

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 Assler
Conjunto escultórico, 1985
Hormigón, 4m. de alta.
Parque de las Esculturas
Providencia
Santiago





Sergio Castillo
"Homenaje al Minero", 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 clasicista 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 pasmosas 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 mancillada 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 sobado 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 *Viejo mendigo*, 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 estremecidas, como queda de manifiesto en el *Avaro* y la *Miseria*. Lorenzo Domínguez (1901-1963), siendo un tradicionalista termina siendo un revolucionario, de lo académico concluye en obras de intensidad avasalladora, como lo atestigua su *Juan Sebastián Bach*. un rostro pétreo magistral que posee la grandeza propia de la música barroca. Volumen 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 atenta 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 continencia, sobriedad y el hieratismo del arte egipcio. En Bélgica, Constantin Meunier (1831-1905) impulsa el realismo inspirado en el trabajo mundano, que en España recoge Víctor Macho (1887-1966), autor de los memorables bustos de *Don Miguel de Unamuno* y de *Dolores Ibaruri*, y bajorrelieves 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 Virginio 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 Aliro Pereira, Guillermo Mosella, Oscar González Cruz, Ana Claro de Fuenzalida, 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 rescata su impronta, tales como: Blanca Merino (*Manuel Rodríguez*), Ana Lagarrigue (*Monseñor Crescente Errázuriz*), Carlos Canut de Bon (*retrato del pintor Aristodemo Lattanzi*), Fernando Thauby Sanhueza, José Caroca Laflor, Ricardo Santander Batalla, autores de pedestales o frisos.

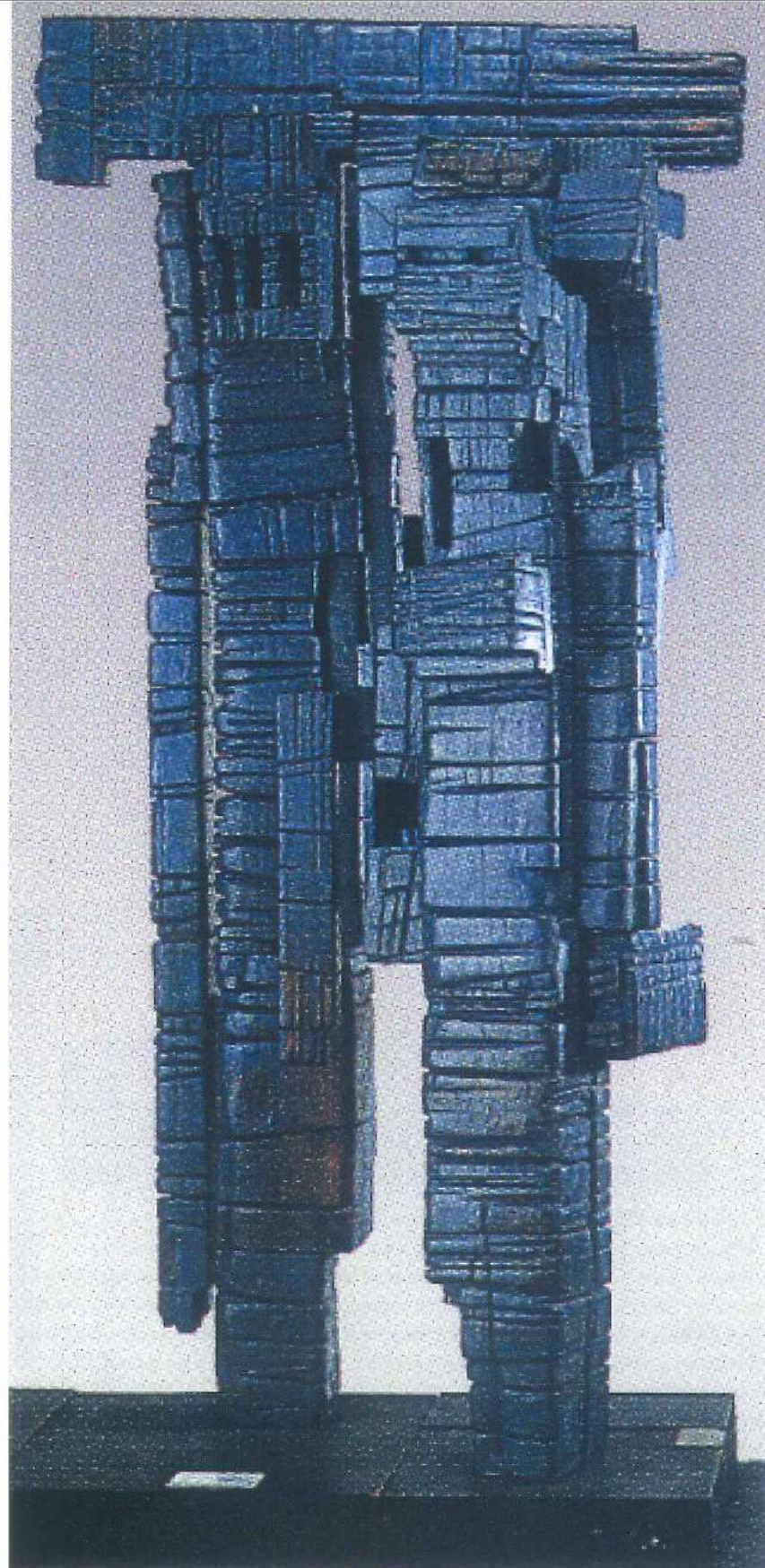
Domingo García-Huidobro Fernández y Galvarino Ponce Morel, son dos casos aislados, según el crítico Víctor Carvacho. El espíritu romántico aparece en el *Beethoven*, obra del primero, que tallado en piedra, descubre sus rasgos de luz, a la par que inclina la cabeza para hundirse en la música que siente 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 Mekis*, 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 acentuada 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 bajorrelieve, 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 pureza 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. Ahondando 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 *Mauriac*. 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.

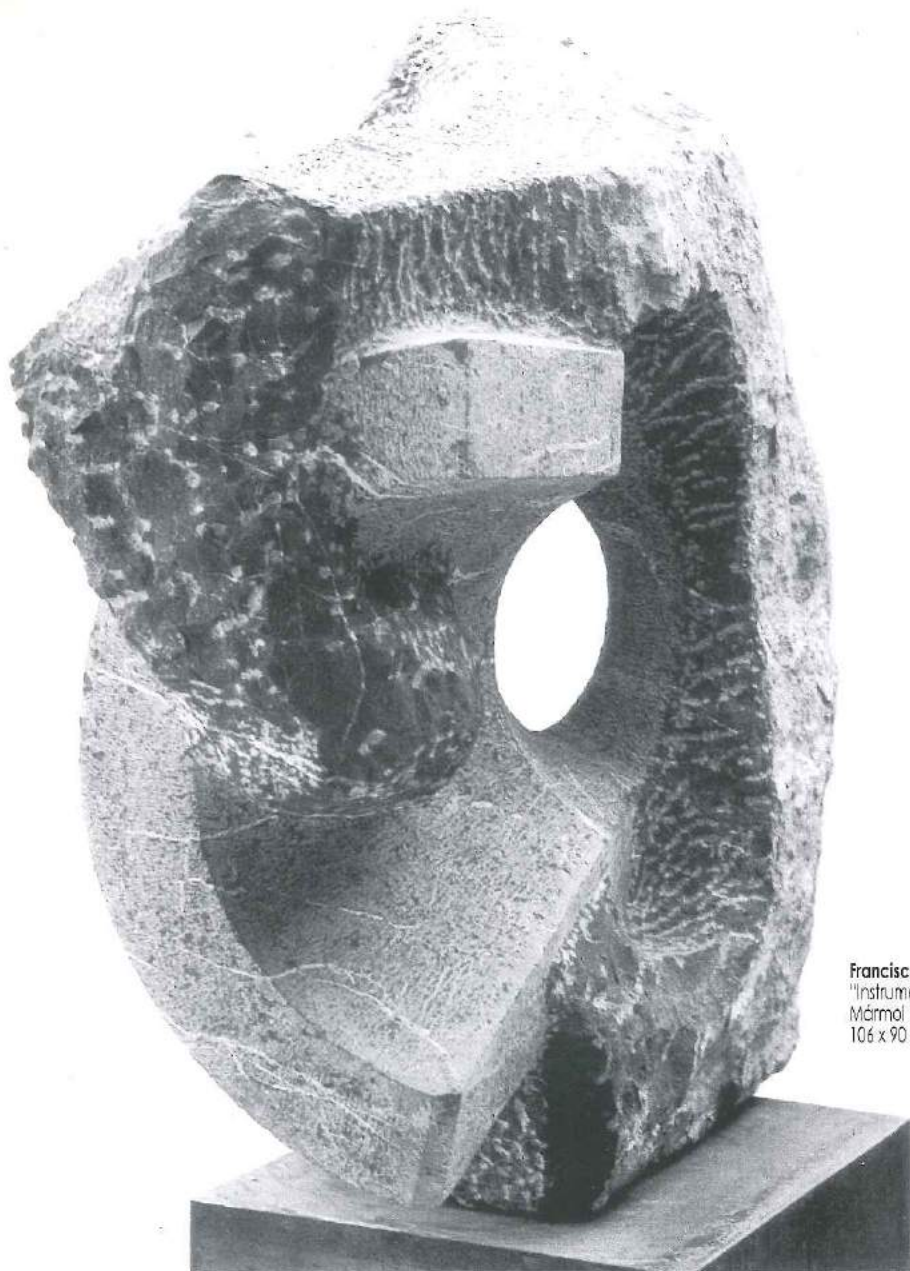
Las preocupaciones futuristas por el movimiento simultáneo son trasladadas a la escultura por el italiano Umberto Boccioni (1882-1916), que en 1913 crea su *Forma única en la continuidad del espacio*, donde condensa del modo más efectivo el anhelo de dinamismo del futurismo, aunque en realidad esta obra 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 ensoñadora 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 escultora 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 ahogado puesto de pie.



María Colvín
"Vigía", 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 adalid, 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 *Javanesa*. 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 Gazitúa
"Instrumento de viento en piedra negra".
Mármol negro, 1995
106 x 90 x 40 cms.

Otros escultores expresionistas chilenos son Tótila Albert (1892-1967) y José Perotti Ronzzoni (1898-1956). Albert rechazó la expresividad fingida y buscó un lenguaje lúcido en lo formal pero lleno de intensidad; él ve la vida del hombre actual como "reminiscencias 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 serpentinadas, 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 enfoca con sólidos principios lo que será su obra. Por ejemplo:

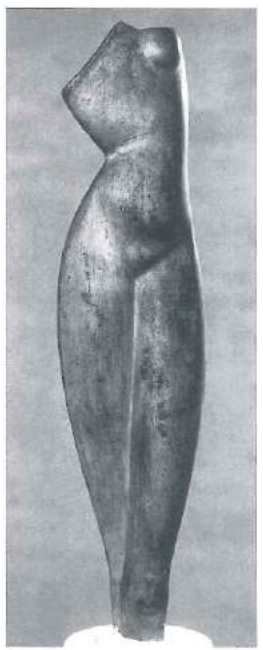
1. Para responder a la vida real, el arte debe basarse en dos elementos fundamentales, el espacio y el tiempo.
2. El volumen no es la única expresión espacial.
3. Los elementos cinéticos y dinámicos pueden permitirse expresar el tiempo real: los ritmos estáticos no bastan para ello.
4. El volumen de 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 dotadas 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 vástagos, rectas, curvas, 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 derribo y escombros. Pomos, 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

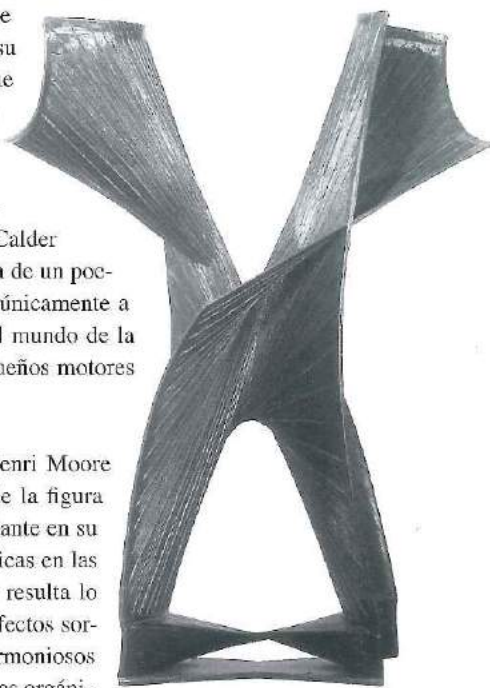


Amba:
Wilhelm Lehmbruck
 1881 - 1919
 "Torsor", 1910.
 Cemento artificial. 46"

Izquierda:
Alexander Archipenko
 1887 - 1964
 "Torsor en movimiento", 1914.
 Pasta. 15 3/4" alta.

Derecha:
Auguste Rodin
 1840 - 1917
 "Balzac", 1898.
 Bronce, 9' 2"
 Boulevard Raspail, Paris

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 hábito 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.



Anton Pevsner
1884 - 1962
"Columna de la Victoria", 1946.
Bronce, 41" alto.

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 oquedad, los "huecos" de aquélla.

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 Colvín (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 metálicos de rica textura; obras: *Tanit*, *Andrómeda*, entre otras. Colvín 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



Alberto Giacometti
1901 - 1966
"Busto de Elie Lötter II", 1965.
Bronce, 26" alto.

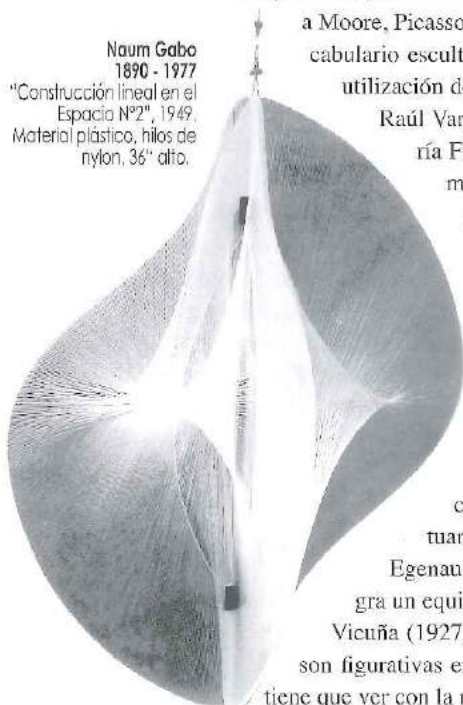
la obra de Brancusi. Enriquece su vocabulario escultórico bajo la guía de Moore, al que agrega elementos arrancados de la mitología chilena y americana, a la que suma la entrañable sustancia del continente usando sus propios materiales, como lo atestiguan: *Caleuche, Puerta del Sol, Torres del silencio*.

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 pura 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 Bárbara 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 vitales, y las de Kenneth Armitage (1916), cuyas alusiones humanas quedan bien compenetradas con la masa que las aprisionan. Son importantes también las incursiones de los franceses Andrés Bloc (1896-1970), siempre en un correcto geometrismo; Etienne Martin (1913), áspero y convulsivo. En Italia, Luciano Minguzzi (1911), Alberto Viani (1906) y Umberto Mastroianni (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 Fuentelba (1914-1963), escultores de transición, que pese a sus merecimientos llegan a destiempo a un modernismo ausente de pensamiento.



Naum Gabo
1890 - 1977
"Construcción lineal en el Espacio N°2", 1949.
Material plástico, hilos de nylon, 36" alto.

Esta generación incluye a Sergio Mallol 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 tiñen su obra; Sergio Castillo (1925), siguiendo a Pevsner y Gabo hace interesantes arabescos con varillas metálicas que rompen el espacio con ritmo fluctuante y donde también se respira cierto hálito 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^{ra} alto.

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), aunando 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, bruñido, 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, inasible, 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 Stankiewicz (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 cadenas, 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-



Aristide Maillol
1861 - 1944
"Torso", 1906.
Bronce, 47" alto.

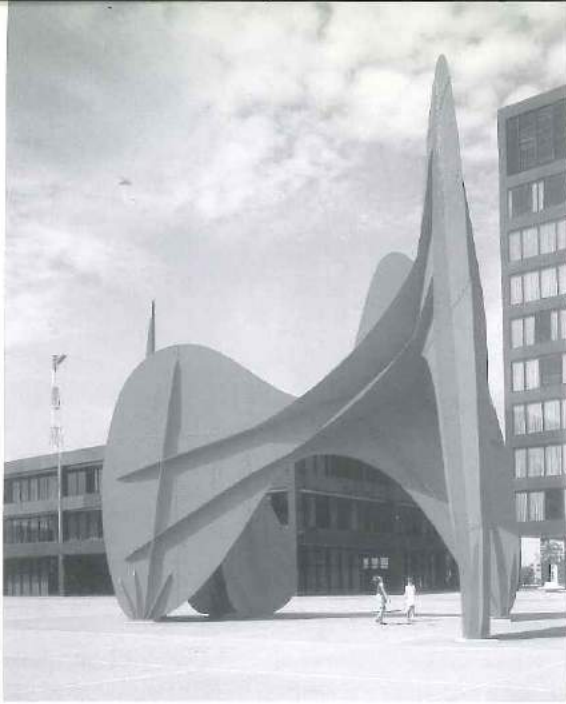
ción. El empleo de nuevas técnicas y materiales no usados hasta ese entonces, unidos a un espíritu transgresor abre las compuertas a la experimentación, camino que se aparta diametralmente del sendero de la tradición; la atención ya no estará centrada en la problemática propia del volumen y en un lenguaje 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, Aura 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 Galaz (1941), Ernesto Gallardo Navarro (1952), Albertina Gárate, Francisco Gazitúa Costabal (1944), Rodolfo Gutiérrez Schwerter, Berta Herrera, Mario Irarrázabal (1940), Alfredo Jaar, Claudio Kocking, Harold Krusell (1939), Lautaro Labbé Besoain (1930), Juan Pablo Langlois (1936), Luis Mandiola (1934), Sergio Mallo (1922-1973), Hugo Marín (1930), Félix Maruenda 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 Reid (1932), Ximena Rodríguez, Ricardo Rodríguez, Patricio Rojas, Susana Romero, Francisco Sasso, 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), Matías 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 nutre 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 Schoffer, 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 - 1986
"Figura reclinada", 1945-1946.
Madera, 75" largo.





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



Jaime Antúnez
"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. Escritor. Docente
Universidad Finis Terrae.