

las sutilezas e iridiscencias de la muy en boga "escuela de París". Carlos oponía a ella, sus tan asumidos petroglifos de Huentelauquén, incisos en la pasta látex; sus traucos, mantas e imbunches en sucesivos períodos, producto de sus investigaciones y "patiperros" que nunca abandonó, buscando formular un código que nos identificara como chilenos y latinoamericanos.

Buceador incansable de sus propias capacidades, cumplida aquella fértil etapa de imprescindible reencuentro con sus raíces, busca desarrollar otra de sus necesidades vitales, a impulsos de su curiosidad científica exacerbada por los comienzos de la "era espacial": la búsqueda de una síntesis de lenguaje que unifique raíces propias y universales, en una expresión personal.

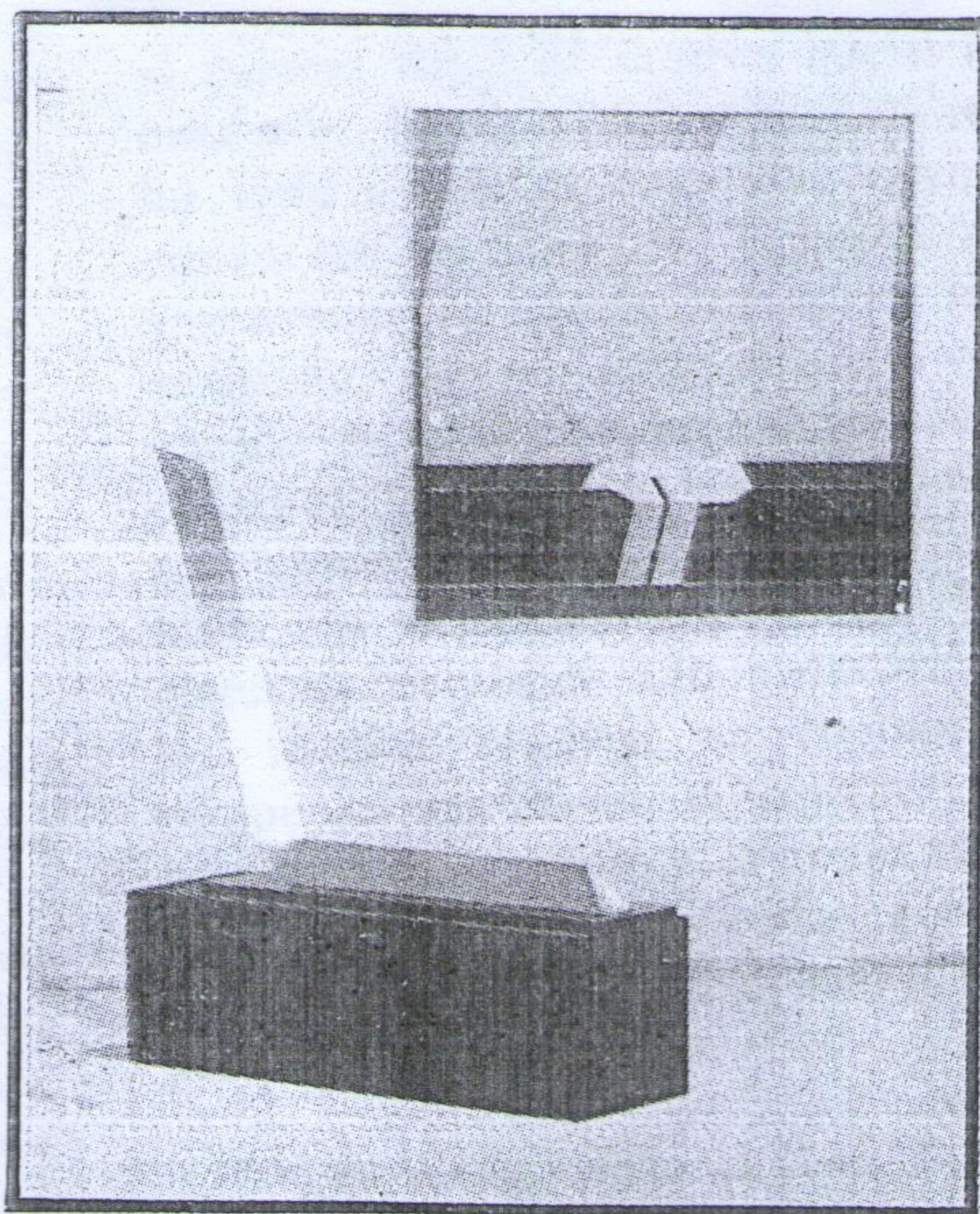
¡Qué magro nos resulta este pálido y fraternal recuento, ante la riqueza de tus múltiples facetas de artista sensible y hombre cabal! De ti aprendimos el escaso rigor que tenemos. De ti la generosidad en la entrega de nuestros menguados conocimientos y experiencias múltiples. De ti también, la certeza que toda nueva posibilidad, toda esperanza de rehacer, inventar, transgredir y descubrir creativamente, es un derecho irrenunciable de todo ser humano: más aún, si es un artista.

Al evocar el camino "hecho al andar", a veces juntos, a veces a tiro de ballesta, a menudo tan lejanos en estos mundos del hombre, no puedo menos de notar tu gran ausencia, tu irremplazable amistad, tus voces de afirmación para nuestra modesta obra, tu análisis certero acerca del mundo y sus gentes; tu amor por las cosas bellas y tu profundo respeto por la inteligencia humana.

Y, de pronto, ya no estás más... Ya no estás para continuar elaborando discutiendo, soñando; para volarnos más allá de toda personalidad —en tanto escuchábamos al papacito Bach— aprestándonos a descubrir las nuevas formas de este mundo que, no por privarnos de tu cálida presencia, dejaremos de concretar...

El '77 estuve con él en la Barcelona de su auto-exilio. Allí escribí un cuento de homenaje a Gaudí, donde aparecía Carlos en algún momento inesperado. En él, hay un pasaje que —a mi entender— lo describe tal como fue y sigue siendo:

"...de pronto brotó de sus ojos aguar, una lágrima azul ¡juro que era azul! que se deslizó serena por su pálida mejilla, hasta manchar su blanca camisa. No sé cómo lo hizo; pero realmente fue un truco espectacular: melodramático desde luego, pero muy convincente!" Carlos era así: cualquier imposible podía tornarse realidad, al amparo de su sombra.



ORTUZAR III

ARTE Y CIUDAD:

el monumento al Gral. Schneider,
un descalce

Francisco Brugnoli

1.— Un arte de ciudad opuesto al que sólo la justicia como status, sistema de administración y control, y que busca en la conmemoración histórica sólo un valor de reconocimiento (y ocultamiento) del afán ideológico de su planificación, me parece existir en el país desde los años 60. Arte diverso porque su propuesta está dirigida a la crisis de la estructura dada, a la ruptura de su sistema, a la apertura de opciones otras.

La lista de trabajos resulta extensa pero se deben mencionar al menos algunos dirigidos y/o ejecutados por: Julio Escamez/ Cursos de color F.B., Escuela de Bellas Artes/ Escuela de Arquitectura U.C. Viña del Mar/ Bonatti, Ortúzar y Vial/ Carlos Ortúzar/ Brigada Ramona Parra/ Grupo CADA/ Agrupación Plásticos Jóvenes/ Taller Artes Visuales/ Lotty Rosenfeld/ Hernán Parada/ Luz Donoso/ Carlos Altamirano/ etc.

2.— Al inicio de los sesenta al expresarse una vez más "la voluntad consciente y concreta de superar el arte como totalidad histórica institucional por medio de su fulminante absorción en la vida, en la

praxis vital cotidiana"(1), se propone el que será considerado el último programa de vanguardia, el programa del llamado Arte Minimal. Proyecto que también nace como oposición a la hipoteca de la emotividad que significa el expresionismo abstracto. Se reacciona en nombre de una exclusiva "visualidad" a la expresividad de action-painting. La tela, de superficie blanca y borde rígido, no será ya más la pantalla sobre la que se hace visible un estado mental, sino el campo en el cual concretamente se determina y realiza una situación espacial como percepción pura y directa, dejando de ser mediadora de valores externos. El proceso de realidad y desarrollo de una forma se inicia según una coherencia a encontrar al interior de la misma forma, estableciéndose por esto con el soporte una solidaridad absoluta, solidaridad determinante del arte-facto, y solidaridad también por eso al espacio externo, al que se cualifica como ambiente visual. Los cuerpos espaciales llamados estructuras primarias, mínimas, de apariencia elemental, coloreados, de gran dimensión, resultados evidentes de articulaciones morfélicas básicas y practicables, y por lo tanto fruibles como ambiente. Insertos en el espacio real, urbano o natural, lo influyen objetivamente, estructurándolo. Inserto que no opera como clave de interpretación del espacio sino como situación espacio-visual concreta.

Las obras se construyen con materiales industriales, los mismos con los cuales los hombres "fabrican" y "urbanizan" su territorio o ambiente de existencia. La búsqueda está ligada a la teoría del diseño industrial pero se le opone por contradicción a toda intención de aplicabilidad, rechazando mejorar el standard estético de una producción determinada por las leyes de mercado y dotando al espectador de una defensa a la información visual utilizada como medio de sugestión.

Se busca la dismitificación de la obra de arte oponiendo a la praxis interpretativa la observación metódica, procurando una fruición social y cognocitiva, poniendo al público en situación de una obra reducida a mercadería y por eso en situación socialmente inútil.

Como aporte hoy se reconoce la importancia para la socialización del arte del lugar del espectador co-autor. La obra se instala en el espacio de co-operación: operador-productor/ operador-espectador.

(1) Pablo Oyarzún: Arte, vanguardia y vida. Escritos de Teoría n. 5.

Otras referencias:

G.C. Argan: L'arte moderna. Sansoni.

L. Vergine: L'ultima avanguardia. Mazzota.

3.— La ciudad de Santiago descrita en el s. XVIII, por el Abate Molina, aparece con sus calles derechas y dispuestas en tablero de ajedrez. La plaza en el centro, cuadrada y con una pila de cobre también en el centro. En el costado septentrional (de la plaza) está el palacio del Presidente, bajo el cual se halla la cárcel pública. El diseño-molde es impuesto desde el Consejo de Indias y obedece a la idea de ciudad del renacimiento, donde la ciudad es el centro de un estado y en la cual se instala el "señor" quién decide toda acción política.

La planta de Santiago repite su motivo inicial, un módulo administrativo(1), generando el tablero de ajedrez, estabilizándose, buscando paralizarse en cada repetición. Ordenándose desde un centro que hoy es la intersección de los ejes norte-sur, este-oeste, ejes geográficos del país, ejes de la ciudad, lugar donde está

(1) Cada tantas manzanas una escuela, una Junta de Vecinos, un puesto policial...
Referencias: G.C. Argan: La historia del arte como historia de la ciudad. LAIA.

el palacio del... El motivo inicial es un cuadrado, figura que en repetición reticular ideal genera un cuadrado mayor. La circunvalación Américo Vespucio aspira a constituir el círculo inscriptor de este cuadrado. El cuadrado inscrito en el círculo es el diseño arquetipo del renacimiento. El esquema descrito se impone, sin atender evidentes contradicciones hasta los años 60, después de 1973 el ejercicio ideológico administrativo desde los medios masivos de comunicación rompe la rasante y la regularidad del motivo inicial, medio más eficaz romperá también la puerta de cada casa como recorte de la continuidad, como recorte para distinguir y separar.

4.— El monumento al Gral. Scheider, se proyecta e instala en un contexto urbano que aún es claramente el descrito como característico hasta los sesenta. Se inserta tangencialmente al perímetro-circunvalación de la ciudad como desarrollo paralelo, y prismático, de dos triángulos equiláteros. Se produce así, en un punto, la interacción de la circunferencia, el cuadrado que le es inscrito, y el triángulo. El cuadrado, determinado por el entrecruzamiento, e interrupción, de dos movimientos paralelos de sentido opuesto, equilibrándose, neutralizándose el uno en el otro, expresa el control de la forma. El círculo "movimiento absoluto", sin tiempo, determinado por el centro (que en este caso lo es también del cuadrado), más que un límite expresa la inducción centripeta, figura individual no puede desarrollar retículas sin pervertirse. El triángulo equilátero aparece como puro empuje centrífugo, morfema que busca el desplazamiento y al que sus lados le permiten la generación de complejos figurales. Por desarrollo genera la red hexagonal que "se encuentra con mucha frecuencia en la naturaleza, como cuando las células vivas se desarrollan por extensión lateral" (M. Ghika). El inserto del triángulo en el perímetro de un sistema estático desordena, establece una contradicción, contrapone, contrapone. Su uso, y desarrollo en los cuerpos prismáticos presenta la voluntad de una otra estructura del espacio, el espacio de "células vivas". A esto debe sumarse el que las estructuras prismáticas no se disponen sólo por simetría refleja en cuanto el eje de sus bases, la relación es de reflexión y traslación, disposición en desplazamiento, búsqueda de movimiento continuo, otra ruptura al módulo regulador y a su sujeción central estática. La reestructuración del paisaje se cumple así a nivel de la planta urbana, pero los prismas también operan a nivel del paisaje

natural. La estructura se levanta aspirando un recorte y señal vertical respecto la cordillera; el acero inoxidable de la superficie sumado al espacio de desplazamiento de los prismas busca el reflejo solar. La estructura "funciona" con el recorrido solar, diseña la emisión de energía, propone su geometría como estructura de paisaje.

Lo anterior postularía el calce del monumento con el proyecto minimal (al que es contemporáneo), pero habitantes marginales, periféricos, modificamos la emisión luminosa de las metrópolis, y nuestra sombra-relieve se constituye en descalce y rebalse de la tendencia, y también en su contradicción, en este caso entre la deseada "lectura" de la estructura significativa y la instalación de la obra, en el otro paisaje, paisaje cultural, lugar de operación significativa. El monumento, ubicado muy próximo a la Escuela Militar, es el monumento al Gral. Schneider, símbolo de una tensión estructural-militar/ poder-democrático, cuestión que habilita desplazamientos en otras oposiciones estático-dinámicas, o de luz-oscuridad, abriéndose así la estructura al espacio de la interpretación. Se disminuye la percepción (operación) de las estructuras espaciovisuales y crece la "lectura" interpretativa como otra socialización. Un paisaje dominado por signos no resueltos por las superestructuras culturales impone una operación involutiva, pero que es también demostrativa de la conversión de la tendencia en herramienta de operación y lectura de otras estructuras. Estas otras estructuras, por no estar resueltas, proyectan sus valores "morfémicos" y resulta importante operar a partir de la conciencia de su presencia. El proyecto de una avenida de monumentos por Ortúzar, demostraría su afán de no independizarse de estos "morfemas", y también su coherencia al buscar su inserción en la estructura significativa como una operación opuesta a todo vértigo totalizador de la emoción, permaneciendo la obra como ampliación de conciencia y no como lugar de catarsis o mitificación.

Octubre 1981

N. del A. El Gral. René Schneider Cherea comandante en jefe del Ejército, hombre de principios democráticos, asesinado por el comando fascista en 1970.

