

Capítulo 6

LA ESCULTURA EN EL ESPACIO URBANO



*Frontis de la Escuela de Bellas Artes, Universidad de Chile,
hoy Museo de Arte Contemporáneo U. de Chile.*



1. MEDIOS ECONOMICOS Y PRODUCCION ARTISTICA

Uno de los aspectos que más llama la atención en la práctica de la escultura en Chile es la inexorable disminución del número de artistas dedicados al trabajo tridimensional.

En la década del cincuenta surgió una promoción no sólo numéricamente elevada, sino también cualitativamente importante: Sergio Mallof, Rosa Vicuña, Juan Egenau, Teresa Vicuña, Matías Vial, Humberto Soto, Raúl Valdivieso, Wilma Hanning, Abraham Freifeld, Carlos Ortúzar, Luis Mandiola, Sergio Castillo, Federico Assler, Ricardo Mesa; a ellos deben sumarse dos escultoras de la generación anterior como Lily Garafulic y Marta Colvin. En la década del 60, en cambio, su número disminuye notoriamente: Mario Irarrázabal, Hernán Puelma, Francisca Cerda, Gaspar Galaz, para mencionar a los que se han mantenido activos.

Esta situación es aún más crítica en los años setenta y los nombres se reducen prácticamente a tres: Francisco Gazitúa, Osvaldo Peña y Patricia del Canto, sin considerar a Aura Castro, quien reside desde hace varios años en España.

En los años ochenta sólo vislumbramos a algunos jóvenes escultores recién egresados de las escuelas universitarias: Elías Freifeld, Marcela Correa, Francisca Núñez, Carlos Fernández, Elisa Aguirre, Pablo Rivera, Claudio Kocking, Albertina Gárate; pero es muy difícil asegurar su continuidad en el trabajo escultórico.

Este panorama, francamente desolador, demuestra que el peso de esta actividad quedó entregado a las promociones de los años cuarenta, cincuenta y sesenta: muchos de sus integrantes se mantienen en plena actividad.

Este grave problema se ha transformado, de hecho, en un círculo vicioso. Por una parte disminuye el número de escultores y, por otra, son cada

vez menos los alumnos que ingresan a esta especialidad. Con el agravante de la permanente desertión entre aquéllos que, habiéndola terminado, deben abandonarla por problemas de carácter económico.

El ejercicio de la escultura exige requisitos mínimos para practicarla; entre ellos, un espacio físico adecuado y algunas herramientas indispensables para el trabajo con los materiales, por muy precarios que sean, y aunque no planteen mayores dificultades en su elaboración. Las condiciones materiales de producción tienen una exigencia de infraestructura muy superior a las de la pintura o el dibujo. La posibilidad de utilizar procesos de fundición, por ejemplo, resulta hoy una temeridad por los elevados costos que representa. Para el escultor, el taller es el recinto obligado para la ejecución de las obras y es irremplazable como lugar investigador, instrumental y operativo.

La Escuela de Bellas Artes de la Universidad de Chile proporcionó, por largas décadas, la infraestructura que necesitaban los escultores y éstos ejercían la docencia y elaboraban sus propias obras en los talleres que la Universidad les otorgaba. Hubo una política de investigación y difusión artísticas destinadas a mantener la continuidad en el trabajo de arte, porque se entendió que se trataba de un valor cultural que difícilmente podía ser apoyado por instancias particulares. Los cambios radicales en las políticas universitarias y los acentuados recortes presupuestarios que se han producido en estos últimos años han impedido la mantención de esa política de apoyo y desarrollo de la actividad artística.

Los escultores que van quedando dependen de la demanda de mecenas prácticamente imaginarios, ya que los eventuales encargos son muy escasos. Para sobrevivir deben desempeñar otra actividad, o bien renunciar definitivamente a su práctica.

2. LAS ARTES PLÁSTICAS EN LA CIUDAD

Intentar una reflexión sobre las artes plásticas y su presencia e incidencia en la ciudad, y en el hombre que la habita, nos lleva, obligadamente, a pensar en las condiciones que tiene en la actualidad nuestro entorno¹.

Deberíamos entender la ciudad como una creación que surge de una coherente dinámica de vida, fruto de múltiples relaciones interpersonales. Sin embargo, las ciudades, en su gran mayoría, crecen y se desarrollan inorgánicamente y parecen no obedecer a ningún plan de estructuración previamente diseñado.

Su rápido y desordenado crecimiento, debido, entre otras razones, a la tremenda explosión demográfica, ha llevado a una declinación del entorno tanto urbano como natural. El medio en el cual nos movemos y realizamos nuestras actividades debería tener las cualidades adecuadas para fomentar el encuentro del hombre con el hombre, es decir, contribuir eficazmente a humanizar.

Pero la realidad es muy distinta. La ciudad acelera el proceso de desintegración social. Vemos con impotencia la pérdida gradual de la propia identidad. ¿Nuestras ciudades estarán haciéndose para acelerar el individualismo, el egoísmo y la ignorancia? Pareciera que la ciudad se rige por la ley de la selva, lo que nos lleva a pensar en una especie de determinismo urbano que desemboca en fatalismo; éste se manifiesta en una actitud de resignación, fácil de confundir con la indiferencia y el conformismo.

Tal ciudadano no reacciona frente a los grandes problemas de la sociedad. El conformismo está

1. Galaz G., Ivelic M. *¿Las artes plásticas en la ciudad?* Revista "Auca" No. 37, Santiago, agosto 1979.

en las antípodas de las posiciones creativas e inhibe el pensamiento crítico y menoscaba la calidad del ser humano como sujeto pensante y actuante. Por este camino, el hombre se convierte en un ser aislado y solitario.

Humanizar la ciudad es papel de todos. Al artista también le corresponde un rol importante. Pero, ¿hablar de las artes plásticas en la ciudad no será una utopía más?

Las artes plásticas, por sus propias características de lenguaje, necesitan imperiosamente los medios que faciliten su difusión para extender las obras más allá de los estrechos límites del pequeño grupo social que tiene acceso a ellas. Pero se trata de recurrir solamente a los medios tradicionales de distribución como museos, galerías, institutos culturales, etc.; se hace imperativo el desarrollo de otras vías. En este sentido, la propia ciudad debería ser el gran soporte de la creación plástica.

¿Cuántos lugares, sitios, plazas, parques, avenidas o complejos arquitectónicos se enriquecerían con la presencia de la obra plástica? No obstante, este imperativo ha caído generalmente en el vacío y ni el urbanista, el arquitecto o el paisajista se han preocupado por integrar el trabajo del ceramista, del escultor o del pintor a sus respectivos diseños. Esta necesidad de difundir las artes se hace más urgente que nunca debido a la tremenda crisis de los canales institucionales. Al escribir estas reflexiones el Museo Nacional de Bellas Artes y el Museo de Arte Contemporáneo se encuentran cerrados desde el terremoto de 1985. El público no tiene otra alternativa, para conocer el arte contemporáneo, que las galerías, institutos culturales municipales o institutos culturales bilingües. El principal agente de la distribución debiera ser el museo: exponer, difundir, estimular, educar, investigar y publicar. Estos son sus objetivos fundamentales. Sin embargo, hay quienes sostienen que para lograr el desarrollo cultural hay que esperar —disculpa que sirve para todo— que el país obtenga el adecuado desarrollo económico.

Esta afirmación supone que la cultura no es más que un subproducto del desarrollo económico, en circunstancias que ésta jamás ha sido un epifenómeno. Por el contrario, la cultura está en la vida, crece o decrece según la capacidad del hombre de crear y de asumir valores libremente elaborados. *Un pueblo que es capaz de crear valores mediante la acción libre y creativa de su pensamiento podrá informar y orientar, por ejemplo, las políticas económicas hacia una mayor justicia distributiva, donde la norma ética sea la reguladora de la riqueza.*

Creemos que el desarrollo cultural es condición necesaria para sacar al hombre del deterioro en que está sumido y una de cuyas expresiones es la propia ciudad.

¿Cómo se insertan las artes plásticas en el proceso cultural?

Ampliaremos aquí algunas ideas que bosquejamos en capítulos anteriores. Es evidente que el artista trabaja en un espacio específico que ya ha sido tratado por otros. Accede a un lenguaje artístico (como autodidacta o por intermedio de una educación sistemática) que la tradición se ha encargado de hacerle llegar a través de un repertorio codificado de signos, es decir, institucionalizados. Enfrentado a ese repertorio, la alternativa que tiene es mantener inalterada la tradición, modificarla o proponer una ruptura respecto a ella.

Si elige la primera opción evita todo riesgo ya que el discurso artístico que elabora ingresará al circuito institucional del arte que lo asegura de cualquier juicio condenatorio. El oficialismo cultural es reacio a la transgresión de los sistemas simbólicos establecidos. No obstante, esta ausencia de riesgo es más aparente que real, porque desde la perspectiva de su productividad artística será negativa, ya que el discurso, al estar condicionado por la irrestricta adhesión a los códigos establecidos, no va a generar una proposición creativa, sino que será mera reiteración o repetición de fórmulas gastadas. Es muy probable que obtenga el aplauso colectivo, porque la colectividad también se ha habituado al uso de lenguajes codificados que no alteran, substancialmente, la comunicación intersubjetiva. El público se acostumbra, igualmente, a las retóricas academicistas.

Una de las finalidades de las artes plásticas es crear y desarrollar un espacio cultural en el que tengan legítima cabida la transgresión crítica, la ruptura respecto a códigos estereotipados, la posibilidad de comunicar verdades negadas o reprimidas y develar verdades ocultas.

A las artes plásticas hay que entenderlas como un lenguaje del descubrimiento: descubre cosas que no son simples fragmentos o partes de la materia que puedan manejarse y usarse arbitrariamente; en realidad devela cosas en sí, con su propia identidad ontológica. Y también son reveladoras, revelan al hombre y descubren sus obsesiones, sueños y anhelos.

Para lograr ese descubrimiento y revelación, las artes plásticas comienzan por descubrir y liberar el reino de la forma sensible de todo lo que hay de falso, de informe o esclerotizado en la percepción habitual; crean un espacio en el cual el espectador puede observar el mundo bajo una luz distinta, comprenderlo según conceptos diferentes, descubrir imágenes insospechadas y significaciones impensadas.

Podría pensarse que este carácter transgresor constituye un atentado a la cultura, puesto que ésta se objetiva en el conjunto de signos y símbolos que se asientan en organismos sociales que les

otorgan estabilidad. Quizás si este proceso transgresor o subversivo de las artes plásticas fue el que llevó al pintor francés Jean Dubuffet a afirmar que el arte es anticultura, por cuanto rompe todo marco previo, toda organización dada.

El arte sería, entonces, divagación, errancia lejana al margen de senderos trazados. La anticultura del arte estaría dada por el hecho de que suspende la cultura al insurreccionarse contra los signos y símbolos dados, provocando un gesto de ruptura violento que pareciera excluir el campo del pensamiento instituido. la mirada no sabe qué hacer ni qué pensar. Enfrentada a esta situación, la sociedad tiende a poner en tela de juicio las actividades anticonformistas, invalidando el arte como representación y comunicación de un mundo diferente al existente².

Justamente aquí radica, a nuestro juicio, la función preferente que cumple el arte en la sociedad y que valida su inserción en el proceso cultural.

2. Ivelic Milan. *Las artes plásticas en la cultura*. Aisthesis No. 18, Revista Chilena de Investigaciones Estéticas. Departamento de Estética, Universidad Católica de Chile, Santiago, 1985.

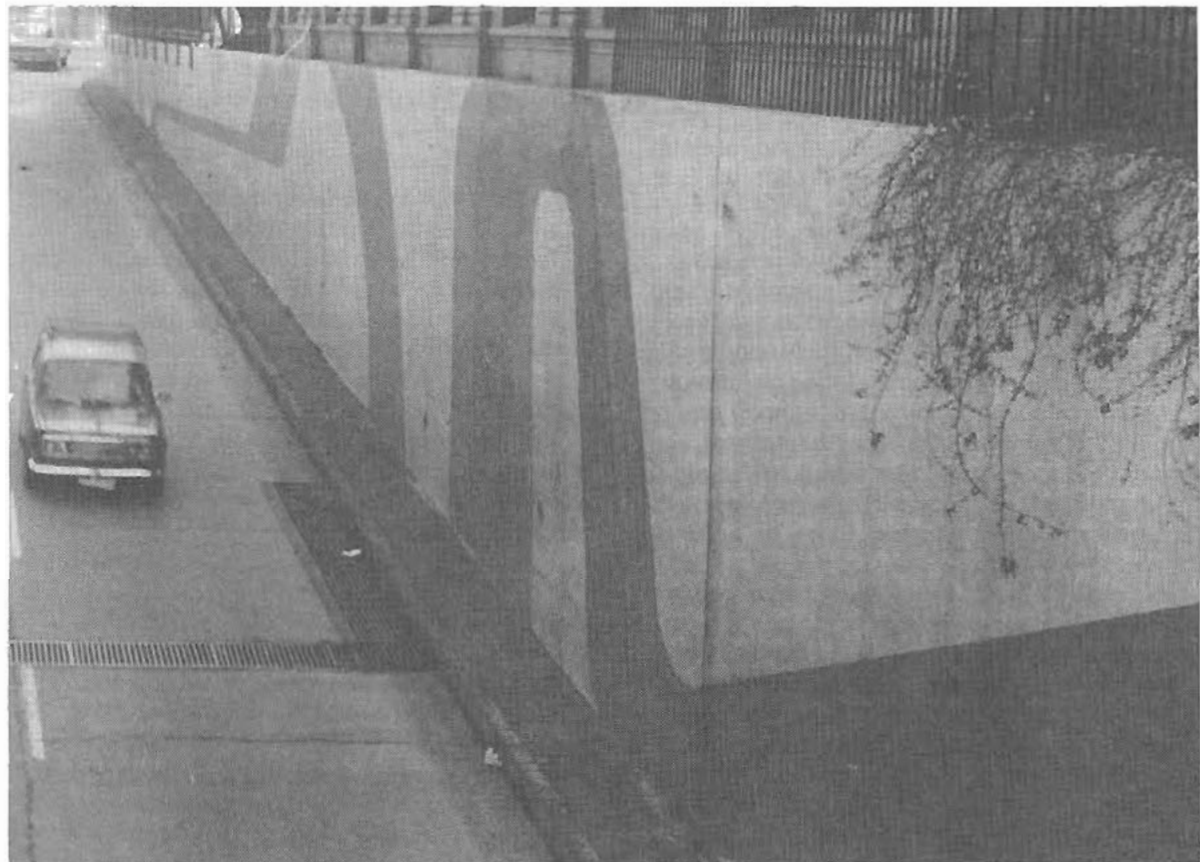
3. LA ESCULTURA EN EL ESPACIO URBANO

Habitualmente se considera que la escultura sólo tiene validez cuando se erigen ciertas obras recordatorias de hechos históricos importantes o de personajes ilustres. En una palabra, lo que suele llamarse monumento conmemorativo que se ubica en lugares que se consideran apropiados para su exhibición pública: la plaza, el centro cívico o el mismo sitio en que ocurrieron los hechos.

Sin embargo, el afán de objetivar el recuerdo histórico hace que el monumento que lo perpetúa se ciña a formas volumétricas que coinciden exactamente con las concepciones estéticas del pasado que se rememora. Se olvida la dinámica del proceso artístico que origina formas que no permanecen congeladas en el tiempo ni estáticas en el espacio. El monumento tiende a subordinarse a la temática y relega o, simplemente, omite su autonomía lingüística en aras al relato o a la información que debe comunicar al público.

Esta concepción obedeció a una actitud consecuente con los intereses y gustos imperantes en el siglo XIX, en los círculos oficiales del quehacer artístico europeo, y nuestro país no escapó a esos

Mural de Eduardo Martínez B., Carlos Ortúzar e Iván Vial para el paso inferior Santa Lucía, 1969.





*Mural en la Estación de FF.CC.
de Concepción.
Gregorio de la Fuente
1942 - 43
Técnica al fresco.
Abajo: detalle.*



esquemas; más aún, muchas obras que todavía existen fueron encargadas a Europa.

Se mantuvo una concepción del arte que no tenía relación con los cambios vertiginosos acaecidos en el mundo de la plástica después de los primeros decenios del siglo XX. No se consideró tampoco a la escultura en su relación directa con el espacio urbano, que comenzaba a modificar, con igual velocidad, su rostro y sus funciones, tratando de acomodarse a los nuevos imperativos de una sociedad tecnológica cuyos instrumentos provocaban cambios insospechados y no suficientemente planificados.

Al recorrer nuestras ciudades, particularmente la capital, donde se concentra la mayor parte de los monumentos, advertimos que se los ubica en determinados lugares del espacio urbano sin integrarse con él. Por lo demás, el monumento habitual sólo adquiere presencia y sentido cuando corresponde celebrar la efeméride que conmemora. Durante el resto del año, ese monumento, que pretendía mantener vivo el recuerdo cae, igualmente, en el olvido.

Los escultores verdaderamente creadores se interesan por la tradición exactamente como los "estatuarios", pero se diferencian de estos últimos porque no renuncian a su capacidad imaginativa y pueden mirar con ojos nuevos el pasado histórico. Pero esta mirada nueva —como veíamos— provoca demasiadas condenas y las obras ejecutadas quedan relegadas a la intimidad del taller y son conocidas sólo por un pequeño grupo de personas. Invariablemente, cuando una institución decide levantar un monumento, cursa la invitación a un "estatuario".

Cuando se habla de la escultura en la metrópoli se quiere decir algo más que el hecho de colocar una estatua conmemorativa en un lugar determinado de la ciudad. Si el hombre es su protagonista hay que ofrecerle un escenario digno que facilite la vida en todas sus dimensiones. Si el espacio urbano ha sido el fruto de la capacidad humana de hacer habitable el espacio natural, es preciso evitar los excesos que conducen, justamente, a lo contrario: hacerlo inhabitable. Se plantea aquí el problema de la degradación cons-

tante del entorno, es decir, del marco vital donde desarrollamos nuestras actividades. Este problema no tuvo sentido mientras el hombre y su espacio vital armonizaron el uno con el otro; vivió en un entorno estable con características de medio natural. Prácticamente no se planteó el valor estético del marco vital.

Hoy, en cambio, la calidad del marco vital es prioritaria porque existe una verdadera crisis del entorno, que no se reduce sólo al gravísimo problema de la polución y contaminación atmosférica. La vida cotidiana se desenvuelve en la diaria compañía de la miseria sensorial, de la saturación publicitaria, del ruido urbano, del peligro vehicular³.

Al imponerse la degradación del espacio vital es muy difícil desarrollar una conciencia estética que nos permita recuperar el entorno. Pensamos que el arte es, por su naturaleza y su función, estimulador y formador de aquella.

La obra escultórica, en el espacio público, obliga a detenerse a quien la contempla: mirará con estupor algo insólito y desusado y su asombro no terminará allí; tendrá que recorrerla o retroceder para mirarla a distancia. A lo mejor su estupor aumentará aún más cuando se percate que lo que está observando no lo relaciona con nada conocido, recordado u observado con anterioridad. Su imaginación tendrá que actuar para penetrar en la aventura visual que, inusualmente, le ofrece la ciudad. ¡Curiosa paradoja! Habitualmente el habitante de la ciudad no siente mayor asombro ante los revolucionarios diseños que le ofrece el producto manufacturado y los acepta sin pestañear. Pero basta que el artista le proponga una forma plástica inhabitual para que, rápidamente la condene sin miramientos⁴. El ejemplo de *La Silla*, de Humberto Nilo, nos ahorra mayores comentarios.

La escultura en el espacio exterior no sólo se justifica por su valor estético, sino que también como testimonio visual de determinadas circunstancias históricas. La afirmación de que la ciudad sin obras de arte es una ciudad sin historia es plenamente válida. La escultura contribuye a enriquecer los espacios urbanos que, en su polidimensionalidad, atraen e invitan al volumen a crear su propio espacio, modificando el que lo circunda, rompiendo la homogeneidad de los sitios públicos, la monotonía de sus calles y la soledad de sus avenidas.

3. Ivelic Milan. *La asignatura de Artes Plásticas en la formación del alumno* en Los Valores formativos en las asignaturas de la Enseñanza Media (varios autores). Ed. Nueva Universidad, Santiago, 1979.

4. Galaz G., Ivelic M. *La escultura en el espacio urbano*. Revista "Auca" No. 29. Santiago, 1975.



Mural, historia de Lota (fragmento)
En la Escuela México de Lota
Julio Escámez

4. CONTRIBUCIONES ESCULTORICAS

Una de las primeras obras que estableció una relación cotidiana entre el arte y el habitante de la ciudad fue el gran mural de la Estación de Ferrocarriles en Concepción, inaugurado en 1942, obra del pintor Gregorio de la Fuente. Un año antes, el artista mexicano David Alfaro Siqueiros había pintado un mural en la Escuela México, de Chillán. En el transcurso de la década del sesenta, en la misma ciudad de Concepción, se realizaron varios murales, tanto en la Universidad como en otros sitios públicos; entre los artistas que participaron en su ejecución cabe recordar a Julio Escámez y a Juan O'Gormann.

En Santiago, en esa misma década, se inauguró el mural ejecutado por Mario Carreño en el frontis del Colegio San Ignacio (Avda. Pucuro), edificio diseñado por el arquitecto Alberto Piwonka. Este mural pertenece a su época abstracto-geométrica y predomina un trabajo de figura y fondo, estructurado en una gama cromática de azules y grises. La obra se integra armónicamente con el espacio exterior y con el resto de la arquitectura del edificio. Una solución parecida fue la que se adoptó en la fábrica Savory, en 1964, donde los arquitectos le dieron al muro que soporta la obra una preeminencia sobresaliente con respecto al



*Escultura en el edificio UNCTAD (hoy Diego Portales)
Federico Assler. Concreto, 1971.*

RECUERDO DEL ABUELO MILITAR
Hernán Puelma. 1987

resto de la estructura arquitectónica. Virginia Huneeus fue la artista que ejecutó el mural, caracterizado por la utilización de la curva y por elementos lineales orgánicos y fluidos que dinamizan el perímetro exterior del muro soportante.

Las dos obras mencionadas corresponden a un trabajo mancomunado de arquitectos y artistas plásticos. Pero hay otras obras en que el artista se integró a un grupo de planificadores urbanos e ingenieros, como fue el caso inferior Santa Lucía, ejecutado en 1969, por los artistas Eduardo Martínez Bonatti, Iván Vial y Carlos Ortúzar. La composición y distribución, como igualmente la





Federico Assler

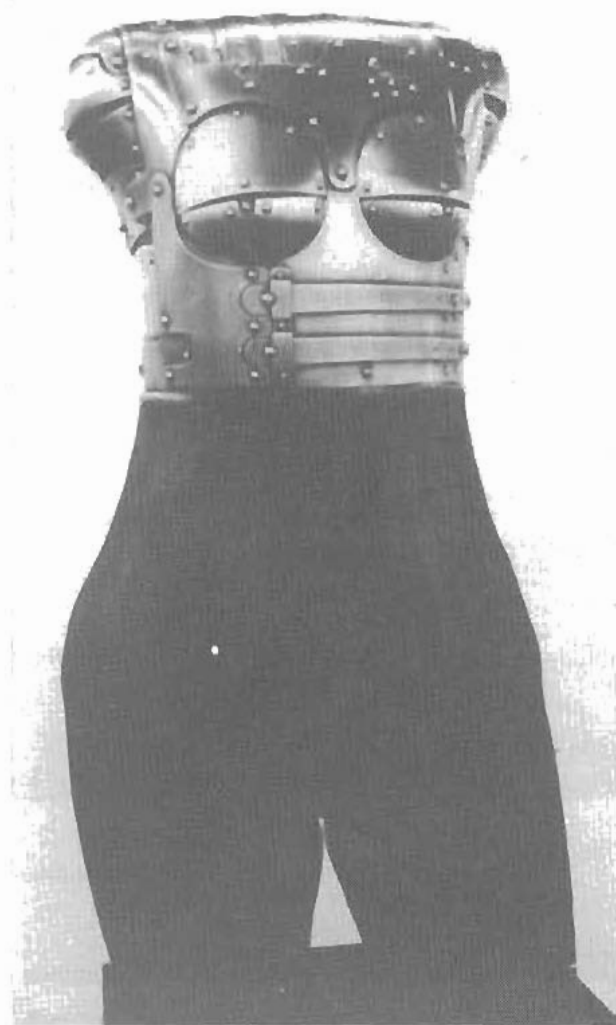
Parque de las esculturas, Pedro de Valdivia Norte, Municipalidad de Providencia. Agosto de 1988.



aparición y desaparición de las zonas azules, grises o blancas, o el trabajo de forma y contraforma, sólo es posible experimentarlo cuando se viaja en automóvil a lo largo de su trayecto.

Otra contribución importante corresponde a la Asociación Chilena de Seguridad. Para sus hospitales en Santiago, Rancagua, Concepción y Talca, llamó a concurso destinado a la realización de murales: hoy tienen obras los pintores Juan Bernal Ponce, Carlos Ortúzar, Mario Carreño y Jaime León, pintadas en la entrada de los establecimientos o en las grandes salas de espera. Su ubicación permite que no pasen inadvertidas y tal como lo hemos podido observar, el público que espera tiene la posibilidad de contemplar, detenidamente, los murales que se extienden frente a sus ojos.

Tal vez el esfuerzo mayor de integración de las artes plásticas con la arquitectura se produjo en los años 1971/72 al construirse el edificio destinado a las reuniones de la III Conferencia de la UNCTAD (hoy, Edificio Diego Portales). Este



Juan Egenau

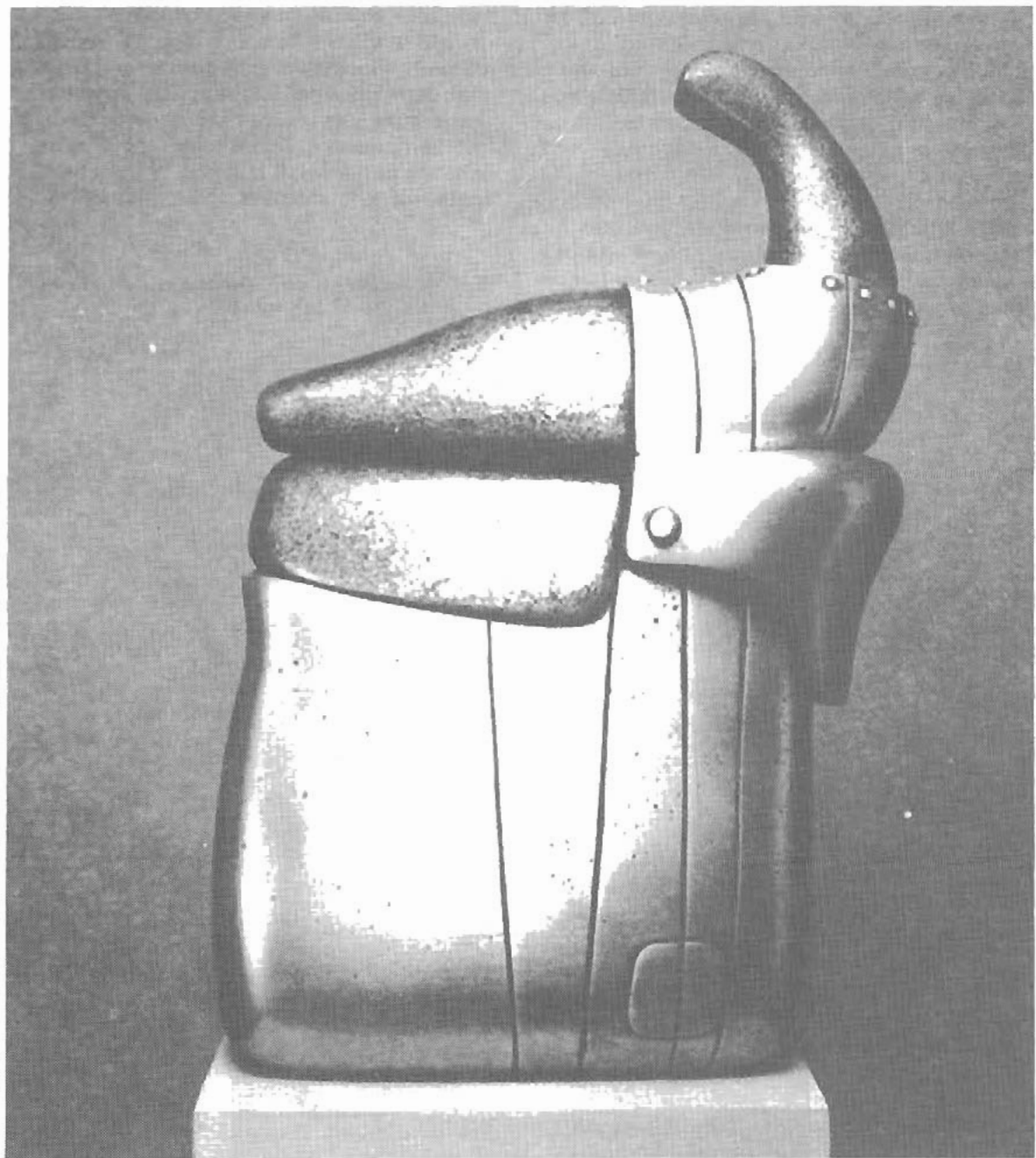
TORSO
Juan Egenau, 1985
 Aluminio y bronce

gran espacio arquitectónico se iba a destinar a funciones culturales, como Centro Cultural de Santiago al término de la Conferencia. La participación masiva de artistas plásticos (pintores, escultores, vitralistas, ceramistas) permitió enriquecer estéticamente los espacios arquitectónicos. Hoy —suponemos que por razones de seguridad— el público no tiene libre acceso al recinto y varias obras han sido retiradas.

En los años del llamado "boom económico" hay que destacar algunas iniciativas artísticas empresariales como, por ejemplo, la escultura de Juan Egenau en el patio de acceso a la Torre Santa María. Años antes, en 1969, había ejecutado una escultura, *Ancestro I*, para el Campus San Joaquín de la Universidad Católica de Chile. En este mismo recinto la Universidad le encargó a Hernán Puelma la ejecución de una escultura monumental, el *Sagrado Corazón*, para el frontis del Campus.

Otras iniciativas empresariales fueron el relieve monumental de Federico Assler en el Edificio Forum (Providencia con Tobalaba); el grupo escultórico de Mario Irrazabal en el Edificio Galerías Nacionales; el mural de Matías Vial en el Edificio Terracota (Las Urbina) y el conjunto modular de acero inoxidable en la fachada del Edificio Unicentro. (Los actuales propietarios del edificio han prescindido de esta obra y los módulos que la integraban han sido desprendidos).

Durante los años 1980 y 1981 se llevó a efecto el Convenio Arte-Industria, organizado por Galería Epoca y auspiciado por la Sociedad de Fomento Fabril, institución que consiguió el apoyo económico de diversas industrias para que costearan la ejecución de una obra por empresa; el artista debía emplear como material de trabajo aquél o aquéllos utilizados por la propia industria en la fabricación de sus productos.



*ORGANO - OBJETO, NUMERO V.
Juan Egenau, 1985.*

*Aluminio fundido con aplicación
de planchas de bronce y aluminio
(41 x 42 x 22 cms)*



Juan Egenau.

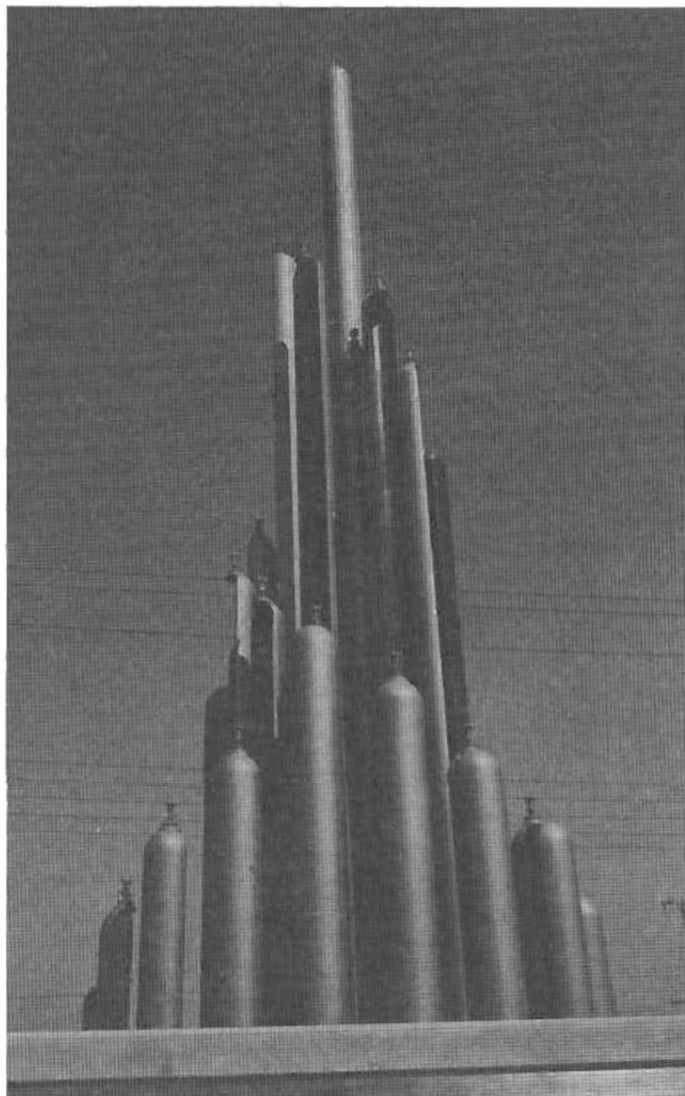
Entre los escultores que participaron en este Convenio estaba Francisca Cerda quien utilizó el fibrocemento y demostró que la capacidad auto-soportante del material que sirve para fabricar tubos o planchas es un material apropiado para la escultura por su facilidad para modelarlo y su resistencia a la intemperie. La escultora modeló un hombre y una mujer en sobrerrelieve, sobre tubos que giraban lentamente uno frente al otro produciendo sucesivos encuentros y desencuentros.

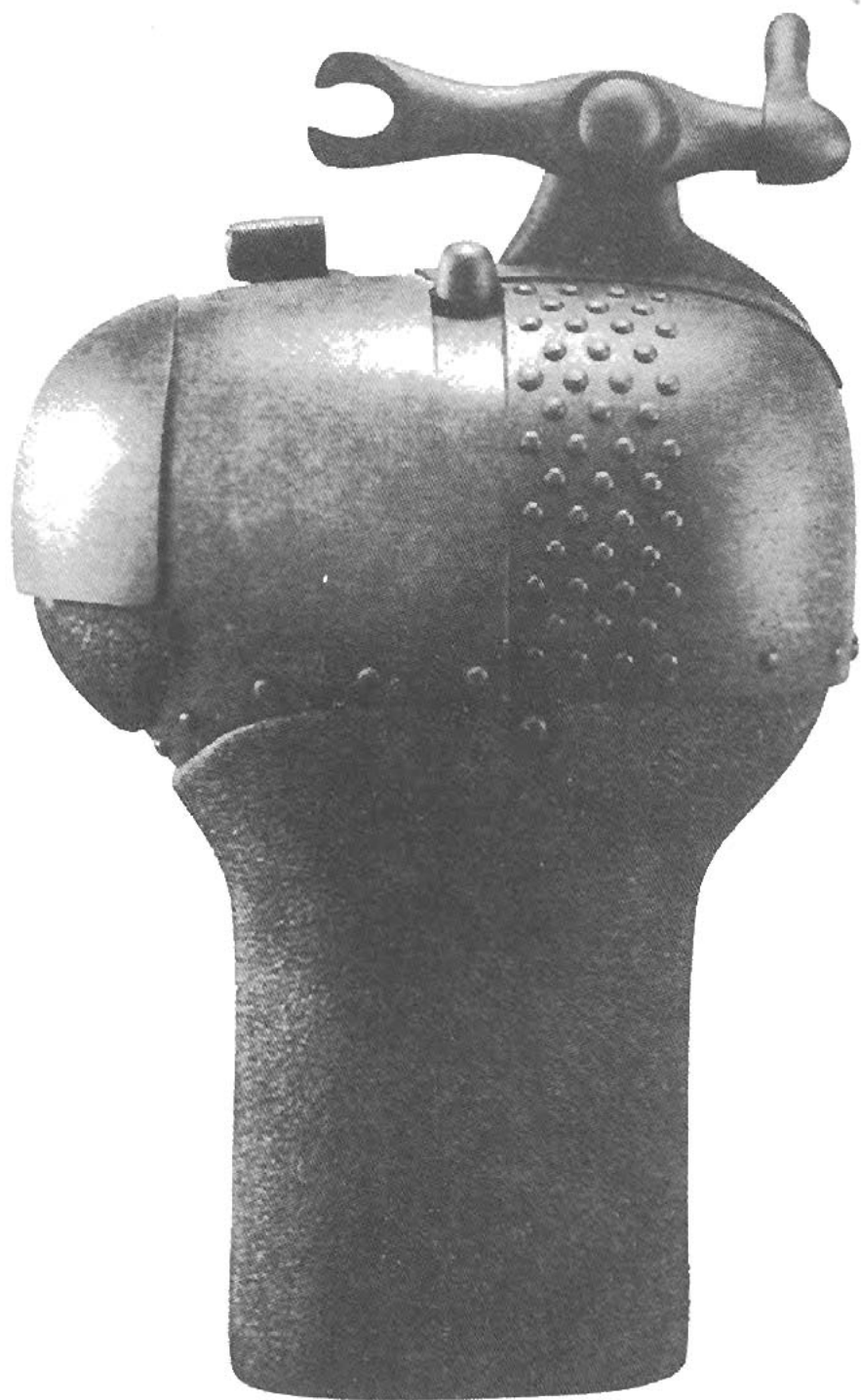
Por su parte, Mario Irarrázabal trabajó en una industria productora de cemento y tuvo la oportu-

nidad de ampliar, en forma considerable, el tamaño de su obra. Con razón diría: "Después de tantos años trabajando pequeñas figuras para salas de exposiciones, esto es salir del invernadero. La escultura grita por sol y aire, por estar en medio del ajetreo humano. Sólo entonces comienza su vocación de humanizar la ciudad"⁵. Una mano gigantesca, semi-enterrada, aparece frente al es-

5. Galaz Gaspar. *Un nuevo ámbito para el arte*. Revista "Auca" No. 47. Santiago, 1984.

ESCULTURA CON TUBOS DE OXIGENO. 1981.
Propiedad Indura
Gaspar Galaz





ARTEFACTO V · 1986

Juan Egenau

Aluminio fundido con aplicación de pintura (0.61 x 0.36
x 0.26 m.) Obra expuesta en "Chile Vive", Madrid 1987.

*"Me ubico en un contexto urbano y tecnificado. Siento
la inquietud del hombre contemporáneo y esos
blindajes son como una defensa. Pero esa es la parte
que yo puedo explicar: hay otros factores que pueden
ser ancestrales y hasta genéticos".*

Juan Egenau murió en 1987.



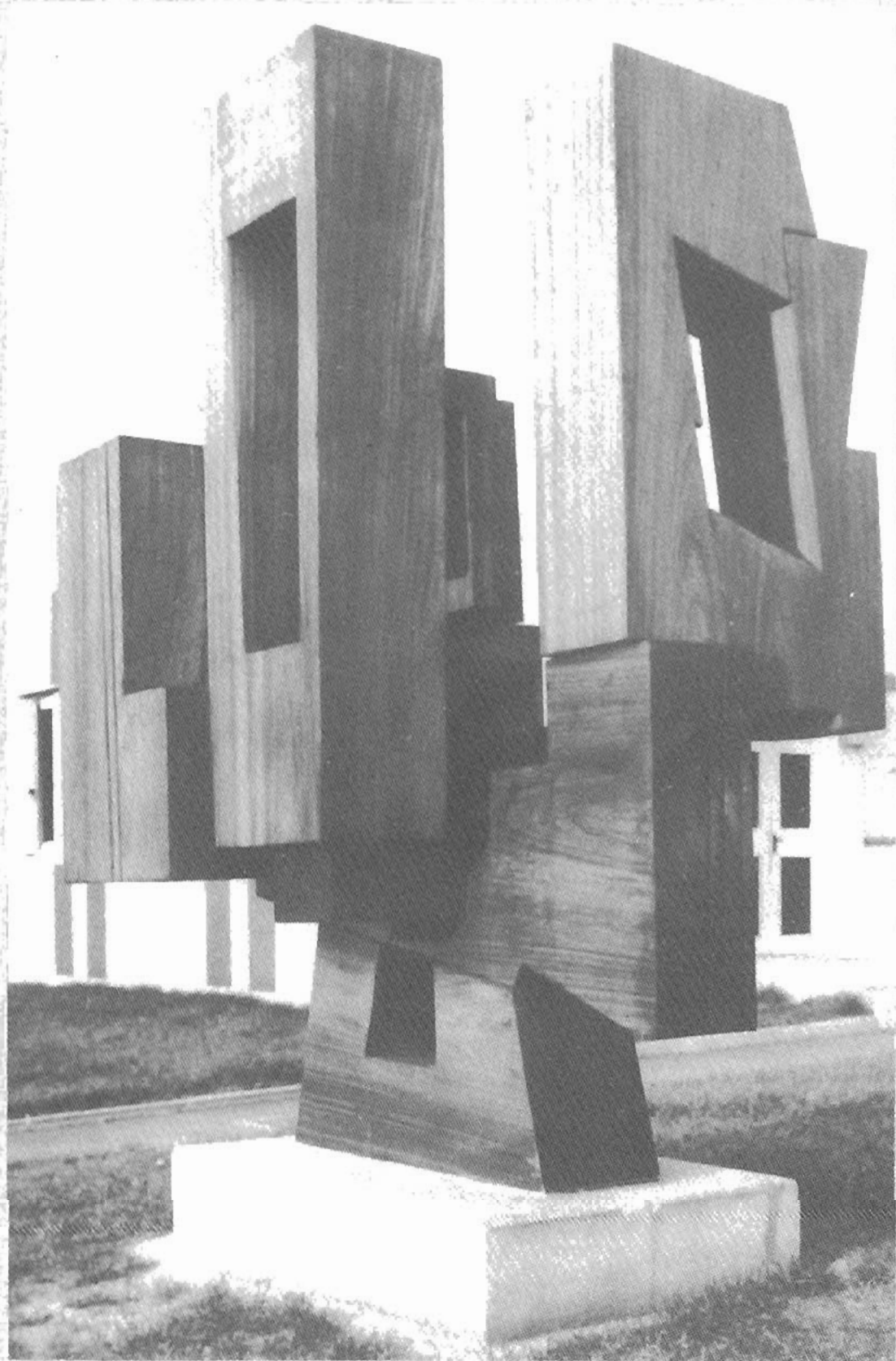
*ESCULTURA (ubicada en el Parque Forestal) 1987.
Francisco Gazitúa*

*Planchas de fierro soldadas. Convenio Industria CAP
Municipalidad de Santiago.*

Esta obra monumental, recién emplazada en el Parque Forestal, sumada a la obra de Osvaldo Peña y al conjunto de trabajos escultóricos de última data, "no hace más que acentuar el carácter esporádico del esfuerzo de integrar la escultura al espacio urbano".

Milan Ivelic.

*(Iniciativa de la Corporación de Amigos del Arte con el
auspicio de la Compañía de Acero del Pacífico).*



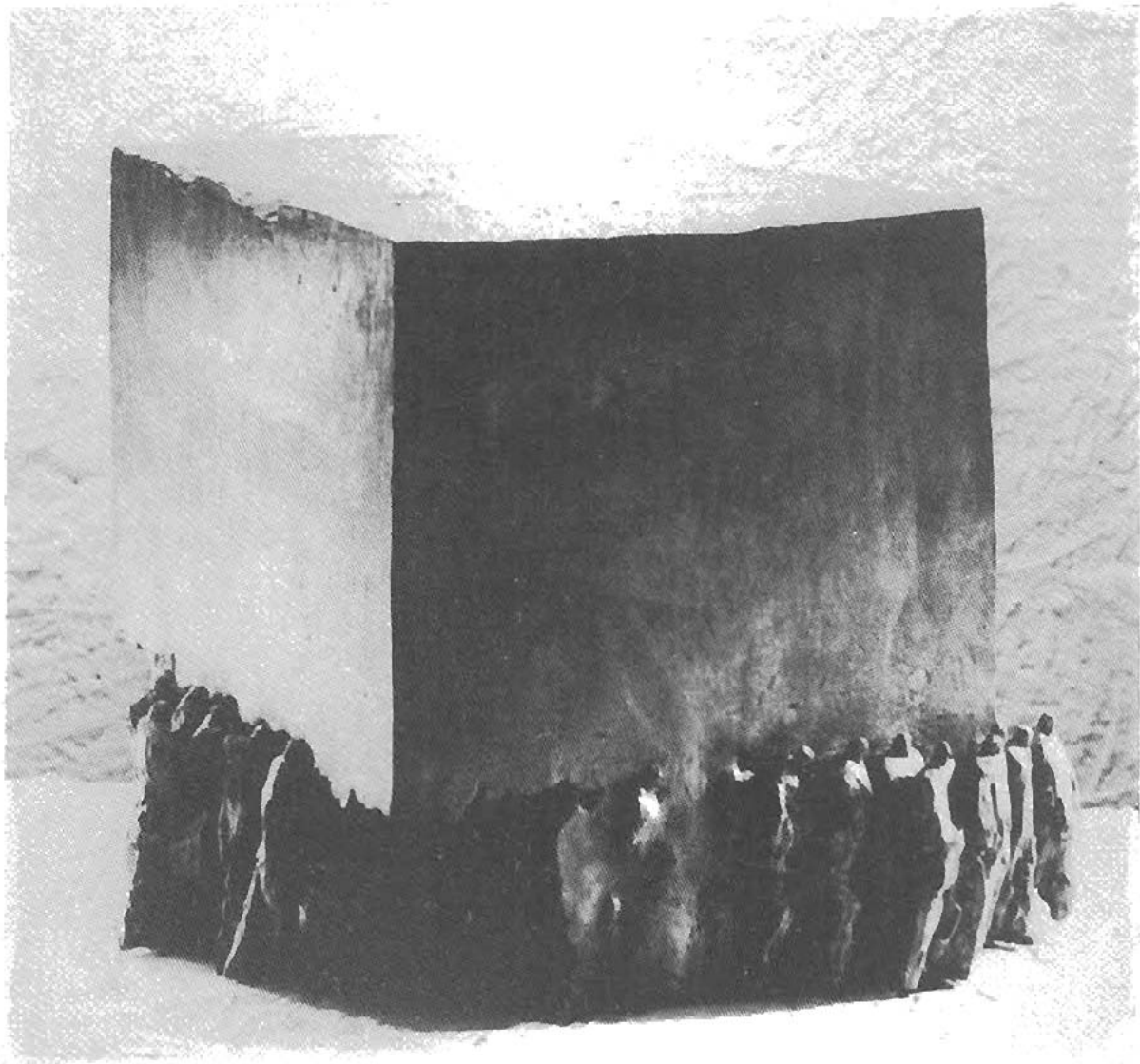
CORREFOUR DE L'ESPRIT. 1973.

Marta Colvin.

Madera de Africa.

4 metros de altura, un elemento móvil.

Obra emplazada en Francia.



HOMENAJE A UN PUEBLO PERTINAZ. 1977.

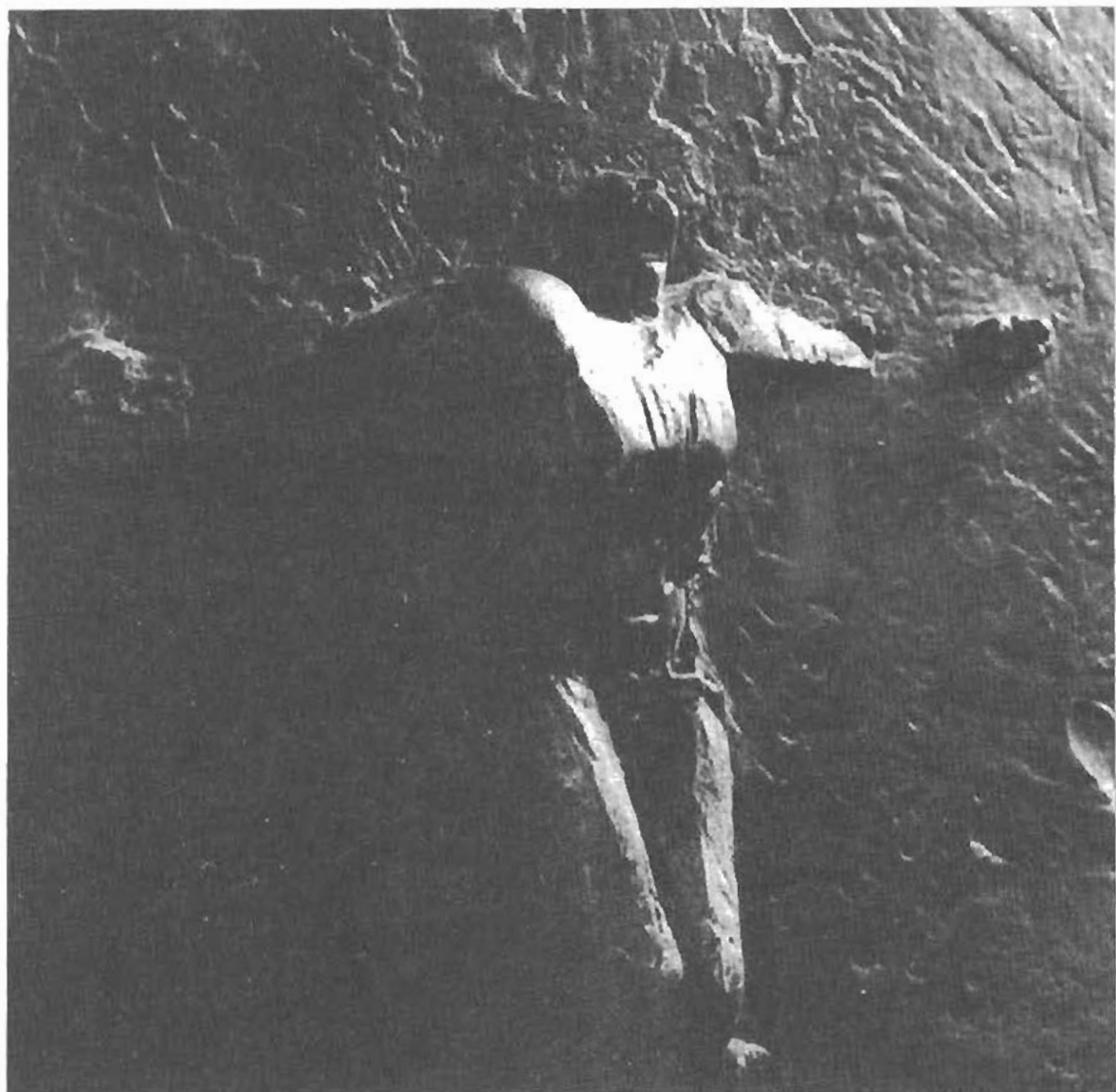
Mario Irarrázabal.

Bronce (0.34 x 0.44 x 0.40 m)

Obra expuesta en "Chile Vive". Madrid 1987.

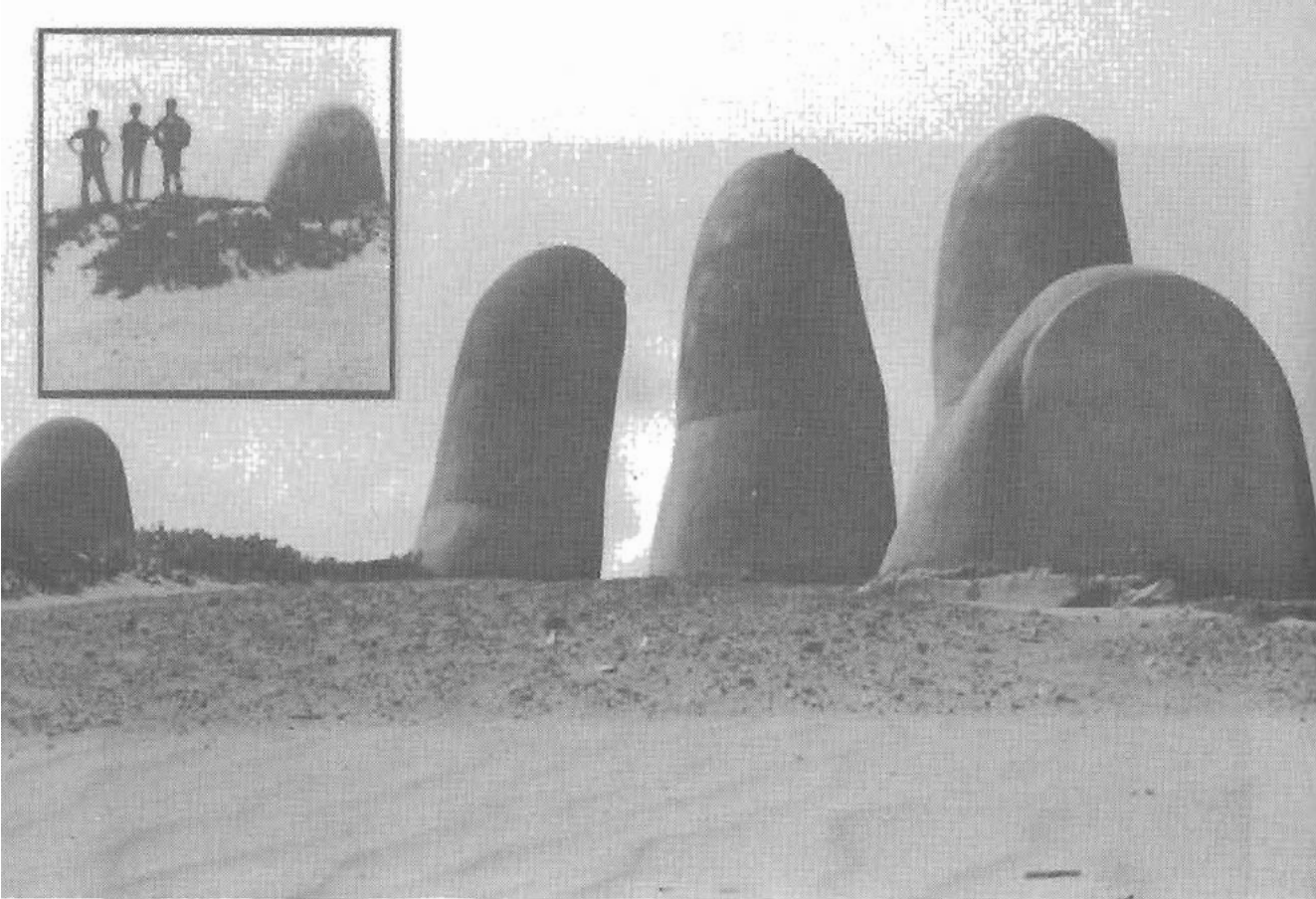
*"No me gustan las sectas, ni los esquemas cerrados,
ni las lealtades falsas. Quiero un compromiso con
la justicia social, quiero ser profeta de denuncia y
cambio, exijo creatividad".*

Mario Irarrázabal.



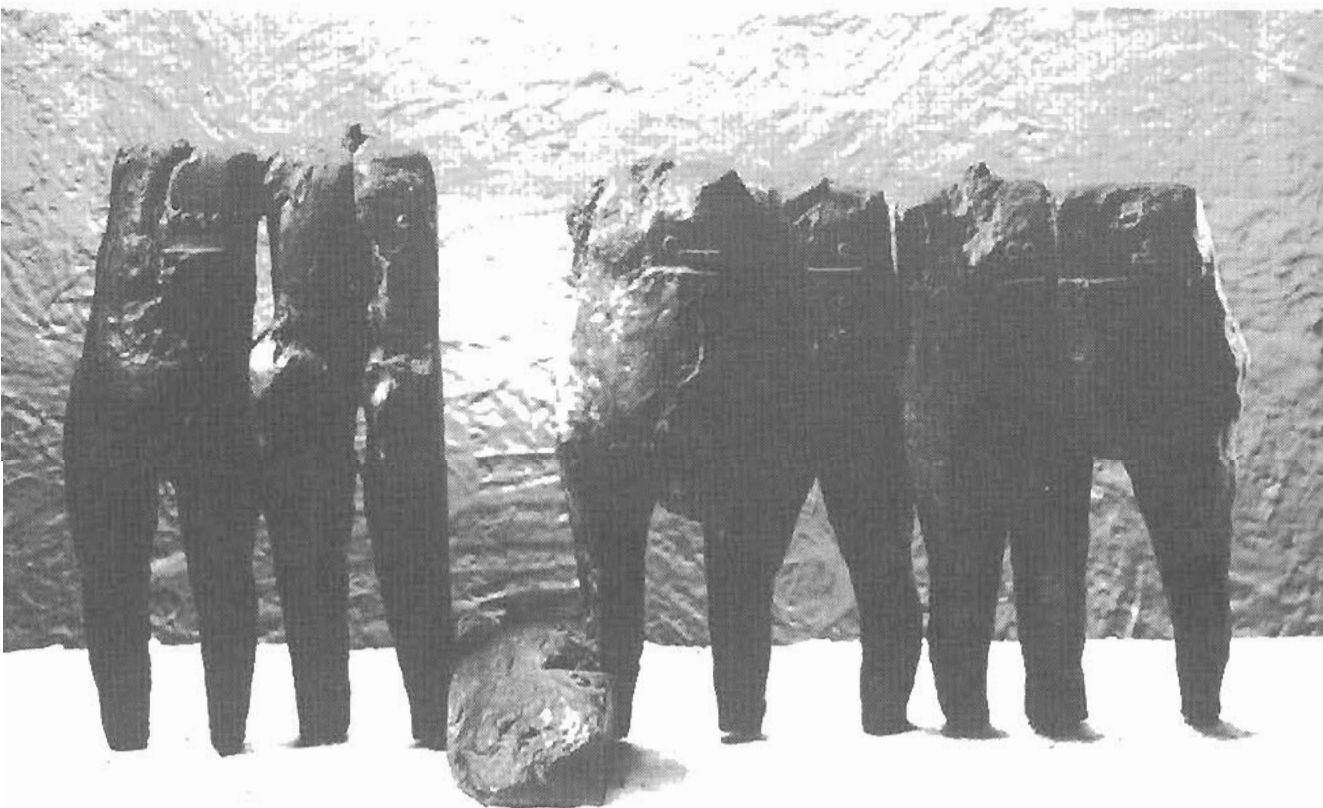
Cristo en bronce (detalle) del Tabernáculo del
Templo Votivo de Maipú.

Mario Irarrázabal



Mario Irarrázabal
Escultura en cemento en la Playa de Punta del Este, Uruguay.

MEDALLAS . 1978.
Mario Irarrázabal
Bronce





Mario Irrázabal

pectador. A partir de esta experiencia con el cemento, aplicado directamente sobre la estructura, ha realizado dos obras de grandes proporciones: una, en el Balneario de Punta del Este, en Uruguay; la otra en Madrid, en el marco del Encuentro Cultural Chile Vive.

Otra gran escultura —de la que ya hablamos— pero de carácter cinético, fue la que realizó Carlos Ortúzar para la Industria CINTAC, utilizando 42 prismas oscilantes de varios metros de altura, que se mueven impulsados por el viento.

Otro trabajo que llamó la atención fue el de Hernán Puelma, quien realizó una obra a partir de las experiencias recogidas en una compañía distribuidora de gas. El balón o envase del producto lo alteró en su estructura y presentación: cortado o apilado y semi-enterrado reveló el proceso que sufre el combustible desde su origen hasta su consumo.

Entre los trabajos escultóricos más recientes cabe señalar las esculturas monumentales de Marta Colvin, Sergio Castillo y Raúl Valdivieso realizadas con el auspicio de la Municipalidad de Providencia, ubicadas en Pedro de Valdivia Norte, a orillas del río Mapocho. Espera su turno el escultor Federico Assler. Se trata de un proyecto de largo alcance que contempla trabajos tridimensionales de otros artistas.

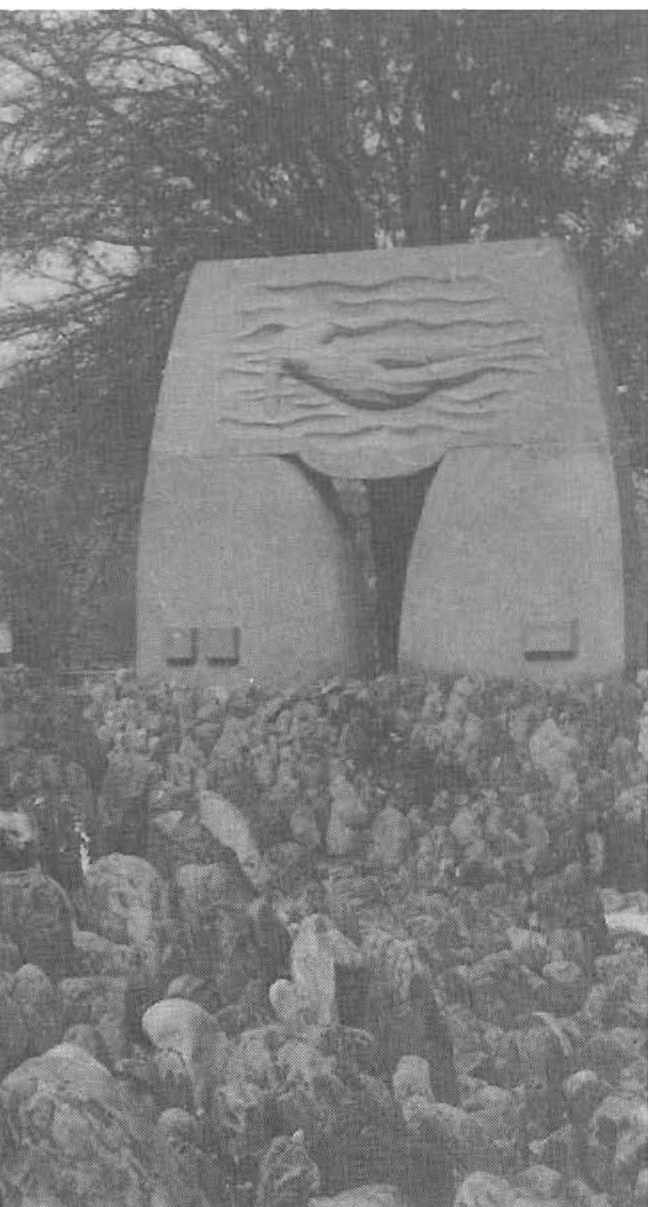
Otras dos obras monumentales han sido recientemente emplazadas en el Parque Forestal: una de ellas pertenece a Francisco Gazitúa y la otra a



FIGURA
Francisco Gazitúa

Abajo: Carlos Ortúzar
Escultura móvil en acero. Segundo Encuentro Arte-Industria CINTAC · 1981





*Obras en parque de esculturas, Pedro de Valdivia Norte,
Municipalidad de Providencia, Santiago.*

Arriba:
Raúl Valdivieso. 1988
Escultura en piedra

Derecha:
Marta Colvin. 1987
Escultura en piedra



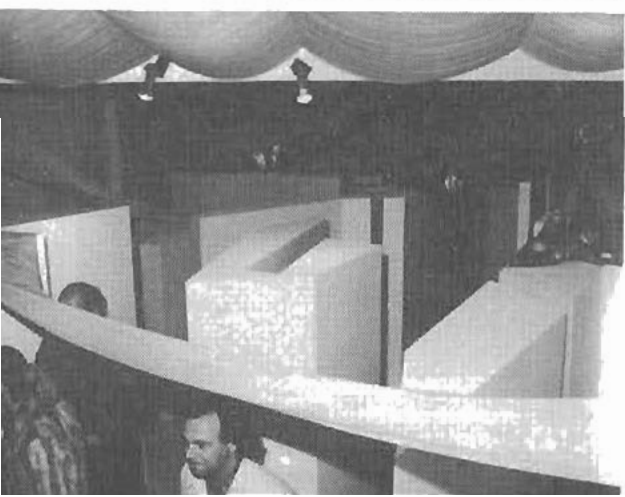


Alumnos de la Escuela de Arquitectura de la Universidad Católica de Valparaíso construyeron, en Avenida Costanera, un conjunto escultórico conformado por un volumen macizo, blanco, que contrasta con un juego de tubos metálicos livianos y flexibles.

MONUMENTO A ATHENEA, obra del escultor Claudio Girola, Travesía a Santiago, 1987.

A la izq.: CENOTAFIO PARA EL POETA EFRAIN T. BO. Claudio Girola Ciudad Abierta, 1981.

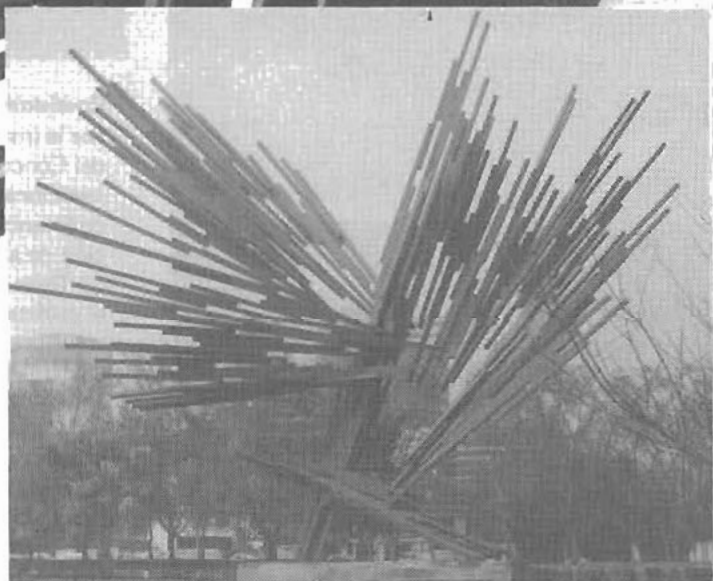
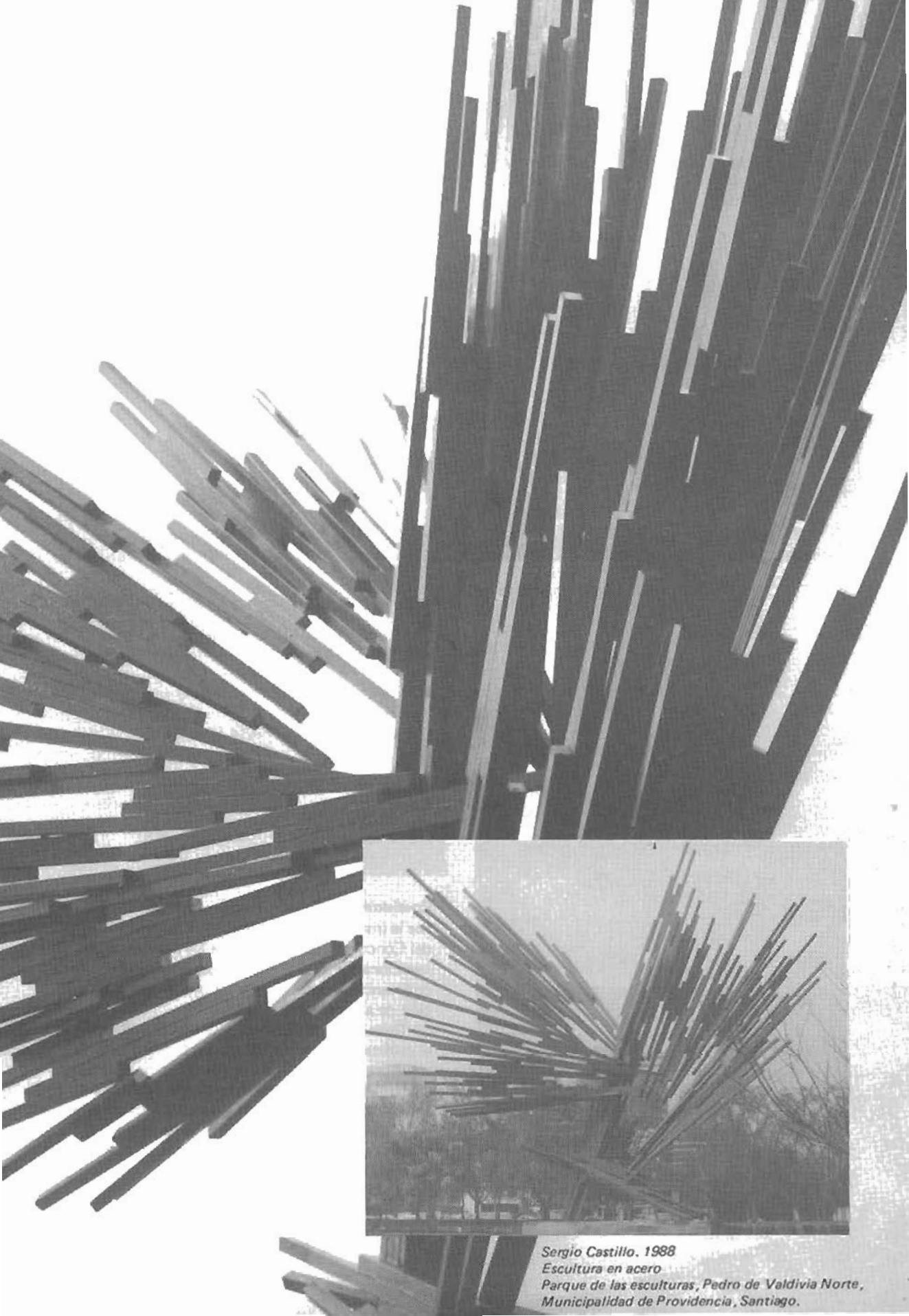
*Abajo:
DISPERSA II
Claudio Girola
Exposición en Galería Carmen Waugh, 1987.*



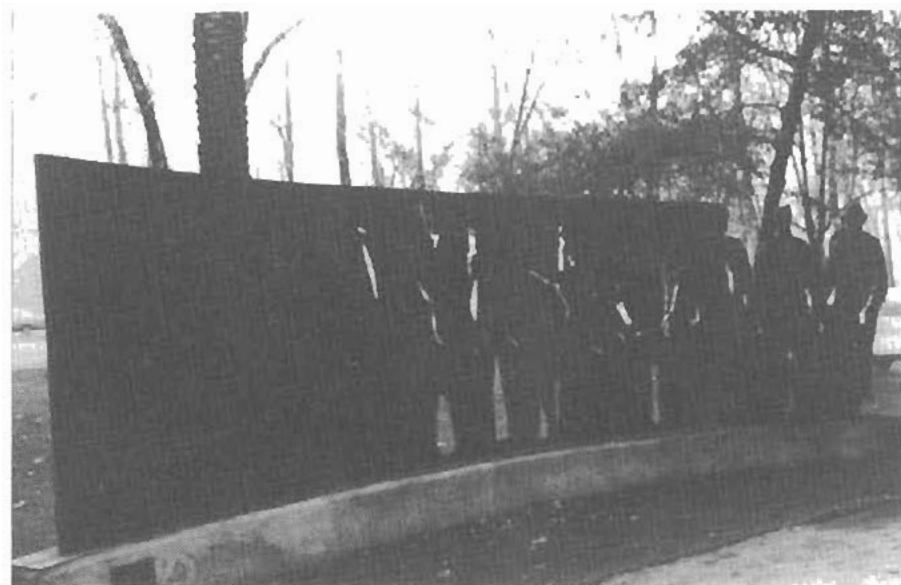
Oswaldo Peña. La Corporación Amigos del Arte fue la institución patrocinadora y organizadora del Concurso que seleccionó a los artistas recién mencionados, y la Compañía de Acero del Pacífico financió y cedió la materia prima para la ejecución de ambas obras.

Todo este recuento no hace más que acentuar el carácter esporádico del esfuerzo de integrar la escultura al espacio urbano. Nunca se ha podido desarrollar un programa sistemático. Todo queda entregado a la iniciativa de algunos pocos entusiastas. Basta con recorrer los edificios construidos en estos últimos años para apreciar la completa ausencia de obras artísticas.

¿Por qué no se han aprovechado los espacios de ingreso a los edificios comerciales o habitacionales para ubicar un relieve, una escultura o un



*Sergio Castillo. 1988
Escultura en acero
Parque de las esculturas, Pedro de Valdivia Norte,
Municipalidad de Providencia, Santiago.*



ESCULTURA
Oswaldo Peña, 1987
Plancha de fierro
Convenio Industria CAP
Municipalidad de Santiago.

mural, por ejemplo, en vez de maquillarlos con elementos decorativos (cuando los hay) monótonos y reiterativos? Ni hablar de los enormes conjuntos habitacionales destinados a las personas de modestos recursos.

Alguien podrá replicar que este esfuerzo de aunar la arquitectura con la actividad plástica supone un costo económico elevado. Nosotros pensamos que no es, únicamente, un problema económico. Los artistas están en condiciones de realizar obras de calidad sin recurrir a costos elevados, aprovechando materiales de las propias construcciones como lo demuestran varias de las obras que se han mencionado. Lamentablemente, hay un divorcio entre los arquitectos y los artistas plásticos. ¿No podría atenuarse, en parte, esta distancia, si en las escuelas de arquitectura y en las escuelas de arte se propendiera a un acercamiento entre ellas?

Por cierto que no se trata de culpar exclusivamente a las empresas constructoras y a los arquitectos de toda esta situación. El problema es más amplio y la situación la comparten la autoridad pública y los particulares. ¿Por qué no se reactiva un antiguo proyecto de ley que favorecía la ejecución de obras plásticas en los edificios y que contemplaba un porcentaje del presupuesto total de la construcción para ser destinado a ese fin?

Uno de los factores que más inhibe las decisiones frente a proyectos artísticos de la naturaleza que comentamos es el miedo al "qué dirán", muy

característico de países subdesarrollados cultural y económicamente. Son muy pocos, poquísimos, los que se atreven a pedir los servicios profesionales de los artistas por temor a la crítica pública, a los prejuicios originados por una estética naturalista que ha congelado la apreciación artística y ha contribuido a desarrollar una conciencia estética altamente conservadora. Creemos que la polémica pública frente a obras artísticas en el espacio urbano no debe ser un factor inhibitor, sino que impulsor y estimulador. Sólo así el público podrá enfrentarse con ellas, familiarizarse con sus lenguajes, entender las renovaciones lingüísticas y evitar el anquilosamiento.

¿Cuántos proyectos de artistas no han podido realizarse en nuestro país, quedando sólo en maquetas y dibujos al no contar con el respaldo de una institución estatal o privada que los consideró demasiado "riesgosos y podían provocar la ira ciudadana si se ejecutaban? En otros casos no se ha llegado a tanto. Basta con la cólera de quien tiene el poder de decisión y que descalifica el proyecto (sin mayores fundamentos) porque atenta contra su "gusto personal", al mismo tiempo que confiesa, paradójicamente, que no entiende nada de arte⁶.

6. Galaz G., Ivelic M. *Artes Plásticas y Arquitectura: recuento negativo*. Revista "Auca" No. 48. Santiago, diciembre 1984.