el plano y el volumen, puesto que sus volúmenes emergen del plano con tanta sutileza que parece que el plano mismo hubiera tomado la decisión de hacerse volumen. Por otro lado, impulsa a sentir la esteticidad de esas formas —sus conocidos torsos femeninos— casi siempre confiadas al mármol, al granito, al bronce y la madera densa. Esas formas surgen en un material que el escultor Mesa reconoce como “deleznable”, erco que con cierto orgullo; es la segunda vía de transmutación. Encontramos también la vía de las significaciones. En sus últimos trabajos Ricardo Mesa está preocupado por “dejar la impronta de la realidad sobre las mallas”: abordar, como dice, “la tristeza y sordidez tremendas” de las ciudades masificadas. La realidad, sin embargo, se transforma. En parte por su dominio del oficio, por su notoria afectividad, esa realidad buscada se transmuta a su vez, una terca idealidad se desprende como un hábito de sus obras. Sus figuras aparecen, así, paulatinamente, reflexivas, gozosas de su implícita temporalidad. ☉

MILI RODRIGUEZ  
IN MEMORIAM RICARDO MESA  
Poetisa

## Arte, una renovación perpetua

Dice que algunas de sus obras son “mas especies de fantasmas”: sus célebres mallas son cuerpos extendidos en algún borde. Tienen un halo onírico, una presencia leve. Lo suyo es el alambre pintado y son la poderosa trampa visual de las espaldas, de los brazos y las piernas —un enorme tromp d’oeil— que proponen a veces antiguos e incombustibles mitos instalados frente al espectador.

Se diría que su obra se despliega frente a una playa interminable, un infinito bordemar. Por otra parte el Eros y el Tánatos que relampaguean en sus ojos —y que de pronto pareciera que se pierden en el labrin-

to de sus temas— aparece reflejado en sus obras escondido tras una hermosa capa de serenidad.

Mesa es un clásico en el sentido último de la palabra; según él “me gusta toda la historia del arte como fenómeno humano profundo; tengo mis preferencias plásticas, y lo que más me gusta del arte es que siempre se está renovando, siempre... Hacer es el ser, es lo mismo. Uno no puede hacer sin ser lo mismo que hace, por eso lo que yo hago es caminar, caminar en mi arte... porque la originalidad está en la fantasía y en nosotros mismos. El artista está condenado a ser original”. ☉

## Las mallas de Ricardo

(Intentó descubrir  
una escultura hecha de aire).  
Parece ser que el aire,  
el espacio siendo aire  
está allí desde siempre  
antes que la materia, la luz, el agua.

Sacaste del papel la línea  
el dibujo encareclado al plano blanco  
y lo despegaste con flauta mágica  
para darle volumen.  
Lanzaste un hilo de acero corcoveando  
en el espacio  
para ponerle bozal  
y hacerlo trabajar como esclavo  
o esclava para ti  
en un dibujo gracioso amarrado  
a una estrella  
colgado del aire.

Es tu mano izquierda el molde  
los dedos de la derecha empujan  
húncen  
estiran  
tirán o retiran las líneas verticales  
y horizontales de la tela de alambre...  
de pronto...  
todas se vuelven diagonales,  
nerviosas líneas  
de un ángulo al otro de la atmósfera.

La malla reclama mirada.  
La luz la consuela  
y un pecho de mujer  
ofrece su nervioso erotismo de trazos brillantes.  
Son cuerpos  
superficies ligeras desprovistas de peso  
flotando en acuarios de vidrios.

¿Cómo podremos enviar de vacaciones  
a la fuerza de gravedad y flotar junto a tus mallas  
en un espacio infinito  
acompañados de disparos de luz...?  
Es la magia de tu arte. ☺

## Hombre - Escultor

Fragmentos del texto leído (y escrito) en la inauguración de  
retroscena en el Cull de la Nolla, Vila Negra, 2001, por el autor  
del folletín de este número.

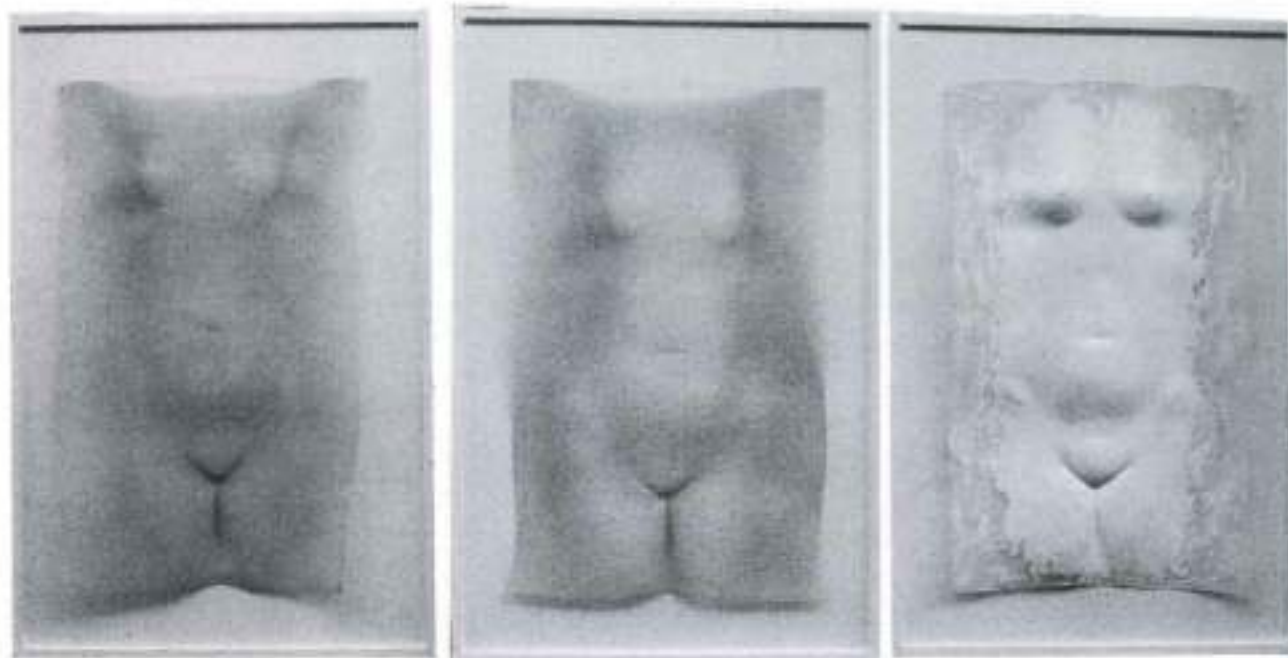
La figura humana  
la que sacaste  
desde tu sombrero de mago  
usando siempre la varita mágica de tus manos  
nunca tuvo hambre, soledad o pena  
era y es  
plena y tersa  
sus pechos son duros como la juventud  
el hocabro  
la espalda  
aquel culo y sus tres señales de Afrodita  
yo creo que no fue suficiente,  
tal vez ya lo sabes.

¿Dónde podremos poner esta pequeña  
muralla de formas, de espacios,  
de texturas, de luces y sombras,  
la nota de color tímida,  
para que corte la vista  
no deje pasar el lamento  
ni el olor a muerte que viene del mundo?

¿Dónde Ricardo?  
¿Qué pasa, es nuestra confusión diaria  
la que rompe tu sistema?  
¿Cómo puedo soportar hoy  
tu anárquica ordenación  
si siempre pusiste  
el martillo, el lápiz,  
los compases en un lugar áureo...?

Quiero invitarte a ordenar  
tu geometría.  
Colguemos tus células,  
limpiémoslas con una brocha nueva  
en tu taller tienes clavos  
alambre, alicates, paciencia  
malla para dar forma  
a un riñón nuevo  
a pulmones sin pena.

Dame la oportunidad de barrer  
tus hemisferios  
las neuronas  
la traques que curraspen  
y después del orden y el asco final  
sentarnos a charlar y beber  
todo el vino de la vida,  
millones de vasos  
del rojo camarada de nuestra tierra  
y con ese alcohol  
silenciar la conciencia para siempre.  
Que el vino de la alegría  
termine por ordenar  
este mundo, esta vida  
que tú tanto has amado  
Ricardo. ☺



ENRIQUE ORDOÑEZ  
Escultor

## Carta a un distinguido maestro

(Fragmento)

...Atentos al devenir creativo de los tocados por el hábito de la poesía y el jugueteo de la imaginación. Apreciar sus imágenes, ponderar la materialidad de los soportes en sus registros formales, adentrándonos en la poética de sus propuestas. Eso que nos emociona y motiva nos puede aclarar, en parte, los inesperados derroteros de nuestro cotidiano oficio, que al igual que la lengua que hablamos, seniéndola por vieja y nueva, ésta nos hace reflexionar en torno a lo ya visto y a lo que luego veremos.

Tienes razón, dilucidar una interrogante siempre nos apremia; a los primeros ajetreos sucede el sosiego, esa gaveta de nuestro individuo que decanta y reduce los planteamientos a emblemas sensibles, cuya capacidad comunicativa nos estremece al constituirse en imágenes entrañables de nuestra galería de íconos, como aquel trabajo de Alberto Giacometti sobre el cual te explayas en un momento y que hoy a la vista lo cito: "El palacio a las cuatro de la mañana", o tus comentarios de las estatuillas prehistóricas representando la fertilidad de la estirpe humana o tus apreciaciones respecto de la producción escultórica de las generaciones anteriores y nuevas de chilenos y extranjeros. Tus paseos visuales por los barrocs etruscos y las esculturas en mimbre de Manzanito.

Tu propia obra empapada de los conceptos que te permiten dibujar el perfil amplio y polifacético de la volumetría plástica, largamente macerado y plenamente conversado influyen notoriamente en nuestro espacio de trabajo universitario.

Buen amigo, dejo como cogollo de esta deshilvanada carta, mi admiración y agradecimiento por tu constante preocupación sobre aquellos asuntos que dicen relación con la escultura y que no son más que aquellas situaciones propias de una manera de vivir componiendo el diario canto a lo humano, a la trascendencia, al misterio de la existencia humana y que tú y tus amigos queremos equitativo y solidario en el anhelo de una feliz convivencia. ☺

Etich Comber, 1955  
146 x 114 cms.



CAROLINA ABELL

## Enrique Zañartu Antúnez Transeúnte Infinito

Era alto y delgado. Tenía la misma figura de caballero andante de sus familiares más chicos. Aunque, si bien recuerdo, sus manos eran más fuertes, más amplias, más abarcadoras de la realidad y de esa insuperable imaginación espacial que logró plasmar en numerosas telas esbeltas, pero siempre sensuales. Obras atmosféricas y sugerentes que lo colocan entre los principales del arte chileno, aunque se haya hecho francés como Matta.

Lo conocí en esa etapa, cuando las personas vienen de vuelta en la vida. Nada había que demostrar, sólo ser. Y, él, fue. Se dejó ver.

Entonces, Tomás Andreu presentaba la mejor muestra de sus obras que quizás nunca vuelva a presentarse. Es posible que, para desgracia de las generaciones futuras, nunca volvamos a ver reunidas tantas obras (grabados y pinturas) que muestren las facetas más ricas de su quehacer creador. Algunas de esas piezas están

hoy en colecciones privadas. Otras se fueron a otros países y, las menos, quedaron en manos de sus herederos.

Fue un admirador y altruista quien me dejó ver al Zañartu memorable y casi desconocido que fue amigo de Mario Toral y compartió con él sus piedras dibujadas y pintadas. Ese nexo ígneo, era el que lo stó a su infancia chilena -aunque nació y murió en Francia- y a los grandes pensamientos poéticos del concreto Neruda, la matérica Mistral e incluso (y, entrando ya en el territorio de la interpretación), el fuerte y, aún poco difundido, Pablo de Rokha.

Pero, en ese tiempo, el mundo "cultural" giraba en torno a otras muestras pictóricas. El pasaba por Chile silencioso y sin esos "acabalamientos" chilensísimos. Lo llamé con miedo y me respondió que sí, sólo porque quería saber quién era, por qué se había ido, qué pasaba con su nombre y, por encima de to-

do, ¿por qué sus obras siendo terrestres, estelares o espaciales eran tan acuáticas? Todas esas curiosidades sumadas a aquellas que sólo un artista puede develar las aclaró con gesto dócil e interesado. Así, abrió las compuertas de las profundidades espaciales en las que jamás imaginó que podría navegar. Hablamos varias horas... Alguna vez hablamos vía telefónica. Nunca le escribí. Nunca le visité. El tampoco. Sin embargo, volvió a través de su obra una vez que ya no era parte de este mundo. Y, ¿saben? Estaba allí vivo eternamente. El sabía que sus obras iban más lejos que él. Conocía la sutil diferencia entre ser y existir. El se dejó ser, se hizo cielo, aire, agua profunda y abrió el pozo para que -por medio de sus dibujos, grabados, óleos o intervenciones casi conceptuales- pudiéramos regresar a refugiarnos en esos trozos humanos que mutilados ya no eran más; para que dejáramos encontrar a los demás en aquello que hacemos desde la inconsciencia; para dilucidar fronteras interiores que a lo lejos son nada; para permitir que los demás pudiéramos observar y deleitarnos en la fineza exquisita de su sensibilidad, de esa sensualidad que -quierase o no- los artistas enfrentaron de diversos modos, y que él logró expresar y vivir más allá de toda superficie, porque con o sin influencias marcadoras penetró en los senderos más ocultos, más distantes y ciertos de la naturaleza humana. Pintó el dolor con esperanza, exhibió la crueldad con dignidad; extrañó la tierra con vigor femenino; anheló el amor con sensualidad varonil y, lo mejor, todo lo hizo con sobriedad, lo plasmó como gran artista en cromías austeras, vigorosas y siempre reflexivas, aun cuando dominara hasta el último el trazo de su espontaneidad.

Sólo la maestría y la necesidad de expresar-comunicar algo, le permitieron afinar un espíritu tan hondo, tan humano, tan sencillo, tan noble y tan delicado como el de sus hermanos que, pese a todas las momentáneas diferencias sanguinolentas, fueron el sello de inicio y término de una vida creadora a toda prueba. Incluso sometida al contraste del fuego, es decir, la pasión que implica el desafío entre ser y existir.

Enrique Zañartu desplegó sus reinos imaginarios apoyado por múltiples influencias estilísticas del siglo XX. Ninguna pudo ser tan fuerte ni tan decisiva en su obra como su propia personalidad creadora. En numerosos -hoy escasos- dibujos, grabados, pinturas y volúmenes que se exhibieron este año en el I. Cultural de Las Condes se pudo volver a pensar a este artista. Es de esperar, que sus valores plásticos, de fuerte acento sensual (por las formas, las cromías y la corporalidad matérica) puedan ser evaluados con mayor precisión y justicia de su labor artística en una necesaria y debida muestra antológica que alguna institución cultural chilena pueda impulsar en los próximos años.

Anica Diálogo (ensamblaje),  
1982  
35 x 52 cm.  
Abajo: Les Promeneurs, 1955  
146 x 114 cm.

El tiempo todo lo cambia, menos al arte. Evitemos dejar a este hombre-artista en el olvido. Sus creaciones, en definitiva, son las únicas que aseguraban existencia de Enrique Zañartu (1921-2000) en el mundo cultural chileno, pequeño, confuso y en el cual es difícil hallar personalidades señeras y claramente demarcadas como la suya, porque -en el fondo de cada obra- presenta una propuesta hondamente humanista, profundamente carnal, porque fue un hombre de este mundo que logró reconstruir estructuras óseas y reintegrar despojos humanos en paisajes mega espaciales profundos e infinitos. ☺

#### BIBLIOGRAFÍA

Puerto, Rubén, "60 años de surrealismo, 1900-1961", Ediciones Polígrafa, Barcelona (España), 1961.  
Varios autores, "Novísimo Artista", Ediciones ABQ, Santiago (Chile), 1999.  
Varios autores, "Zañartu", Editorial Los Andes, Santiago (Chile), 1990.  
Vedego, Patricia, "Comunicaciones con Memorias Actuales", Ediciones Ceres, Santiago (Chile), 1995.  
Vila, Néstor, "Poesía (over)", Editorial del Pacífico, Santiago (Chile), 1972.  
Catálogos temáticos de exposiciones individuales y colectivas.

#### CAROLINA ABELL

Creadora de la muestra "Tres Hermanos" realizada en el Instituto Cultural de Las Condes (2001) y docente de la Facultad de Artes de la Universidad de Playa Ancha, Valparaíso.

Zañartu



# Recordando a Enrique Zañartu

He reunido en mi mesa de trabajo algunas cosas dispersas que le den presencia visual a mis recuerdos de Enrique. En realidad, no son necesarios para escribir recordando al amigo tan querido, pero ahora que el destino lo ha apartado del mundanal ruido, los libros, sus cartas, las postales están cargadas con una cierta tristeza y mucho de nostalgia; y aunque digamos que él está presente y vivo por la importancia de su obra artística y por la calidez con la cual impregnó a sus familiares y amigos, eso mismo hace más penosa y dura su ausencia. También la muerte de otros rebota hacia nosotros mismos y nos hace recordar que más luego que tarde deberemos apartarnos de este mundo del cual olvidamos que sólo somos transeúntes.

Es imposible separar la persona de Enrique de su obra como pintor (*"ma peinture c'est moi"*, podríamos decir parafraseando a Flaubert) y las claves que nos presenta en sus imágenes son el eco de su refinada personalidad. Un arte válido y poderoso pareciera que va acompañado de un sentimiento trágico o dramático sobre la vida, (o la muerte) y que dentro de la tapicería de la obra de un artista, compuesta por centenares de óleos, dibujos y otras intervenciones, aunque haya lirismo en unas, humor en otras, primacía del orden racional, en otras quejas sociales o políticas, divertimentos y fantasías, el dilema existencial siempre aflora a la superficie.

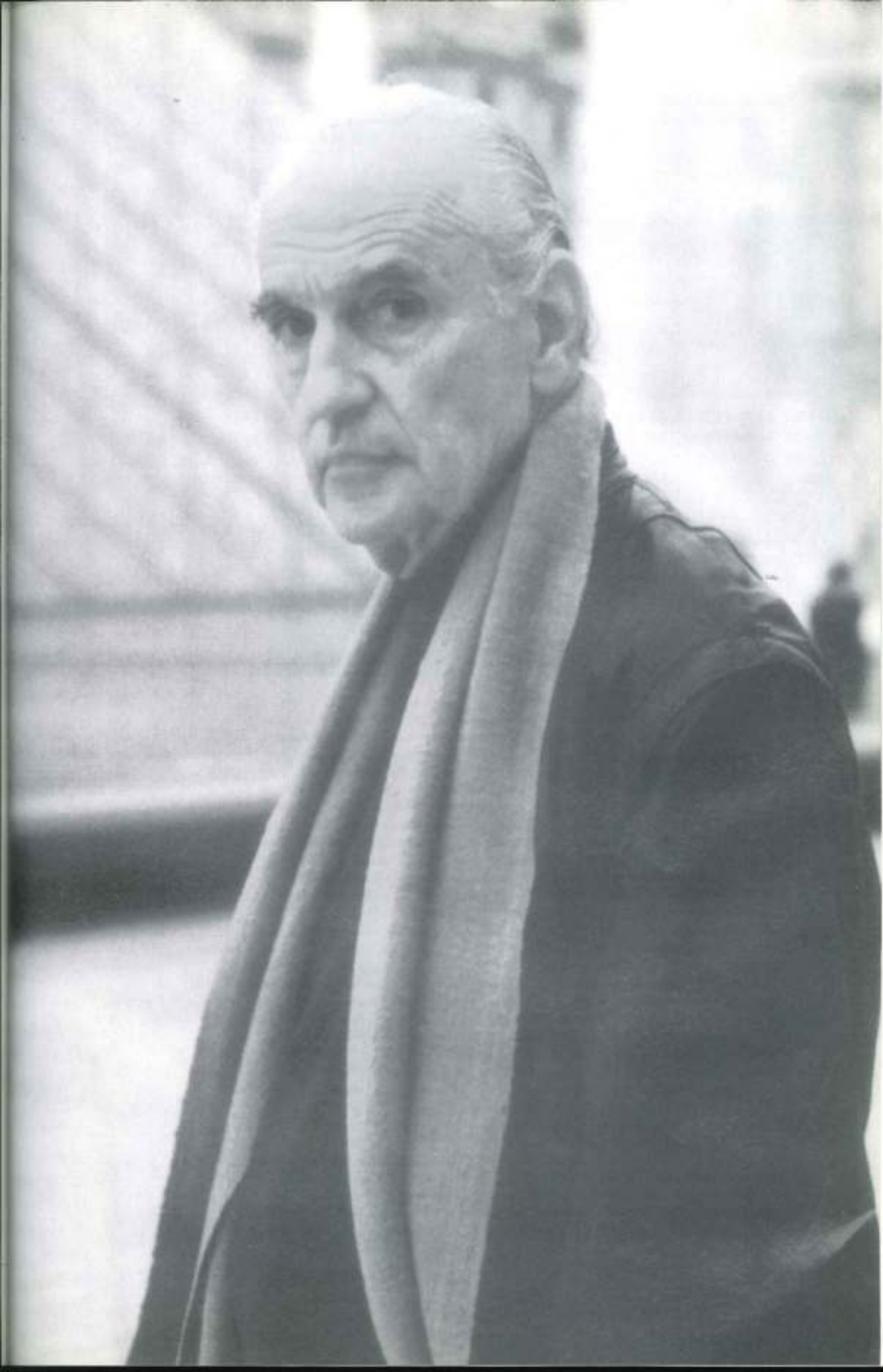
Algunos artistas sitúan esa desazón en la expresión de los rostros o de los cuerpos, recordemos al Miguel Ángel de "Los Esclavos" o a Bacon o Picasso. Otros, en la violencia de lanzar los colores en la tela como Pollock; otros, como los surrealistas, en describir situaciones, en donde el "pathos" agregado a lo absurdo de la existencia produce algo similar a un caminar sobre arenas movedizas.

Las obras de Zañartu son esencialmente paisajes que buscan la palabra. La tragedia está en los precipicios sin límites que nos atrapan, nos hacen caer dentro de ellos resbalando entre piedras o superficies gaseosas. El abismo seductor, orgásmico, la caída en contraposición al horizonte, al aire, al viento que nos eleva. La textura "per se" no es válida. Ella es metáfora de la piedra incandescente que se convierte en lava, en lava que al unirse al océano se transforma en nube sulfurosa, en nube que será lluvia, en lluvia que se convertirá en hielo, en hielo pétreo que buscará el calor que lo derrita y así por la eternidad. Son paisajes inventados, pero más reales que los verdaderos ("la naturaleza imita al arte") pues a la realidad se le agrega otra realidad. La presencia de la humanidad de un ser sensible. La creación no existiría sin nadie que la contemple (*"Una guerra sin ningún testimonio nunca existió"*, Churchill) y en la obra de Enrique el círculo siempre se cierra con la misteriosa aparición de un personaje. Este personaje a veces está apenas insinuando, representado por algunas líneas, a veces esas mismas líneas están interrumpidas, como guiones o puntos suspensivos en una escritura, en otras es más evidente pudiendo el contemplador observar piernas, torsos, casi nunca un rostro; pues estos seres vienen decapitados trasladando partes pensantes a la parte sensorial del cuerpo.

La naturaleza es llevada a sus puntos extremos. Borrascas, movimientos telúricos, torbellinos, erupciones de volcanes, valles que se yerguen, cumbres que desaparecen contrastan con verdes y apacibles prados o un horizonte en donde se vislumbra el amanecer.

¿No es ésta una descripción del paisaje chileno? Hace algunas décadas un terremoto castigó nuestra geografía y en el sur desaparecieron playas, islas, se desdibujó el continente y la isla de Chiloé y algunos ríos cambiaron su camino. Los mapas tuvieron que ser dibujados de nuevo con el nacimiento de esta cambiante geografía.

El país no sólo es insular respecto a otros donde las civilizaciones son más antiguas o más ricas, sino que somos también insulares respecto a nosotros mismos, pues las arenas del desierto separan el ventor del valle central del desembarcadero de los fiordos, de los hielos australes y el hombre nortino, de la pampa, es extranjero para el fueguino de los canales del sur. La







Enrique Zañartu  
y su mujer Nicole Marchand

cordillera de los Andes, nueva, con sus puntas aún no redondeadas como las europeas, el océano Pacífico tempestuoso, estas dos referencias geográficas apretando el paisaje chileno, que se vuelve una larga serpiente aislada en donde el continente americano parece que se extinguiera.

Aunque Enrique haya construido su vida en París y haya sido parte de movimientos literarios franceses, con sus imágenes dibujadas o grabadas, él y su personaje siempre estarán en el sur del mundo: un insular parisino, un exiliado de su geografía, el que retrató a los abismos australes con su crudeza y majestuosidad. Irrompe en Europa con un aire fresco, libre de las modas de los grupos y sin interés por los circuitos comerciales, un arte pleno de poesía y revelaciones, lleno de imágenes misteriosas. Cavernas tapizadas de musgo, presencia del individuo, ríos fosforescentes donde emerge el personaje, cristales resquebrajados con reflejos de torsos, playas pobladas de guijarros en donde surge, allá lejos en el horizonte del océano, inimitable el omnipresente personaje.

Enrique es su personaje en la soledad que cultiva, en el respeto por su integridad. Es el hombre que se enfrenta a su entorno, dramático o lírico, bello o amedrentador, pero que siempre proclama, yo soy el individuo. Es un hombre erguido, orgulloso, parte de la creación, mas también un observador de ella, testigo de su fragilidad, fuerte y vulnerable al mismo tiempo.

Así es el protagonista de sus imágenes y así también era Enrique Zañartu.

Su amistad con Pablo Neruda nace de compartir una misma mirada. Solidaridad con el injusto destino de nuestros pueblos, pueblos nobles que merecen más, pero que los atropellos de gobiernos autocráticos, las tremendas diferencias sociales y económicas los hacen vivir en la angustia y el miedo por la sobrevivencia. Es el paisaje el depositario de la esperanza y de la belleza. Son los horizontes del día que amanece, el hundir la mano en la tierra húmeda, la admiración por el vuelo del ave, quienes nos dan la fe en que el valle algún día será para todos, así como para el águila las alturas. Nos une el dolor contenido de la frase: "Chile es sólo un paisaje".

En París, a pesar de su personalidad retraída, quitada de bulla, importantes intelectuales franceses fueron sus amigos; éste, unido a su sensibilidad hacia la literatura, le hizo fuerdar en sus grabados,

la imagen y la palabra de ellos en valiosos libros. Sus grabados más que ilustraciones son visiones paralelas a las del poeta o escritor y el libro tendrá el esplendor de dos cosmogonías encerradas en un mismo cofre.

En lo eterno de la naturaleza que Enrique describe, en sus soles y meandros, persiste la visión de la fugacidad de nuestras vidas a la cual el artista contraponc su deseo de permanencia.

Yo tenía alrededor de doce años cuando por primera vez escuché hablar de Enrique Zañartu. Fue a través de mi medio hermano Pepito en un almuerzo familiar. Como mis recuerdos de Enrique están ligados a éste, debo decir sobre él algunas palabras: José Toral -Pepe Toral- o simplemente, Pepito, era mi hermanastro. Debido al matrimonio de nuestro padre con una mujer más joven tenía la misma edad de mi madre. Muy buen mozo, elegante, era el regalón de la sociedad de aquellos años. Según él decía, "jamás dejé de enviar flores o chocolates a la dueña de casa después de ser invitado a cenar o almorzar". En una ocasión me señaló a un señor en la calle Ahumada, y me dijo, "Mira ese hombre, fulano de tal, es tan elegante que se lustra hasta la suela de los zapatos".

Pero lo maravilloso de Pepito era que casi no trabajaba. Digo casi, porque en principio se suponía que lo hacía en la oficina de propiedades de don Nemesio Amínz (posteriormente Enrique adoptó el apellido de su madre, Zañartu) y sus primeras impresiones de él fueron más contrastantes, siempre identificadas en relación con la respetabilidad de don Nemesio.

Allí, en la oficina de don Nemesio, Pepito conoció a Enrique Amínz (posteriormente Enrique adoptó el apellido de su madre, Zañartu) y sus primeras impresiones de él fueron más contrastantes, siempre identificadas en relación con la respetabilidad de don Nemesio.

Fue así que en uno de esos almuerzos, Pepito refiriéndose a don Nemesio dice: "Pobre don Nemesio, un hombre de tan buena familia y que le hayan salidos dos hijos atormentados". Los atormentados eran Nemesio y Enrique, el primero dejó sus estudios de arquitecto para ser pintor y Enrique se fue al sur de Chile a cargar sacos para independizarse del ambiente social en que nació. Esta fue su primera rebelión y corresponde a la visión de la sociedad de aquel entonces en la cual el pintor era considerado un bohemio sin salvación: trasnochador, sin un futuro económico o de posición social.

Sin embargo, esta opinión de mi hermano despertó en mí una curiosidad mezclada con admiración, ya que con el correr de algunos años, no muchos, yo haría más o menos lo mismo que Enrique había hecho una década antes. Cuando después de muchos avatares, en el año 1958, yo llegué a París sin conocer a nadie, sin dinero, sin trabajo, pensé en llamar a Zañartu, ya un pintor conocido y admirado, con una cierta aureola de misterio en Chile alrededor de su persona. Sobre todo con la cualidad del que le ha ido bien en el extranjero, admiración siempre presente en un país lejano de los centros culturales como el nuestro. Bastante fría y reservada era su voz en el teléfono, la que se puso amable cuando le mencioné que era el hermano de su amigo Pepe.

Me veo allí subiendo unas escaleras crujientes en un edificio en su mayoría habitado por artistas, en el número 57 de la Rue de Seine. En ese tiempo "le Quartier Latin", o simplemente "le Quartier" entre los estudiantes y artistas, no era lo que es ahora, un lugar turístico con hoteles, anticuarios y restaurantes caros. Conservaba aún la atmósfera romántica que se leía en los libros y calzaba con los ambientes que describían Hemingway, Henry Miller, Octavio Paz o Anís Nin, por citar la mirada de algunos extranjeros no habituados a su ciudad como los propios parisinos. En la Rue de Seine estaba "La Palette", frecuentado por los estudiantes del Beaux Arts, el café Bonaparte, frente a la entrada principal de la Escuela con el busto de Colbert, su fundador en el siglo XVII. Cerca de allí "La Scale", donde tocaba la guitarra el venezolano José Soto, al frente "Le Mobilon", frecuentado por los españoles y latinoamericanos. Yo era habitué del "Old Navy", más íntimo y menos ruidoso, al cual también iba el famoso dramaturgo Arthur Adamov. Al igual que Jean Paul Sartre, Adamov estaba amenazado de muerte por la OAS (Organización Secreta de la Armada) por su deseo de independizar a Argelia. Las bombas de plástico eran las usadas en aquel entonces (también ahora) y este autor era el blanco próximo anunciado, de modo que cuando entraba al "Old Navy", los clientes discretamente desertaban del lugar. Ahí nos juntábamos a veces con Enrique, lugar que a pesar de esto era muy tranquilo.

Puedo sentir ahora el ruido discreto de la Rue de Seine y también el olor a maderas antiguas del largo corredor donde al final, en una tarjeta en la puerta, decía Zañartu. El taller, bien iluminado, dividido en dos por un tabique con libros. Su dormitorio de un lado, el lugar para pintar del otro. El espacio clásico de un pintor. ¿Para qué más? Enrique, alto, muy buen mozo, moreno, de pelo crespo (la herencia mora de los Cazotte, diría Enrique), tenía en aquel entonces treinta y siete años (yo veintitrés), las comisuras de su boca siempre un poco hacia abajo, en un gesto un poco altanero

o desdénso, me miró de alto a bajo y me dijo: "Así que tú eres el hermano de Pepe", como pensando, Pepe es tu bien parecido y tiene un hermano así. Debo confesar que Enrique me cayó mal en ese momento y resolví no volver a verlo. Intercambiamos comentarios sobre pintores brasileños, que era lo que yo más conocía viniendo de Sao Paulo, y donde había dejado a Nemesio viviendo en mi departamento durante una bienal. Enrique me mostró el cuadro que estaba haciendo. Me habló de la presencia de la figura en la obra y dijo que se perdía si en ese dibujo no estaba siempre presente. Vi en los estantes caracoles, hojas secas, huesos, pequeños bocetos, casi miniaturas. Al despedirme noté un tablero de ajedrez y le mencioné que yo también era aficionado. "Lláname un día, para que te gane una partida", me dijo. Eso fue lo que más tarde me hizo llamarlo y sospechar que detrás de su aire reservado había una persona cálida.

Por el ajedrez comenzó nuestra amistad, por la rivalidad para ganar, la excitación de ocultar una buena jugada y el miedo a que el adversario leyera nuestra mente, las conversaciones antes y después del juego, en la que yo admiraba el mundo más adelantado de Enrique en su madurez humana y artística. Me hablaba de sus años en La Habana y del Prpa del arte cubano, José Gómez Sicre, de su vida en Nueva York, que se acabó de sopetón por no tener documentos siendo mandado de vuelta a Cuba, de su vida recién llegado a París, de Roberto Matta, y de los artistas que conoció en el taller de William Hayter, como Miró, Chagall, Tanguy. Con algunos de los cuales creó amistad como con Wilfredo Lam o Max Ernst.

Un día caminando a la panadería para comprar un budín para alimentarnos en las tardes de ajedrez, nos encontramos con Max Ernst. Yo quedé paralizado de emoción. Uno de mis pintores favoritos, un personaje histórico en el arte, con su nariz de águila, su altura coronada con un mechón de pelo blanco. Enrique me presentó como: "un joven pintor chileno". Max Ernst me preguntó educadamente: "¿Qué están pintando por allá?" Tuve que responderle: "No sé. Me fui del país a los 17 años". "Igual que yo", dijo Ernst. "Yo también", dijo Enrique. Max Ernst, levantando un dedo con aire grave, agregó: "He aquí una declaración histórica. Todos los pintores dejan su casa a los 17 años".

Lo que más me impresionó de Max Ernst fue su nariz. Tal vez porque siendo tan pronunciadamente aguileña, casi quebrada en su ángulo, tenía una cierta agresividad, contrastando ésta con la ingenuidad de sus ojos claros. Recordó que Mario Carreño, que una vez conoció a Picasso, lo que más recordaba de él era lo grande e intenso de sus ojos en una estatura tan pequeña.

Enrique era un pintor culto, con gran interés en la sociología, literatura, antropología. Entre sus amigos estaba Claude Levi-Strauss, Michel Butor, etc. Para mí, más joven, se abrían mundos ignorados con sus conversaciones, en esa cultura transversal de los conocimientos que tanto inspira y nos enriquece.

Detrás de su apariencia arrogante se ocultaba un hombre de gran calidez, de gestos memorables, como regalar sus maravillosas piedras pintadas, grabados y dibujos espontáneamente, pero sobre todo la generosidad en dar su tiempo y su preocupación por el estado de sus amigos. Me ayudó directamente o con sus consejos a buscar galerías y a vender mis propios grabados.

Viajero profesional no dejaba de mandar postales de los lugares que le emocionaban y aquí, delante de mí, tengo, entre otras postales, la de "Le Facteur Cheval" y su casa fantástica, de un muro de Carcasonne, de los precipicios de Montier en la Normandía, iglesias de Estocolmo, de un tablao en España, etc.

En una postal que me invita el fin de semana a Varengeville dice: "Ven este fin de semana o el otro si lo prefieres. Trae tu ajedrez o el mío de mi taller, igual te voy a ganar. También alpárgatas (para caminar) y una espátula (quebré la que traje)".

Enrique arrendaba en el verano una casa de campo en Varengeville-sur mer, un pequeño pueblo en Normandía, no muy lejos de Le Havre. Algunos pintores conocidos también veraneaban en la región. Víctor Brauner, Yves Brayer, entre otros. Había una hermosa iglesia románica con extraordinarios vitrales, la campiña envuelta en bruma al amanecer donde aparecían de a poco los techos puntiagudos de las casas con sus estructuras blancas. Pero el mayor atractivo eran los cantilados a pique de la costa. En forma vertical caían desde el nivel de la campiña 20 ó 30 metros hacia la arena y las piedras de la playa. En los paseos por estas playas Enrique se maravillaba con los guijarros, algunos redondeados como bolos, otros con grietas, donde él veía paisajes y las texturas le recordaban sus propias obras. "Mira éste, es un verdadero Zafartu". Sin embargo no eran totalmente Zafartus, porque después los intervenía.

Uno de sus cuadros más significativos lleva el título de "Beach Comber", nombre adecuado para una actividad que lo apasionaba: encontrar los despojos que traen las mareas.

Mano Tardá,  
Natacha Moreno,  
Enrique Zañartu y  
Dinora Douvitchinsky  
en el Taller 99,  
Santiago.



En una ocasión, yendo en su automóvil, paró cerca de una parcela de donde un grupo de personas sacaba a un señor en silla de ruedas, de pómulos salientes, cara alargada, ojos hundidos en las órbitas, muy abrigado a pesar de ser el mes de agosto. "Es Braque", me dice Enrique. Con emoción vemos que lo trasladan al automóvil. ¡Una parte importante de la historia de la pintura del siglo XX delante de mis ojos! Como un relámpago pasan ante mi mente sus últimas obras ya lejos del cubismo, la serie de los pájaros en vuelo. El arte se resiste a la muerte. Cuando la tierra quiere hundirnos en ella, con nuestra imaginación queremos elevarnos en el cielo. Comentamos con Enrique la sarcástica frase de Picasso sobre la pintura de Braque: "Braque, il est ma femme".

En ese viaje llevé a mi gato André, no porque quisiera que tomara el aire de la costa, sino que siendo verano en París, no había nadie con quien dejarlo. Al llegar a Honfleur, dormitando descubro que se había escapado del canasto. Comienzo a recorrer los compartimentos del vagón y no aparece por ninguna parte. Me ayudan los pasajeros, pero no aparece en ningún lugar. Un señor dice: Ah, los siameses aman el calor más que ningún gato. Busque en la calefacción. Efectivamente, metido entre los fierros calientes, a una temperatura insostenible, allí estaba ronroneando. Gozaba en la villa que arrendó Enrique, cazando o tratando de cazar pájaros. Se subía a los árboles y rompía los nidos. Un día desapareció y nunca más volvió. Era salvaje, en mi taller se subía a un mueble alto y se tiraba encima de las personas cuando entraban. Prefirió la vida independiente de gato salvaje en la campiña. Según Enrique, eligió la caza porque yo no le daba de comer.

Si yo admiraba el mundo intelectual y artístico en que se movió Enrique con amistades como Lam, Octavio Paz, Neruda, los galeristas Flinker, Clarac-Seyon, los poetas y escritores Edouard Glissant, Jacques Charpier, André Coyné, Alain Robe-Grillet, Hubert Juin y otros de la Nouvelle Vague, así como el antropólogo Lévi-Straus. Creo que él se divertía con mis aventuras de joven pintor, con mis vicisitudes para ganarme la vida pintando paredes y otros originales modos de ganar dinero, como paseando perros, sentándonos en boites para que el local no pareciera vacío a los ojos de los turistas, frente a una botella de Dom Pérignon llena de vino blanco ordinario. O las peripecias, a veces subidas de color, de los estudiantes del Beaux Arts, como la fiesta del Rouge-Vin, que se comenzaba atravesando de la Escuela a la piscina D'Eligny, ubicada en el Sena, totalmente desnudos portando cuadros en ambas manos que ocultaban o mostraban la desnudez según cual fuera el espectador o la espectadora. El trayecto de los carros alegóricos era de la Escuela a El Panteón, donde se quemaban. El falo y la vagina eran siempre el leitmotiv de estos carros. Desde el techo de la Escuela se lanzaban bombas de papel llenas de un líquido que el lector puede imaginar. Después de la quema venían las fiestas en los talleres de la Escuela, famosas en París, con jóvenes y niñas de otras universidades y talleres, pero esa es otra historia.

Cuando las sesiones de ajedrez eran nocturnas íbamos al "Procopé", en la Rue de l'Ancienne Comédie, que en ese tiempo era un restaurante que los artistas podían costearse; un *hístrot*, ahora es un lugar caro, para turistas adinerados, sin el encanto del París de antaño.

Una anécdota con la cual Enrique gozaba, ya que conocía al protagonista, es la siguiente: Yo iba caminando por la Rue Saint Péres, con mi cartapacio con grabados debajo del brazo y frente a la Galería Claude Bernard veo un enorme Roll-Royce plateado con un chofer de librea pasándole un trapo a la decoración de la carrocería. Nunca había visto un auto tan grande y tan lujoso y pensando que tal vez sería de un político o empresario, le pregunto: señor, ¿de quién es este auto?. Del señor Pollakoff, el pintor, me responde. Y al vez mi facha, con la carpeta debajo del brazo y mi traje

verde de corderoy que me denunciaban como estudiante del Beaux Arts, agregó: "Y si usted trabaja seriamente un día podrá tener un coche parecido. *Allez, allez, a trabajar*".

Enrique gozaba con esta anécdota y un par de veces me hizo contarla a otros de sus amigos, porque sabían que Poliakov se había hecho rico, con una suerte increíble, jugando en la Bolsa de Valores de París.

Enrique nunca volvió a vivir a Chile. No creo que se debiera al hecho de su éxito en Francia, Alemania, Suecia, donde sus obras eran apreciadas y adquiridas, sino a su personalidad solitaria, de observador. Ser extranjero en París o Nueva York tiene la ventaja del anonimato cuando uno lo desea (*Ser famoso y desconocido*, Oscar Wilde). Sin el tiempo que se pierde en entrevistas por ser relativamente conocido o por ser una figura pública. Una imagen que a veces no refleja realmente lo que se es. La autenticidad de Enrique radica en una especie de misticismo por conservar su núcleo central, la fidelidad a sus principios, la integridad del que es dueño de su tiempo.

Siempre nos vimos en sus viajes a Chile, con Jaime, su hermano escultor y también mi amigo querido, y últimamente con Nicole, su encantadora esposa.

Siguí mis aventuras de pintor, como yo le seguí las suyas, alegrándome con sus éxitos y la evolución de su arte.



Cuando volví a Chile en 1962, después de París, me aconsejaba no quedarme por mucho tiempo: "Acuérdate que la lucha es en el Hemisferio Norte, que es aquí donde se afilan los cuchillos", en una carta: "No te quedes demasiado tiempo por esas tierras, hay demasiados atardeceros", en otra insiste: "te dejaré tranquilo un momento antes de empezar a tirarte la soga", más tarde, sobre los chilenos: "No les sigas el juego, son santurrones, se persignan hasta para entrar al mar".

A veces, en esa correspondencia que leo con nostalgia, viene su sentido del humor: "Dices que no te escribo últimamente. No tengo tiempo para sentarme aserruchando madera. Una ola de frío ha caído en Europa (bajo cero los termómetros). Las estufas no se la pueden. Bajé el techo del taller para que no se vaya el calor, agachado parezco un topo y me paso tomando vodka. Estoy helado. Vuelvo a aserruchar". De Ibiza una tarjeta: "No me vengas con cuentos, te gano al badminton (jugábamos en Normandía), al ajedrez y a las bolitas".

A su lugar de vida siempre se refería como "los cuarteles de París" y en una postal de Estocolmo, con la lucidez del artista que se siente bien pintando dice: "Las fuerzas se me agotan. Llegó el momento de volver al cuartel".

En uno de sus últimos viajes, junto con Jaime, los llevé a ver a la Maestranza la primera parte del mural "Memoria Visual de una Nación". Aunque difícil para él, se subió al tercer piso de un andamio a ver de cerca una parte de la obra. Cuando le pregunté que le parecía el trabajo me miró fijo y con su habitual parquedad, me dijo una sola palabra: "*chapeaux*"<sup>4</sup>

Ahora, frente a la persona que recuerdo por su calidez, autenticidad como ser humano y frente a su majestuosa obra como pintor, sólo me queda decirle: Enrique: *chapeaux*. ☺

<sup>4</sup>*Chapeaux: Expresión francesa equivalente a sacar el sombrero.*

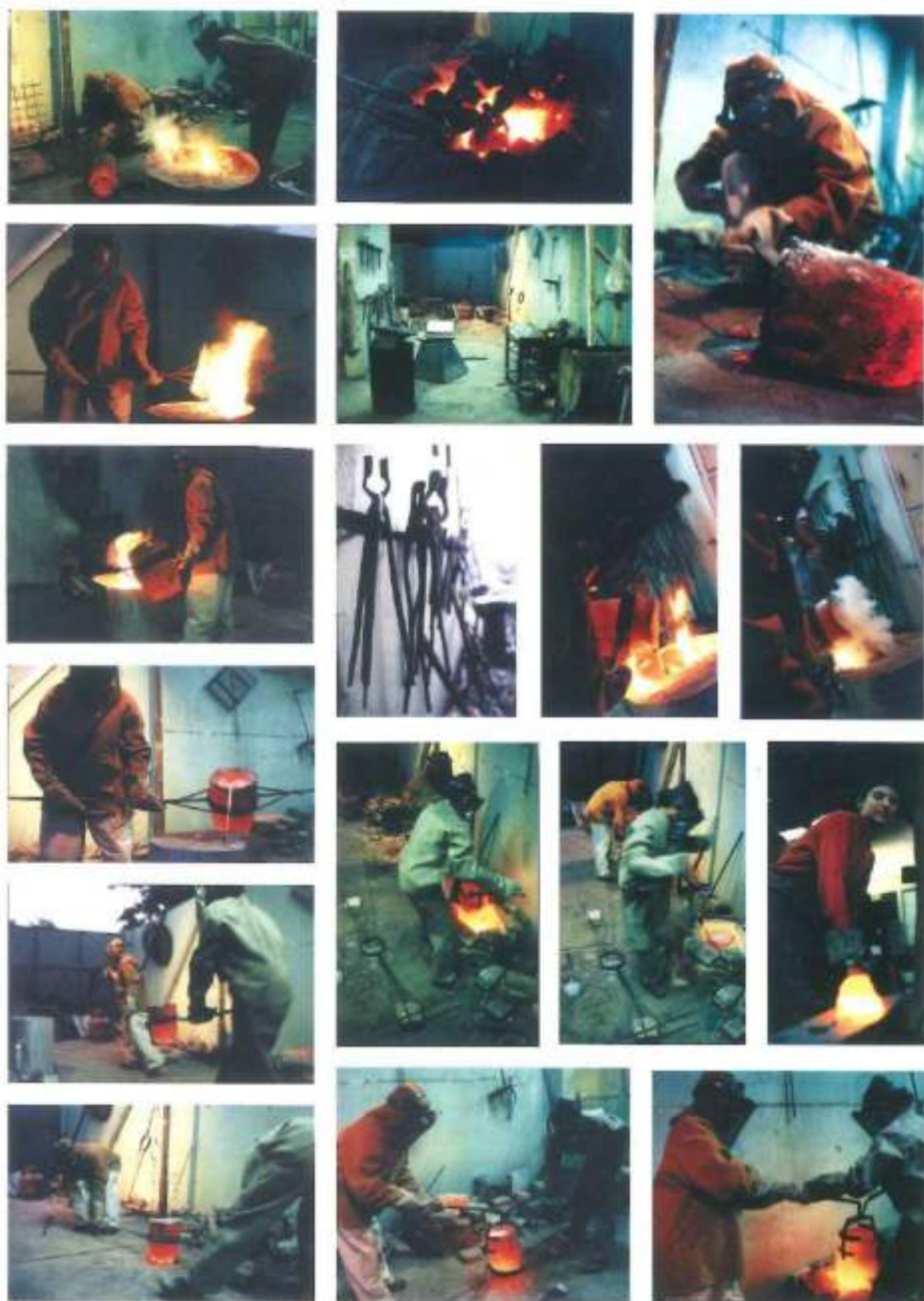
MARIO TORAL

Pintor, Decano Facultad de Artes  
Pontificia Universidad Río Turco

# TALLER DE FORJA

Facultad de Arte Universidad Finis Terrae

DAVID ABAJA  
MAURICIO IVAS



TALLER DE FORJA  
Facultad de Arte Universidad Finis Terrae

# VULCANO O HEFESTOS



Desde su nacimiento en la mitología grecorromana, este dios tuvo una significación muy clara: el fuego; terrestre, celeste y submarino, pues su primera forja o fragua la tenía debajo del mar.

Vulcano era el dios romano del fuego que con el tiempo fue asimilado al HEFESTOS o HEPAISTO griego. Desde siempre estuvo unido al fuego. Otra particularidad, igualmente exclusiva distinguía al herrero divino: el ser cojo de ambos pies, que tenía tocidos y disminuidos de tamaño.

En la *Iliada* se afirma que era hijo de Zeus y de Hera. Pero Hesíodo sostiene que fue HERA quien lo engendró por sí sola o bien por despecho, debido a que Zeus había dado nacimiento a Atenea sin su concurso.

En cuanto a su cojera existen dos versiones. Una, referida por Homero, dice que cierto día trató de defender a su madre de Zeus -el padre de los dioses- quien lo cogió por un pie y lo lanzó al espacio, y tras rodar un día entero fue a parar a Lemnos, donde llegó exánime y moribundo.

Otra versión dice que Hera -apenas lo había parido- al verlo tan feo y deforme, avergonzada de su obra y temiendo que los dioses se burlaran de ella, lo lanzó al espacio, cayendo al mar, donde Tetis y Eurinome lo recogieron y consolaron. Luego lo condujeron a una gruta submarina, donde por nueve años no hizo más que fabricar admirables joyas a sus protectores, de quien siempre estuvo agradecido.

Su taller estuvo primitivamente en el fondo del mar. Luego, a partir del establecimiento de los griegos en Sicilia, se instaló en el cráter del volcán Etna, donde trabajaba con la ciclopes hasta la muerte de éstos por Apolo.

De sus talleres-fraguas no sólo salían obras maravillosas y raras, sino a menudo otras dotadas de movimiento y vida. ☼

DAVID ARAYA  
MAURICIO RIVAS

David Araya y Mauricio Rivas, alumnos del Instituto Profesional Los Alpes visitan nuestro taller de forja para realizar su tesis titulada "Hojadores del metal" (con el objeto de sacar al título de fotógrafo repartero gráfico) de la cual publicamos este extracto.



## Recordando a Elena Barrientos

El 12 de marzo de 2000, a los 23 años Elenita inicia su viaje al otro mundo, y junto a sus amigos, amores y compañeros quisimos organizar su primera exposición individual (póstuma), la cual se realizó el 13 de julio (del mismo año), en la Asociación de Pintores y Escultores de Chile (APECH). En la ocasión quisimos compartir y deleitar al espectador de sus pinturas y cerámicas.

*Para mí, Elena es el silencio - la música  
y la vitalidad profunda de sus pocas palabras.  
siempre interesantes y dignos  
Cristóbal Urrutia*

La primera generación de una carrera siempre nos marca de una manera especial. Los que elegimos esta universidad el año 1993 quisimos ser parte de ese proceso.

En esta ocasión queremos recordar a la flaca, flaquita, Elena Barrientos Orozco, la cual formó parte de esta aventura que recorrimos junto a un grupo de seres humanos de diferentes edades. Luego de su intensa, prematura y profunda experiencia de vida, los que acompañamos sus delgados pies queremos recordarla y dar gracias por su pintura, cerámicas, dibujos y su fantástica Tesis, que siempre reflejaron su alma comprometida e íntima, en todos sus encuentros.

Paola Ossa

Asunto: Saludos Elena  
Fecha: Fri, 16 Jun 2000 13:06:40 -0400  
De: Pablo Mayer <pmayer@finisterrae.cl>  
Empresa: Universidad Finis Terrae  
A: ebarrientosa@mail.finisterrae.cl

Santiago, 15 de Junio 2000

Querida Elena:

Espero que te encuentras bien; ya aquí disfrutando de mis recuerdos...  
- ya son varios años que nos conocemos - una casa vieja, un tercer piso una lección de pintura, un agradecer por confiar en mi noche de tus secretos, un zorro de colores rosa y una contagiosa sonrisa...  
Quiero aprovechar para contarte que voy a ser papá de nuevo, nacerá a fines de enero del 2001, el otro día tocó su corazón y fue maravilloso.  
Sueño, espero que no me olvides, recuerda que la memoria no es eterna (aunque en nuestros cumpleaños siempre nos tendremos presente).

Te Quiero Mucho  
Nos veremos.

Pablo.



*Mi amor luego  
me enteré que me  
demandado.*

*Por suerte decidí no llevar  
ninguna vanidad más.*

*Barrientos  
2000*



# NUEVOS DESAFIOS

MARIA ELENA FARIAS

El año 2001 no sólo marca el comienzo de un nuevo milenio, es también el inicio de nuevos desafíos, sobre todo en el ámbito de la educación. Estamos conscientes de que la educación superior chilena en general –y nuestra Escuela en particular– tiene ante sí un reto enorme, pero también oportunidades sin precedentes. Por un lado deberemos enfrentar problemas inéditos, pero por el otro contaremos con el auxilio de una tecnología avanzada que posibilita y permite el acceso a los nuevos descubrimientos, avances y conocimientos. Pero más allá de los problemas que puedan surgir y de los medios e infraestructura con que se pueda contar, lo importante es “pensarla y verla con nuevos ojos”, ya que nuestro deber y responsabilidad no sólo apunta a formar artistas, sino a personas que utilicen en su hacer todas sus potencialidades intelectuales y espirituales, que sean realizadores creativos, actores comprometidos con la vida, con la sociedad y la cultura de su tiempo y que alcancen la a veces muy esquivada realización personal; ese debe ser el norte que debe buscarse en nuestras aulas y talleres.

Bajo este precepto, educar significa asumir el presente con los ojos puestos en el mañana. Por otro lado, sabemos que la vida y la educación corren a la par, que son consustanciales, y que todo ser humano es un amasijo de emotividad, espiritualidad, potencia social, expresividad, fuerzas todas armónicas que nosotros los profesores –como buenos artífices– debemos saber encausar. También estamos conscientes de que hoy se requiere un nuevo tipo de formación académica, más integral, globalizada y pluridimensional, es por eso que son esenciales las actividades extraprogramáticas orientadas a potenciar la cultural, el conocimiento y la tecnología emergente.

Desde fines del año pasado hasta mediados del presente las actividades de nuestra Escuela –al igual que la de nuestros alumnos, ayudantes y profesores– ha sido intensa y variada. Seminarios, charlas, exposiciones individuales y colectivas –pintura, escultura y gráfica–, premios, menciones y reconocimientos han sido la tónica. He aquí una panorámica que corrobora lo antes señalado:

## EXPOSICIONES INDIVIDUALES

### Julio 2000

#### Elena Cruz Blanco

##### “La Ciudad”

Instituto Chileno Israelí de Cultura

Licenciada en Pintura de la Escuela de Artes UFT. “La pintura de Elena Cruz deposita en el color y en la textura su fuerza expresiva, siendo los planos el elemento arquitectural que sólo los limita y le sirve de composición y estructura”. “La textura es el elemento transgresor que musicalmente salta de un plano a otro uniendo, separando, agregándole agilidad a la imagen”. “Celebramos su innato sentido de la composición, muy elocuente en su obra “Virgina 200” en donde la perspectiva crea una ambigüedad muy poética con superficies que se adelantan y retroceden”, nos dice Mario Toral en la presentación del catálogo de la exposición.



#### Elena Barrientos Orozco

##### “Exposición (póstuma) de pintura y cerámica”

APECH (Asociación de Pintores y Escultores de Chile)

Una exposición que reúne su última obra, fue organizada por compañeros de Elena, quien perteneció a la primera generación de alumnos de la carrera de Artes de la UFT.



#### Claudia Missana

##### “El espacio entre las cosas”

Galería Bech

Claudia Missana, ayudante Tutor de Pintura, nos dice en su presentación. “En este trabajo confluyen las características determinantes de los lagares, con las exploraciones de una extensión de la noción de dibujo hacia el espacio arquitectónico como soporte. Produciendo



dibujos de figuras geométricas como cuadrados y rectángulos, o proyectando elementos arquitectónicos, busqué redefinir el espacio al hacer evidentes sus retículas y su estructura”. “Estas intervenciones ocupan el espacio produciendo una discontinuidad en el lugar”. “Trabajando en el suelo, se interrumpía o alteraba el tránsito o el flujo. Ya no se podía circular por él sin destruir el “dibujo”. Demarcar un área es una forma de construir un hito. Las marcas que hice eran frágiles y efímeras; depósitos de pigmento, tiza o creta. Todas las intervenciones tuvieron como característica común la economía de medios, monocromía, rapidez de ejecución y el ser concebidas para ser registradas y posteriormente, exhibidas en fotografías...”

### Agosto 2000

#### Soledad Urzúa Edwards

##### “ALMALAIRE”

Sala Nueva



Licenciada en Pintura de la Escuela de Artes UFT. “Soledad, joven artista, muy atenta a la mutabilidad de la naturaleza, viajera sensible a las voces de su entorno, trata de expresar

en la pintura de sus telas la urgencia de esta realidad rica de presencias y estímulos. Tarea no fácil cuando lo poético irrumpe en las formas proponiendo otra lectura más interior que puede, repentinamente esfumarse y dejar sombras de unos pasos, o la hacha y fulgor de unas alas de aquellos ángeles que la rodean". Escribe Rómulo Trebbi del Tivigino.

**Matías Vergara**  
"Cotidiano"  
Galería de Arte La Sala



Su segunda exposición individual, compuesta por 30 obras, nos muestra Matías Vergara, Licenciado en Pintura de la Escuela de Artes UFT.

## Octubre 2000

**Roberto Cabello**  
Restaurant Clavo Oxidado  
Alumno egresado de Licenciatura de la Escuela de Artes UFT, exhibe en su "Muestra de Pinturas" sus últimas creaciones.



**Carolina Novoa**  
Pinturas y Dibujos  
Centro Cultural Mistral



**Sebastián Valenzuela**  
"Crónicas de un Forastero"  
Cosas de la Motta

Sebastián Valenzuela, Licenciado en Pintura de la Escuela de Artes UFT, nos dice: "La pintura es un momento de reflexión instantánea en donde proclamo la libertad humilde del paisaje, para entregarlo de cierta manera al espectador, con la necesidad de comunicar este mundo

limpiamente a quien se acerca. Tomando en cuenta mis pocas palabras me proclamo un pintor insoportable, pero vale decir con muy buenas intenciones".



**Denise Lira**  
Nictagenias  
Museo de Santiago Casa Colorado



Dentro del ciclo de instalaciones de jóvenes creadores organizado por Carlos Mootes de Oca, Denise Lira, Licenciada en Grabado de la Escuela de Artes UFT, presentó su trabajo compuesto de "160 fardos de boido seco prensado, de 100 kg. aproximadamente cada uno; los sacos se distribuyen en toda la sala del museo desde el piso al techo formando cuatro paredes y dejando un espacio al centro iluminado". Según explica en el catálogo: "Sin iluminación alguna, el espectador se encuentra intrigado y también sentido a comprender este nuevo y amnésico recinto que necesita del tacto y del olfato para permitir el desplazamiento por su interior". (Revista El Sábado)

## Noviembre 2000

**Patricio de la O**  
Exposición de Pinturas  
Galería El Caballo Verde

Profesor del Área de Pintura. "Su obra se inscribe en la pintura de la tradición o en la tradición de la pintura. Estamos en el dominio del pintor que conoce su oficio y no siente necesidad alguna de abandonarlo. Es aquí, en la etapa



final de su laboriosidad artística, en donde el paisaje se hace invención pictórica, revelando un escenario tocado e intricado que atrae a la sensibilidad por el finísimo juego de colores, los balanceados contrastes cromáticos y la luminosidad atmosférica", escribe Milan Jvdic.

## Diciembre 2000

**Francisca Uribe-Etxeverría**  
Universo Circular  
Sala de exposiciones "Amigos del Arte"  
Licenciada en Pintura de la Escuela de Artes UFT.

"Automatismo psíquico abstracto", esto fue lo primero que se le vino a la mente a Francisca al preguntarse de dónde sacaba las imágenes y si tenía algún referente.

"La naturaleza como modelo ha sido fundamental para comenzar a entender el trabajo, ya que las formas orgánicas y los colores intensos vibran del espacio exterior. Todos los trabajos que Francisca hace tienen una pareja o una serie, es aquí donde ella trabaja inconscientemente a partir de su realidad, me refiero a la vida cotidiana. El hombre y la mujer, los hijos, la familia", escribe Denise Lira.



**Mario Toral**  
Aleluya.com  
Galería Tomás Andreu

"En forma de sátira, humor y caricatura, en esta nueva exposición Mario Toral da su opinión sobre la falta de sabiduría de estos tiempos, por creer que la tecnología, la globalización y la cultura de la moda nos entregan felicidad. Las perfecciones del "nuevo mundo" despiertan en Toral un desencanto que, en grandes formatos, nos muestra un planteamiento histriónico, de circo o teatro marginal". (Revista El Sábado)



Enero 2001

Paola Ossa - Exposición de Pintura y Collage  
Centro Cultural Mithra



Marzo 2001

Francisca Monreal  
Autorretrato  
Instituto Goetha

Francisca Monreal, alumna del Área de Grabado de la Escuela de Artes UFT.

"Las obras (monotipos, fotolitografías y collages de técnica mixta) de la joven creadora permiten entender cómo ella intenta cuestionar la identidad personal y, por ende, de la mujer. Borrada, transgredida, sometida a ultraje máximo e ignorada. Transformada en un conjunto de puntos impresos que permitan volver a construirla al gusto del consumidor. Francisca también es capaz de mostrar a la mujer que no ha sido anulada. Aquella que se debate entre la inocencia y la sensualidad, entre la dulzura y la fantasía. Imágenes voraces, agresivas, dolientes, inocentes, aun parte de la experimentación que Francisca realizó hace pocos meses...". escribe Carolina Abell.



Bororo sobre papel  
Galería Artespacio

Carlos Maturana (Bororo), profesor de Dibujo de nuestra Escuela, dice haber descubierto la Pintura "a través de la torpeza manual, de la noción por llegar a la imagen que buscaba". En esta muestra expone obras sobre papel en diversas técnicas -acuarela, tinta china, acrílico- "el papel es un material que me ha acompañado toda la vida, desde que empecé a pintar. Con él he aprendido mucho, porque es más rígido y permite una investigación más oscura".



## EXPOSICIONES COLECTIVAS

Julio 2000

"La fragilidad del desnudo"

Galería Palma Valdés  
10 destacados artistas, entre los cuales se encuentran Daniela Montecinos, profesora del Área de Dibujo de nuestra Escuela, participaron en la exposición colectiva de pinturas, reunidos en torno al tema del desnudo de la figura humana.



Catalina Bauer, Francisca Yáñez  
SEÑALETICA

Piñón Municipal Comuna El Bosque



Catalina Bauer y Francisca Yáñez, egresadas y ayudantes de la Escuela, señalan:

"Una señalética para Desorientar consiste en la instalación de un sistema de señales que dirige al peatón (espectador), en un tránsito que pretende desconocer la rutina, desplazando cualquier utilidad eficiente de desplazamiento por una serie de imágenes que invita a un reencuentro con aquellos elementos que han estado siempre presentes en nuestro entorno.

Este proyecto surge como una posibilidad de buscar otros espacios de exhibición, al mismo tiempo que en su práctica se quiebra la idea de la obra como pieza de museo, inscribiéndola así en una realidad más cotidiana y accesible". El proyecto contó con el financiamiento de FONDART.



Agosto 2000

Andrés Vío, Julen Birke, Antonio Claro, Rodrigo Canala "Esc. 1:6"  
Galería Animal



Vío, Birke, y Canala Licenciados en Artes de la UFT, ocuparon una sala de la Galería Animal con una propuesta a partir del objeto y su emplazamiento. En una maqueta pintada íntegramente de blanco, invitan a proyectar la idea representada a escala dentro de un cubículo, al espacio real en la cual está inserta.



Según sus autores: "Creemos que se produce un juego especial con el espectador. La obra parece hermética, pero es muy obvia al mismo tiempo. No trabajamos conceptos complejos ni con los significados de los objetos. Es sólo el ejercicio mental de radicalizar nuestros proyectos en torno a un problema de representación, de puesta en escena, anulando la materialidad y extremando la idea".

Escultura Pintura Grabado  
"Arte 8" Galería Itinerante  
Club de Golf Valle Escondido

Reunir nuevos valores de la plástica es el objetivo de esta Galería Itinerante; en esta primera muestra participan entre los 8 artistas, Francisco Cancino, Licenciado en Pintura UFT, Ayudante Tutor de Pintura y Constanza Mayo, Licenciada en Escultura de la Escuela de Artes UFT.



**V Salón de Artistas Galardonados por el Concurso Nacional de Arte y Poesía Joven.**  
Universidad de Valparaíso



Sebastián Mahaluf, Licenciado en Pintura de la Escuela de Artes UFT y Ayudante del Área de Dibujo de nuestra Escuela, fue uno de los cuatro artistas que exhibieron su obra en esta muestra.

Como dice la presentación de Edgardo Catalán, Director del Concurso, "Con gran delicadeza Sebastián va armando un mundo en el que la percepción visual se transforma en poesía. Un mundo que si bien contemplado debería crear en nosotros -de acuerdo a la metáfora de Gertrude- un nuevo órgano de percepción".

**Septiembre 2000**

**Estar 1. Instalaciones**  
Museo de los Tojomares



Artistas de distintas Escuelas de Arte fueron seleccionados por el artista visual Carlos Montes de Oca para participar en una exposición colectiva cuyo objetivo es desarrollar y explorar la sutil, híbrida y ambigua modalidad de la instalación. Representando a la UFT exhibieron Catalina Bauer, Julia Birke, Rodrigo Canala y Francisca Yáñez, los que desde sus distintas propuestas y a veces muy leves, como el pequeño muro hecho de rollos de papel higiénico simulando ladrillos, de Bauer o una alfombra confeccionada con materiales sintéticos dispuesta en el suelo, de Birke, contrastaron con la mesa de trabajo iluminada y repleta de objetos y trastos con referencia a la pintura, de Canala y los innumerables e inquietantes objetos recolectados, ordenados y clasificados sobre dos mesas, de Yáñez.

Rodrigo Canala, Licenciado en Pintura y Ayudante Titox del Área de Escultura;  
Julia Birke, Licenciada en Escultura y Ayudante Tutor del Área de Dibujo;  
Francisca Yáñez, egresada, Ayudante de las Áreas de Pintura y Tecnología de los Materiales;  
Catalina Bauer, Licenciada en Pintura, Ayudante del Área de Dibujo.

**Octubre 2000**

**Estar 2. Instalaciones**  
Museo de los Tojomares  
Catalina Bauer, Egresada de Arte UFT, Ayudante del Área de Dibujo.



**"Grabados Chilenos del Mercosur"**  
Galería LA SALA

10 Grabados Chilenos fueron seleccionados para representar a Chile en la II Bienal de ArteBA 2000 de Grabado dedicada al Mercosur. De nuestra Escuela participaron Teresa Gazdán, Profesora de Grabado y Natalia Pons, Ayudante de Tecnología de los Materiales.



**Laboratorio 6**  
Baimeoada 1215  
Claudia Missana, Ayudante Tutor del Área de Pintura.



**Elisa Aguirre, Kika Mazri, Josefina Fontlecilla**  
Sala Gabriela Mistral  
Tres artistas que cuestionan las bases de la producción artística. Elisa Aguirre, Profesora de Escultura, ha concebido pequeños objetos que apelan a las herramientas con que se trabaja la tierra.

**Pequeñas obras de grandes artistas**  
La Sebastiana, Valparaíso



Andrés Vio

Organizada por Corporación de Amigos del Arte para Neruda, La Sebastiana casa de Pablo Neruda en Valparaíso recibió grabados, pinturas, esculturas y dibujos de artistas becados por la Corporación de Amigos del Arte. Participaron, entre otros: José Basso, Profeso de Pintura y Andrés Vio, Licenciado en Pintura y ayudante de Tecnología de los Materiales.

**Noviembre 2000**

**Estar 3. Instalaciones**  
Museo de los Tojomares  
Francisca Yáñez, egresada de Artes UFT, Ayudante del Área de Pintura y Grabado.



**Absolut Mandarin**  
Galería Animal



Julia Birke      Andrés Vio

"La muestra convocó a 10 jóvenes artistas de vanguardia para crear una obra inspirándose en Absolut Mandarin". Entre ellos participaron Julia Birke, "quien fabrica su propio modelo de botella con materiales sintéticos; Andrés Vio hace lo suyo con excedentes de papel de diario". (Revista El Sábado).

Andrés Vio, Licenciado en Pintura de la Escuela de Artes UFT, Ayudante del Área de Grabado,  
Julia Birke, Licenciada en Escultura de la Escuela de Artes UFT, Ayudante del Área de Dibujo.

**"Sin Título"**  
Centro Cultural de la Juventud 2000  
Ricardo Pizarro, Paulina Rubio, Paz Maquiavelo  
Ricardo Pizarro dice: "mostramos todo lo que nos daña, ya que cada uno posee un estilo muy distinto que a la vez potencia la totalidad de la muestra".



**HILANDO FINO**  
**Alfombras - Tapices, muestra**  
**artística y artesanal de**  
**Ecuador y Chile**

Museo Nacional de Bellas Artes

Entre artistas chilenos y ecuatorianos invitados a esta exposición figuran Cristián Abelli, Profesor del Área de Grabado y Mario Toral, Decano de nuestra Escuela. En la elaboración de estas piezas únicas intervinieron 20 artesanos ecuatorianos de la población de Guano. En cada tapiz trabajaron 2 eximios artesanos.



Mario Toral



Cristián Abelli

**Teresa Cruz y Francisco Cancino**  
 Galería Isabel Anzor

Francisco Cancino, egresado de Artes UFT, Ayudante Tutor del Área de Pintura.

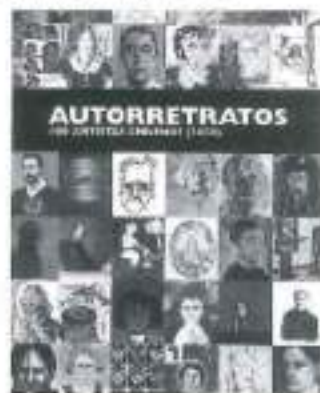


**Diciembre 2000**

**Autorretratos,**  
**100 artistas chilenos**

Galería Palma Valdés

Fueron invitados a participar en este proyecto 100 artistas nacionales; de nuestra Escuela participaron los profesores Cristián Abelli, Ernesto Banderas, Gracia Barrios, José Basso, Ivan Daiber, Teresa Gazitúa, Roberto Geisse, Patricia Israel, Carlos Maturana (Bororo), Pedro Millar, Mario Toral, Edmundo Vilelas, y el Ayudante Tercero Andrés Vio.



**2do Simposio Internacional**  
**de Escultura**

Galería Artespacio - Ciudad Empresarial en Huechurabaja

11 destacados escultores, nacionales y extranjeros tienen el desafío de crear con planchas de acero una Escultura Monumental. Participarán Félix Maruenda, Profesor de Escultura, Osvaldo Peña, Profesor de Escultura en Madera.



Félix Maruenda

**Enero 2001**

**SUBURBIA**  
**Jóvenes en el Arte - Arte en la**  
**Ciudad**

Casa de la Motta - Corporación Cultural de Vitacura



Muestra colectiva que invitó a reflexionar sobre la idea de ciudad, participaron los Profesores Magdalena Vial, Pablo Mayer, y los ex alumnos de nuestra Escuela Andrés Vio, Catalina Bauer, Francisco Yáñez, Sebastián Bohrer.

**"EN TORNO AL CUADRO"**



GALERIA LA SALA  
 - Porque Arauco - Amigos del Arte

"En esta exposición se invitó a los artistas participantes a reflexionar y trabajar en torno al "concepto de cuadro" y preguntarse nuevamente ¿qué es un cuadro? Y el sistema que implica..." "Se invita a los artistas a forzarse a ir por otro camino del que se ha mezado a lo largo

del tiempo, incluso, a arriesgar su imaginario consolidado o una materialidad familiar para ir hacia lo desconocido, para descubrir territorios ideológicos-estéticos que desamen..." "Implica también salirse del cuadro, es decir, generar propuestas múltiples de sistemas de producción pero siempre al interior del espacio acotado por el concepto de cuadro y de pintura". Gaspar Galaz.

Participaron los profesores Cristián Abelli, Gracia Barrios, José Basso, Carlos Maturana (Bororo), Roberto Geisse, Patricia Israel, Marcela Illanes, Pablo Mayer, Sergio Soza, Mario Toral, Magdalena Vial, y los exalumnos Andrés Vio, Catalina Bauer, Julien Birke, Andrés Bustamante, Francisco Bustamante, Rodrigo Canala, Francisco Cancino, Francisca Uñbe.

**"L2" ("L al cuadrado")**

Galería Marlborough



Trinidad Lamarca y Ana María Squeo

Trinidad Lamarca, Licenciada en Grabado de la Escuela de Artes UFT, presenta una serie de gofrados, matrices sin tinta que son presionadas contra el papel, dejando su huella en un relieve que se hace presente a través de sombras apenas perceptibles.

**Marzo 2001**

**El orden de lo profano**  
 Centro Cultural de España



Francisca Yáñez, egresada y Ayudante del Área de Pintura y Grabado.

Cuatro mujeres jóvenes presentan una propuesta colectiva a partir de un elemento común: todas realizan su obra dentro de vitrinas de exhibición. Francisca Yáñez dice: "Quise mantener el uso que usualmente se le da a la vitrina en las exposiciones, es decir, que además de mostrar cumplen el papel de resguardo de piezas frágiles al paso del tiempo. Dispuse en ellas una serie de pasaportes recreados digitalmente que intercalaban imágenes de mis documentos personales con fotografías de niñas de Lewis Carroll, autor de 'Alicia en el país de las maravillas'. Tuve la obra 'El paraíso perdido, aludiendo a la patria perdida de la infancia, a los lugares de la memoria'.

## "CAMPO DE JUEGO"

### Muestra itinerante de artes visuales

Centro Cultural Recoleta, Buenos Aires, Argentina, sala "J", 7 de Marzo de 2001  
Centro de Extensión Pontificia Universidad Católica de Chile, 7 de Junio de 2001  
Museo de Arte Contemporáneo de Bahía Blanca, Argentina, 27 de Julio de 2001



Victor Pavez

Participan: Chile: Carolina Bassi, Ma, Victoria Polanco, Truffi+Cabezas, Víctor Pavez, Carlos Navarete y Jorge Padilla, Argentina: Sebastián Gonfía, Mónica Garín, Oscar Suárez, Daniel Ottaveros y Rosann Fuentes, Curadores: Edward Shaw y Andrés Dupont

Carlos Navarete, profesor de Historia del Arte y Víctor Pavez, ayudante Tutor de Pintura de nuestra Escuela.

Este proyecto se gestó a partir de la muestra "Más allá de un hemisferio austral" en 1998. "Campo de Juego" tiene su origen en la propuesta de cuatro artistas chilenos. Luego de exponer su obra en Bahía Blanca, Provincia de Buenos Aires, y Valdivia, X Región, el grupo quiso expandir la apuesta e invitar a un grupo de artistas argentinos a un "partido" en otras



Carlos Navarete

"Campos": el Centro Cultural Recoleta en la ciudad de Buenos Aires, el Centro de Extensión de la Universidad Católica en Santiago y de nuevo en el Museo de Arte Contemporáneo de Bahía Blanca. La decisión de integrarse entre vecinos es particularmente saludable ya que la tradicional "pica" entre argentinos y chilenos pasó por un momento más bien pacífico. El tratado 'definitorio' de fronteras, los productos, la integración aérea, las rutas transandinas, donde en una de ellas vimos a los Presidentes Lagos y De la Rúa caminando lado a lado en un paisaje como de "Bagdad Café" o "París, Texas", los acuerdos mineros y las inversiones en las economías vecinas abren las puertas a un acercamiento entre artistas de dos países fronterizos que enfrentan ciertos desafíos básicos distintos. Buenos Aires y

las Provincias que la acompañan miran hacia Europa; Santiago y el hilo de regiones que se estira desde la Antártica hasta el Perú tantean una salida hacia Asia. La cordillera de los Andes, que ha funcionado en tantas ocasiones como un muro de Berlín, ya pierde su amenaza como barrera.

Los pasos a través de las montañas, los vuelos, el creciente turismo, el pujante intercambio comercial ya van conectando estas dos sociedades de tan similares orígenes.

Esta exhibición intenta ampliar el campo de juego a un área más extensa. Propone juntar artistas emergentes con propósitos claros. Cada uno de ellos es distinto en cada sentido de la palabra. No hay un hilo conductor entre los miembros de cada equipo, ni en temas ni en técnicas. La idea es ofrecer una calidad pareja con heterogeneidad de imagen, de materiales, de visión.

Campo de Juego abre la "cancha" a futuros partidos, a la posibilidad de ir desarrollando un ágil y fluido intercambio de ideas y conocimiento entre argentinos y chilenos". Edward Shaw.

## Abril 2001

### Cierre Suave

Galería Metropolitana



José Pablo Díaz, Rodrigo Vergara

Con esta muestra concluye el proyecto Hoffmann's House generado por José Pablo Díaz y Rodrigo Vergara, titulado de la Escuela, quienes reunieron la obra de más de 30 artistas jóvenes y consagrados en esta mediagua que instalaron en distintos puntos de Santiago, desde Vitacura a Pedro Aguirre Cerda. Rodrigo Vergara se refiere a la propuesta: "El soporte de la mediagua nos resultó muy pertinente para abarcar un mundo de conceptos que queríamos tocar y que conciernen al arte contemporáneo, las estrategias de ocupación, la posibilidad de crear y adaptarse a lugares de exhibición, la ruptura con la institucionalidad, el viaje, la casa como arquetipo de habitabilidad, etc."

## La madera en la Escultura Chilena

Sala Fundación Telefónica



Estas obras que en su mayoría fueron creadas para esta exposición, se resultan las diferentes aproximaciones a la madera que tienen escultores chilenos de distintas generaciones. Participaron 35 escultores entre ellos Iván y Félix Maruenda Profesores de Escultura, Osvaldo Peña, Profesor de Escultura en Madera, Mauricio Guajardo, Ayudante de Escultura y Jessica Torres, Jefa del Taller de Escultura.

## "Reminiscencias de un Tiempo"

Galería de Arte, Costa de Montemari

Daniela Montecinos, profesora de Dibujo, Salvador Amenábar, Licenciado en Pintura UFT.



Daniela Montecinos

## CONCURSOS Y PREMIOS

### Julio 2000

#### Exposición Itinerante XVIII Concurso Nacional de Pintura "Valdivia y su Río" 2000

Primer Premio "Ricardo Arwardter", Juan Cristóbal Caracimil, Egresado en Pintura de la Escuela de Artes UFT.



## Agosto 2000

### XXII Concurso Nacional de Arte y Poesía Joven

Universidad de Valparaíso

Jurado: Israel Frigerio, Nancy Gewold, René Lara, Travers Newton, Edgardo Catalán.

**Premio de Honor Universidad de Valparaíso**  
Oscar Ignacio Pérez Pazols.

**Seleccionados Escultura:** Mónica Borzoi (2 obras), **Pintura:** Oscar Arroyo, María José Edwards, Raimundo Edwards, Andrés Bustamante, Francisco Carrión, Oscar Pérez, Francisca Ovalle, **Técnicas Gráficas:** María Carolina Álvarez, José Pablo Díaz (2 obras), Johann Trasmann (2 obras), **Bidimensional:** Rodrigo Canals, María Francisca Montreal.



Obras de Oscar Ignacio Pérez Pazols

### 1º Concurso Fundación Telefónica Escultura Joven

Participaron en este concurso 7 ex alumnos: Julien Birke, Mauricio Guzmán, Luis Hinostroza, Maura Mascetti, Constanza Mayo, Claudia Ríos, María José Ríos y Jessica Torres, Jefa del Taller de Escultura.

**2º Premio:** Luis Hinostroza. **3er Premio:** Constanza Mayo.



## Octubre 2000

### Concurso Nacional de Pintura "Etiquetas Viña La Rosa"

Galería La Sala

**2º lugar:** Matías Vergara, Licenciado en Pintura, Escuela de Artes UFT.

**3º lugar:** Francisca Uribe-Etxeverría.



Licenciado en Pintura, Escuela de Artes UFT. Este concurso invitó a los estudiantes de Arte y Diseño junto a una importante selección de artistas profesionales, a participar con el tema relacionado con la "rosa(s)", convocaron Pablo Mayer, Profesor de Pintura, Alex Quinteros, Ayudante Tutor de Pintura, Daniela Montecinos, Profesora de Dibujo, Magdalena Vial, Profesora de Dibujo, Marcela Illanes, Profesora de Grabado, Catalina Bauer, egresada y Ayudante del Área de Dibujo, Rodrigo Canals, Licenciado en Pintura UFT, Francisca Uribe-Etxeverría, Licenciado en Pintura UFT, Matías Vergara, Licenciado en Pintura UFT, Rosario Momes, Licenciada en Grabado.

### "11º Concurso-Taller de Pintura Arte en Vivo"

Museo de Bellas Artes

Organiza Arel S.A.I.C. Nacional Librería

Jurado: Milan Ivelic, Rodolfo Opazo, José Zalazquet

**1er Premio:** José Manuel Zamudio, alumno egresado especialidad de Pintura.



Este concurso promueve "la interacción inmediata a través de un taller abierto en el espacio museal, posibilita una mayor cercanía del arte y de los artistas con el público, haciendo comprensible la actividad del artista; los procedimientos quedan expuestos, ponen en evidencia las operaciones y procesos del arte". (Milan Ivelic).



Participaron en la convocatoria 29 alumnos de las Universidades de Chile, Católica de Temuco, Concepción, Arcis, Playa Ancha y Finis Terrae. Durante 10 días los alumnos portaron frente al público. Por nuestra Escuela participaron los alumnos de la especialidad de Pintura: Andrea Istz, Paz Machiavello, Felipe Vergara, Ricardo Pizarro, José Zamudio y María Edwards.

### "Premio Phillips de Arte para Jóvenes Talentos"

#### Tercer Concurso Latinoamericano

Participaron de la UFT: María Inés Campino, Ximena Moreno, Nuria González, Rodrigo Abundo, Raimundo Edwards

**Mención honorosa:** Ximena Moreno.

**Obras:** Perro-Piano, realizada con la técnica de linóleo.



## Diciembre 2000

### "A CABALLO CON EL VINO"

Galería LA SALA - Viña Casa Silva

**1er Lugar:** Iván Daiber, Profesor de Escultura UFT



## Enero 2001

### "DIBUJO Y GRABADO" Arte Joven

Galería PALMA VALDES

**Beca Penta S.A.:** Francisca Montreal, alumna del área de Grabado.

Alumnos que estén cursando su último año de las Universidades de Chile, Católica de Temuco, Católica de Valparaíso, Pontificia U. Católica, de Concepción, ARCIS, Playa Ancha, UNIACC y Finis Terrae, fueron invitados a participar en una muestra de Dibujo y Grabado, motivando a la reflexión y discusión sobre las nuevas tendencias y enseñanza de estas técnicas del arte en nuestro país.



Febrero 2001

**Plástica Joven Bidimensional  
Mirando el Bicentenario**

Centro de Convenciones  
Estación Mapocho

Exposición de las obras premiadas y seleccionadas (56 obras) en el concurso Mirando el Bicentenario, organizado por el Ministerio de Hacienda de Chile con ocasión de la Reunión Anual de Asambleas de Gobernadores del Banco Interamericano de Desarrollo.

**1º lugar, Pablo Mayer, Profesor y Subdirector de la Escuela, Mención, Andrés Vio y Francisco Cancino, Licenciados de la Escuela y Ayudantes Tutores. Seleccionados Vicer Pavez, Sebastián Matallán, Sebastián Valenzuela, Rodrigo Canales, Andrés Bustamante, Ayudantes Tutor de nuestra Escuela y Antonella Gallegos, Andrés Heinzen, Oscar Pérez Prados, ex alumnos.**



Andrés Vio



Francisco Cancino

Marzo 2001

**Cuarto Concurso  
Marco A. Bontá**

**Segundo Premio: Daniela Montecinos, Profesora de Dibujo de nuestra Escuela.**

La exposición en el Centro Cultural de Las Condes contó con un total de 65 artistas participantes, correspondientes a 80 Grabados y Dibujos, el jurado estuvo integrado por Mariano Pizarro, Presidente de la Fundación, el Director de la Corporación Cultural, Francisco Javier Court, el crítico de arte Pedro Labowitz, la Grabadora Teresa Giziña y la Profesora de Historia del Arte Carolin Abell.



Teresa Giziña y Daniela Montecinos

Abril 2001

**CONCURSO DE ARTE DIGITAL  
"KENT EXPLORA"**

**3er lugar, José Manuel Zamudio (Totoy)**

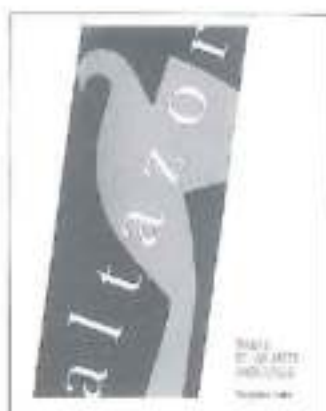


30 artistas fueron seleccionados para trabajar en formato digital. "En este Concurso de Arte Digital participaron varios artistas ex alumnos de la Escuela de Artes de la UFT, Javier Ovalle, Francisca Montreal, Francisco Yáñez, José Manuel Zamudio, y la profesora Marcela Illanes. Se trata de construir una obra relacionada con el concepto o idea de EXPLORA, asociada al circuito y a las diferentes gamas de azules. El tamaño máximo de la obra es 2x3 metros, el que sería el tamaño de mi obra (ABSTRACT@RROVA) concebida totalmente en digital e impresa sobre PVC, sin intervenciones ni traspaños fotográficos. Se realizó una conferencia debate al respecto", nos dice Totoy.

**Premio Altazor de las Artes  
Nacionales**

El Premio Altazor se concede a las personas que han realizado durante el período de premiación trabajos relevantes por su calidad o mérito artístico y originalidad, como asimismo por su innovación, apreciándose especialmente la influencia que su trabajo ha tenido en el medio artístico nacional.

Los Premios serán concedidos por el Colegio de Premiación, integrado exclusivamente por autores y artistas. El concepto es "los pares premian a sus pares". Nominados en Área Grabado: Nistasha Pons, Ayudante Tutor Área Grabado UFT. Nominados en Área Pintura: Patricia Lussel y Gracia Barrios, Profesoras de Pintura UFT.



**OTRAS  
ACTIVIDADES DE  
EXTENSION**

Septiembre 2000

El 6 de septiembre se hizo entrega a los alumnos más destacados durante el primer semestre del 2000 de los diplomas de Beca de Honor, al alumno del Ciclo de Iniciación Nicolás Rapach y del Ciclo Terminal Sandra Gazmán y los diplomas de Lista al Mérito a Camila Téllez, Nicole Teschner, María Teresa Reid, Sebastián Piel, Alejandra Duarte y Soledad Poirer.



Nicole Teschner, Pablo Mayer, M. Teresa Reid, M. Elena Farías y Alejandra Duarte.

Noviembre 2000

**Ceremonia de Titulación  
Licenciados en Artes Plásticas**

El día 20 de diciembre, en un acto celebrado en el Auditorio de la Universidad se titularon 39 alumnos de la Escuela de Artes Plásticas. En esa misma ceremonia se distinguió a los mejores alumnos de cada especialidad, en Escultura, Carolina Navarro, en Grabado, Rodolfo Martínez, en Pintura, Antonella Gallegos.



Isela Almonares, Alejandra Cortés, Marcelo Illanes y Elena Cruz.



Rector Bursosa hace entrega del Premio Mejor Alumno de Escultura a Alfonso Navarro, padre de Carolina Navarro.



Antonella Gallegos, Premio mejor alumna de Pintura.



## ALAS Y RAICES

### Revista de la Escuela de Artes Plásticas

Universidad Finis Terrae

Fue publicado el segundo número de la Revista Alas y Raíces de nuestra Escuela.

"Nuestra revista tiene como misión difundir de manera amplia, democrática y pluralista, diferentes enfoques que contribuyan a elevar, difundir y engrandecer nuestra cultura y los valores humanos".



Claudia Martínez, Javier Vargas y Verónica Abrefeh.



Rector Pablo Baraona, María José Trieta y Daniel Bollacey, Decano de Arquitectura.



Alfonso Torres, Pablo Mayer, Subdirector Facultad de Artes y María Elena Farías, Directora Facultad de Artes.

La presentación se realizó en el Salón Bristol del Hotel Plaza San Francisco, con la asistencia de autoridades de la Universidad, alumnos y miembros del cuerpo académico de nuestra Escuela.



José Dasso, Patricia de la O y Pedro Millán.

## Enero 2001

### 2do SALON DE ALUMNOS ESCUELA DE ARTES PLASTICAS

Facultad de Artes

La Escuela de Artes Plásticas convocó al segundo Salón de Alumnos, en el cual participaron un total de 200 obras. El jurado integrado por Ximena Somoza, Benjamín Lira, Osvaldo Peña, Iván Deiber y Pedro Millán seleccionó 55 trabajos en las áreas de Pintura, Escultura y Gráfica para ser exhibidos en el Centro Cultural Montecarmelo.

La premiación se realizó el 17 de enero del 2001.



Nathalie Perot, Escultura mixta. Premio Salón.



Pedro Tyler, Primer Premio Escultura.



Macarena Rakos, Primera Mención Pintura.



Paula Anguita, Primera Mención Gráfica.

## Abril 2001

### Inauguración del Año Académico

Universidad Finis Terrae

El Rector señor Pablo Baraona inauguró el año Académico 2001, en esta ocasión se hizo entrega a los alumnos más destacados durante el segundo semestre del año 2000 de los diplomas de Becas de Honor en la Escuela de Artes Plásticas. Esta distinción correspondió a la alumna del Ciclo de Iniciación Sofía González y del Ciclo Terminal Sandra Guzmán y los diplomas de Lista al Mérito a Camila Teller, Urula Topelberg, Carolina Valenzuela, María del Pilar Suavedra, Carla Vecetto y Licia Sanza.



Roberto Guerrero, Secretario General de la Universidad hace entrega del Premio Juan Downey a Sandra Guzmán.

En la misma ceremonia se otorgó, por segundo año, la Beca Juan Downey, creada en memoria del destacado artista chileno, que se entrega al alumno que ingresa a 4to año de la Licenciatura en Artes Plásticas que ha obtenido el mejor Promedio General, este año fue distinguida la alumna de la Especialidad de Pintura Sandra Guzmán.

# CUERPO ACADÉMICO

## **ABELLI CRISTIAN**

Estudios de Arte en la Academia de Miguel Venegas y Grabado con Osvaldo Thiers. Profesor de Tecnología de los Materiales I y II.

## **AGUIRRE ELISA**

Licenciada en Arte U. de Chile. - Post grado en Escultura, Royal College of art Londres, Inglaterra. Profesora de Escultura I y II.

## **AGUIRRE MYRIAM**

Post Grado Universidad de Berkeley, California EE.UU. INIC. Ayudante Tutor Volumen I y II.

## **ARENISEN JAVIER**

Licenciado en Artes Plásticas Universidad Finis Terrae, mención Escultura. Ayudante Tutor Escultura I y II.

## **BALBONTIN ELDA**

Magister en Disciplinas Filosóficas, con mención en Psicología, Creatividad y Dibujo Infantil, Università Degli Studi di Firenze Italia. Ayudante Tutor Historia del Arte III y Estética de las Artes Plásticas.

## **BANDERAS ERNESTO**

Estudios de Arte P.U. Católica de Chile. Ha participado en numerosas exposiciones colectivas como individuales. Profesor de Dibujo VI.

## **BARRIOS GRACIA**

Estudios de Arte Universidad de Chile. Profesora de Pintura VII y VIII.

## **BASSO JOSE**

Profesor Artes Plásticas U. de Chile, Valpo. Candidato a Magister U. Playa Ancha Ciencias de la Educación. Profesor de Pintura III y IV.

## **BIRKE JULEN**

Licenciada en Artes Plásticas Universidad Finis Terrae, mención Escultura. Ayudante Tutor Dibujo VII y VIII.

## **CANALA RODRIGO**

Licenciado en Artes Plásticas Universidad Finis Terrae, mención Pintura. Ayudante Tutor Volumen I y II.

## **CANCINO FRANCISCO**

Licenciado en Artes Plásticas Universidad Finis Terrae, mención Pintura. Ayudante Tutor Pintura I y II.

## **CRUZ VALENTINA**

Licenciada en Artes U. Católica de Chile. Profesora de Dibujo VIII.

## **DAIBER IVAN**

Arquitecto Universidad de Chile. Ha desarrollado una línea escultórica que lo ha hecho reconocido por sus pares a raíz de sus numerosas exposiciones. Profesor de Volumen III y IV.

## **DE LA O PATRICIO**

Licenciado en Artes Plásticas U. de Chile, Profesor de Pintura V y VI.

## **ERRAZURIZ L. HERNAN**

Licenciado en Artes Plásticas U. de Chile - M.Phil Master Philosophical Art Education, University of London. PHD in Art Education University of London. Profesor de Historia del Arte III y Estética de las Artes Plásticas.

## **FARIAS MARIA ELENA**

Licenciada en Artes P. U. Católica de Chile - Post Título Administración de Proyectos Culturales. Fundación Getulio Vargas. Río de Janeiro. Brasil. Profesora de T. Materiales III y IV. Directora Escuela Artes Plásticas U. Finis Terrae.

## **FERNANDEZ CARLOS**

Licenciado en Artes U.C. mención Escultura. Profesor Volumen III y IV.

## **GARCIA FRANCISCA**

Licenciada en Artes U.C. mención Grabado. Ayudante Tutor Color I.

## **GAZITUA TERESA**

Profesora de Artes Plásticas P. U. Católica de Chile - Licenciada en Artes P.U. Católica de Chile. Profesora de Grabado V - VI y VIII.

## **GEISSE ROBERTO**

Licenciado en Artes Plásticas U. de Chile. Profesor de Pintura I y II.

## **ILLANES MARCELA**

Licenciado en Artes U. Católica de Chile. Profesora de T. Materiales I y II.

## **ISRAEL PATRICIA**

Licenciada en Artes Plásticas U. de Chile. Profesora de Pintura III y IV.

**LANDAURO ANTONIO**

Licenciado en Teoría e Historia del Arte U. de Chile. Profesor de Historia del Arte I y II.

**MARUENDA FELIX**

Licenciado en Artes Plásticas U. de Chile - Post Grado British Council of London. Profesor de Escultura VII y VIII.

**MATURANA CARLOS (BORORO)**

Licenciado en Artes Plásticas U. de Chile mención Pintura. Reconocida trayectoria en la pintura en Chile y en el extranjero. Profesor de Dibujo VIII.

**MAYER PABLO**

Licenciado en Artes U. Católica de Chile mención pintura. Profesor de Pintura I, II y Dibujo I, II. Subdirector Escuela Artes Plásticas U. Finis Terrae.

**MILLAN GONZALO**

Licenciado Literatura Hispano Americana U. de Concepción - M. A. Master of Art in Literature Hispano Americana, University of New Brunswick, Fredericton, Canada. Profesor de Historia del Arte Precolombino y Arte Latinoamericano.

**MILLAR PEDRO**

Licenciado en Artes U.C. - M. A. Maitrise Arts Plastique, Université de Paris I Pantheon Sorbonne. Profesor de Dibujo III y Grabado VII y VIII.

**MIRAUDA ANGELICA**

Licenciada en Artes Plásticas con mención Grabado, U. de Chile. Ayudante Tutor Grabado V y VIII.

**MONTECINOS DANIELA**

Bachelor of Arts, Mount Holyoke College, Massachusetts. Profesora Dibujo IV.

**NAVARRETE CARLOS**

Licenciado en Artes, U. Católica de Chile mención pintura. Profesor de Historia del Arte IV y Arte Chileno, Metodología de la Investigación y Preparación de Tesis.

**ORDOÑEZ ENRIQUE**

Licenciado en Artes U. de Concepción. Profesor de Iniciación Volumen I y II.

**PAVEZ VICTOR**

Licenciado en Artes U.C. mención Pintura. Ayudante Tutor Pintura V y VI.

**PONS NATASHA**

Licenciada en Artes U.C. mención Grabado y Dibujo. Ayudante Tutor T. Materiales III-VI.

**QUINTEROS ALEX**

Licenciado en Artes U.C. mención Pintura. Ayudante Tutor Pintura VII-VIII.

**SOZA SERGIO**

Licenciado en Artes Plásticas, U. de Chile. Profesor de Dibujo I y II.

**TORAL MARIO**

Decano de la Facultad de Artes de la Universidad Finis Terrae.

**VIAL MAGDALENA**

Licenciada en Artes U.C. mención Pintura. Profesora Dibujo IV.

**VILCHES EDUARDO**

Licenciado en Artes, P.U. Católica de Chile. Profesor de Color I.

**VIO ANDRES**

Licenciado en Artes Plásticas Universidad Finis Terrae, mención Pintura. Ayudante Tutor Tecnología de los Materiales I y II.

**ZAMORA ALBERTO**

Estudios de Arte Universidad de Chile. Ayudante Tutor Taller de Grabado.

## INVITACION A LOS LECTORES

La revista *Alas y Raíces* invita a todos sus lectores a colaborar y expresar sus opiniones y puntos de vista sobre temas culturales en general, y artísticos en particular, nacionales o internacionales. Se invita en forma expresa a académicos, profesionales universitarios, investigadores y, en general, a todas aquellas personas que deseen difundir trabajos relacionados con las diferentes disciplinas del espíritu.

Nuestra revista tiene como misión –dentro de las actividades de extensión de nuestra universidad– difundir, de manera amplia, democrática y pluralista, diferentes enfoques de la realidad que contribuyan a elevar, difundir y engrandecer nuestra cultura y los valores humanos.

Los trabajos que se remitan a la revista –que deben ser inéditos y originales– están sujetos a corrección de estilo y edición, también pueden ser rechazados en caso de alejarse de nuestra línea editorial. Los puntos de vista e ideas expresadas son de exclusiva responsabilidad de sus autores y no representan necesariamente la filosofía y ni pensamientos de nuestra Escuela ni Universidad.

Con el objeto de lograr mayor eficiencia se agradecerá atenderse a las siguientes normas:

Escritos a máquina o computador, en el segundo caso, adjuntar diskette correspondiente. En lo posible enviar fotografía u elementos gráficos para ilustrar el texto.

Los trabajos no serán devueltos a sus autores, por lo que se ruega conservar una copia de ellos.

Las colaboraciones deben ser dirigidas a la Dirección de la Escuela de Artes Plásticas de la Universidad Finis Terrae. ©

UN SIGLO DE ESCULTURA DE LO OBJETUAL  
AL CONCEPTO • LA ESCULTURA ARAUCANA •  
ISLA DE PASCUA ARTE ESCULTORICO PODE  
RES DE LOS ANTEPASADOS • EL SEÑOR DE  
MAYO • ARTE EN LAS CALLES DE SANTIA  
GO • CEMENTERIO GENERAL CIUDAD LABE  
RINTO • RECORDEMOS A SAMUEL ROMAN •  
TOTILA ALBERT Y EL SIMBOLO COMO BE  
LLEZA EN LA ESCULTURA MODERNA • APRO  
XIMACIONES A LA OBRA DE ROSA VICUÑA  
• JUAN EGENAU VOCACION ARTISTICA  
CONSUMADA • RECUERDOS DE JUAN EGE  
NAU ATRAPADO POR LA BELLEZA • MODER  
NIDAD OBJETIVA ALGUNOS EMPLAZAMIEN  
TOS DE CARLOS ORTUZAR • RAUL VALDIVIE  
SO 1931-1993 AL PRINCIPIO Y AL FINAL DE LA  
VIDA • OSVALDO PEÑA OBJETOS E IDEN  
TIDADES • OSVALDO PEÑA A LOS CUATRO  
VIENTOS • HOMENAJE A UCCELLO • PENSAR  
EN EL ESPACIO PALABRAS DE ESCULTO  
RES • MESA LAS MALLAS METALICAS EN  
EL ARTE • ENRIQUE ZAÑARTU TRANSEUN  
TE INFINITO • RECORDANDO A ENRIQUE  
ZAÑARTU • TALLER DE FORJA • RECORDANDO  
A ELENA BARRIENTOS • RECORRIDO 2000/2001



Universidad  
Finis Terrae