



UNIVERSIDAD ACADEMIA DE HUMANISMO CRISTIANO
FACULTAD DE ARTES
PROGRAMA ESPECIAL DE LICENCIATURA EN ARTES.

**RESGUARDAR LA MEMORIA ESCULTORICA NACIONAL:
El aporte de los museos de autor
Un análisis al Museo Vivo Félix Maruenda**

Estudiante:
Raúl Ignacio Díaz Burgos
Profesor Guía:
Hugo Osorio

Tesis presentada a la Facultad de Artes de la Universidad Academia de Humanismo Cristiano para optar al grado académico de Licenciad(o/a) en Artes.

Santiago de Chile

2021

©2021, Raúl Ignacio Díaz Burgos

Se autoriza la reproducción total o parcial, con fines académicos, por cualquier medio o procedimiento, incluyendo la cita bibliográfica que acredita al trabajo y a su autor.

DEDICATORIA

Nadie puede hacer bien a los hombres impunemente. Pero por lo menos, por esta obstinación en enriquecer el alma humana, los maestros del arte han merecido que su nombre fuera sagrado después de su muerte.

August Rodin.

A los maestros artistas que sufrieron toda clase de percances a causa de la incompreensión y la envidia del burdo sistema de las artes que rige en Chile desde el 11 de septiembre de 1973 hasta la actualidad, y que sin embargo, consagraron su vida a este hermoso oficio.

A las víctimas de las imposiciones académicas que dejó la dictadura, que quiso definir qué era lo bueno, lo bello y lo correcto escudándose en teorías sin arte, de postgrados sin sensibilidad ni belleza.

A todos esos artistas que han debido hacer un trabajo paralelo para mantener su independencia creadora y que tomaron las grandes decisiones culturales que nadie más pudo tomar, la correcta, la de hacer y decir con sus manos lo que la teoría miedosa silenció y que su silencio terminó avalando la muerte de un pueblo digno, construyendo un "arte" que necesita de escritos para sustentarse y que por falta de argumentos para con la gente, decide negar la escultura de la historia relegándola a la simple artesanía. A aquellos que decidieron ser hombres antes que ser artistas, que se angustian con el dolor del prójimo y que extienden una mano a quien más lo necesita.

A aquellos que buscan palabras simples para enaltecer el corazón de sus semejantes y logran traducirlas en la materia.

A aquellos que como Félix Maruenda, han buscado que la escultura sea "tan necesaria como el pan para el pobre".

A todos ustedes, muchas veces, muchas gracias.

TABLA DE CONTENIDOS

DEDICATORIA	III
TABLA DE CONTENIDOS	IV
ÍNDICE DE IMÁGENES.....	VI
RESUMEN	VIII
Introducción	1
1. Antecedentes históricos y aproximaciones conceptuales	6
1.1 Museo, definición e institucionalidad	6
1.1.1 Un breve alcance institucional: Escultores al servicio del desarrollo cultural nacional.....	8
1.2 Museos dedicados a la Escultura en Chile.....	10
1.2.1 El Museo Parque de las Esculturas, perteneciente a la Municipalidad de Providencia en Santiago	12
1.3 Museo de autor	20
1.4 Museos de Autor dedicados a Escultores en Chile	21
1.4.1 Iniciativa Museo Samuel Román.....	22
1.4.2 Museo Marta Colvin en Chillan. Universidad de Bío Bío	26
1.4.3 Sala Lily Garafulic, Universidad de Talca	29
2 El Museo Félix Maruenda	33
2.1 Félix Albor Maruenda Valencia, Escultor	33
2.2 Homenaje al trabajador voluntario	53
3. El Museo Vivo Félix Maruenda	66
3.1 Antecedentes.....	66
3.2 El Taller del escultor	69
3.3 El taller como espacio museográfico.....	73

Conclusiones.....	92
Referencias bibliográficas	98

ÍNDICE DE IMÁGENES

Imagen 1 Pacha Mama, Marta Colvin. 1986.....	14
Imagen 2 Erupción, Sergio Castillo, 1988.....	15
Imagen 3 Estela Monumental, Samuel Román Rojas, 1985.....	16
Imagen 4 Conjunto Escultórico, Federico Assler. 1989.	18
Imagen 5 Imagen para el Bicentenario, Lily Garafulic. 2010.....	19
Imagen 6 Taller de Samuel Román hacia 1969. Foto Archivo Central Andrés Bello.	24
Imagen 7 Museo Marta Colvin, Universidad del Bio Bio. Chillan.....	27
Imagen 8 Sala Lily Garafulic. Espacio Bicentenario. Universidad de Talca. Foto, U. de Talca.....	32
Imagen 9 Félix Maruenda, Marta Colvin y Jorge Barba, en la Escuela de Bellas Artes de la Universidad de Chile, en 1964. Archivo Fundación Félix Maruenda.	36
Imagen 10 Avión Norteamericano N° 17531 derribado en Vietnam del Norte el día de mi cumpleaños, en la Inauguración de la Exposición SIN MIEDO. 2007 en el MNBA. Archivo Fundación Félix Maruenda.	37
Imagen 11 Monumento Al Pan. Nota del Diario el Siglo. Archivo Fundación Félix Maruenda.....	39
Imagen 12 Homenaje al Trabajador Voluntario, 1971. Museo de Arte Contemporáneo de la Universidad de Chile. Fotografía Fundación Félix Maruenda.	42
Imagen 13 Chimenea, 1971. Ensamblaje y colocación de la obra en el edificio UNCTAD III. Fotografía Fundación Félix Maruenda.....	43
Imagen 14 Félix Maruenda junto a Los Cuatro. Sin Data. Documental Sin Miedo.....	45
Imagen 15 Serie Los invasores, 1978. El segundo Maldito y El Sargento Hierro.	46
Imagen 16 De la Serie los Torturadores, Torturador II, 1998. Archivo Fundación Félix Maruenda.....	47
Imagen 17 Bandera, 1974 y Estrella Solitaria, 1977. Archivo Fundación Félix Maruenda.	48

Imagen 18 Homenaje a Santiago Nattino, degollado. Serie Declaración Universal de los Derechos Humanos. 1988. Fotografía de Domingo Ulloa en 5 Esculturas y un Catálogo.	49
Imagen 19 Puertas Semilla y La gente mira. 1989. Congreso Nacional, Valparaíso. Fotografía del autor y Archivo Fundación Félix Maruenda	51
Imagen 20 Marta Colvin junto a la escultura La Pincoya. Fotografía Luis Montes.	53
Imagen 21 Hombre Bandera (sin fecha), y Trabajador Voluntario 1971.	55
Imagen 22 Restos Trabajador Voluntario, expuesto en la retrospectiva SIN MIEDO, en el MNBA, Septiembre de 2007. Archivo Fundación Félix Maruenda.	58
Imagen 23 Segundo Trabajador Voluntario, en Museo Vivo Félix Maruenda. Fotografía Archivo Fundación Félix Maruenda.....	60
Imagen 24 Homenaje al Trabajador Chileno, La Pintana. 2004. Archivo Fundación Félix Maruenda.....	62
Imagen 25 Numeración de la puerta de acceso al Taller del escultor Félix Maruenda Valencia...	70
Imagen 26 El taller del Escultor Félix Maruenda.....	71
Imagen 27 Grifas, topes y detalles, junto a frascos utilizados para guardar tornillos, en el ambiente de trabajo exterior.	71
Imagen 28 Vista general del espacio expositivo. En el centro, la serie de la Declaración Universal de los Derechos Humanos, dedicada a Santiago Nattino.	76
Imagen 29 Pañol de herramientas. Tanto expositivas como de uso actualmente.	77
Imagen 30 Distintos tipos de tenazas de fierro forjado para trabajar en la fragua, junto a grifas, topes y martillos, tanto de exhibición como de uso.	78
Imagen 31 Vista general del espacio expositivo. En el centro, la serie de la Declaración Universal de los Derechos Humanos, dedicada a Santiago Nattino.	79
Imagen 32 Vista general a la serie los Torturadores. Acacio tallado y Cobre repujado.	80
Imagen 33 En primer plano Mercurio 1995. Cobre repujado y fierro soldado. Atrás, el Bailarín .	81
Imagen 34 Retrato de Félix Maruenda realizado por su hija, Manola Maruenda, que da la bienvenida al segundo piso de exposición.....	82
Imagen 35 Vista general del segundo piso de exposición. Las tarimas a distintas alturas facilitan la visión y dialogo con los niños y poseen una doble función, soporte expositivo y deposito del Museo Vivo.....	83
Imagen 36 Maquetas de La Familia, Monumento a la Humanidad (1976), y mural Piraña (1975). A la derecha, Monumento a la Humanidad en Parque Quinta Normal.....	84
Imagen 37 Maqueta Monumento al Presidente Salvador Allende. Fotografía Archivo Fundación Félix Maruenda. A la derecha, Salvador Allende actualmente en el Museo Vivo Félix Maruenda	85
Imagen 38 Restos de la escultura Homenaje al Trabajador Voluntario junto a la obra Los Cuatro. Maqueta del Monumento al Trabajador Chileno, 2004.	87
Imagen 39 Último par de lentes del Escultor Félix Albor Maruenda Valencia.....	90

RESUMEN

La memoria escultórica es un tema poco considerado dentro de la Teoría e Historia del Arte a falta de teóricos que estén dispuestos a ingresar al taller de los escultores y a la falta de registro de las ideas e historias que allí suceden por parte de estos últimos sobre su propio trabajo, para saltar así, de la tradición oral a la escrita, para mantener una línea de continuidad y desarrollo del oficio.

En esta investigación, se propugna revisar el aporte que realizan al oficio Los Museos de Autor, como espacios de memoria, que permiten ver tanto la obra terminada, como sus procesos de creación, por medio las preguntas, historias y razones que acompañaron al artista y que resultan tremendamente enriquecedores para comprender los miedos, las angustias y anhelos que vive el autor en su proceso creativo y desde ellos, desprender las posibles enseñanzas que estos contengan.

Para esto, se analiza el Museo Vivo Félix Maruenda, que junto con adentrarse en esta memoria de la mano de un escultor que decidió asumir el dolor de Chile en su escultura, denunciando las atrocidades cometidas por la dictadura de cívico militar de Pinochet, y que posee la particularidad de aun seguir funcionando como taller, lo que permite comprender el trabajo desde el trabajo, y unir las dos mitades del artista, al obrero y al letrado, que se juntan por medio de un amor irrestricto a su oficio que lo acompaña hasta el día de su muerte.

Palabras clave: Escultura, Memoria, Félix Maruenda, Museo de autor, Chile.

No perdáis vuestro tiempo en anudar relaciones mundanas o políticas. Veréis a muchos de vuestros cofrades llegar por la intriga a los honores y la fortuna: Estos no son verdaderos artistas. Algunos de ellos, son, sin embargo, muy inteligentes y si vosotros os ponéis a luchar con ellos en su terreno, perderéis tanto tiempo como ellos mismos, es decir toda vuestra existencia: entonces no os quedará ni un minuto para ser artistas.

Amad apasionadamente vuestra misión. No existe otra más bella. Es mucho más alta de la que el vulgo cree.

August Rodin, Testamento.

Introducción

La presente investigación, pretende escarbar en la memoria escultórica de Chile, revisando antecedentes, luces y sombras de un oficio que desde su origen ha estado dedicado a la conmemoración, pero que pocas veces se piensa en su memoria propia y dados los problemas que genera su enseñanza en las universidades, ve en riesgo su continuidad hacia el futuro.

Para poder comprender el problema, podemos realizarnos la pregunta, ¿quién conmemora a los conmemoradores?, ¿quién resguarda la memoria de aquellos dedicados a inmovilizarla en la materia? Muy someramente la respuesta se podrá decir que pertenece al campo de la historia del arte, pero lo cierto, es que la lectura que realiza el teórico rara vez tiene que ver con lo que sucede en el taller que es donde se desarrolla el oficio del escultor y se desarrollan las esculturas. Su trabajo se enfoca mayoritariamente en revisar las obras terminadas, estableciendo posiciones estéticas y generando puentes con el medio artístico y cultural, pero sin poder ver la totalidad del campo de desarrollo del quehacer de la escultura. Por contraparte, la mirada del escultor sobre su propio oficio es mucho más íntegra para analizar luces y sombras de su memoria, puesto que entrega puntos de vista de dos polos opuestos con los que convive a diario, el obrero y el letrado.

Francisco Gazitua, escultor y filósofo chileno define la escultura como ese oficio en el que “se juntan las manos con la inteligencia y la sensibilidad con las herramientas” (MINEDUC, s/f, p. 135) y, justamente, esa característica se vuelve fundamental para

poder analizar los vestigios de la memoria, el aporte y las dificultades que poseen los espacios culturales dedicados íntegramente a esta finalidad.

La memoria escultórica es mucho más que fechas, materiales y medidas. Es mucho más que comprender el origen de un mandato para la existencia de un determinado monumento en la ciudad. Es la historia de un conjunto de procesos y preguntas que acompañaron al artista en un trabajo creativo que se vive en la penumbra, pero que es acompañado por las luces que da la historia, la poesía y el ruido de las maquinarias junto al silencio de la arcilla. Es comprender el cedazo de la identidad creadora particular del artista escultor y visualizar su obra bajo ese prisma para poder comprender sus razones propias para poder entender lo que hizo y sobre todo, por qué lo hizo.

Para poder ir centrando las ideas de este recorrido, es necesario visualizar el camino conceptual desde donde nos moveremos, para poder llegar de forma consiente a lo que entenderemos como un Museo de Autor dedicado a un escultor, que para el caso de esta investigación, será el Museo Vivo Félix Maruenda.

Para ahondar en las particularidades que presenta el hecho de guardar la memoria escultórica, se revisarán los museos dedicados especialmente a ella con algunos alcances históricos e institucionales, en donde la visión del ser escultor fue fundamental para crear el primer piso de nuestra institucionalidad artística cultural nacional, algunos alcances institucionales que están en un proceso de transición gracias a la

relativamente reciente creación del Ministerio de las Artes, las Culturas y el Patrimonio, que rige al mundo cultural en nuestro país.

Los museos dedicados a la escultura son pocos, lo mismo sucede con los museos de autor dedicados a escultores en Chile, hecho que no se condice con la gran cantidad de artistas que han querido donar su trabajo a la patria, y que por problemas institucionales, no han podido concretarse.

Estableciendo los conceptos de Museo, Museo de autor y los alcances históricos pertinentes, resulta posible adentrarse en las particularidades de los museos de autor dedicados a escultores en Chile, consiguiendo así, ser una categoría que resulta necesario analizar por sí misma y que posee un peso suficiente para comenzar un análisis profundo de sus luces y sombras y por sobre todo, los aportes que puede generar para la cultura el desarrollo y continuidad de la tradición de un oficio y la memoria de este mismo.

Los Museos de autor dedicados a escultores chilenos, albergan en su esencia la obra del artista, pero también parte de sus procesos íntimos, sus estudios, bocetos y dibujos que dan cuenta de sus preocupaciones y aspiraciones, permitiendo ver la integridad de su persona, mostrándonos un espacio de conocimiento pocas veces visto y ciertamente poco considerado dentro de la historia del arte y desde la teoría del arte, quedando solo como parte del anecdotario, el que podría llegar a ser prescindible incluso ante la obra terminada.

Los Museos de Autor dedicados a Escultores en Chile son reducidos y la historia nos plantea grandes deudas al respecto. En este estudio, revisaremos los principales antecedentes de los museos de autor dedicados a escultores en Chile y nos detendremos a analizar de forma íntegra el caso del Museo Vivo Félix Maruenda ubicado en la comuna de Buin, región Metropolitana, en el lugar que fuera el taller y el hogar del escultor. En este museo se encuentra gran parte de su obra artística que está completamente ligada a la historia reciente de nuestro país. Junto a la escultura se encuentran estudios, esquemas, maquetas y dibujos que ayudan a comprender los procesos íntimos y particulares del artista, los libros que acompañaron su imaginario junto a algunos objetos cotidianos y sus herramientas, que permiten visualizar toda su trayectoria, desde trabajos realizados en la Escuela de Bellas de la Universidad de Chile de la que fuera estudiante y profesor, hasta la maqueta de la que fuera su última obra, el *Monumento al Trabajador Chileno*, instalado en la comuna de la Pintana el año 2004.

Junto con lo anterior, este museo, cuenta con la particularidad excepcional de que mantiene aún de forma viva el oficio de la Forja tradicional chilena, lo que permite acercar un oficio casi extinto al público general y a los estudiantes para comprender el trabajo desde el trabajo y ver la relevancia de aprender a expresarse con las manos. Gracias a su centro de documentación y archivo es posible revisar los libros que acompañaron los trabajos de Félix Maruenda así como las noticias que lo impactaron y que finalmente fueron el comienzo de la creación de su obra. Todo esto junto a cartas y escritos personales que ayudan a comprender al hombre que vive dentro del hombre, a ese ser humano a la intemperie que con su sensibilidad logra guardar la memoria de un

pueblo durante la Dictadura Militar, desarrollando una obra artística profunda y sincera, SIN MIEDO, como acuñara su maestra Marta Colvin mientras este aún era un estudiante en la Facultad de Bellas Artes en la Universidad de Chile.

La metodología de análisis para el desarrollo de esta investigación es de carácter cualitativa, para ello se ha realizado una investigación bibliográfica y de archivo, tanto personal como notas de prensa y algunas de carácter audiovisual como lo es el Documental *Sin Miedo, Félix Maruenda*. Además se entrevistó como figura clave a Joaquín Maruenda, actual Director de Proyectos del museo e hijo del artista, junto a Graciela Córdova viuda del escultor, quienes han permitido contextualizar y organizar un hilo directivo dentro de las piezas del rompecabezas de esta investigación. Todo acompañado de estudio de campo y mucho silencio junto a las obras y el espacio mismo del museo, en cuyas paredes esta la memoria de un artista que a pesar de los años, sigue contándonos una historia necesaria para Chile.

1. Antecedentes históricos y aproximaciones conceptuales

1.1 Museo, definición e institucionalidad

Al hablar de museos el primer imaginario que se nos viene a la cabeza es ese gran edificio antiguo, lleno de objetos de otros tiempos que por antonomasia cuenta una historia que en un principio no logramos comprender pero que poco a poco, al dejarnos llevar por su atmósfera, su luz, su tiempo y silencio, nos comienza a contar una historia de aquello que pasó, de eso que se sabe o incluso, de aquello que debería ser, como si fuese un gran libro de ladrillos que alberga una historia que necesita ser contada.

Esta imagen novelesca, llena de poesía encarnada es lo que muchos sentimos al entrar a un museo; es la posibilidad de hacer un viaje en el tiempo a una parte de la historia y poder salir de allí en otra parte de esa misma historia, siendo espectador y protagonista al mismo tiempo en donde nuestras perspectivas de entender el mundo pasan por un cedazo que nos permite ver una parte de nosotros mismos dentro de su memoria.

La Real Academia de la Lengua Española (RAE), define museo como un “lugar donde se guardan objetos notables, curiosidades artísticas, científicas, etc.”. Sin embargo, su raíz etimológica viene del latín *musēum* que era el “lugar consagrado a las musas” que define la misma RAE como el *numen* del poeta, la inspiración.

La definición establecida habla del lugar como un espacio físico donde se albergan las distintas colecciones. No obstante, un museo es mucho más que paredes y repisas que cumplen con ciertos criterios de conservación y exhibición para las piezas que poseen.

El Consejo Internacional de Museos, (ICOM por sus siglas en ingles), organización no gubernamental que tiene representación ante la Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura (UNESCO) y es un órgano consultivo de Naciones Unidas (ONU), define los museos como,

Una institución sin fines lucrativos, permanente, al servicio de la sociedad y su desarrollo, abierta al público, que adquiere, conserva, investiga, comunica y expone el patrimonio material e inmaterial de la humanidad y su medio ambiente con fines de educación, estudio y recreo. (ICOM, 2021)

En Chile esa definición es en general aceptada, pero debido a nuestra legislación particular, muchos museos pertenecen a iniciativas privadas y por ende, no son abiertos a todo público ni poseen gratuidad de acceso, pero sí albergan colecciones que nos permiten tener un prisma particular para entender al mundo.

Según el Registro de Museos Chile (RMC) perteneciente a la Subdirección de Museos, existen actualmente 336 museos en Chile, siendo 138 públicos y 189 privados a mayo de 2021. Cabe mencionar que para ingresar a dicho registro, basta con llenar un formulario web, lo que permite que cualquier espacio pueda transformarse en museo, lo que por un lado facilita el acceso, pero por otro quita seriedad y control sobre el término, ya que cualquier colección puede llegar a definirse como museo y poder participar de las mismas actividades, optar a los mismos fondos, sin primar su colección, cantidad de público, historia o relevancia hacia la comunidad.

La institucionalidad que alberga al mayor número de museos en nuestro país, es la Subdirección Nacional de Museos perteneciente al Servicio Nacional del Patrimonio Cultural que a su vez depende del Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio (MINCAP) creado por ley el 28 de enero de 2018, que a su vez deviene del Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, perteneciente en calidad de subsecretaria al Ministerio de Educación. Y el organismo que albergaba la realidad museal era la Dirección de Archivos, Bibliotecas y Museos (DIBAM).

Resulta necesario este pequeño alcance histórico de nuestra institucionalidad porque aún no están ordenados todos los estamentos ni nuevos reglamentos de muchas instituciones culturales, por lo que ciertos temas y definiciones pertenecen a instituciones actuales y otras a la anterior institucionalidad, situación que puede estar pronta a modificarse nuevamente si el proyecto de Ley de Patrimonio presentado por el poder ejecutivo avanza en el Congreso.

1.1.1 Un breve alcance institucional: Escultores al servicio del desarrollo cultural nacional

La historia cultural de nuestro país logra definirse en un comienzo por dos grandes hitos, la fundación de la Universidad de Chile el 19 de noviembre de 1842 por mano de don Andrés Bello y el Centenario de la República, celebrado el 18 de septiembre de 1810.

La creación de la Universidad de Chile junto con la formación de profesionales para el país y el conjunto aunado de saberes puestos al servicio de la patria, permitió en 1910 la creación de la Academia de Bellas Artes, cuyo primer director fue el escultor Virginio Arias Cruz. La historia de este hecho, viene a su vez de un conjunto de acciones previas en la historia en torno a las artes visuales, como es la firma del Decreto Supremo de 1859 en el cual la Academia de Pintura pasó a formar parte de la Sección Universitaria de Bellas Artes, fusionándose con las clases de arquitectura y escultura que ya existían.

La Academia de Bellas Artes realizó sus cursos dentro del espacio físico del Museo Nacional de Bellas Artes ubicado en el Parque Forestal, institución que fue ideada por el escultor José Miguel Blanco, quien además realizó la gestión institucional para su existencia.

Las dos instituciones culturales más importantes de nuestra historia fueron fundadas por escultores y compartieron espacio físico e ideológico. La Academia de Bellas Artes y el Museo Nacional de Bellas Artes estuvieron unidas por corredores internos dentro del edificio, lo que permitía el libre acceso a los estudiantes de carreras artísticas hacia el Museo de forma libre, facilitando de esa forma que los artistas en formación se sintieran incorporados a la gran historia del arte que alberga el Museo. Lamentablemente, durante los días posteriores al golpe de estado del 11 de septiembre de 1973, ese corredor fue cerrado junto con el allanamiento militar al Museo y la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Chile (nuevo nombre de la Academia de Bellas Artes que

adquiere en 1971) fue cerrada y trasladada 2 años más tarde al Campus Juan Gómez Millas en la comuna de Ñuñoa.

Desde el año 1974 el espacio que ocupara la Academia de Bellas Artes se transforma en la sede principal del Museo de Arte Contemporáneo de la Universidad de Chile (MAC), que junto con el Museo Nacional de Bellas Artes, son los museos cuya colección de obras escultóricas son más características y transversales en torno a la memoria escultórica nacional.

Con motivo del Bicentenario de la nación celebrado el 18 de septiembre de 2010, parte de los corredores que unían a la antigua Academia y al Museo fueron abiertos al público, vinculando nuevamente los espacios que servían como puentes entre los artistas en formación y el arte consagrado, entre el trabajo de taller y la exhibición.

1.2 Museos dedicados a la Escultura en Chile

Dentro del catastro mencionado por el Registro de Museos de Chile (RMC), existen solo 4 instituciones formales con dedicatoria específica hacia la escultura: en la región Metropolitana encontramos el *Museo Parque de las Esculturas* en la comuna de Providencia, el *Museo Vivo Félix Maruenda* en la comuna de Buin, *el Salón Museográfico Escultor José Recabarren Apablaza* ubicado en la comuna de San Bernardo, y en la región del Bío Bío está el *Museo Marta Colvin* emplazado en la ciudad de Chillán. Sin embargo, fuera de los registros oficiales hay varias instituciones con características museales que están específicamente dedicadas a guardar la memoria

escultórica nacional y que cumplen con las características de ser incluso museos de autor, como es la *Sala Lily Garafulic* perteneciente a la Universidad de Talca y el *Proyecto del Museo del Hombre* que albergará la obra del escultor Mario Irarrázaval en la Universidad Austral.

El Salón Museográfico Escultor José Recabarren Apablaza perteneciente a la fundación del mismo nombre, resulta ser solo un salón que adquiere el nombre del Profesor José Recabarren, quien tuvo un valor social local dentro de la comuna de San Bernardo y realizó escultura durante parte de su vida, pero no fue el oficio que lo consagrara ni el que le diera reconocimiento. Sin embargo, en él es posible visualizar algunas obras realizadas pero que no aportan directamente a esta investigación, únicamente por estar dentro de los catastros oficiales debía ser mencionado.

La Sala Lily Garafulic será revisada más adelante en esta investigación por poseer características de Museo de Autor. Y el Proyecto Museo del Hombre por tratarse de un proyecto que a pesar de llevar casi 40 años de gestación por iniciativa personal del escultor y de la Fundación Mario Irarrázabal, no es posible considerarlo en su integralidad, más que solo como antecedente que puede servir para el futuro y ser un nuevo punto de partida y análisis de dicho espacio.

1.2.1 El Museo Parque de las Esculturas, perteneciente a la Municipalidad de Providencia en Santiago

El Museo Parque de las Esculturas en Providencia, es el primer museo dedicado de forma exclusiva a este arte. Su proceso de gestación comenzó tras la subida del Río Mapocho en 1983 y, gracias a la insistente gestión del Escultor y premio Nacional de Arte (2009) Federico Assler, pudo concretarse transformándose así en un referente para la ciudad de Santiago y un hito dentro de la memoria escultórica nacional.

Mientras caminaba por la ribera norte del Mapocho advertí que estaban arreglando los jardines luego de la salida del río Mapocho en 1983. Pensé, entonces, que era posible habilitar allí un paseo con esculturas. Invité a Germán Bannen, arquitecto Jefe de la Municipalidad de Providencia, a visitar juntos el lugar. Fue el inicio de una serie de reuniones” (Fuentes y Retamal, 2008, p. 23)

Dichas conversaciones con German Bannen permitieron poner una semilla que fue germinando poco a poco con la venia de la entonces alcaldesa designada, Carmen Grez de Anrique, quien el 7 de agosto de 1984 firma el Decreto Municipal N° 1.246 donde se señala la necesidad de juntar antecedentes para la creación del “Museo al aire libre sobre esculturas” y se fija una comisión cuya responsabilidad sería:

Establecer la justificación de la iniciativa; definir los objetivos y contenidos del museo; proponer el espacio urbano para su instalación; designar un Comité Técnico para resolver los asuntos relacionados con las obras

escultóricas; designar los artistas cuyas obras constituirán la fase inicial del museo; y finalmente, establecer el plan de financiamiento. (Fuentes y Retamal, 2008, p. 23)

El 7 de septiembre del mismo año, se les envió carta a 10 reconocidos escultores nacionales para sumarse a esta iniciativa por medio de su trabajo: Sergio Castillo, Marta Colvin, Juan Egenau, Lily Garafulic, Claudio Girola, Carlos Ortuzar, Samuel Román, Raúl Valdivieso, Matías Vial y Mario Irarrázabal.

Esta invitación, mencionaba el trabajo mancomunado entre la Municipalidad de Providencia y los escultores quienes se pusieron en contacto para “abocarse a la tarea de crear el primer Museo de Esculturas al aire Libre, que existía en Chile, el que estaría ubicado en los jardines ribereños entre los puentes Pedro de Valdivia y Padre Letelier” (Fuentes y Retamal, 2008, p. 33)

Originalmente este espacio fue planteado como un museo al aire libre, sin embargo, la denominación de Parque de las Esculturas fue más conciliadora considerando las visiones detractoras de la iniciativa. De hecho, varios escultores desistieron de participar por distintas razones, por lo que la municipalidad tuvo que tomar directamente la responsabilidad de definir a su criterio qué escultores eran los de mayor relevancia en el país e invitarlos directamente.

El Parque se inaugura con una sola obra y sus deseos es que se albergue la memoria escultórica nacional con miras de Modernidad, que permita dar cuenta de autores que

han calado profundo dentro del patrimonio escultórico urbano y sean considerados como fieles representantes de la escultura chilena.

La primera obra del Parque fue inaugurada el 17 de diciembre de 1986. La PACHA MAMA, de la escultora y Premio Nacional de Arte 1970, Marta Colvin Andrade (1907-1995) que contó con el financiamiento del Banco Citibank. Escultura de piedra roja de la cantera de Polpaico en Colina, realizada en tres partes o bloques que sumandos alcanzan los 4,2 mt. Representa a la madre tierra, una mujer indígena, de cabellera trenzada que en su vientre alberga a la Cordillera de los Andes y permite que el Sol la atraviese iluminando la tierra. Una obra cargada de simbolismo para este espacio que se abre inéditamente para almacenar la memoria escultórica nacional.



Imagen 1 Pacha Mama, Marta Colvin. 1986.

Tras la incorporación de la primera obra en la ribera del río fueron llegando las siguientes y el Parque de las Esculturas comienza a nacer.

La escultura ERUPCIÓN del escultor y Premio Nacional de Arte 1997 Sergio Castillo (1925-2010) fue inaugurada en 1988. La obra está realizada con perfiles de acero pintados de rojo, cuyos extremos poseen una tapa de acero inoxidable para que brillen con el sol. Posee 6 x 9 x 1,7 mt de envergadura y resulta ser la obra más icónica del parque, ya que por su tamaño, color y movimiento, es posible identificarla desde ambos extremos y destaca sobre el verde de los árboles, lo que da una visión inmejorable sobre ella desde la ribera sur del río Mapocho y la costanera Andrés Bello. Esta obra, originalmente se llamaba “Tensión” y representa el difícil momento de la sociedad chilena que estaba polarizándose en torno al plebiscito del año 1988 que definiría la continuidad o no de la dictadura de Pinochet. La alcaldesa en ese entonces designada, Carmen Grez, le sugiere a Sergio que cambie el nombre de la obra que era “muy puntudo” y podría traer alguna dificultad para todos, por lo que la obra se inaugura con el nombre de Erupción, siendo fiel a la idea original ya que la ciudadanía estaba *erupcionando* según palabras del mismo escultor.



Imagen 2 Erupción, Sergio Castillo, 1988.

La ESTELA MONUMENTAL de Don Samuel Román Rojas (1907-1990) fue construida en bloques de granito gris ala de mosca y mide 1,9 x 3,86 x 30 cm. Originalmente estuvo en la Facultad de Ingeniería de la Universidad de Chile, pero la necesidad de que existiese una obra de su autoría hizo que la escultura fuese trasladada al parque al poco tiempo de fallecer el escultor. La obra data de 1985, sin embargo, fue instalada en 1993 de forma coincidente con la retrospectiva del escultor realizada el mismo año en el Museo Nacional de Bellas Artes (MNBA). Ella enmarca, por medio de dos estelas pétreas cortadas con cuñas, un conjunto de símbolos iconográficos con clara alusión a petroglifos en donde se muestran distintas áreas del saber humano, que son sostenidos por tres pilares ideológicos que acompañaron a la figura y personalidad de Samuel: Bien Hombre, Vida Justicia y Cultura Humanidad.



Imagen 3 Estela Monumental, Samuel Román Rojas, 1985.

El CONJUNTO ESCULTORICO de Federico Assler (1929) es inaugurado en 1989. Fue un aporte de Cemento Polpaico y en su totalidad mide 16 metros de diámetro por 4,6 de alto. Originalmente estaba conformado por 3 escenas que por la remodelación de la autopista Costanera Norte fueron movidas y no reubicadas en su lugar original. Resulta ser una obra con un espíritu propio como si fuese un pequeño parque dentro del parque, trabajados por medio de la talla negativa de bloques de polietileno expandido, rellenos con cemento gris con incorporación de pigmentos, lo que da un degrade de color muy natural y articula al material como una piedra del siglo XX. En la obra se muestra el crecimiento de un ser que se va densificando, se construye como humano y al mismo tiempo en su crecimiento toma características arbóreas. Esto sucede rodeando un zócalo denominado LA ROSA, en donde se leen en negativo distintas formas de lecturas a esta flor. La tercera parte de la obra, está alejada de la misma producto de este movimiento, es la ODA AL RÍO, que homenajea al rio Mapocho y muestra sus aguas correr en dos sentidos opuestos y éstas al chocar, se elevan mostrando la fuerza que contiene dentro.



Imagen 4 Conjunto Escultórico, Federico Assler. 1989.

La IMAGEN PARA EL BICENTENARIO de la escultora y Premio Nacional de Arte 1995, Lily Garafulic (1914-2012), inaugurada en 2010, resulta ser una de sus últimas creaciones. La obra, presenta tres bloques de tamaño regresivo de mármol trevertino proveniente de Calama y que contienen una reflexión sobre la historia nacional y la fiesta del Bicentenario celebrada el mismo año, en donde cada uno de los bloques que la componen representa cien años de nuestra historia. *“Actualmente estamos en el segundo y su base es reducida en comparación al primero. De ustedes depende que no se siga achicando”* como explicara la escultora en la inauguración de la obra.



Imagen 5 Imagen para el Bicentenario, Lily Garafulic. 2010.

Actualmente el Parque alberga más de 30 obras de gran tamaño representantes de una amplia gama de artistas/escultores, con diversos tipos de materialidad y obras que dan cuenta de 30 años de visiones y preocupaciones en torno al oficio de la escultura, en donde se pueden encontrar obras figurativas, abstractas, con características de *land-art*, cinéticas, íntimas, expansivas, inconclusas, financiadas por privados, donaciones y una amplia gama de posibilidades, que en su conjunto muestran la realidad del ser escultor en los últimos años y sin duda, es un espacio obligatorio para poder a comenzar a hablar de Escultura en Chile.

Si bien existen otros Parques de las Esculturas a lo largo de Chile, el de Providencia resulta ser el más representativo en torno a la escultura nacional y permite vislumbrar mayor tipo de dificultades, luces y sombras de un lugar que se ha vuelto icónico de la ciudad de Santiago. Además, es el único que es miembro integrante de ICOM,

categoría que posee desde 2008 y logra definirlo íntegramente como Museo y no solamente como un parque.

Los otros museos o espacios museales dedicados a la escultura chilena, mencionados al comienzo de este capítulo, cuentan con la característica de ser considerados como Museos de Autor al estar dedicados a un solo artista, por lo que resulta necesario generar una nueva categoría.

1.3 Museo de autor

Los museos de autor, tácitamente se entienden como un lugar donde muchas veces vivió un artista o el lugar donde trabajó, que fue su taller y que tras su muerte se transforman en museos en los cuales se alberga su trabajo, su colección, sus escritos y ciertas particularidades que lo vuelven propio y resultan atractivo para los visitantes, historiadores/investigadores y para las nuevas generaciones de artistas que ven en él un puente cotidiano del trabajo que se realiza con la historia y la memoria.

En Chile, los más conocidos resultan ser las Casas-Museos de Pablo Neruda. La Sebastiana en Valparaíso, La Chascona en Santiago y la Casa de Isla Negra. En ellas se encuentra esparcida la personalidad del poeta y resulta muy atractivo visitarlas para comprender su gran imaginario desde la cotidianidad, desde su perspectiva de acumulador de vivencias e historias íntimas, que se vuelven colectivas dentro de sus poemas. Son, sin lugar a dudas, un aporte a la cultura, a nuestra historia y personalidad como nación.

También existen otros espacios dedicados a artistas dentro de otras instituciones, como la Sala Museo Gabriela Mistral dependiente del Archivo Central Andrés Bello de la Universidad de Chile, un pequeño apéndice del museo Franciscano en la Iglesia de San Francisco que también alberga objetos de la poeta entre los que destaca la medalla del Premio Nobel que gana en 1945.

En el caso de los escultores chilenos, si bien existen referentes claros al respecto, también resulta ser un tema muy poco considerado dentro de la historia, pero que en los últimos años ha tomado valor justamente pensando en la continuidad del oficio que se ha visto afectado en las universidades a causa del financiamiento de los talleres, y ver el quiebre de la tradición y continuidad de trabajo que se produjo desde el cierre de la Escuela de Bellas Artes de la Universidad de Chile en el Parque Forestal tras el golpe de Estado de 1973. Por ello, la reflexión en torno a la memoria escultórica comienza a ser un tema recurrente dentro de los talleres y los escultores mayores que comienzan a pensar en qué debería suceder con su obra tras su muerte, y de qué forma esta puede seguir enseñando y contribuyendo a la identidad escultórica nacional, particularmente, hacia las nuevas generaciones que desde el golpe de Estado han visto mermada su formación.

1.4 Museos de Autor dedicados a Escultores en Chile

Los registros específicos sobre el tema resultan ser muy pocos, las iniciativas que han querido desarrollarse han encontrado dificultades incluso antes de gestarse, por lo que son varios casos los que solo se cuentan como anécdotas dentro de la tradición oral del

oficio de la escultura que aún vive en los talleres. Estas historias si bien no resultan analizables directamente para el caso de esta investigación, suman relevancia al cuerpo de análisis, puesto que denota una deuda para con la memoria escultórica nacional y con muchos escultores ya fallecidos de los cuales prácticamente no hay registros de su vida, ni de su obra, y tampoco han tenido exposiciones retrospectivas ni publicaciones especializadas que compartan su imaginario de creación.

Algunas de estas iniciativas truncadas mencionan escultores como Virginio Arias Cruz (1855-1941), Juan Egenau Moore (1927-1987), Totila Albert (1892-1967), pero la lista es enorme y resulta complejo poder cuantificar todo aquello que se ha perdido, las obras que se han dispersado y sin duda la memoria a la cual no se podrá volver a acceder y que resulta tan necesaria en la búsqueda de la identidad y que necesita ser hallada antes de que lamentablemente quede en el olvido.

1.4.1 Iniciativa Museo Samuel Román

Quien comenzase con el cuestionamiento y necesidad de poder contribuir con su obra y su legado tras su muerte fue Samuel Román Rojas (1907-1990) que, junto con ser el “gran escultor de América” (MNBA, 1993, p. 37) como lo nombrara el periodista argentino Emilio Pettoruti, fue profesor desde 1927 hasta prácticamente el día de su muerte. Primero en la Escuela de Artes Aplicadas, luego en la Escuela de Bellas Artes y en la Escuela de Canteros Pedro Aguirre Cerda que él mismo fundara en 1943 y dirigiera hasta su cierre inexplicablemente sucedido treinta años más tarde.

Una fuerte vocación pedagógica acompañó siempre a nuestro Premio Nacional de Arte:

Tengo la intención de crear talleres libres donde concurra el pueblo que no tiene recursos. Mis tres deseos esenciales son: primero, orientar el alma popular; capacitar para que se exprese en piedra, madera, tierras cocidas. Segundo, estimular la personalidad humana en la creación a través de la leyenda popular; y tercero, levantar la fe del pueblo, robusteciendo la capacidad creadora. (...). Su anhelo antes de morir fue que su casa-taller se conservara junto con las numerosas obras que guardaba. No me interesa vender –dijo-, porque todo lo que tengo será mi legado de agradecimiento a la vida. Quiero que mis talleres y mi casa sean patrimonio de una Fundación-Museo para mi pueblo”. Hoy su casa ya no existe y sus obras se dispersaron para siempre. ¡Cómo estará dando golpes de cincel desde el más allá contra la insensibilidad y la Incomprensión! (MNBA, 1993, p. 57)



Imagen 6 Taller de Samuel Román hacia 1969. Foto Archivo Central Andrés Bello.

Al fallecer Samuel, su patrimonio fue repartido dentro de sus herederos y no fue considerada su voluntad de donar su taller y obra artística a un Museo que guardara su memoria. Su colección fue dispersada y lamentablemente desaparecida por lo cual se perdió para Chile la posibilidad de contar con un Museo de Autor dedicado a uno de los escultores fundamentales de nuestra historia y figura clave para comprender la identidad escultórica nacional.

Héctor Román Latorre (1932-2007), escultor e hijo de Samuel, reflexiona sobre la pérdida de su taller y la separación de la obra de su padre a causa del remate sucedido para repartir la herencia que dejara el escultor:

Hacemos un paralelo y pensamos en los moais de Isla de Pascua. ¿Qué sería de ese patrimonio si esas obras estuvieran en los cinco continentes? El valor de la unidad es impagable. *Agrega*, miles de

estudiantes, que ahora son autoridades, políticos y chilenos en general pasaron por esta casa... ¡y ninguno se quería ir! Disfrutaban los jardines y las esculturas artísticamente ubicadas entre las plantas, además, era un museo vivo. Porque aquí todavía trabajamos obras, restauramos. *Román con tristeza infinita expresa*, “mi padre ponía precios prohibitivos a sus trabajos, para así evitar que se los compraran. Él quería esto como museo. Su muerte fue tan intempestiva que no dejó herencia”.

(Henríquez, 1993)

La crónica sobre el remate de obras y lo complejo que resulta ver la pérdida del legado de toda una vida por parte de un artista y como no se puede hacer nada ante la falta de apoyo estatal para revertir dicha situación.

Juanito, uno de los cuidadores dice que en las noches escucha susurros en el frío galpón. Tal vez sea “la novia del viento” que lamenta su triste destino.

¿Alguien evitará esa pena? Tal vez aún haya tiempo.

Ricardo Henríquez, Vergüenza nacional. Vendieron casa museo del escultor. (Henríquez, 1993)

Este hecho hizo que la generación posterior tomara conciencia de su legado y la responsabilidad que el tiempo de trabajo les ha conferido, permitiendo la reflexión

consiente de qué hacer con su obra tras su muerte y generar caminos directivos claros sobre su voluntad una vez terminada su vida.

1.4.2 Museo Marta Colvin en Chillan. Universidad de Bío Bío

Marta Colvin Andrade (1907-1995), escultora y Premio Nacional de Arte 1970, al igual que Samuel Román, resulta ser clave para el arte de la escultura en Chile. Desde su obra, su vida viajera y sus 30 años de vida docente, su trabajo fue hacia la búsqueda de la identidad al igual que los poetas de su tiempo, Gabriela Mistral y Pablo Neruda. Su trabajo estuvo centrado en la búsqueda de América, esa gran fuerza que no viene ni del criollismo, ni el indigenismo, sino en el paisaje soberbio que construye este continente, particularmente nuestra Cordillera de los Andes.

En la Escuela de Bellas Artes de la Universidad de Chile, Marta Colvin me hacía leer a mis compañeros *Alturas de Machu Picchu* y luego, salíamos al Parque Forestal a mirar la cordillera. Allí está nuestra identidad, insistía Marta, y de vuelta a leer, como si en la poesía estuviera la herramienta fundamental de la escultura. (Maruenda, 2007, p. 146).

Su carácter de docente, la acompañó hasta su muerte. Su escultura al igual que ella, fue viajera y quedó repartida en distintas ciudades de Europa y América por lo que reunirla fue un enorme desafío que tras años de preparación, pudieron concretarse en

la retrospectiva “Marta Colvin, Desde el Taller”, realizada con motivo de su centenario en la Fundación Telefónica durante el año 2007.

Dicha exposición podría entenderse como una semilla para la existencia del Museo Marta Colvin, ubicado dentro de la Universidad del Bio Bio, en la ciudad de Chillan, debido al gran impacto generado hacia la comunidad y la visión transversal por parte de su familia y la comunidad artístico-escultórica que vieron la necesidad de poder acercar a Marta Colvin, a las nuevas generaciones y que su obra siguiera enseñando hacia el futuro. Tras largos años de trabajo, se escoge su ciudad natal como una forma de volver al origen y hacer un gesto hacia la tierra que la vio nacer como ser humano y como artista.



Imagen 7 Museo Marta Colvin, Universidad del Bio Bio. Chillan.

El Museo Marta Colvin, inaugurado el 15 de julio del 2011 en dependencias de la Universidad del Bio Bio, Campus Fernando May (Chillán), resultado del proyecto de la Dirección de Extensión de la Universidad del Bio-Bio y de la Sucesión de Marta Colvin. Nace a partir

de la clara y noble misión de poner en valor la vida y obra de la destacada artista, con la idea de custodiar, exhibir, preservar, conservar y restaurar sus obras, así como difundir su valioso legado.

No es casualidad su emplazamiento. En este lugar la escultora desarrolló su vida familiar junto a su esposo Fernando May Didier, en el conocido Fundo "El Mono", y es el hijo de ambos, Fernando May Colvin, quien en la década de 1970 donó los terrenos a la Universidad, cumpliendo así el deseo de su padre de que "se forme aquí, en este lugar, la más seria y grande fuente de estudios universitarios del país".

A un costado de la que fuera la casona familiar, se erigió el "Museo Marta Colvin" y el "Parque de las Esculturas", lugar donde en la actualidad se encuentra una significativa muestra de obras de la artista, compuesta por esculturas, bocetos y grabados, un deleite artístico, patrimonial e histórico para quienes visitan las dependencias.

El Museo cuenta con 24 obras escultóricas originales de la autora, en calidad de comodato. Además de albergar y custodiar algunos tesoros patrimoniales de la artista; bocetos y grabados producidos por Marta Colvin, parte de sus herramientas, mobiliario, su blusa de trabajo, y su última obra inconclusa; la maqueta de "Laberinto". Todos estos elementos brindan una experiencia memorable a la comunidad local,

regional, nacional e internacional. (Extraído del Registro de Museos de Chile / Museo Marta Colvin).

El Museo Marta Colvin abre un espacio a la memoria que durante largo tiempo no había sido considerada en Chile y permite ver el valor de la escultura no solo como un símbolo conmemorativo de la memoria de otros, de los personajes representados en la estatua, sino que permite un gesto retrospectivo e introspectivo de la memoria propia del oficio, del arte de la escultura. Arte que siempre ha estado al servicio de la historia grande, pero pocas veces al servicio de su propia memoria y no ha tenido la posibilidad de pensarse hacia sí misma considerando un espacio íntimo donde sea protagonista de sus propias voces que puedan expresarse de forma permanente hacia la comunidad y pueda así, seguir enseñando hacia el futuro, guardando ese instante en que una mujer, en este caso Marta, se entendió con la materia.

1.4.3 Sala Lily Garafulic, Universidad de Talca

Lily Garafulic Yankovic (1914-2012), escultora y Premio Nacional de Arte 1995, es quien se enfrenta a la posibilidad de dar el salto cualitativo más relevante para la historia de la escultura en Chile, el paso de la figuración a la abstracción.

Su formación en la Universidad de Chile, casi a modo exclusivo con el maestro Lorenzo Domínguez, la adentró en las particularidades de la piedra y la talla directa. Proceso de tallado en donde se interviene directamente el material sin la necesidad de un estudio o boceto previo ni la necesidad del sistema de toma puntos utilizado para la creación de

esculturas en mármol hasta ese momento. Lorenzo influye directamente en su trabajo, su imaginario y formación intelectual como escultora, compartiendo libros, herramientas y taller de trabajo en la Escuela de Bellas Artes de la Universidad de Chile.

En 1938 Lily viaja a París, donde conoce al escultor rumano Constantin Brancusi (1876-1957), quien es considerado el comienzo de la escultura abstracta gracias a su “Columna Infinita” ubicada en la localidad de Targu-Jiu en Rumania, inaugurada ese mismo año, y que guarda la memoria histórica de las víctimas jóvenes de la Primera Guerra Mundial. Durante este viaje, junto con entablar una relación de amistad, Lily comprende el valor de la abstracción en el arte que define como un arte de síntesis, de decir lo máximo con la menor cantidad de elementos. Este cambio de perspectiva y de enfoque en su trabajo, resultó crucial para que la escultura en Chile pudiera evolucionar.

La exposición SIGNOS, del año 1967, concentra toda su evolución, búsqueda e ideales sobre el trabajo. En dicha exposición, por primera vez se logra ver la escultura “sin cuento agregado”, poniendo en presencia y discusión la materia dentro del discurso escultórico ya no como soporte de ideas narrativas o conmemorativos, sino como el discurso mismo, lo que la muestra como un arte independiente, que “no tiene nada que pedirle nada prestado a nadie” (Gazitúa cit. en Artespacio, 2004, p. 51) para su subsistencia.

Lily, entre 1973 y 1977, ocupa el cargo de Directora del Museo Nacional de Bellas Artes. Se trató de una época muy compleja por el golpe de Estado, el cierre de la Facultad de Bellas Artes, y el hecho de tener que reconstruir parte del edificio que fue

dañado producto del allanamiento realizado por la milicia. En ese contexto y para poder restaurar las obras de la colección del museo que fueron dañadas, funda el Laboratorio de Conservación y Restauración del MNBA que, en octubre de 1982, se transforma en el Centro Nacional de Conservación y Restauración (CNCR), institución actualmente dependiente del Servicio Nacional del Patrimonio.

El proceso de cambio de paradigma que trajera a la escultura en Chile, junto a sus 37 años de docente, su obra e innumerables exposiciones en Chile y el extranjero, le confirieron el Premio Nacional de Arte en 1995 y el reconocimiento como Profesora Emérita de la Universidad de Chile.

Su historia de vida y trabajo, como sucedió con Samuel Román, le hizo preguntarse ¿qué hacer con mis esculturas tras la muerte?; Es por ello que decide donar su colección personal, sus obras más queridas a la Universidad de Talca para que formen parte del Museo Nacional de la Escultura de la Universidad, colección que cuenta con un Parque de las Esculturas dentro de su campus principal.



Imagen 8 Sala Lily Garafulic. Espacio Bicentenario. Universidad de Talca. Foto, U. de Talca.

La Sala Lily Garafulic, ubicada en el Espacio Bicentenario de la Universidad en la región del Maule, inaugurada el 31 de julio de 2015, cuenta con 67 esculturas ejecutadas por la artista, entre 1930 y 2010. Las obras están dispuestas cronológicamente de la misma forma que ella las conservaba en su taller, permitiendo un recorrido por su vida e imaginario de creación. Estas obras corresponden a su colección particular que no deseaba que se dispersara puesto que son un testimonio fundamental para comprender sus avances, sus dudas, sus ideas en torno al oficio, la forma, pero sobre todo, la materia que hace eco en cada una de sus obras y es capaz de entenderse como la fuente y la razón del discurso escultórico.

2 El Museo Félix Maruenda

2.1 Félix Albor Maruenda Valencia, Escultor

Nace en Santiago de Chile en 1942. Sus padres fueron Pina Valencia, ceramista de oficio, y Albor Maruenda, guitarrista. Su infancia transcurre entre el silbato del tren de la Estación Mapocho y juegos infantiles, mientras en su casa se comentaba del quehacer político y social en medio de la Segunda Guerra Mundial y la contingencia nacional.

Su familia, si bien es de origen sencillo, está ligada al mundo cultural, lo que permite que Maruenda vaya nutriendo su sensibilidad desde muy temprana edad, comprendiendo el funcionamiento de la sociedad en la que le tocó nacer junto a aquella en la que le gustaría llegar a vivir.

Estos anhelos fueron sin duda la fuerza interior que movieron las razones de su escultura, pero antes, las de su persona, puesto que como dice el escultor francés August Rodín, “hay que “ser hombre antes de ser artista” (Rodín, 1943, p. 23). Maruenda sin conocer dicha aseveración, en su infancia-adolescencia construye su personalidad en base a fundamentos poéticos, particularmente basados en la poesía de Pablo Neruda, lo que le permite tener una mirada de alto vuelo e ir interpelando constantemente la realidad en la que vive y a la sociedad a su paso.

Félix, ya convertido en un joven, tiene una profunda sensibilidad por los acontecimientos políticos y sociales del país, motivado por las reflexiones de su madre y sus tías durante aquellos lejanos tiempos en la casa de General Mackenna. Pasan así, lentamente esos años escolares desde las

preparatorias en el colegio San Agustín, pasando por Pedro Nolasco y el Liceo Manuel Bulnes donde termina las humanidades. (Mendizábal, cit. en Maruenda, 2007, p. 7)

Su formación artística, comienza en la Universidad de Chile en 1963, estudiando simultáneamente en la Escuela de Bellas Artes y en la Escuela de Teatro, en la que toma cursos por las noches con la idea de poder mezclar ambos estudios para poder dedicarse al cine. “Voy a entrar a la Escuela de Bellas Artes y voy a aprender a dibujar, voy a aprender a manejar el plano, porque mirando por esas camaritas, es un cuadrito. Voy a aprender a componer y voy a estudiar teatro para ver cómo voy juntar las dos historias. Entonces estudiaba Bellas Artes en el día y Teatro en la noche” (Extraído de documental Maruenda, Sin Miedo).

En ese camino de formación, Marta Colvin su profesora del taller de escultura, constantemente le hacía la recomendación “yo creo que tú tienes que seguir escultura” (Extraído de documental Maruenda, Sin Miedo). Sin embargo, la respuesta de Maruenda fue siempre marcando el camino que había decidido trazarse como formación a pesar de lo adverso que resultara mezclar dos lenguajes tan disímiles entre sí como lo son el Teatro y las Bellas Artes con la idea de poder fusionarlos en uno nuevo como es el cine.

En 1965, estando en tercer año de carrera, Marta Colvin se encuentra trabajando en la copia de unas máscaras de yeso, que era uno de los trabajos clásicos de la formación escultórica junto a los estudios de cabeza y figura humana de pie a 1/3 del tamaño

natural, manteniendo el esquema de quiebre de columna como lo hace el *Adonis* atribuido a Praxíteles. Maruenda, preocupado y malhumorado por el quehacer, le dice:

-Marta, voy a ser escultor-. Sentí que ella me abrazó, puso su cabeza sobre la mía, y medio me arrulló, felicitándome. En múltiples ocasiones había recibido la sugerencia: "Félix... ¿por qué no sigues escultura?" Su gesto cariñoso, maternal, me llenó de infinita ternura, de amor. Sentí que el niño desvalido y solo que era, iba a tener una madre... ya la tenía. Junto al tibio sacudón de amor materno, un pequeño sobresalto por el paso que había dado" (Maruenda, 2007, p. 8).

En ese período, tras haber decidido consagrar su vida a la escultura, esta comienza a acompañarlo cambiando perspectivas de encuentro con su oficio: la escultura ya está incorporada a la vida, tanto es así que llega incluso a definirla como una "fiel amiga y amante mía" (Extraído de Documental Maruenda, sin miedo), para comprenderse así mismo escultor, focalizándose en dicha decisión y dejando todas las demás afuera del camino que comienza a transitar y que seguirá recorriendo por el resto de su vida.

Comencé a hablar y ser escuchado como escultor. Miré con ojos de escultor y la escultura comenzó a dormir, comer, soñar, bailar conmigo. La sensación de crear, de elevar estructuras me empezó a llevar a una alegría y desesperación continua. (Maruenda, 2007, p. 9).



Imagen 9 Félix Maruenda, Marta Colvin y Jorge Barba, en la Escuela de Bellas Artes de la Universidad de Chile, en 1964. Archivo Fundación Félix Maruenda.

Durante ese año, Maruenda se presenta en el Salón de Estudiantes en donde obtiene el Premio de Honor que era el premio más importante del concurso. Cada taller dentro de las distintas cátedras de la escuela presentaba a un grupo de estudiantes para representarlo. Maruenda va en representación del curso que dirige Marta Colvin. Realiza la imagen de un hombre con las manos abiertas siguiendo la idea de *Los fusilados del 3 de mayo* de Francisco de Goya (1814), que es uno de los cuadros que más lo han conmovido.

Con los restos de una escalera de la Escuela de Bellas Artes que estaba por caerse realiza esta obra, va construyendo la escultura ensamblando la madera que iba saliendo de dicha escalera y que él “rescataba” por las noches para llevarla al taller donde trabajaba. Su situación económica era muy precaria, casi no había dinero para

herramientas. La obra fue trabajada con un serrucho zapallero (hoja curva) y algunas herramientas prestadas del taller de mantenimiento.

No teníamos casi herramientas, y yo era un desesperado para trabajar Inmediatamente después de la premiación, llegó el sopló a la Dirección de que me había robado la madera con que estaba hecho, conchetumaaadre, y me mandaron a llamar... Pero éramos todos amigos ahí, el Balmes (José Balmes) tenía grandes influencias, me salvé, claro, me salvaron, digamos... Uy que era ladrón. (Maruenda, 2007, p. 11).



Imagen 10 Avión Norteamericano N° 17531 derribado en Vietnam del Norte el día de mi cumpleaños, en la Inauguración de la Exposición SIN MIEDO. 2007 en el MNBA. Archivo Fundación Félix Maruenda.

Su trabajo escultórico comienza a hacerse notar no solo como obra, sino también como discurso en donde la obra no trabajaba de forma individual como una idea o un concepto, sino que necesita de otras obras e incluso necesita hacer que el espectador

entre dentro de ella no como un ente contemplador de la escultura, sino como un objeto para poder dimensionar la realidad que estaba sucediendo. Allí está el “avión norteamericano N°17531 derribado en Vietnam del norte el día de mi cumpleaños” realizado con restos de fuselajes de avión y trozos de acero pintado que demuestra por medio de “escombros” las atrocidades de la guerra y al traerla por medio de su escultura, las noticias que se leen en el diario dejan de ser solo palabras y comienzan a transformarse en una realidad que es observable, tangible y el espectador incómodo, debe hacerse parte y tomar una posición.

Nos rebelamos contra la guerra, porque la odiamos. Destruimos el arma llamada avión porque amamos sus orígenes limpios y su capacidad de transformarnos en pájaro. (Maruenda, 2007, p. 17)

Su temática fundamental es la guerra, no la guerra que se ve por medio de las películas o en la precaria televisión de la época, sino la real, aquella que ataca el espíritu del ser humano y lo vuelve indolente ante el mundo coartando la posibilidad de entendimiento de la realidad y la toma de decisiones, resultando incómoda de ver y conversar incluso con sus pares que lo admiraban profundamente, pero también le temían por su enérgica expresión y profundidad reflexiva frente a las razones que lo mueven pudiendo plasmarlas dentro de su escultura. Un ejemplo sencillo de es el *Monumento al Pan*, presentado en la Feria de Artes Plásticas en diciembre de 1965, en donde Maruenda presenta una “varilla en la que el autor ensartó nueve panecillos, el último de los cuales tiene un mordisco. Al pie de la figura un cartel: “No tocar, es frágil como el pan del

pobre. De un momento a otro se puede derrumbar”. Efectivamente con la lluvia de ayer ocurrió eso. (Diario El Siglo, 11 diciembre de 1965).

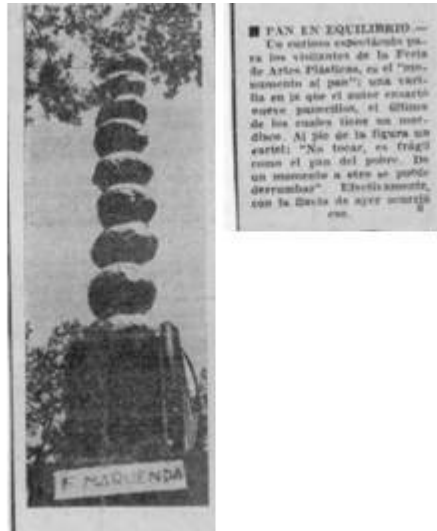


Imagen 11 Monumento Al Pan. Nota del Diario el Siglo. Archivo Fundación Félix Maruenda.

No resulta necesario tener grandes referentes para realizar grandes obras, solo basta con mirar como artista lo que resulta demasiado común para los demás y no ser indiferente ante la realidad que se vive.

Al año siguiente, en 1966, por votación democrática resulta elegido Presidente del Centro de Alumnos dentro de la Escuela de Bellas Artes de la Universidad de Chile, cargo que junto con enorgullecerlo le confiere una gran responsabilidad que pone de manifiesto constantemente no solo desde su escultura, sino también desde su trabajo de gestión y ayudante de cátedra, cargo que también asume en el mismo periodo.

En esos años monta la exposición Vietnam Agresión en el Hall central de la Escuela, en donde fotógrafos nacionales y pintores vietnamitas muestran sus obras frente a la guerra. También se hace merecedor del tercer premio en la Tercera Bienal organizada por el Museo de Arte Contemporáneo. Su obra comienza a fraguarse dentro de la historia de la escultura en Chile porque cambia la forma de trabajo del escultor que siempre se ha visto como un hacedor a largo plazo. Maruenda es interpelado por la contingencia, por la noticia, por el diario vivir que necesita ser denunciado, por lo que el uso del lenguaje escultórico se aleja en forma y material a la tradición, no así en contenido, puesto que su finalidad sigue siendo el guardar la memoria histórica de los hechos, recordar y nunca olvidar.

Su trabajo sigue desarrollándose, su escultura resulta ser la materialización de su personalidad enérgica que conjuga muy bien con su presencia y sus casi dos metros de estatura. Realiza su primera exposición individual en el Instituto Chileno Británico de Cultura en el año 1969 en donde la guerra sigue siendo la materia de su obra y la violencia una forma de trabajo.

Para Maruenda no es tiempo de belleza. Para él su obra no es un mundo donde se conjugan armonías estructurales ni donde se develan los misterios del material en la búsqueda del goce estético.

Félix construye para destruir.

En su obra se plasma la permanente contradicción dialéctica. Él crea porque rechaza. Sus espacios destrozados enfrentan al hombre con una

realidad que el escultor detesta y denuncia. Su arte es agresivo e irritante, es la rebelión de su espíritu ante la crueldad e injusticias del mundo del cual es testigo y parte.

El artista no viene a vendernos su arte, tampoco busca halago y sobre todo no está dispuesto a transar. (Mesa, 1969, cit. en Maruenda, 2007, p.15)

Esta condición contestataria desde el arte y ante la sociedad, le permite a Maruenda obtener la beca del *British Council* para estudiar en el *Slade School of Art* de la Universidad de Londres. Estando en Inglaterra se realiza la elección presidencial que termina llevando a Salvador Allende Gossens a la Presidencia de la República. Maruenda, a pesar de haber participado en la campaña no puede votar en dicha elección por encontrarse desarrollando su beca. Al asumir el gobierno la Unidad Popular (UP), considera que es tiempo de volver. “Cuando yo ya he sido becado a Inglaterra, en Santiago, en Chile ha ganado el gobierno de la Unidad Popular. Y yo estando en Inglaterra, comienzo a pensar, a retomar la idea de que los escultores debemos venir a construir este orden social, este nuevo orden social y económico que era la Unidad Popular y colaborando con lo que nosotros sabíamos hacer, con la escultura” (Extraído del Documental Maruenda, Sin Miedo).



Imagen 12 Homenaje al Trabajador Voluntario, 1971. Museo de Arte Contemporáneo de la Universidad de Chile. Fotografía Fundación Félix Maruenda.

Estando en Chile, en 1971 se realiza la exposición “Las cuarenta medidas de la UP” en el Museo de Arte Contemporáneo, en donde cada artista participante toma una de las 40 medidas propuestas en el programa de Salvador Allende y la transforma en una obra plástica. Maruenda, trabaja con la idea del trabajador voluntario y realiza una escultura en poliéster reforzado con fibra de vidrio, en la que se muestra la bandera de Chile caminando, un “obrero bandera”, o una bandera con la forma de un trabajador. Dicha obra, es el “Homenaje al trabajador voluntario” y resulta fundamental en la historia de vida y dentro de la escultura de Félix Maruenda.



Imagen 13 Chimenea, 1971. Ensamblaje y colocación de la obra en el edificio UNCTAD III. Fotografía Fundación Félix Maruenda.

Ese mismo año, se anuncia la construcción del edificio sede para la III Conferencia de las Naciones Unidas sobre Comercio y Desarrollo en el Tercer Mundo, más conocido como UNCTAD III. Proyecto emblemático del gobierno de Allende en el que el arte tuvo un rol importante desde el comienzo, ya que cada elemento objetual que cumpliera una función práctica dentro del edificio debía cumplir su función y, al mismo tiempo, debía ser una obra de arte. Maruenda, asume el desafío que nadie quería considerar: los ductos de ventilación del casino que se encontraba en el subterráneo. Félix, al no tener taller propio, construye la Chimenea en unas maestranzas industriales. La obra está desarrollada con planchas de acero soldadas y pintadas de rojo como registro de los tiempos que estaban viviéndose. Tras el golpe de estado, esta obra resulta mutilada por la milicia cambiando su color a un celeste verdoso con el afán de eliminar cualquier

registro del gobierno de Allende. La obra quisieron derribarla, pero por la importancia que posee estructuralmente para el edificio, solo pudieron cambiar su color.

Para el golpe de estado del 11 de septiembre de 1973, Maruenda se encontraba dentro de la Universidad de Chile.

Yo ese día tenía Clases, tenía que estar en la universidad, qué sé yo, a las 8 y media. Muy temprano prendí la radio y escuché las primeras, no las primeras, ya habían empezado..., las últimas palabras de Allende que me parecían hee... que me parecieron tan locas, de repente dije: este huevón está loco, cómo puede decir eso de las grandes alamedas, y que otros superarán este momento gris y amargo, cuando nos estamos sacando la cresta!!!, o sea, nunca por mi cabeza pensé que podría pasar un golpe militar. Nunca pensé que... que en este país pasarían aviones como pasaban en Vietnam, tirando bombas. (Maruenda, 2007, p. 57).

La dictadura Militar de Pinochet, trajo para Maruenda la exoneración de la Universidad de Chile, la pérdida de su grado docente y el autoexilio en Buin. La escultura comienza a arrinconarse en su corazón y pasa a ser la actividad clandestina de su vida. Las obras siguen naciendo, pero el sentido de urgencia que lo mueve cambia por la necesidad de guardar registro de la barbarie que se vive en la patria y que él sin duda resiente y resiste desde su taller.

En este período el tiempo se detiene para Félix de la misma forma que en el "Calendario" del artista Alfredo Jaar (1956), en donde todos los días posteriores al 11 de

septiembre de 1973 pierden su identidad y solo pasan a ser 11. En este tiempo, la forja tradicional chilena es quien le da el soporte económico para mantener a su familia. Su escultura refleja el dolor de Chile y procura decir la verdad de lo que estaba sucediendo, lo que la transforma en un testimonio material de la barbarie vivida en la época.



Imagen 14 Félix Maruenda junto a Los Cuatro. Sin Data. Documental Sin Miedo.

Una de las obras emblemáticas del periodo son Los Cuatro (1973-74), realizados en terracota pintada con pintura acrílica y témpera, montados sobre piedra de adoquines y durmientes podridos, que fueron recogidos de los alrededores de la línea del tren en San Bernardo. Dicha obra, representa a los cuatro militares de la Junta Militar, como aparecieron en televisión en medio del *Tedeum* desarrollado por el Cardenal Raúl Silva Henríquez en la iglesia de la Gratitude Nacional el 19 de septiembre, a días del golpe de Estado. “La primera aparición en la televisión de la junta, que estaban todos con los anteojos oscuros. Son documentos que están grabados, no estoy inventando nada.

Porque les daba vergüenza... Incultos, incultos todos, enfermamente incultos. Sin sensibilidad para nada. Ninguno de estos” (Extraído de documental Maruenda, Sin Miedo).



Imagen 15 Serie Los invasores, 1978. El segundo Maldito y El Sargento Hierro.

Las esculturas que se logran hacer en los tiempos en que la vida lo permite, se van desarrollando en conjunto, no una sola obra a la vez, sino que los tiempos se destinan entre una y otra, lo que permite, por un lado la creación de series de trabajo que presentan distintas perspectivas sobre un mismo hecho, y además, permite que las obras “no existan” hasta último momento, en caso de que llegase la milicia a detenerlo. Está la serie de los Invasores (1978), realizada con fierro forjado, repujado, soldado, que muestra al “Sargento hierro” o al primer y segundo maldito que son acompañados

por “La Muerte llegó”, cuya estructura asemeja ser un busto de personaje histórico pero bajo la armadura que lo construye se ven los huesos de una calavera.



Imagen 16 De la Serie los Torturadores, Torturador II, 1998. Archivo Fundación Félix Maruenda.

La serie los torturadores (1997-98), realizada con bastante posterioridad sigue con la idea de mostrar el accionar de la milicia dentro de lo que fueron los campos de concentración, sin embargo, aquí no solo son personajes “feroces”, sino que también son víctimas de su propio accionar. Sus cuerpos se encuentran torcidos, contorsionados casi estrangulándose a sí mismos. El cobre repujado dando la sensación de ser una armadura que aprisiona, comprime unos rostros de madera que se encuentran desfigurados de tanto golpe, extruyendo brazos que desde ciertos ángulos asemejan la posición de un bailarín en plena coreografía.



Imagen 17 Bandera, 1974 y Estrella Solitaria, 1977. Archivo Fundación Félix Maruenda.

La bandera adquiere un lenguaje propio dentro de su imaginario. Ya había estado presente dentro del homenaje al trabajador voluntario como un ser vivo que avanza, ahora ya no quedan razones para que su “Estrella solitaria” 1977, (acero y poliéster reforzado), pueda flamear y solo cae el manto rojo mientras el alambre de púas carcome el azul.

Maruenda, como lo define su esposa, la escultora Graciela Córdova, “no trabaja la escultura de forma racional, trabaja con las vísceras, desde la guata. Su investigación es casi periodística, trabaja desde la noticia, la contingencia, la verdad” y esto hace, que la realidad que está sucediendo, vaya involucrándose dentro de la obra y el lenguaje a utilizar, sea pertinente a la obra a desarrollar. La artesanía propia del arte de la escultura, está a disposición del mensaje de la obra, más que de la obra en sí misma. Hay ideas que deben ser más duraderas, hay dolores que deben doler para siempre,

pero también existen obras más efímeras, testimonios de ideas que deben caerse para dar paso al hombre nuevo.



Imagen 18 Homenaje a Santiago Nattino, degollado. Serie Declaración Universal de los Derechos Humanos. 1988. Fotografía de Domingo Ulloa en 5 Esculturas y un Catálogo.

En los últimos años de la dictadura militar, se conoce el horror del “caso degollados” (1985), en donde junto a Manuel Guerrero Cevallos, y José Manuel Parada, muere Santiago Nattino, ilustrador, gran amigo de Maruenda. La escultura nuevamente debe dar cuenta de este hecho. La memoria de un amigo debe resguardarse y la materia es el lugar idóneo. Así surge la serie de la Declaración Universal de los Derechos Humanos, en donde la figura de Nattino, acompaña el sufrimiento del artista, quien ha perdido una parte de la familia. Las esculturas, “No volverá tu voz endurecida, no volverán tus ojos taladrados”, “En memoria de mi amigo Santiago Nattino” y “Homenaje a Santiago Nattino, degollado” si bien son profundamente personales y representan el

hecho de su muerte y los sentimientos de morir con la pérdida de un amigo, son también manifiesto directo del dolor de tantos que han sufrido los dolores provocados por la dictadura. “Lo que es profundamente verdadero para un hombre, lo es para todos”, (Rodin, 1943, p. 23). Maruenda lo sabe muy bien, y asume la responsabilidad de hacer y decir con su trabajo, aquello que solo se conoce de forma subterránea entre las verdades oficiales.

La dictadura se acaba, por medio de un plebiscito se logra vencer a la tiranía, sin embargo los hechos no pueden olvidarse. Se requieren nuevos símbolos para recuperar la esperanza. Para el nuevo edificio donde sesionará el Congreso Nacional en la ciudad de Valparaíso, se abre un concurso público para la construcción de sus puertas. Maruenda se adjudica las dos puertas principales. La “Semilla” (1989. Acero al carbono y vidrio templado), que da acceso a la calle Pedro Montt, se coloca como un recordatorio, un símil con la democracia recién recuperada, que debe ser “una semilla que todo Chile debe cuidar” (LUN cit. Maruenda, 2007, p. 121) La segunda puerta que se adjudica, es la del salón de Honor, y lleva por nombre “La gente mira”. Está construida con pino Oregón y cobre, y posee en ambas caras, grabadas en el cobre imágenes del pueblo, un grupo de personas, compatriotas que fueron a mirar el accionar de los honorables, “dentro, detrás de esta puerta están los congresales, diputados y senadores discutiendo. Entonces, toda esta gente que está grabada allí, en el cobre somos nosotros somos los electores y fuimos a mirar ahí, por eso se llama “la gente mira”. Estos señores a los que nosotros le hemos dado el voto, van a hacer la

función que nosotros le hemos encomendado, ser nuestros representantes”. (Extraído de documental Maruenda, sin miedo).



Imagen 19 Puertas Semilla y La gente mira. 1989. Congreso Nacional, Valparaíso. Fotografía del autor y Archivo Fundación Félix Maruenda

Con la vuelta a la democracia, surgen nuevos aires, la escultura comienza a volver al quehacer diario. Surge la escuela Taller Santiago, en la Perrera, como forma de poder “transformar a jóvenes en honestos artesanos” (Gazitua, cit. en Maruenda, 2007, p. 148) gracias a una iniciativa de parte de los Reyes de España, como forma de conmemoración de los 500 años del descubrimiento de América por parte de Cristóbal Colón. Maruenda trabaja como profesor de forja. Varios de sus estudiantes se transforman en escultores. Al volver a reencontrarse con amigos que estuvieron en el exilio, comienzan a resurgir ideas y la casa, el taller se re encanta de primavera, sin embargo no se puede olvidar todo lo sucedido.

A pesar de la mejora de los tiempos, la memoria no permite que su trabajo se aleje de la violencia. Todo sigue teniendo la trizadura, la quebrazón, con la necesidad de recordar, con el manifiesto del deber de la memoria.

Me gustaría expresar en mi trabajo mis frustraciones, mi tiempo, mi historia, pero aún no logro ser lo suficientemente claro. No me siento con la guata llena. Me gustaría reflejar mi época con la claridad con que lo hizo la imagen de Cristo. No soy un escultor satisfecho con la sociedad ni tampoco con mi obra. En 1973 nos quedamos sin la utopía del hombre nuevo, y no me he podido rehabilitar de lo que sucedió; quiero morirme con la pena. Me odiaría si alguien se encuentra conmigo y me dice, ahhh, ya se te pasó la pena". (Archivo Fundación Félix Maruenda)

Maruenda, mantiene esos tópicos, incluso más allá de la vida de taller. En su labor docente, que lo acompañó hasta el día de su muerte deja entrever la euforia del contraste, de la gran alegría que le da el oficio y la enseñanza, junto a la profunda tristeza de la cual no desea o no puede salir, que lo llevó a tomar la decisión de acabar con su vida, el 9 de septiembre del año 2004, dos días antes de una nueva conmemoración del Golpe de Estado, mientras se estaba terminando el Homenaje al Trabajador Chileno, y que fuera su última escultura.

2.2 Homenaje al trabajador voluntario

El tiempo en escultura, es más cercano al tiempo de la piedra que el tiempo que todos percibimos y vivimos. La historia de las esculturas, suelen ser constantes viajes al pasado que logran proyectar una historia hacia el futuro. La historia de cada monumento es una semilla que busca encontrar tierra para poder desarrollarse y crecer.

Hay obras, cuyas historias no solo le competen a ellas mismas, sino que construyen nuevos contextos de acción desde su memoria.



Imagen 20 Marta Colvin junto a la escultura La Pincoya. Fotografía Luis Montes.

Este es el caso de la Pincoya (1967), de Marta Colvin instalada en la población La Pincoya. De ella hay muy pocos registros, se conservan unas cuantas fotografías y una historia que sigue transitando en los talleres de escultura dentro del relato de la tradición oral que aún permanece en estos espacios.

Marta nos propuso crear una gran escultura, para la más pobre de las poblaciones marginales de Santiago; además, crear conciencia del mito chilote de La Pincoya entre sus alumnos; buscaba agregar algo de cultura a la vida de los pobladores, una escultura de seis metros de altura con una estructura de hierro de media pulgada de los pisos en desuso de los talleres que luego la recubrimos con láminas de cobre y bronce. La instalamos, soldada a un cimiento, en el centro de la “plaza” de la población, una pampa seca sin un árbol; al principio los pobladores creyeron que era la torre para el agua potable, que esperaban hace años. A Marta le costó convencerlos de que era una escultura, una “primera piedra” cultural en la población. La escultura duró tres días; fue desapareciendo en un tiempo mucho menor de lo que nos costó construirla y vendida ordenadamente al huesero local por bronce, cobre y hierro. (Gazitua, 2015, p.237)

Dicha obra, si bien no logro fraguar en la historia, si lo hizo en la memoria y se transformó en un sueño para esa generación de escultores, que aún permanece a pesar del tiempo: “Instalar una escultura monumental en las poblaciones más pobres de Chile” (Gazitúa, cit. en Maruenda, 2007, p. 150). Félix Maruenda, logra dar cumplimiento a este empeño el año 2004 con el Homenaje al Trabajador Chileno, ubicado en la intersección de las calles San Francisco con Observatorio, en la Pintana, una de las comunas más pobres y con mayor estigma social dentro de Santiago.

Esta obra, si bien es la última escultura que realiza Maruenda muriendo dos días antes de su inauguración, su gestación comienza mucho antes, en 1971 como el Trabajador Voluntario. Esta escultura, presenta a tamaño natural, a un obrero del cobre con la forma de la bandera, o más bien, a la bandera de Chile con la forma de un trabajador, tomando la idea de una fotografía que apareció en el periódico, en donde un poblador en medio de una manifestación, tiene la bandera de chilena entre sus manos y el viento, hace que esta se pegue a su cuerpo y siga su figura.

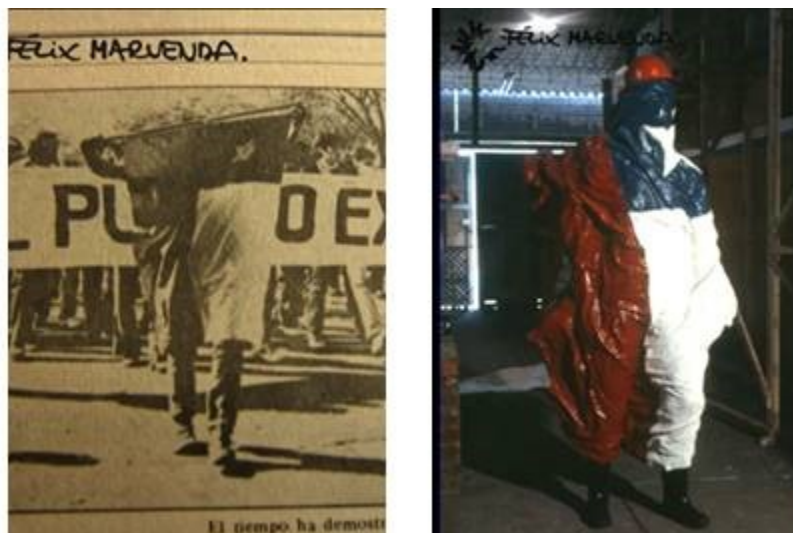


Imagen 21 Hombre Bandera (sin fecha), y Trabajador Voluntario 1971.

Dicha obra, se realiza para la exposición “Las cuarenta medidas de la UP”, que se realiza en 1971, en el Museo de Arte Contemporáneo (MAC), para celebrar el primer aniversario del Gobierno del Presidente Salvador Allende, para lo que, cada artista, tomó una de las medidas propuestas en el programa de Gobierno y la transformó en

obra de arte. Maruenda, tomó la idea de los trabajos voluntarios, que si bien no estaba propuesto directamente, si era parte del espíritu social que se vivía en la época.

En la idea de esta gran vorágine, porque hacíamos mil cosas, hice está escultura, que me parece, por lo menos para mí, que es la más representativa dentro de mi trabajo en la Unidad Popular. Una de las grandes acciones que teníamos en la Unidad Popular, eran el trabajo voluntario. Jóvenes así como ustedes salíamos a cosechar choclos, a cargar camiones, cualquier cosa por un plato de comida. Era por la necesidad de demostrar que queríamos una sociedad distinta.

Las horas nos faltaban para hacer cosas. (Maruenda, 2007, p. 42)

El Homenaje al Trabajador Voluntario, fue esculpido a tamaño natural, con unas botas de goma para el agua, rellenas de cemento, unos tensores y una estructura de poliéster reforzado con fibra de vidrio y géneros para dar mayor movimiento a la ondulación de los pliegues de la drapería del hombre bandera, que es coronado por el casco de un jornal pintado de rojo.

Tras la exposición en el Museo en la Quinta Normal, la obra debía ser trasladada nuevamente al taller del artista ubicado en la Facultad de Bellas Artes en el Parque Forestal, por lo que Maruenda, pide ayuda a uno de sus alumnos, Antonio Castell Rey, que en ese periodo, había heredado un Chevrolet del 49. Al ver que la obra no lograba ingresar por las puertas del vehículo, se propone llevarlo en el techo.

El dueño del automóvil, pensando que la escultura, iría tímidamente recostada en el techo, se propone ir a buscar algo para proteger la pintura del móvil. Su sorpresa no fue menor al ver que la escultura estaba de pie sobre el techo del vehículo y se encontraba amarrada con tensores de alambre a cada uno de los 4 extremos del parachoques del auto. Al ver que estaba firme y la obra no dañaba la estructura del auto, emprendieron viaje por calle Compañía. Al poco andar, empieza a surgir el temor de ser detenido por algún Carabinero y que les pasara alguna multa.

Al llegar a Plaza Brasil, se encuentran con una pareja de oficiales del tránsito. Tratando de poner las más inocentes de las caras, por su puesto, de forma inservible a causa de sus barbas y frondosas cabelleras; a 20 km/h pasan por su lado. “La sorpresa que vivimos no fue menor; no sólo no nos detenían, sino que además se cuadraron orgullosamente a nuestro paso. Entre la incredulidad de nosotros y la de los transeúntes, seguimos avanzando hacia la escuela”. (Castell Rey, cit. en Maruenda, 2007, p. 49).

El camino continuo, con el respectivo saludo de Carabineros, incluso, una pareja de motoristas los acompañó el resto del camino hasta llegar a la Facultad de Bellas Artes, en donde Maruenda, con la mitad del cuerpo fuera del automóvil, les pide que han sonar sus sirenas para avisar su llegada. “No faltó el exaltado que planteó prolongar nuestro desfile acompañado de autos y hacer una manifestación y casi acción de arte. Los “compañeros” de la Primera Comisaría amablemente, nos disuadieron, poniendo fin a la marcha popular más improvisada y memorable de mi vida”, (Castell Rey, cit. en Maruenda, 2007, p. 49), concluye Castell Rey.

La escultura, permanece dentro del taller de escultura que ocupara Maruenda como profesor de la Facultad, hasta que en los días, posteriores al golpe de estado del 11 de Septiembre de 1973. En medio del allanamiento que realizan los militares al Museo Nacional de Bellas Artes y a la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Chile, la obra es quemada en el incendio dentro de la Facultad que resultó de este allanamiento.

Según la tradición oral, cuenta Graciela Córdova, los restos de la obra, fueron rescatados por María Eugenia Zamudio, artista y amiga de Maruenda, quien decide ocultar lo que dejó el fuego y moverlo por distintos lugares de forma secreta, resguardando la pieza y la vida de quienes lo alojaron, hasta que finalmente llega a las manos del escultor y decide conservarlos como parte de la memoria de estos hechos.



Imagen 22 Restos Trabajador Voluntario, expuesto en la retrospectiva SIN MIEDO, en el MNBA, Septiembre de 2007. Archivo Fundación Félix Maruenda.

Los restos del Trabajador Voluntario resultan muy simbólicos en sí mismos, al ser solo unos pies que sostienen, pero conservan la imagen del obrero que camina, cuyos anhelos fueron fracturados y vandalizados por la milicia. Actualmente se encuentran dentro del Museo Vivo, junto a otras obras que muestran la barbarie de la dictadura Militar en Chile.

Al recuperarse la democracia, tras el plebiscito del año 1988 en donde se podía escoger si darle continuidad o termino al régimen de Pinochet, Maruenda decide rehacer la escultura, esta vez, un poco más grande y con algunos cambios conceptuales a la imagen de este trabajador embanderado. La obra mantiene su esquema, solo que esta vez la forma de construcción es por medio de malla de alambre y estructurantes internos más robustos que quedan prisioneros dentro de las capas de resina de poliéster y fibra de vidrio. Los zapatos son modelados con una amalgama poco común, con mezclas de “Masilla Mágica”, epóxico de secado rápido que solo necesita la acción de un catalizador, que Maruenda utilizaba para reparar múltiples de problemas de su vida diaria, y yeso, que le permitía modelar rápidamente como material definitivo.



Imagen 23 Segundo Trabajador Voluntario, en Museo Vivo Félix Maruenda. Fotografía Archivo Fundación Félix Maruenda.

El mayor cambio dentro de esta segunda versión de la obra (1995), es la posición de la bandera, que más que enredarse en el cuerpo del ser humano que la porta, esta, va cayendo dejando la triangulación de la punta azul donde se encuentra la estrella separada del cuerpo y el rostro del obrero, mientras la posición rígida del cuerpo, parecen solo soportar la acción, sin ser parte de los movimientos de agitación ciudadana donde el hombre debería estar.

Esta obra, logra exponerse en varios lugares, entre ellos la muestra 50 años de escultura Chilena Contemporánea en la Estación Mapocho del año 1996, cuya curadora principal fue Silvia Westerman, pareja del escultor Sergio Castillo. Posteriormente, cercana al año 2000, estuvo presente en el Aeropuerto Arturo Merino Benítez, en una exposición colectiva, luego de la cual, le solicitan a Maruenda dejar la obra en donación, a lo cual accede y la obra queda emplazada en el sector de vuelos

internacionales, lo que la vuelve muy icónica por el simbolismo que eso genera. Posteriormente, para una exposición en la Universidad SEK curada por el escultor Gaspar Galaz, la obra es solicitada y al momento de querer ser devuelta al aeropuerto, esta no puede reingresar a causa de trabajos de remodelación que se estaban desarrollando.

Esto permite, que la obra itinere en otros lugares, entre ellos la Isla Negra, lugar muy significativo para Maruenda, por las cercanías al Poeta Pablo Neruda y también en la retrospectiva SIN MIEDO, que se realizó en Septiembre del año 2007, en el Museo Nacional de Bellas Artes.

Esta versión del Homenaje al Trabajador Voluntario, también se encuentra expuesta en el Museo Vivo que desde el año 2015 está abierto a todo público y esta escultura es quien recibe a los visitantes en la entrada, marcando de esta forma un prisma político y poético desde donde comenzar a adentrarse al lugar y la obra allí expuesta, en donde se cruza la idea del hombre nuevo instalada en la Unidad Popular, junto al horror y el miedo vivido los años posteriores dentro de la Dictadura de Pinochet.



Imagen 24 Homenaje al Trabajador Chileno, La Pintana. 2004. Archivo Fundación Félix Maruenda.

El año 2004, por gestiones personales y de iniciativa propia, Félix Maruenda, decide realizar una tercera versión del Homenaje al Trabajador, esta vez, al trabajador Chileno. Con monumentales 16 metros de altura, se recrea la idea del hombre bandera, el trabajador que moviliza a la patria, al hombre de esfuerzo que se levanta muy temprano para echar a andar las maquinas que verdaderamente movilizan y construyen al país, hombre que siempre resulta ser anónimo y solo se observa como cifras dentro del crecimiento macroeconómico. Maruenda, decide homenajearlos a todos, y una vez terminada la obra, siente que sus manos no fueron capaces de cumplir con esta misión. Además, se enfrenta a la realidad de que la obra, es demasiado grande para poder salir de su taller y llegar hasta la comuna de la Pintana. Llama a grúas y la obra no sale, llama helicópteros y la obra no sale. Maruenda pide asesoría a su amigo, el escultor Francisco Gazitua, quien tiene mayor experiencia en el emplazamiento de obras monumentales, sin embargo Félix, no logra esperarlo y en un instante de

desesperación, decide partir. Se quita la vida el 9 de septiembre en su taller dejando una obra inconclusa y las preguntas latiendo.

La idea de Maruenda, debe de haber sido el llevar la obra de forma vertical en una gran peregrinación hasta su lugar de emplazamiento, sin embargo, el Homenaje al trabajador Chileno, estaba construido en dos partes que se ensamblan. Gazitua, relata este hecho en una carta a su amigo, contando un proceso heroico de trabajo, en donde la historia y la memoria se unen a un presente y permiten juntar las distintas partes y perspectivas de un escultor porfiado, que siempre trabajo en el lado de afuera del arte.

Para la maniobra, se necesitaron dos camiones “de los grandes”, sacar el portón de la casa y aserruchar un balcón para favorecer el giro de los camiones. En el proceso, llegaron casi todos los escultores y artesanos de Chile. La noticia de la muerte del escultor se masificó muy rápidamente. En el cruce de la panamericana con los bajos de Mena, hubo que cortar una punta a la escultura para que pasara por un paso bajo nivel.

Muchos Félix, te volvimos a ver –maestros de taller, ex-alumnos, artesanos- durante el viaje ajustando amarras, arriba de los camiones, tu figura recortada contra el crepúsculo. Te encontramos nuevamente al otro día caminando con calma en la mañana de la instalación.

Bajamos la escultura con la grúa, apernamos los dos enormes cascarones de poliéster y acero. Luego la comenzamos a levantar en medio del silencio de miles de pobladores de la Pintana y los crujidos de la escultura.

En ese momento Félix, a mí se me aplanó tu tiempo, todo tu pasado, el presente y lo que estaba por pasar... (Gazitúa, cit. en Maruenda, 2007. p. 150).

Esta historia, que en el tiempo ha terminado siendo mucho más que un relato dentro de la tradición oral de los talleres, envuelve un punto de partida que no es solo un comienzo, no es solo un final, sino que es un punto al cual se llega constantemente dentro la historia de la escultura en Chile, pues permite comprender el trabajo desde el trabajo, desde las preguntas, la precariedad y angustia diaria del vivir en el arte, en un medio agreste, en donde epistemología y ética están ligadas a la obra de arte, en donde creación y acción son lo mismo y están puestas al servicio de aquello que se hace, pero por sobre todo, a aquello en que se cree, logrando entender la posición que movió a Maruenda en todo su proceso creativo desde la escultura al punto de morir en el mismo acto.

Cuando comenzamos a apernarla a la base, comprendí que habías logrado hacer lo que ninguno de nosotros: cumplir el sueño escultórico de nuestra generación, instalar una gran escultura en la población más pobre de Chile. Tu maestra Marta Colvin había fracasado 30 años antes en la Población La Pincoya, cuando los pobladores dismantelaron la escultura para venderla como chatarra para comprar comida. (Gazitúa, cit. en Maruenda, 2007. p. 150).

Con esta obra, Félix Albor Maruenda Valencia, escultor, cierra un ciclo para su tiempo y generación de escultores y abre otro para su familia y amigos cercanos, que se enfrentan a su ausencia y a la pregunta: “¿Qué hacer con toda la escultura que tenemos?”.

Con los años, la respuesta fue haciéndose más clara, por medio de la creación de la Fundación Félix Maruenda que busca resguardar, investigar y conservar la obra y la figura del escultor, y por otra parte, El Museo Vivo Félix Maruenda, que busca difundir su trabajo de forma abierta a la comunidad, con un sentido pedagógico como el que acompañó a Maruenda a lo largo de su vida.

3. El Museo Vivo Félix Maruenda

3.1 Antecedentes

Con la pregunta ya planteada, comienza, para la familia una etapa de asimilación de los hechos y la búsqueda de las distintas posibilidades que existían al respecto. Galeristas connotadas insisten en que la obra debe venderse llegando a ver a la familia, cosa que nunca hicieron antes y facilitan sus espacios para ello, estableciendo sus términos de porcentajes de venta, sin ningún tipo de sensibilidad sobre lo acontecido.

Afortunadamente, se decide mantener las concepciones del escultor al respecto y su posición para no entrar en las galerías comerciales, con la idea de que el arte no puede ser un negocio. Ideas que debían perdurar tras su muerte para hacer honor a su memoria:

...Y me recuerden como un escultor chileno de una época
mi cabeza dura no quiso olvidar
un estúpido engreído
que se molestó siempre con el mercado del arte
con el poder de los poderosos para decidir
qué es bello, bueno y justo. (Maruenda, 2007, p. 132).

No es el momento de pensar en el futuro. La pérdida de un padre, esposo requiere un tiempo especial para poder asimilarse antes de tomar decisiones. Bajo esas circunstancias, muy probablemente en búsqueda de respuestas comienza un trabajo de

revisión del material que dejó Maruenda: archivos, cartas, esculturas, cuadernos, anotaciones, bocetos que permiten adentrarse en su imaginario, comprender sus procesos y sus preguntas, pero por sobre todo, sus razones. Las razones de un escultor que no quiso trazar y mucho menos, olvidar.

Esta consecuencia es por todos conocida, pero por sobre todo necesaria de dar a conocer, que no puede quedar en el olvido, esto permitió se comenzara a gestar la exposición MARUENDA, SIN MIEDO, en el Museo Nacional de Bellas Artes durante el mes de septiembre del año 2007. La primera gran retrospectiva del escultor, que para muchos, era completamente desconocido gracias al negacionismo sobre su persona en los sistemas hegemónicos del arte y su autoexilio, permitiendo acercar su figura y una parte olvidada de la historia, a una nueva generación de artistas/escultores y por sobre todo, a una nueva generación social que necesita volver a enfrentarse a la realidad de la historia para poder construir un mejor futuro.

Esta retrospectiva, también fue presentada en el café de La Niña, galería de arte ubicada en la Isla Negra. Un pequeño espacio expositivo que por la cercanía a la casa Museo de Pablo Neruda, fue quien alojó varias muestras de Maruenda, Ricardo Mesa, José Balmes y otros artistas amigos que decidieron vivir en la cercanía y los ideales que entrega la poesía de Neruda.

Al concluir estas dos muestras, al ver y comprender el impacto de la obra puesta al servicio de la comunidad, la decisión de que debe exhibirse está completamente

tomada y comienza a trabajarse la idea de la creación de un museo abierto en el que pueda estar de forma permanente disponible hacia la comunidad.

En ese momento, abril o mayo del año 2009 llego al taller del escultor en Buin. Lleno de preguntas y con unas ansias de comprender una historia propia que no había escuchado antes. En la búsqueda de un sentido de pertenencia que jamás encontré en la Facultad de Artes de la Universidad de Chile mientras fui estudiante, que podrían denominarse como una razón para mantenerse fiel al arte, al oficio de la escultura que se traducen en preguntas que acompañan la vida y que no poseen respuesta definitiva. Maruenda, sin duda vivió con ellas de forma permanente y guardó registro de todas las posibles respuestas, lo que hace que su historia sea tremendamente pedagógica para quienes quieran entrar a vivir en la casa de la escultura.

El escultor y teórico del arte Gaspar Galaz, reafirma esta posición diciendo que

‘Félix Maruenda, nos deja planteada, de manera profunda el “cómo” comportarse desde el arte, cómo entender el arte a comienzos del siglo XXI; desde dónde instalar el ser artista y el trabajo creativo.

Maruenda deja planteada una interrogante que nos estremece, una férrea ética frente a la existencia propia y frente a la sociedad que nos mira” (Galáz, cit. en Maruenda, 2007, p. 156).

Es esa coherencia la que transforma el taller en museo y la figura del escultor en una figura de memoria y la posibilidad de ser un comienzo para quienes quieran adentrarse

en el oficio de la escultura y consagrar la vida a este arte, desde la perspectiva del trabajo artesanal, que lamentablemente cada vez es menos considerado dentro de las escuelas de arte; los talleres, se transforman cada vez más en laboratorios donde las ideas bastan y su forma de sustentarse es por medio de relaciones teóricas que se desprenden, pero no constituyen un lenguaje en sí mismo, por lo que están en un campo muy distinto al de la escultura, en donde la materia es la base y la fuente del discurso escultórico, por ende, de este arte.

3.2 El Taller del escultor

Ubicado en medio de la periferia de Buin, se accede al Taller del escultor Félix Maruenda recorriendo un camino de tierra, que permite bajar dos o tres peldaños en el tiempo mientras el polvo y la naturaleza abren espacio a un gran portón de dos alas, de pino oregon y fierro que muestran en su factura, la habilidad técnica y dominio de la materia de quien lo ejecutó. Dentro de él, los detalles de fierro forjado muestran la parcela 24 A2, del camino La Obra, que indica que es la entrada al taller del escultor Félix Maruenda Valencia.



Imagen 25 Numeración de la puerta de acceso al Taller del escultor Félix Maruenda Valencia.

Cruzando este umbral, en primer plano se encuentra la que fuera su casa, que construyera junto su esposa, la escultora Graciela Córdova, y a mano izquierda, su taller de trabajo.

El espacio taller, originalmente fue una caballeriza, por lo que su arquitectura resulta bastante atípica para las necesidades propias de un taller, sin embargo, inmediatamente es posible ver que el taller no es solamente un espacio en donde conviven materiales y herramientas, sino que es también un ser autónomo que va creciendo, achicándose, cubriéndose de polvo, de humo que permite que en sus entrañas nazcan nuevas vidas que ocasionalmente podremos llamar esculturas, por lo que el espacio se adapta perfectamente a la necesidad gracias al dialogo que tuvo el escultor con su entorno.



Imagen 26 El taller del Escultor Félix Maruenda.

El espacio principal, está rodeado de árboles añosos y una acequia de regadío que suena por debajo de todo, mientras la radio Beethoven acompaña la mañana. La música clásica siempre estuvo presente mientras el escultor trabajaba y aun hoy se mantiene dicha tradición para marcar las horas del día y las jornadas laborales.



Imagen 27 Grifas, topes y detalles, junto a frascos utilizados para guardar tornillos, en el ambiente de trabajo exterior.

Con 4 ambientes de trabajo bien delimitados se constituye el taller como tal; la caballeriza que poseía el pañol de herramientas y la fragua personal del escultor, el espacio exterior en donde se hacían las obras de mayor formato y el trabajo de forja tradicional chilena, la fragua de los ayudantes en el fondo y el segundo piso, que era el estudio donde se reflexionaba, escribía, dibujaba y lugar de armado de maquetas que se presentaban a concursos públicos.

Cada espacio cuenta con características individuales y una multiplicidad de particularidades llenas de la esencia del escultor, junto a las huellas propias que da el uso, el desgaste por vida del espacio que resultan muy significativas para la experiencia de conocer un ambiente tan íntimo como es el del proceso creativo de un arte que se realiza tan bruta y sensiblemente, en donde las herramientas verdaderamente se transforman en extensión de las manos y las manos solo son representante y ejecutor de eso vivo que se lleva adentro.

Estos espacios si bien mantienen la esencia de los 30 años que fueron usados como taller, debieron ser modificados cuando se propone instalar como tal el Museo dentro de sus paredes, sin embargo, por la característica particular de que el taller sigue funcionando y el oficio de la forja se mantiene aún vivo, hacen que el legado del escultor se mantenga presente. Por eso se decide llamarlo Museo Vivo Félix Maruenda.

3.3 El taller como espacio museográfico

Abiertamente, desde el año 2015 comienza el concepto de Museo Vivo, y el espacio físico del taller, comienza a adaptarse para su nueva función de lugar de exhibición de las obras que había albergado desde su creación, pero, esta vez, con la necesidad de estar a disposición de un gran público, tanto en cantidad como en simbolismo, por lo que el espacio mismo debe adecuarse para esta nueva función.

Cabe destacar que hay parte del material a disposición, que no se encuentra en exhibición permanente. Los pedestales de exposición de obras son a su vez bodegas que almacenan dibujos, otras esculturas que quedaron fuera de la curatoría, fotografías y en gran medida, el material de archivo del museo, que también comparte espacio físico con la que fuera la casa del escultor. A este material se puede acceder previa solicitud y coordinación de cita. Actualmente, se está instalando un contenedor para agrupar en un solo espacio, con todos los medios necesarios para su conservación, todo este material y así aliviar la visualidad de los espacios expositivos cuando se esté trabajando en investigación o procesos de archivo, o conservación preventiva de los mismos materiales.

Resulta necesario hacer un breve alcance institucional. Al comenzar esta investigación, se menciona la institucionalidad que la rige, el Registro de Museos de Chile, su dependencia con la Subdirección Nacional de Museos, que pertenece al Servicio Nacional del Patrimonio del Ministerio de las Artes, las Culturas y el Patrimonio. Todas estas entidades no entregan recursos de forma directa al Museo Vivo Félix Maruenda, y

su financiamiento, como explica Joaquín Maruenda, “es completamente auto gestionado. Existen fondos concursables a los que hemos postulado, Fondart (Fondo Nacional del desarrollo de las Artes) principalmente y otros del FNDR (Fondo Nacional del Desarrollo Regional) que se postula al GORE (Gobierno Regional), que nos ha permitido llevar el Documental Sin Miedo a colegios de acá de Buin y San Bernardo, hacer clases de Forja para cabros que están sacando su cuarto medio en escuelas vespertinas, con la idea de acercar el trabajo del viejo, a la gente que lo necesite”.

Cronológicamente, se podría definir este tiempo como una transición, ya que las modificaciones al espacio son menores y como propuesta museográfica, sigue primando el mantener las cosas lo más cercano a como Maruenda las había dejado, sin embargo, en 2019 gracias a fondos obtenidos por medio de un Proyecto de Mejoramiento Integral de Museos, provenientes de la Subdirección Nacional de Museos, el Museo Vivo Félix Maruenda, puede mejorar sus instalaciones y construir una museografía adecuada para la exhibición y poder mantener la dualidad de lugar de muestra y taller de creación, permitiendo dar a conocer a sus visitantes ambas partes del proceso creativo.

Este proyecto, permitió una mejora considerable para la seguridad del inmueble, ya que se realiza un cambio íntegro del techo, mejoramiento a la estructura colocando nuevos puntales que puedan soportar el peso de su arquitectura y cambio total a la instalación eléctrica, tanto para mejora del consumo propio del taller, como para el nuevo sistema de iluminación que se instala en los dos ambientes interiores.

Los criterios museográficos tuvieron dos ejes centrales, por un lado, la necesidad de resguardar la mayor cantidad de obra bajo techo por motivos de conservación, ya que por disposición del escultor, las esculturas estaban rodeando la casa entre los jardines de la parcela, quedando expuesta a la humedad, el polvo, la resina de los árboles y la orina de los perros, y por contraparte, el poder usar eficientemente el espacio para poder poner a disposición la mayor cantidad de obra posible a disposición del público. A ellos, se suma un pie forzado, que es que el taller debe seguir funcionando, por lo que el espacio expositivo, debe considerar el tránsito de materiales y el reacomodo constante dentro el ambiente exterior.

Junto a ello, otro factor necesario de considerar fue el de la seguridad, tanto de las obras, como del espectador de las mismas, por lo que para el montaje de las esculturas en el interior de las caballerizas, contemplo unas tarimas que permitieron nivelar el piso, ya que por su función original, poseía una pendiente para bajada de agua y facilitar la limpieza del establo.



Imagen 28 Vista general del espacio expositivo. En el centro, la serie de la Declaración Universal de los Derechos Humanos, dedicada a Santiago Nattino.

En el primer piso, se albergan las obras más “pesadas”, que están agrupadas de la mejor forma posible dentro de series que definió el escultor al momento de crearlas, ya que sus temas son muy cercanos entre sí y se potencian unas a otras como instrumentos musicales dentro de una orquesta, cuya sinfonía es la memoria.

En las dos paredes principales, se encuentra el pañol de herramientas; a mano izquierda las herramientas personales que aún están en uso, serruchos, martillos, remachadoras, distintos tipos de combos y abombadores de metal, instrumentos de medición, llaves, junto a un autorretrato en alambón de 1/4 de pulgada y el colete de cuero que el mismo Maruenda se confeccionara para trabajar, de la misma forma que su maestra, Marta Colvin lo hacía. Ella fabricaba sus ropas de trabajo de forma muy elegante, ya que el trabajo era la actividad más importante que uno podía realizar y había que estar bien vestido para la ocasión.



Imagen 29 Pañol de herramientas. Tanto expositivas como de uso actualmente.

En la pared del frente, están las tenazas pico de pato, de punta, gancho, cogoterías de diferentes medidas que el mismo escultor fabricase, junto a bandeadores que sirven para torcer el acero al rojo y son usadas en el proceso de la forja tradicional. Estas herramientas están acompañadas de muestrarios de herrerías forjadas y objetos utilitarios que son usados, como detalles aplicados a la arquitectura.



Imagen 30 Distintos tipos de tenazas de hierro forjado para trabajar en la fragua, junto a grifas, topes y martillos, tanto de exhibición como de uso.

En medio de estas dos paredes cargadas de herramientas, se encuentra la obra. Un tema práctico del uso del espacio, se transforma en algo simbólico. La técnica, la artesanía del arte está rodeando a la obra, al discurso por medio de la materia.

La primera isla, posee esculturas dedicadas a la Declaración Universal de los Derechos Humanos cuyo sujeto de contenido, es su amigo Santiago Nattino, degollado por la dictadura de Pinochet. Estas obras, tienen como materialidad la piedra y el acero. A pesar de estar ejecutadas en materia duradera, presentan grandes daños a causa de la inclemencia del tiempo y necesitan ser restauradas. El ponerlas bajo techo en un ambiente de humedad controlada fue fundamental para detener los efectos de la oxidación que afecta al metal y la corrosión producto del mismo, que afecta al granito.



Imagen 31 Vista general del espacio expositivo. En el centro, la serie de la Declaración Universal de los Derechos Humanos, dedicada a Santiago Nattino.

La siguiente isla, presenta obras de la serie los torturadores, realizada en madera y cobre repujado con una técnica muy compleja de realizar debido al espesor de las planchas de metal y las contorsiones de la madera que las define. Estas obras, por más de 10 años estuvieron en la puerta de entrada de la casa de Maruenda, recibiendo daños cruzados tanto por las inclemencias climáticas, como por los insectos que anidaron dentro de ellas, provocando que la madera perdiera su integridad en diversos sectores pero no lo suficiente como para que corra riesgo la obra. Estas esculturas junto a su fuerte contenido político lleno de dolor, desesperanza resultan ser muy pedagógicas artesanalmente, ya que su técnica de fabricación requiere herramientas especiales, muchas que el mismo escultor se fabricó, y que están en los muros, por lo que para ciertas visitas mediadas, éstas pueden tomarse y explicar ciertos procesos de fabricación, para que la experiencia de los mediadores esté al servicio de la enseñanza.



Imagen 32 Vista general a la serie los Torturadores. Acacio tallado y Cobre repujado.

La tercera isla, cuenta con obras que muestran el horror desde la perspectiva de la víctima, que dan cuenta de cuerpos destrozados, mutilados, acribillados por la milicia y la posición de contorsión que se produce en el ser que recibe toda esta violencia transformándose en una especie de coreografía de muerte.

Junto a ellas se encuentra Mercurio, el dios griego que hace alusión al periódico El Mercurio y su responsabilidad en la desestabilización del gobierno de Salvador Allende y el papel preponderante que tuvo para desviar y tergiversar la información en plena dictadura. Aquí el Dios Mercurio, muestra una cara, pero dentro de ella, hay otra más siniestra.



Imagen 33 En primer plano Mercurio 1995. Cobre repujado y fierro soldado. Atrás, el Bailarín

Todo este espacio, está acompañado por frases y bocetos del escultor del escultor que resaltan en el rojo de unos pivotes que fueron colocados para refuerzo de la estructura del espacio, que además sirven como delimitadores de la perspectiva de visión, permitiendo la creación de pequeños ambientes dentro del área contribuyendo a una visión intimista dentro del total de la sala.

Para acceder al segundo piso, existen dos escaleras. La que da hacia afuera del espacio, realizada en fierro forjado siguiendo un patrón de caracol, fue diseñada y fabricada por el mismo escultor y la otra, a la que se accede realizando el recorrido recién mencionado.

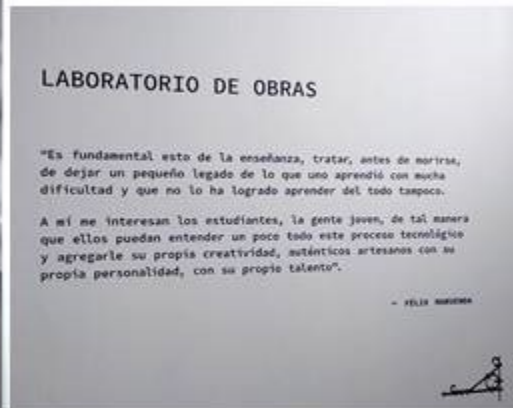


Imagen 34 Retrato de Félix Maruenda realizado por su hija, Manola Maruenda, que da la bienvenida al segundo piso de exposición.

Al subir, en primer plano se encuentra una fotografía del rostro de Maruenda, con sus lentes sobre lentes, antojos ópticos bajo las antiparras de trabajo con una mirada de “un loco del trabajo”. En la sala, se encuentran maquetas de distintos proyectos, concursos públicos y privados. Muchos de la Comisión Nemesio Antúnez del Ministerio de Obras Públicas que es el encargado de la instalación de arte público en la ciudad. Estas maquetas fueron realizadas para distintos lugares, algunas crecieron y se hicieron en grande, y muchos más, quedaron solo en ideas, que nos sirven para contextualizar distintos tiempos de la historia nacional y la mirada del escultor sobre estos temas.



Imagen 35 Vista general del segundo piso de exposición. Las tarimas a distintas alturas facilitan la visión y dialogo con los niños y poseen una doble función, soporte expositivo y deposito del Museo Vivo.

Museográficamente, dichas maquetas están dispuestas sobre tarimas a distintas alturas cuyo promedio es un metro de altura, lo que las vuelve muy cercanas a la visión de los niños, como forma de acercar el contenido y producir un dialogo con las nuevas generaciones. Cabe mencionar, que son muchos los colegios, particularmente de la zona sur de Santiago y la provincia del Maipo quienes visitan el museo y participan de las actividades de mediación que este posee.

De dichas maquetas, destacan la del Monumento a la Humanidad, (1974), emplazado en la Quinta Normal. La maqueta del Mural Piraña (1975), que recientemente fue redescubierto y emplazado en el Centro Nacional de Arte Contemporáneo de Cerrillos en 2020. Obra que fue recuperada, ya que se encontraba perdida como uno de los trabajos de investigación y puesta en valor de la obra del escultor, por parte de la Fundación Félix Maruenda.



Imagen 36 Maquetas de La Familia, Monumento a la Humanidad (1976), y mural Piraña (1975). A la derecha, Monumento a la Humanidad en Parque Quinta Normal.

Además, es posible encontrar obras que son acompañadas de maquetas de las mismas. Interesante es la maqueta que realiza el escultor para el monumento al Presidente Salvador Allende Gossens (1998), que está emplazado en la plaza de la Constitución en la cara norte del Palacio de la Moneda. Este concurso Maruenda lo perdió, sin embargo, se conserva la maqueta original y la cabeza del presidente, en escala 1:1 al tamaño del monumento propuesto, a la que el escultor y las circunstancias, propusieron, terminaran construyendo otra obra.



Imagen 37 Maqueta Monumento al Presidente Salvador Allende. Fotografía Archivo Fundación Félix Maruenda. A la derecha, Salvador Allende actualmente en el Museo Vivo Félix Maruenda

Es necesario mencionar, que para los concursos públicos en los que se encargan monumentos de personajes históricos, normalmente se solicitan dos maquetas, una de la obra, para ver la posición del personaje, las características del pedestal que la soportará, la orientación, etc, y otra, normalmente al tamaño natural del monumento de la cabeza del personaje a retratar, para ver si el escultor es capaz de lograr el parecido con el personaje. En el caso del monumento a Allende, la propuesta de Maruenda, era que la figura del presidente, estuviera montada sobre una base de granito, una roca de nuestra cordillera bien silvestre y él, de pie, en medio de las banderas que siempre lo acompañaron en las marchas y manifestaciones sociales. La cabeza, su rostro, estaba realizado de forma muy gestual, con una impronta tosca, casi gutural con mano suelta. En la carta que le escribe el escultor al presidente, describe sus motivaciones y las razones de sus decisiones plásticas, éticas y estéticas sobre la obra.

Usted, y es mi opción como escultor, no debe estar en un pedestal neoclásico. Usted, su carácter y su obra no son neo-clásicos. Usted compañero Allende, no es un hombre solo y de otra época, es parte de las banderas que llevamos en mil oportunidades.

He intentado apasionadamente ejecutar su retrato con libres y sueltos trazos en la arcilla dejando la impronta de las herramientas sobre la arcilla. Ud. no puede tener una fina y suave textura. Usted debe ser diferente, porque juntos debíamos crear una sociedad diferente. Oh dioses, una diferente.

Una piedra en bruto, un granito de nuestra cordillera será nuestra base, de allí usted y nosotros, miraremos el futuro. (Carta a Salvador Allende, Archivo Fundación Félix Maruenda. 1998)

Este retrato a Maruenda le costó bastante ejecutarlo, por lo que su amigo, el escultor Ricardo Mesa le ayudó con algunas correcciones. Una de las dos cabezas realizadas, se cayó sufriendo daños. Maruenda decide montarla sobre unos fierros y le incorpora unas manchas rojas. Con ellas, fue presentada en la Galería de Arte Café de la Niña en donde el pintor José Balmes, le incorporó unas manchas blancas para mejorar la incorporación del material a su nuevo montaje.



Imagen 38 Restos de la escultura Homenaje al Trabajador Voluntario junto a la obra Los Cuatro. Maqueta del Monumento al Trabajador Chileno, 2004.

En este mismo ambiente, se encuentra la escultura Los Cuatro, única obra que no es de íntegra autoría de Maruenda dentro del museo, sino que es una réplica o un retrato de obra realizado por mi parte el año 2011, como un encargo por parte de la familia del escultor, y una forma de pagar una deuda poética con su persona y trabajo. La obra original se decide vender para pagar deudas y realizar mejoras urgentes en el taller producto de los daños que trajo el terremoto del 27 de febrero de 2010. Esta obra, se ejecuta en su taller entre septiembre de 2011 y marzo de 2012, coincidentemente el mismo periodo en que se ejecutara la obra original en 1973. Para desarrollarla fue necesario estudiarla en profundidad, aprendiendo de sus huellas y geografías internas para ser capaz de seguir el mapa de su impronta y con ello, ser capaz de replicarla por medio de la fabricación de herramientas que pudiesen copiar la misma gestualidad en la arcilla manteniendo la coherencia y por sobre todo, el carácter de la obra.

En medio entre Salvador Allende y Los Cuatro, se encuentran los restos del trabajador voluntario, quemado en el incendio perpetrado por los militares para el golpe de Estado de 1973. Frente a él, se encuentra la maqueta del Homenaje al trabajador Chileno del año 2004. La última obra que el escultor realizara, lo que permite generar el contexto de un camino, un recorrido de su vida, sus procesos, preguntas, búsquedas en las que a veces se encontraba, y muchas tantas se perdía. Esta última maqueta, se contextualiza con otros estudios que siguen la idea del “Hombre nuevo”, propuesta conceptual de los años 70 en Chile, llenas de utopías y nuevas formas de entender a la sociedad desde la esencia que uno posee dentro de sí.

Todo el recorrido de este piso gracias a la atmosfera que genera la tenue luz uniforme, la forma irregular del piso, las vigas y cerchas de madera en el techo trabajadas con hacha y el silencio que producen las esculturas, permite sentir un halo de solemnidad que es muy particular, puesto que no se trata del ambiente que se vive en otros museos o en una biblioteca, sino que las obras producen un silencio ensordecedor al hablar de tiempos pasados, de contextos que muchos solo conocieron por los libros o relatos. Es un viaje a la utopía, a la idea de las banderas y a causas comunes que tenían como eje la dignidad del ser humano, que se contraponen con la violencia que la arrebató de golpe, junto a un respeto irrestricto por el oficio de la escultura, de la mano de un hombre, un escultor porfiado que entregó todo eso vivo que lleva adentro hacia un arte, que muchas veces le fue ingrato, pero que siguió amando hasta el último día de su vida.

El museo vivo Félix Maruenda, por todas estas particularidades se transforma en un espacio único, que junta la historia y la memoria, unido a la reflexión apasionada de un hombre que consagro su vida a un arte que parece ser subterráneo en la ciudad, invisible prácticamente, pero que logra detener el tiempo en la materia y regalarnos un trozo de nuestra vida que antes no poseíamos.

La museografía, más que el poner las obras en exhibición, pretende ponerlas en contexto, no solo dentro del tiempo de las ideas en que se forjaron, sino que también dentro del ambiente donde se crearon y producir un dialogo entre las dos partes fundamentales que posee todo artista escultor: El obrero y el letrado, que a su vez conectan con otras dos mitades fundamentales dentro del escultor, el hombre sensible y el bruto, el “desesperado para trabajar” (Extraído de documental Maruenda, Sin Miedo) como el mismo Maruenda lo define.

Todo el recorrido, es acompañado por el metal sonido de la voz del martillo contra el yunque, por el sonido del esmeril angular y otras herramientas que fuera del espacio museo siguen trabajando, en manos de los ayudantes, de profesores o algunos amigos escultores que van a desarrollar obras o partes de ellas en la fragua que vio pasar tantas toneladas de fierro y carbón, quienes siempre tienen la voluntad de contar lo que están haciendo y el explicar ciertos procesos que resultan complementarios a la muestra permanente, y permiten sacar mayores enseñanzas dentro del contexto taller/museo.



Imagen 39 Último par de lentes del Escultor Félix Albor Maruenda Valencia.

Sergio Castillo, escultor y Premio Nacional de Arte (1995), define el taller como una segunda personalidad, aseverando incluso, que “un escultor no vale nada si no tiene su taller” (Castillo, 2005, p. 98); Samuel Román, también escultor y Premio Nacional de Arte (1956), mirando a su taller en calle Exequiel Fernández con Los Plátanos en Macul decía “esta es mi fortaleza, mi castillo; y desde aquí cañoneo” (Artespacio, 2004, p. 41). Son múltiples las aseveraciones de distintos artistas sobre sus espacios de trabajo, sobre su taller. La misma Marta Colvin, que por su condición nómada para trabajar no poseyó un espacio único de trabajo, le dedicó una escultura al lugar donde estas se desarrollaban, el Perfecto Taller (1977) realizado en madera muestra un espacio de múltiples entradas con distintos niveles en donde la luz lo atraviesa. Para Maruenda, su taller sin duda era una trinchera y una vía de escape de las dolencias que trae el vivir, y el lugar en donde realmente podía ser quien era y hacer aquello que venía a hacer a este mundo.

Este espacio, al abrirlo u compartirlo con el público y particularmente con las nuevas generaciones de artistas escultores en formación, permite no solo mostrar el quehacer de un escultor, sino también entrar a un espacio de tiempo en donde él trabajó, que quedó inmovilizado dentro de sus obras y por ello, es posible entenderlo como un lugar de memoria, un lugar en donde el recuerdo queda plasmado en cada rincón desde su perspectiva lucida, doliente y llena de angustia de no pertenecer a una sociedad y muy seguramente, a un sistema artístico que sigue imperando aun en la actualidad y que él detestaba.

Conclusiones

A lo largo de este recorrido, ha sido posible ver luces y sombras de un espacio pedagógico que tiene como finalidad última, el resguardo de la memoria escultórica, de la mano de un escultor porfiado, que amo su oficio hasta el punto de entregar su vida a su causa.

El camino del escultor Félix Maruenda, al igual del Museo Vivo, es bastante pedregoso, sin embargo, al ir recorriendo su vida y sus espacios, es posible bajar dos o tres peldaños en la historia, hasta encontrar una perspectiva única sobre la sociedad y una época, que para muchos, ha quedado en el tacho de la basura de nuestra historia. Una historia inconclusa, incomoda, que hubiésemos querido no hubiese existido, sin embargo pasó y ha marcado la vida del país durante los últimos cincuenta años.

“La escultura, entre todas las artes, es la que modela la materia y la usa para marcar, para inmovilizar empeños humanos, en el tiempo” (Gazitua, 2001). Para Maruenda, esos empeños son la manifestación directa de su espíritu, sus miedos, sus angustias, sus preocupaciones, también sus anhelos, pero por sobre todo, la escultura para él, es un “Medio de expresión, una manera de decir lo que siente, lo que aspira, lo que detesta, lo que uno ama”... (Extraído del Documental Maruenda, Sin Miedo).

Estos empeños que hoy están dentro del Museo Vivo, han sido sostenidos gracias al trabajo constante e incesante por parte de la familia del escultor, que gracias, a una particular sensibilidad vieron el valor del patrimonio que poseían y la relevancia que

este tenía para la historia y la memoria, tanto nacional como del arte y el oficio de la escultura. Sin duda, sin ellos este patrimonio de todos hubiese desaparecido y por tanto, esta investigación jamás hubiese podido realizarse.

Este camino pedregoso, también se cruza con una institucionalidad cultural precaria en ámbitos patrimoniales y de memoria, un simple cascarín que es sostenido, al igual que el oficio de escultor, por la fe de quien lo lleva adelante por lo que se debe estar consciente de las dificultades existentes, que son dependientes de las circunstancias del momento y el Gobierno de turno por falta de legislación clara al respecto.

Todo el trabajo institucional, que por cierto aún al término de esta investigación sigue en plena transición con nulos avances desde el comienzo a la fecha, a causa de la crisis que trajo la pandemia del Covid 19 que aún nos aqueja, resulta anecdótico para la existencia del Museo. El Registro Museos Chile es solo eso, un registro, una especie de certificado de existencia auto extendido por las mismas instituciones que alberga, resultando solo un anecdótico dentro de este recorrido.

A pesar de esto, durante este mismo camino, ha sido posible volver a visualizar los pasos que han transitado los maestros escultores y escultoras que quedaron en el tintero de la historia sin poder transcribir sus razones, sus angustias, sus fortalezas, las conversaciones que tenían junto a la piedra o la arcilla. Conversaciones que quizás nunca podamos conocer por no tener donde encontrarlas. Las exposiciones retrospectivas si bien permiten acercar la obra de un artista a una nueva generación, dejan muchos espacios abiertos producto de la curatoría que se ejecute, que siempre

depende del material existente para desarrollarla y también los presupuestos que no permiten repatriar o montar obras debidamente, con la dignidad necesaria y muchas veces, solo terminan como un conjunto de obras sin un hilo directivo, que permita transformarlas en un discurso, en un poema o un relato legible sobre su posición particular ante el arte, la escultura, la sociedad, su tiempo de trabajo recorrido en su trayectoria y la memoria sobre ellos. Algo queda en la tradición oral que se vive en los talleres, pero que también, cada vez se empobrece más producto del cierre de dichos espacios pedagógicos y lo lejanos que se vuelven los escultores mayores con la formación de las nuevas generaciones.

El Museo Vivo Félix Maruenda, permite dar a conocer de forma íntegra estas variables, no solo por la obra que alberga, sino que también por las formas de conservación de las historias que guardan por parte del autor de las mismas, sino que también por la sensibilidad y cuidado que se ha puesto al servicio de este espacio, por parte de la familia, los amigos escultores, ex alumnos de Félix que han construido este espacio y han puesto sus manos al servicio de esta causa mayor, porque íntegramente se logra ver como una necesidad y una deuda a pagar con Maruenda, ya que su consecuencia en esta lucha que siempre vivió y perdió, se transformó en una victoria, la mejor perdida de todas las batallas. Una batalla de la que todos estamos agradecidos.

Si bien el Museo Vivo Félix Maruenda no está completamente terminado de acuerdo a la visión proyectual que se tiene sobre el mismo, la forma que posee de enfrentarse a los visitantes es muy honesta y consecuente con el espíritu de la obra a exponer y con el relato que se pretende entregar resultando sus espacios una muy buena

escenografía para que las esculturas, los actores principales del Museo, puedan decir aquello que deben decir, aquello que está en el silencio de su materia.

Metodológicamente, la forma de realizar el levantamiento de la información, en gran medida fue la correcta. El trabajo de archivo, lectura de las obras y del espacio, sumado a los años que he podido ir recorriéndolo para poder ver en primera persona su evolución y desarrollo, las horas de trabajo de taller, de uso de la fragua y de las mismas herramientas que se encuentran en exhibición permiten generar una cercanía y forma de comprensión empática y consiente de las distintas dimensiones que están allí presentes y que espero, hayan sido lo suficientemente claras al momento de expresarlas dentro de las descripciones.

Las entrevistas, tanto a Joaquín Maruenda y a Graciela Córdova, hijo y esposa del artista, más que contribuir en información, permitieron ir contextualizando la misma, poder ir ordenando las piezas del rompecabezas que se estaba armando dentro de la biografía del escultor. Junto con esto, el hecho de poder corroborar datos que ya habían sido obtenidos durante los años de trabajo y amistad previos al desarrollo directo de esta investigación. Gracias a ellos, el taller se pudo visitar en cuatro oportunidades, depositando la confianza para poder recorrerlo en soledad y silencio tomando anotaciones con la misma tranquilidad que entregan las esculturas. Esta misma posibilidad sucedió con las herramientas, que había podido utilizar también previamente trabajando la forja en el desarrollo de obras personales, lo que podría traducirse en un gesto de estrechado de manos con Maruenda, un dialogo esencial, que podría describirse en palabras de Gabriela Mistral como “aquello que está en el

beso y no es el labio, Aquello que rompe en voz y no es el pecho”. El poder tener este dialogo silencioso tanto con las obras, como con el espacio y las herramientas, quizás no pueda traducirse a palabras, pero sucede y está presente dentro de la experiencia que significa el recorrer el Museo Vivo.

Las particularidades que vuelven único al Museo Vivo Félix Maruenda, son también aquellas que hicieron sea el caso a analizar el aporte que este genera, como representantes de los Museos de Autor dedicados a Escultores en Chile. Comenzando por el hecho de que es uno de los pocos Museos de Autor existente y el único que se encuentra en el espacio taller del artista, lo que en sí mismo ya resulta un aporte, ya que permite conocer el ambiente en donde las obras se desarrollan, el espacio privado dentro de la escultura pública. El conocer el ambiente de trabajo, el ambiente de creación de las obras, permiten dimensionar los procesos y las preguntas que acompañaron al escultor en el día a día, y el cómo se construye la vida en el arte, cosa tan fundamental y esquiva dentro de los ambientes formativos tradicionales dentro de las universidades.

A su vez, el taller al seguir funcionando, permite generar una cercanía a la obra, bajándola del pedestal, permitiendo verla desde su materia y como con las distintas herramientas, que también están en exhibición y a disposición del uso, la van transformando en un dialogo silencioso entre el artista, aquello vivo que lleva adentro y esos fierros que se transforman en la extensión de sus manos para construir un testimonio de eso vivo que lleva adentro y que llamamos esculturas.

El Museo Vivo, permite conocer con una voz más gruesa de la obra del artista, puesto que cada una de las obras allí puestas se suma al coro cultural de creación, en donde el sonido del martillo, el imaginario del taller, el manejo de la luz permite comprender sus orígenes, empatizar con la historia, la memoria y la humanidad de Maruenda que sin dudas, sigue siendo parte de este recorrido.

El aporte que realiza al imaginario del artista en formación y al público en general es invaluable, puesto que pone a la escultura como un arte presente, contingente y necesario de conocer y al artista, lo baja del pedestal con el que suele verse dentro de los museos y lo posiciona como un ser humano lleno de preguntas y contradicciones de las cuales es difícil salir, más que con un amor profundo al oficio y la conciencia de la responsabilidad que fue conferida a sus manos y es posible verlo, literalmente como un obrero del arte con manos gastadas y sucias, lejos de la limpieza clínica que se ve en otros ambientes expositivos.

El valor de dicha responsabilidad, radica en el deber de la memoria, esa necesidad constante de preguntarnos de dónde venimos para procurar el descubrir hacia a dónde vamos. El saberse y descubrirse dentro de una tradición, en la cual el escultor está dentro dando una lucha manual para poder conseguir su sobrevivencia espiritual. Eso solo se consigue sumándose a la posta del recorrido muy antiguo entre maestros y discípulos dentro de una historia que solamente ha tenido una tarea: conservar el arte de la escultura y hacerlo evolucionar.

Referencias bibliográficas

Archivo Fundación Félix Maruenda.

Artespacio, (2004). *Escultura Chilena Contemporánea*. Santiago: Ediciones Artespacio.

Castillo, S. (2005). *La escultura a mi manera*. Fundación Telefónica.

Diario *El Siglo* (11 diciembre de 1965)

Diario *La Tercera* (21 de marzo 1993)

Fuentes, M. y Retamal, C. (2008). *Museo Parque de las Esculturas. Crónica de una iniciativa pionera*. Santiago: Ediciones del Instituto Cultural de Providencia.

Gazitúa, F. (2015). *El compromiso con la escultura en el espacio público. Un testimonio personal*. Ediciones Artespacio.

Gazitua, F. (2001). “¿De qué están hechos los buques?” *Discurso de inauguración Buques de Acero*. Disponible en www.franciscogazitua.com

Henríquez, R. (1993, 21 de marzo). Vendieron la casa del escultor S. Román. *La Tercera*.

Maruenda, F. (2007). *Sin Miedo*. Fundación Pablo Neruda.

MINEDUC – Ministerio de Educación (s/f). “El escultor como docente”. *Revista Calidad en la Educación*. 135.

MNBA - Museo Nacional de Bellas Artes (1993). *Samuel Román*. Santiago: Museo Nacional de Bellas Artes.

Página web del Registro de Museos de

Chile: <https://www.registromuseoschile.cl/663/w3-channel.html>

Rodin, A. (1943). *El arte*. Buenos Aires: El Ateneo.

Scotti, C. y Magallón, J. (Directores), Maruenda, V. (Productora). (2009) *Maruenda sin miedo*. [Documental]. Grupo Maruenda.