



PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DE CHILE
PROGRAMA MAGÍSTER EN PATRIMONIO CULTURAL

La Escultura Contemporánea como Patrimonio Artístico Proyecto Museo Parque de las Esculturas de Providencia

Francisca Peña Manubens

Proyecto de Grado presentado al Programa de Magíster en Patrimonio Cultural de la Pontificia
Universidad Católica de Chile para optar al grado académico de
Magíster en Patrimonio Cultural

Comité de Grado: Joseph Gómez | Carla Pinochet | Fernando Pérez

Profesores Guía: Lorena Pérez | Ricardo Greene

Santiago de Chile | Mayo de 2020

© 2020. Francisca Peña Manubens

Índice

Dedicatoria	4
Resumen	5
Introducción	6
1. Caso de estudio: Museo Parque de las Esculturas de Providencia	10
1.1 Antecedentes generales:	10
1.1.1 Contexto social	11
1.1.2 Contexto político	13
1.1.3 Contexto cultural	13
1.2 Antecedentes históricos	13
1.2.1 Resumen histórico del caso de estudio	13
1.2.2 Relevancia de los hechos históricos	16
1.3 Relevancia del carácter patrimonial	16
2. Problematicación	20
2.1 Problemática	20
2.2 Pregunta investigación	20
2.3 Hipótesis	21
3. Marco teórico	24
4. Proyecto	34
4.1 Diagnóstico	34
4.2 Descripción del proyecto	34
4.3 Estrategias de implementación	37
4.3 Público objetivo	37
4.4 Relevancia para el campo del patrimonio	38
4.5 Objetivos del proyecto	38
4.6 Metodología de trabajo	39
4.7 Actores relevantes	39
4.8 Socios estratégicos	39
4.9 Externalidades e impacto	39
4.10 Resultados esperados	40
4.11 Financiamiento	40
5. Conclusiones	41
6. Créditos de Imagen	44
7. Bibliografía	44
8. Anexos	47
8.1 Tabla acontecimientos históricos relevantes	47
8.2 Carta Gantt	50
8.3 Tabla de esculturas Museo Parque de las Esculturas de Providencia	51
8.4 Tabla Monumentos Históricos relacionados al Patrimonio artístico	75
8.5 Entrevista Mauricio Guajardo y Beatriz Castro	83
8.6 Actividad familiar UANDES: Ejemplo actividad asociada para propuesta museográfica	86

Dedicatoria

A mi hija Blanca.

Resumen

La evolución de la escultura pública en Chile ha tenido múltiples facetas. A partir del siglo XX, y con el impulso de la modernidad, desarrolló un giro hacia una nueva identidad. Cambios en los paradigmas ideológicos, políticos y sociales son consecuencia de estas transformaciones. La noción de monumento como representación conmemorativa evoluciona hacia otros lenguajes y límites estéticos, habiendo un alejamiento de lo figurativo para dar paso firme a la abstracción y el replanteamiento del diálogo con la ciudad.

La escultura pública contemporánea enfrenta una gran problemática en el escenario nacional debido a la dificultad que tiene de validarse como patrimonio cultural frente a la ley de monumentos nacionales actual. Su descarte es producto del carácter conmemorativo presente en la ley, sumado a la inexistencia del concepto “Patrimonio Artístico”, categoría que las definiría de manera correcta en nuestra legislación, refiriéndose a sus valores propios de ser correctamente asignados.

En este contexto se ha identificado el conjunto de esculturas contemporáneas, ubicadas en el Museo Parque de las Esculturas de Providencia, como caso de estudio, por su pertinencia tanto al tema de investigación como a la problemática. Éste se encuentra conformado por cuarenta y un obras de distintas materialidades, de gran formato, pertenecientes a artistas nacionales, hombres y mujeres, referentes en la escena del arte escultórico chileno.

La patrimonialización del conjunto de esculturas emplazadas en el parque como “equipamiento cultural y patrimonio artístico”, permitirá enfrentar el vacío en la ley actual que deja de lado este tipo de obras; abrir la discusión en cuanto al concepto (inexistente) de Patrimonio Artístico en nuestra legislación, y qué valores y criterios son necesarios considerar para que un objeto de arte sea patrimonio es la misión y visión de este proyecto.

En paralelo, la elaboración de técnicas de difusión para el circuito del parque, junto a una propuesta museográfica, podrá contrarrestar la falta de contextualización que podemos observar en el parque y otros espacios públicos de estas características, que muchas veces genera problemas en la valoración de bienes patrimoniales y deja espacio para la desinformación, incompreensión y su posterior deterioro.

PALABRAS CLAVES: escultura, patrimonio artístico, monumento, memoria, identidad, legislación, arte público.

.

Introducción

El patrimonio artístico es parte del patrimonio cultural y del patrimonio histórico, que se manifiesta en las obras de arte. El patrimonio artístico y sus obras de arte son bienes culturales al ser entendidos como productos y testimonios de la capacidad creativa del ser humano que contempla una función estética. Para efectos de esta investigación, un bien cultural puede ser considerado patrimonio cultural artístico si se conjugan tres elementos en su valoración: expertos, contingencia y comunidad. Estos tres conceptos, que serán explicados más adelante, serán el fundamento en el cual el concepto de patrimonio artístico se sustenta y se relacionan con la necesidad de articular a los grupos de expertos ligados al arte, con la urgencia/contingencia en los distintos casos de interés patrimonial, todo esto, en conjunto con la sensibilización de una comunidad determinada.

El caso de la escultura en el espacio público, una expresión artística que contemplamos como patrimonio artístico, no sólo se justifica por su valor estético, sino también como testimonio visual de determinadas circunstancias históricas. La afirmación de Milan Ivelic y Gaspar Galaz “la ciudad sin obras de arte es una ciudad sin historia” (Ivelic y Galaz, 2009, p.355) es plenamente válida. La escultura contribuye a enriquecer los espacios urbanos apropiándose y generando experiencias y cultura de barrio.

Al abordar la historia de la escultura pública de Santiago, pueden distinguirse dos períodos. En el primero existió una mayor tendencia a proyectar monumentos supraindividuales como obeliscos, arcos de triunfo y alegorías. En el segundo, etapa más consolidada de la república, y especialmente a partir de la segunda mitad del siglo, aparecen los primeros monumentos conmemorativos al individuo y las estatuas ecuestres.

Con el impulso de la modernidad¹, la noción de monumento evoluciona hacia otros lenguajes y límites estéticos, como el alejamiento de lo figurativo dando paso a la abstracción, junto a su relación con la ciudad. “La exigencia de la autonomía artística ha condicionado la apreciación de la escultura pública, especialmente de los monumentos conmemorativos, cuya característica principal no es la autonomía, sino la función recordatoria”. (Voionmaa Tanner, 2005, p.13)

En paralelo, el desarrollo de la escultura chilena nos lleva a un recorrido que deja atrás el academicismo, para ir descubriendo nuevos caminos que le permiten expresar la herencia de las antiguas culturas de Chile y América. En relación al primer tercio de siglo, los decenios siguientes permiten observar cómo los pueblos autóctonos son valorados a través de la escultura, con una presencia espiritual no reconocida anteriormente. Este tipo de escultura contemporánea, que emerge con fuerza durante la segunda mitad del siglo XX, debiera ser correctamente definida para su protección y difusión por las normativas que le confieren esa condición patrimonial.

Al día de hoy, cada vez y con mayor frecuencia podemos ver ejemplos de expresiones artísticas que son borradas, (como el polémico mural de Lastarria, obra de Luis Núñez); olvidadas, o rayadas. Lo cierto es que estamos al debe con el arte en nuestra legislación siendo urgente que se discuta en la esfera pública nacional.

Lo dicho hasta el momento nos invita a reflexionar sobre algunos casos de esculturas públicas que debieron ser protegidas por su valor artístico y otras que

¹ El término modernismo se utiliza tanto en la arquitectura y la literatura como en la historiografía artística. En el presente contexto el modernismo designa el arte abstracto en oposición al arte representativo y reconocible. Se puede hablar también de la forma artística en oposición al contenido. (Voionmaa, 2004, p.160)

debieran abrir la discusión de qué es realmente nuestro patrimonio artístico contemporáneo y cómo vamos a organizarnos para decidir qué lo conforma.

Podemos ilustrar dos casos de esculturas públicas que debieron ser protegidas por su valor artístico, pero debido a la inexistencia de un interés patrimonial, fueron dejadas al olvido. La primera corresponde al friso de Matilde Pérez, que estuvo por más de 25 años en el Centro Comercial Apumanque, que fue creada especialmente para aquel lugar, pero que gran parte de los transeúntes nunca supo que se trataba de una obra de la reconocida artista. Cayó en el olvido, en condiciones de conservación bastante desfavorables hasta que fue removida del lugar. Se trata de uno de los trabajos más emblemáticos de la artista, pionera de la corriente cinética: Hay consenso de que Matilde Pérez es un paradigma en la historia del arte chileno del siglo XX y el mal estado en el que se encontraba su obra y la falta de dignidad, reconocimiento y respeto de la misma, queda latente en la historia que barrió con esta obra. (Cariceo, 2007)

Con respecto a lo anterior, la académica del Departamento de Teoría de las Artes, Soledad Novoa, también se refiere a la obra de Pérez: “La verdad es que hace tiempo sabía de las intenciones de la administración del Cosmocentro Apumanque de retirar la obra de Matilde Pérez debido a que querían decorar el edificio en otro estilo, así que cada vez que pasaba frente a él miraba para cerciorarme de que aún estaba instalado”. Hugo Bunster, quien fue el Gerente de Operaciones de ese centro comercial, señaló que la obra, que permanecía en ese lugar desde 1982 había ya cumplido su ciclo². Se invisibiliza así, una artista y una obra de cualidades y valores incalculables, al ser vista sólo como una obra decorativa.

“La obra fue galardonada con un premio de la crítica el año de su realización (1982) que la reconoció como la mejor propuesta artística de ese año; si uno revisa la prensa de la época puede constatar que la obra tuvo un gran impacto por la propuesta visual y tecnológica que ella movilizaba, a lo que se sumaba el hecho de ser éste el primer trabajo en que la artista ponía en práctica una de las enseñanzas recibidas de su maestro Vasarely, esto es, la relación entre arte, tecnología, arquitectura y espacio social”³.

La obra fue finalmente removida de su lugar de origen.

El segundo caso se trata del conjunto de esculturas en el GAM, obra de Federico Assler, Premio Nacional de Artes Visuales 2009, hecha para el goce cotidiano de los visitantes, pero que quedó oculta y olvidada por más de 40 años en el estacionamiento. Parece increíble considerando la calidad artística de uno de los personajes ilustres del ámbito artístico nacional, cuya trayectoria validan sus obras y su persona.

La tercera fotografía es la escultura que se encuentra en la costanera de Puerto Montt “Sentados frente al mar”. Esta obra de arte dividió a detractores y a quienes la consideraban un símbolo identitario de la ciudad, intentando estos últimos su patrimonialización. Los artesanos de la zona son en parte aquellos que piensan que la escultura es patrimonio y ya tienen entre sus productos más vendidos souvenirs de la escultura. Esta obra, que ciertamente produce distintas reacciones, nos lleva a pensar precisamente la pregunta de investigación de este proyecto, ¿Qué factores determinan que una escultura contemporánea pueda ser patrimonio artístico?

² Isis Díaz, “Retiran obra de Matilde Pérez desde el Apumanque”, fecha: 17 de agosto 2007. Revisado el 12 de junio 2019, en <http://www.artes.uchile.cl/noticias/42611/retiran-obra-de-matilde-peacuterez-desde-el-apumanque>

³ Ibidem.



Fotografía 1: Friso cinético.
Matilde Pérez



Fotografía 2: Conjunto escultórico.
Federico Assler



Fotografía 3: Sentados frente al mar.
Robinson Barría

El Parque de las Esculturas fue inaugurado el 17 de diciembre de 1986, convirtiéndose en el primero de su género en Chile y América Latina. La obra de Marta Colvin, “Pachamama”, descubierta en la oportunidad, cuyo nombre en lengua quechua significa Madre tierra, fue el significativo símbolo de nacimiento de un gran espacio público para la escultura contemporánea nacional, un paso histórico con el cual se inició una nueva etapa para esta rama del arte en el país.

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



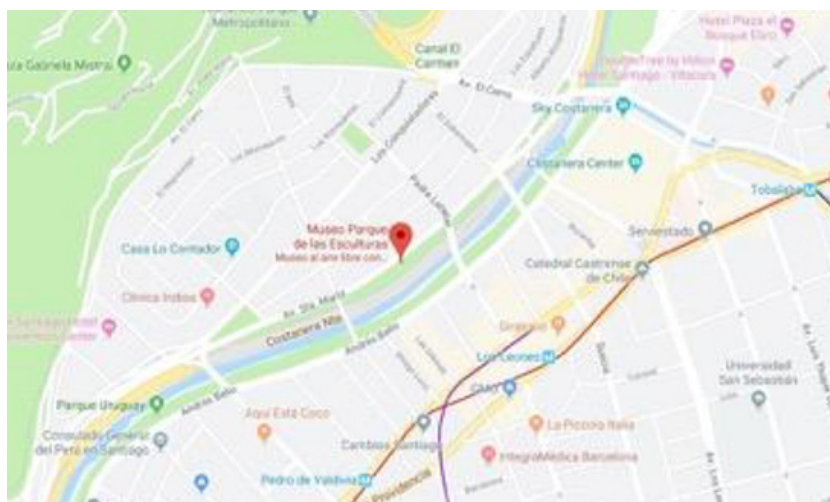
Marta Colvin Andrade
Premio Nacional de Arte 1970
Nombre de la obra: "Pachamama"
Material: Piedra roja cantera de Polpaico
Dimensiones: 4,18 x 1,26 x 1,04 m.
Fecha emplazamiento: Diciembre de 1986

1. Caso de estudio:

Museo Parque de las Esculturas de Providencia

1.1 Antecedentes generales.

1.1.1 Ubicación: El Museo Parque de las Esculturas de Providencia es una institución permanente, sin ánimo de lucro, al servicio de la sociedad y abierta al público, que adquiere, conserva, estudia, expone y difunde el patrimonio material e inmaterial de la humanidad. (ICOM 2007). Se ubica en Santa María 2201, Región Metropolitana de Santiago, en la Comuna de Providencia. El tipo de colección que conserva es de Arte. En cuanto a la protección del inmueble: no es inmueble patrimonial. Su administración es responsabilidad de la Municipalidad de Providencia.



Dos imágenes para identificar la ubicación del parque en el mapa. Fotografía 4. Mapa satelital. La zona marcada en rojo es el polígono del parque. Fotografía 5. Información vial. Fuente: Google Maps. Se utilizan las imágenes para mostrar la ubicación del proyecto en el mapa y mostrar su cercanía con el río Mapocho.

1.1.2 Contexto Social: El Museo Parque de las Esculturas fue una iniciativa de artistas de la comuna de Providencia y funcionarios de la municipalidad que buscaban fundar un espacio público de recreación cultural, con un modelo inexistente por entonces en el país que diera cabida a los escultores contemporáneos chilenos.

“El Parque se hizo realidad en 1986 gracias al visionario impulso del escultor Federico Assler y al entusiasta apoyo recibido de parte de la entonces alcaldesa de la comuna, Carmen Grez, del arquitecto municipal, Germán Bannen y del presidente de la Corporación Cultural de Providencia, Germán Domínguez. Esta áurea conjunción de voluntades permitió que el proyecto se convirtiera, durante los años ‘80, en la mayor expresión de apoyo al arte escultórico nacional y, durante los siguientes años, en una idea pionera en su género, al mismo nivel de aquellos parques ya existentes desde fines del siglo XIX en Europa y los Estados Unidos” (Fuentes y Retamal, 2008).

Partiendo como un proyecto para impulsar la escultura contemporánea en el país, el Parque hoy es un hito en el arte nacional y bien se puede decir que marca un antes y un después en nuestra historia escultórica. El parque posee 41 esculturas de artistas nacionales, dentro de los cuales destacan 5 premios nacionales: Samuel Román, Marta Colvin, Lily Garafulic, Sergio Castillo y Federico Assler.

El proyecto surge como consecuencia directa de una inundación causada por el crecimiento de las aguas del Río Mapocho el año 1982, lo que afectó a gran parte de los alrededores del caudal. Particularmente el torrente acabó con los jardines de la ribera norte del río, profundamente dañados en el tramo limitado por los puentes Pedro de Valdivia y Padre Letelier, lugar donde hoy se emplaza este parque.



Fotografía 6 y 7. Desborde del río Mapocho 1982. Capturas de pantalla del video “Inundaciones de 1982”. Canal TVN, 24 Horas.

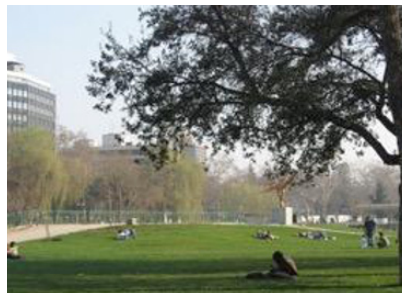
Imágenes que ilustran el desborde del río Mapocho en el lugar donde se emplaza el Museo Parque de las Esculturas de Providencia actualmente. Programa 24 Horas TVN Publicado en Youtube el 23 octubre 2007.



Fotografía 8. La instalación de gaviones y la reconstrucción de los jardines de truídos por las aguas del Mapocho, fueron la etapa previa a la consolidación de la idea de un parque para esculturas. Fuentes, M., & Retamal, C. (2008). Museo Parque de las Esculturas. Crónica de una iniciativa pionera. Santiago, Chile: Instituto Cultural de Providencia.

El área se habita de lunes a viernes mediante circulación a pie. La actividad está determinada por su relación con el eje providencia. Esta se intensifica al horario de almuerzo y final de la jornada. Es escasamente visitado como lugar de estar durante la mayor parte del día, teniendo un peak a la hora de almuerzo en que puede ver gente comiendo y descansando en el parque. Prima un estar transitorio y la mayor parte de la gente que pasa sólo atraviesa, recorriendo sólo pequeños tramos, rara vez largas extensiones, siendo por ello principalmente un lugar de tránsito. El fin de semana su uso es diferente. Hay un estar prolongado, juegos, familias y esparcimiento. Eventualmente tiene un uso intensivo, supeditada a la programación del parque, esto es: festival de jazz, concierto de navidad, simposio del grupo “nuestros parques”, y otros eventos específicos organizados por la Corporación Cultural de Providencia y la Municipalidad de Providencia.

Se puede observar una prolongación del fin último de la creación de este parque, que era formar un espacio verde amplio en medio de la capital chilena, donde se conjugaran personas de todos los sectores de la ciudad, de todas edades y clases sociales. No obstante, su fin de acercar la escultura contemporánea a la sociedad ha pasado desapercibido frente a los ojos de los transeúntes que no han de ver en estas esculturas más que un objeto decorativo o simplemente algo material no percible.



Serie de 4 fotografías de contextualización. De izquierda a derecha: Fotografía 9. Miguel Ángel González. Fotografías 10 y 11. Francisca Peña. Fotografía 12. Beatriz Castro

1.1.3 Contexto político: El parque actualmente no es inmueble patrimonial y depende de la Municipalidad de Providencia y de la Corporación Cultural de Providencia. En el 2008 fue reconocido el parque como “Museo Abierto” por el ICOM, y fue registrado como “Museo” en el Registro de Museos de Chile, proyecto institucional que busca generar una red de museos nacionales.

Las obras de arte escultóricas instaladas en las premisas del parque se hayan indefensas por la legislación, la actual Ley de Monumentos Nacionales 17.288, publicada el 4 de febrero de 1970. La ley presenta, evidentemente, una desactualización a nivel de conceptos, prácticas, y consideración por tipos de patrimonio hoy reconocidos internacional y nacionalmente.

En la actualidad se ha dispuesto a elaborar y aprobar una nueva ley de Patrimonio Cultural por el actual gobierno de Sebastián Piñera, la cual fue firmada por el Presidente de la República el día 26 de mayo del 2019 (día del Patrimonio Cultural). La iniciativa, que fue derivada al congreso para su revisión, se encuentra en el Primer Trámite Constitucional en la Cámara de Diputados y busca modernizar la antigua ley.

“Por lo señalado, se propone modificar la Ley de Monumentos Nacionales para que pase a ser una Ley de Patrimonio Cultural que nos permita transitar desde un paradigma de protección legal a uno de protección efectiva que permita una mejor y más eficiente protección, conservación y gestión del Patrimonio Cultural en Chile”⁴

Una lectura preliminar del nuevo proyecto arroja nuevamente una falta del concepto de “Patrimonio Artístico”, y una alta referencia y valor a lo conmemorativo en los monumentos.

1.1.4 Contexto Cultural:

El parque se ha consolidado con los años como un destino cultural consolidado en cuanto organiza y coordina, junto con la Corporación Cultural de Providencia, distintos eventos que convocan a miles de personas: simposio, festivales, conciertos, entre otros.

Es de común acuerdo que todos los artistas que ahí exponen son los principales escultores de nuestro país, por tanto, posee un valor como conjunto cultural artístico único. No obstante, dentro del parque las esculturas poseen poca contextualización, o bien no existe la posibilidad de profundización, lo que crea una distancia entre persona y objeto, rompiendo cualquier forma de diálogo. Esta distancia será lo que genera la incomprensión de la escultura contemporánea, eliminando los contenidos inmateriales (historia, mensaje, ideales, etc.), quedando así sólo una materialidad que poco puede ser entendida en sus distintas capas de complejidad.

1.2 Antecedentes históricos

1.2.1 Resumen histórico.

En el siglo XX, el concepto de escultura en Chile se transforma, pasando del monumento conmemorativo a la expresión artística identitaria y sensible con el espacio público, donde se experimenta en el sentido, la temática, la forma, el volumen y la materialidad de lo que es el arte escultórico. Cómo la escultura llega a esa transformación, está marcada por hitos y procesos históricos dispares que van cimentando su futuro origen.

La escultura surge, como expresión disruptista de un nuevo estilo de arte, entre 1910 y 1950, conocida hoy como el arte abstracto. Como estilo artístico, surge

⁴ Propuesta de proyecto de ley de Patrimonio Cultural. Justificación de proyecto. 2019

a partir de 1910 en Europa, y a lo largo del siglo XX se expandió internacionalmente, llegando a las Bellas Artes en Chile en la década de 1950, aunque Ramón Castillo, director de la Escuela de Artes de la Universidad Diego Portales, retrocede la fecha a la década de 1920 (Espinoza, 2017). La abstracción como arte, buscar acentuar las formas, alejándose de la imitación o reproducción fiel de lo natural (Castillo, 2014). La escultura contemporánea será una de las variantes de este estilo de arte, naciendo y fortaleciéndose en manos de artistas nacionales que supieron romper los cánones de lo que se entendía el arte como tal.⁵

En la década del cincuenta surgió una promoción no solo numéricamente elevada, sino también cualitativamente importante que incluyó a Sergio Mallol, Rosa Vicuña, Juan Egenau, Teresa Vicuña, Matías Vial, Humberto Soto, Raúl Valdivieso, Wilma Hanning, Abraham Freifeld, Carlos Ortúzar, Luis Mandiola, Sergio Castillo, Federico Assler y a Ricardo Mesa. En las siguientes décadas, lo cualitativo se mantuvo, mas su número disminuyó progresivamente. Así, en la década del 60, escultores activos se pueden sólo mencionar a Mario Irarrázabal, Hernán Puelma, Francisca Cerda, Gaspar Galaz, y en los 70' los nombres se reducen prácticamente a cuatro; Francisco Gazitúa, Osvaldo Peña, Patricia del Canto y Aura Castro (Ivelic y Galaz, 1988). La razón de ello puede ser el golpe militar, puesto que producto de éste una importante parte de artistas se alejaron voluntaria u obligadamente del país, y otros temieron incursionar en el mundo artístico frente a las represalias de las cuales podían ser víctimas en el régimen militar que va desde 1973 hasta 1990 (Baeza, 2015).

Estos artistas, con particular énfasis las primeras generaciones, darán una lucha frente a los ojos críticos de una sociedad que parecía repudiar este arte extraño y amorfo, distinto a las costumbres elitistas que acostumbraban a maravillarse con el arte decimonónico atrapado entre las murallas del Bellas Artes, y en algunas colecciones privadas de quienes ostentaban su poder de acceso a este mundo lejano y privado. Así también, lo conocido como arte del espacio público y urbano, parecía estar sólo destinado a la estatua, algunas veces confundida erradamente como escultura, y el choque entre ambas parece ser, la materialización de la lucha simbólica entre lo “antiguo y lo nuevo” (sin perjuicio de que uno tenga más valor que el otro). “El cambio de estatuaría a escultura en el espacio público produjo la crisis más dramática sucedida a nuestro arte en toda su historia. (...)” (Voionmaa, 2004). El arte ya no buscaba imitar, sino que crear desde su propia lógica; abstracta, profunda, e incluso cuestionable. Una transformación de la concepción tradicional de la escultura como reproducción naturalista, hacia la escultura como experimentación en este arte volumétrico. (Ortúzar, 2013).

5 Según el Canadian Conservation Institute (2009) La disociación provoca la pérdida de objetos, de su información relacionada o de la capacidad para recuperar o asociar objetos e información. Una de sus manifestaciones son los eventos o procesos continuos que provocan la pérdida de información, de objetos o del valor de éstos. Como tal, se afirma que “A diferencia de los otros nueve agentes de deterioro que afectan principalmente el estado físico de los objetos, la disociación incide tanto en los aspectos legales como intelectuales y/o culturales de un objeto, pudiéndose considerar como un agente metafísico.”

Robert Waller y Paisley Cato, *Disociación* (Canadá: ICCROM, 2009). https://www.cncr.gob.cl/611/articles-56474_recurso_3.pdf

Esta última concepción no habría de poder encontrar, en su momento, cabida en el Santiago de mediados de siglo. Para Francisco Gazitúa fue posible cambiar la presencia del escultor en la ciudad o en el paisaje, desde la antigua estatua a la contemporánea escultura pública, por una lucha que debieron dar los escultores solos, no junto a los teóricos del arte de aquella época, siendo así ellos los únicos dueños del lugar que hoy la escultura contemporánea ocupa en el espacio urbano.⁶

Este avance, como ya se adelantó, tuvo su gran crisis con la dictadura, siendo invisibilizado por su carga simbólica disruptiva. La invisibilización tendrá un efecto mayor en el espacio urbano, donde luego de conquistar la ciudad la escultura, habrá de retirarse por la cancelación del espacio público en los 17 años de la dictadura (Baeza, 2015). En el transcurso de esos años, el régimen no planteó un proyecto sobre la escultura ni designó aquellos que habrían de hacerse cargo. Bajo esta situación es que las empresas privadas comienzan a ocupar un papel relevante en la promoción de los valores artísticos (Voionmaa, 2004).

Existen hoy, diversos lugares físicos de las ciudades en Chile que ostentan hoy el privilegio (tal vez no reconocido aún) de tener instaladas obras escultóricas de algunos ilustres artistas que ya hemos mencionado. Uno de estos lugares, nuestro actual foco, es el Parque de las Esculturas de Providencia, hoy ya reconocido como un museo abierto.

El 1 de julio de 1982 el diario “El País” colocaba como uno de sus titulares *Lluvias torrenciales causan graves daños en Santiago de Chile*. En la noticia relataba los graves daños materiales y humanos que habrían causado las lluvias y la crecida “extraordinaria” del río Mapocho. Las primeras cifras habrían arrojado dos mil quinientas viviendas dañadas o destruidas, habiendo por ello miles de evacuados y damnificados. Otra consecuencia directa de estas lluvias y la crecida del río será la destrucción de los jardines de la ribera norte, entre el río Mapocho y Avenida Santa María, específicamente en el tramo puente Pedro de Valdivia y puente Padre Letelier (Fuentes y Retamal, 2008). Lo anterior abrió la posibilidad de crear allí un espacio público para la escultura de gran formato; un museo abierto que exalta el arte escultórico en el espacio público.

Curioso es, cómo a partir de un desastre natural, se decide recuperar la ribera del Río Mapocho y dedicarlo a la expresión escultórica contemporánea, consolidándose en el tiempo como un lugar para un permanente encuentro de excelencia entre la ciudadanía y el arte. Constituye, sin duda, un hito urbano, artístico y cultural. Fue un proyecto para impulsar la escultura contemporánea en el país.

Finalmente, el Parque de las Esculturas es inaugurado el 17 de diciembre de 1986, convirtiéndose en el primero de su género en Chile y América Latina. La obra de Marta Colvin, Pachamama, descubierta en la oportunidad, cuyo nombre en lengua quechua significa *Madre tierra*, fue el significativo símbolo de nacimiento de un gran espacio público para la escultura contemporánea nacional, un paso histórico con el cual se inició una nueva etapa para esta rama del arte en el país. La conjunción de artistas de renombre habría de enriquecer artísticamente el equipamiento de la ciudad; lo público, lo visible y lo comunitario.

6 Entrevista a Francisco Gazitúa. Ortúzar, D. (2013, 4 septiembre). Desvalorización de la Escultura pública/ Dos localizaciones de la obra de Carlos Ortúzar. Recuperado 8 octubre, 2018, de <http://www.bifurcaciones.cl/2013/09/desvalorizacion-escultura-publica/>

1.2.2 Relevancia histórica.

La escultura chilena en el siglo XX y su transformación como expresión de identidad nacional -propia y no como imitación- responde a una corriente no sólo limitada a la escultura, sino que a la gran variedad de expresiones culturales y sociales que convergen en Chile en el período; especialmente en la segunda mitad del siglo. La belleza como creación aparecerá en la poesía de la mano de autores como Gabriela Mistral y Pablo Neruda, en la música con exponentes como Violeta Parra, cuyos alcances llegaron a la alcurnia de la música y el arte en Europa, y la gran cantidad de músicos agrupados en el movimiento músico social (incluso político) de la Nueva Canción Chilena, y en muchos otros ámbitos más. La escultura no es más que otra manifestación de esta transformación de identidad y expresión -volátil y algunas veces precaria- que sufría la sociedad chilena, a ser algo más propio, de las entrañas mismas de nuestra tierra e historia. Asimismo, la materialidad y técnica reflejarán un período dentro de la historia de Chile, que corresponde a la industrialización, la cual transformará cada aspecto de la sociedad, incluyendo el arte. Materiales como el acero y el cobre aparecieron en la escena creativa, y técnicas de fábrica fueron aplicadas por los artistas.

Los exponentes escultóricos que surgen, y particularmente las promociones a partir de mediado de siglo, que ya han encarnado en sus manos esta iniciativa, materializarán este profundo proceso histórico, pocas veces palpable en el espacio público. Estos serían nuestros primeros escultores, según Oscar Bustamante.

1.3 Relevancia patrimonial

Las esculturas que se hallan en el Museo Parque de las Esculturas de Providencia son de escultores ilustres de Chile, partícipes de un proceso histórico y artístico de gran importancia, que ha de ser investigado y representado en lo que es nuestra historia nacional reciente (ANEXO 8.3). La materialidad de sus valores estéticos, tecnológicos e históricos cumplen el objetivo de “sentir el patrimonio”, como experiencia patrimonial activa donde converge la autenticidad material y “lo imaginario” del pasado; en este caso, un pasado artístico. El sentir el pasado en el presente, se puede conseguir a través de estas obras, que además de poseer un valor en sí mismo como obras de arte de artistas nacionales ilustres y en su carácter artístico único (que revisten un valor estético relevante, en términos de su representatividad, inserción en una determinada corriente estilística, grado de innovación, materiales y técnicas utilizadas) materializan, asimismo, un momento histórico donde se buscó crear un arte identitario propio, una respuesta de la sensibilidad a un tiempo y a sus circunstancias, que no sólo adopta lo foráneo, sino que lo adapta y crea desde lo particular. Poseen en este sentido una voluntad creativa nacional.

El objeto de estudio, la escultura contemporánea, necesita inequívocamente unir su cualidad tangible e intangible si hemos de querer provocar experiencias patrimoniales significativas que excedan sólo el valor contemplativo, sino más bien un involucramiento emocional que impacte en el que no sólo ve, sino que siente y, por ende, se transforma. El patrimonio tiene valor mientras que es reconocido como la herencia que contiene y expresa el conocimiento de la cultura en toda su complejidad, ya que la cultura se hereda, construye, transmite, valora, y finalmente, se protege. Por lo que se comprende, que el patrimonio cultural como expresión de la cultura e historia, es difundido y transmitido una vez conocido y sentido. Logrando experiencias que impacten a las personas, la escultura puede ser valorada y protegida, y sus artistas pueden vivir en el imaginario de la sociedad habiendo ya dejado nuestro mundo terrenal.

De acuerdo con ello, se entiende que la conservación del patrimonio artístico de los países es una contribución gigantesca al desarrollo sostenible de la cultura, ya que con ello se resguardan los valores, la idiosincrasia, el estilo de vida, la historia, las creencias y las percepciones de las naciones, lo que a su vez permite conservar las raíces y todas las particularidades que nos hacen ser diferentes.

El carácter patrimonial en la discusión que aborda este tipo de escultura, en cuanto a la legislación actual que no las considera, y el actual Proyecto de Ley, hace que esta investigación y proyecto inicie el diálogo sobre nuestro patrimonio artístico y la necesidad de identificar este concepto, inexistente en cuanto a su definición. Evidentemente, no toda obra de arte ha de ser considerada patrimonio, pero indudablemente, entre las muchas esculturas contemporáneas, existen aquellas que debieran ser reconocidas como patrimonio, en su conjunto o en su singularidad. La cuestión que surge es cómo se puede distinguir una escultura contemporánea de cualidades meramente visuales, a una cuyos valores la habiliten a poseer una condición patrimonial. He aquí donde entra nuestra propuesta de criterios, ya indicada anteriormente; **expertos, contingencia y comunidad**. De cumplir con estos tres parámetros, podemos ya referirnos a una obra de arte, en cualquiera de sus tipos y temporalidades, tal como es la escultura contemporánea, como patrimonio cultural.

Desde el punto de vista formal, se puede decir que es un dibujo en el espacio, hecho como para verlo contra el cielo y contrastarlo con el verde del paisaje, porque es muy transparente. Se llama Erupción porque tiene algo volcánico..... La escultura para el Parque fue hecha en España por piezas. Es una combinación de fierro y tubos huecos de acero pintados de rojo, tapados en los extremos también con acero inoxidable pulido al espejo para que reflejen la luz....Es muy difícil para mí saber qué simboliza. Eso hay que dejarlo a la mirada del espectador. Sin embargo, tiene muchas lecturas. Podría ser una erupción de un volcán, o tensión, o liberación, entre otras.

*Sergio Castillo Mandiola
Escultor*



Sergio Castillo Mandiola
Premio Nacional de Arte 1997
Nombre de la obra: "Erupción"
Material: Tubos de fierro pintados y puntas de acero inoxidable
Dimensiones: 6.00 x 9.00 x 1.70 m.
Fecha emplazamiento: Enero de 1998

2. Problematicación

2.1 Problemática

Una de las problemáticas que enfrentan hoy las esculturas contemporáneas de carácter no conmemorativo en nuestro contexto nacional, es la dificultad que tienen de validarse como patrimonio cultural frente a la ley de monumentos nacionales actual.

La ley N° 17.288, llamada “Ley de Monumentos Nacionales”, publicada el 4 de febrero de 1970, expresa en sus art. 1° y 17° lo siguiente:

“Art. 1° Son monumentos nacionales y quedan bajo la tuición y protección del Estado (...) los monumentos, estatuas, columnas, pirámides, fuentes, placas, coronas, inscripciones y, en general, los objetos que estén destinados a permanecer en un sitio público, con carácter conmemorativo. Su tuición y protección se ejercerá por medio del Consejo de Monumentos Nacionales, en la forma que determina la presente ley.

Art. 17° Son Monumentos Públicos y quedan bajo la tuición del Consejo de Monumentos Nacionales, las estatuas, columnas, fuentes, pirámides, placas, coronas, inscripciones y, en general, todos los objetos que estuvieren colocados o se colocaren para perpetuar memoria en campos, calles, plazas y paseos o lugares públicos.”

En lo que se define como “monumento nacional” lo conmemorativo resalta como un factor determinante, al tener los monumentos como uno de sus propósitos la perpetuidad de la historia y memoria nacional. Por consiguiente, tal como se puede observar en la ley de monumentos nacionales, la escultura queda descartada como monumento nacional y público por su omisión como objeto de protección (no así las estatuas que sí son reconocidas y señaladas) y por no tener un carácter conmemorativo. Como consecuencia, las esculturas contemporáneas carecen de protección pública y quedan en disposición de intereses particulares.

Se tiene, entonces, un conflicto entre el marco regulatorio y las manifestaciones culturales contemporáneas que podrían llegar a ser consideradas patrimonio cultural. Podemos observar una dicotomía entre la escultura conmemorativa clásica - estatuaría le llaman algunos - como patrimonio cultural con la escultura contemporánea no conmemorativa (o no relacionada a la construcción nacional) la cual ha de ser sólo una obra de arte que carece de una historia comparable a la primera.

Es por lo anterior -falta de inclusión de la escultura contemporánea en la ley- que surge la necesidad de diferenciar dentro de nuestro patrimonio cultural una nueva dimensión, que, si bien se pronuncia someramente en algunos casos, no está definida o descrita en su normativa, esto es, nuestro Patrimonio Artístico, categoría por la cual debieran estar insertas estas obras de arte mencionadas anteriormente.

Se ha dicho que un primer paso para avanzar hacia formas más eficientes de preservar el patrimonio es su correcta valorización (Rojas, 2002) y lo cierto es que existe una deuda con el arte y su valor en nuestra legislación. Es de suma urgencia que se abra esta discusión.

2.2 Pregunta investigación

¿Qué factores determinan que una escultura contemporánea pueda ser patrimonio artístico?

2.3 Hipótesis

Un conjunto escultórico de espíritu autónomo, de carácter no-conmemorativo y no amparado por la ley de monumentos nacionales actual, puede ser considerado patrimonio cultural artístico si se conjugan tres elementos en su valoración: **expertos, contingencia y comunidad**. A través del estudio, el registro y documentación, la conservación, la difusión y la interacción con el público se puede estimar la escultura en su conjunto propio como expresiones patrimoniales representativas de un pasado reciente artístico e histórico nacional.

Dicho lo anterior, se hace referencia a la reunión con Lorena Cordero, Jefa del Centro de Documentación de Bienes Patrimoniales (CNCR), sobre qué hace finalmente que un artista u obra sea patrimonio o no, y es que se llega al punto sobre la calidad del artista y cómo una comunidad lo avala como tal. Es decir, que sean premios nacionales, por ejemplo, le da una calidad patrimonial inmediata ya que habría un grupo o institucionalidad cultural detrás que fundamenta así su importancia para el país en cuanto a su obra y trayectoria artística, entendiendo que no todos los artistas poseen este alto galardón. Es por esto por lo que es necesario tener a un grupo de **expertos o especialistas** que puedan discutir sobre la calidad artística de la obra y del artista, si se quisiera referir así al patrimonio cultural artístico.

Con respeto al bien cultural: Toda obra de arte es un bien cultural, pero no al contrario. Una romería o peregrinación, por ejemplo, no tiene finalidad artística sino devocional, o las armas de combate que se exhiben en museos están lejos de esa intencionalidad estética, como sí la tiene el arte. En ese sentido, la obra de arte tiene cualidades propias por ser un objeto artístico. Ya que los objetos son realizados para ser contemplados estéticamente y poseen valores sensoriales, formales y expresivos. (Hernández, Santamarina, Moncusí y Albert, 2005)

En cuanto a la **contingencia** del asunto, es clave para apresurar el debate y declaratoria. Para ejemplificar lo anterior, se puede nombrar el caso del paso bajo nivel Santa Lucía, donde el plan de remodelación del Municipio de Santiago, que incluía la construcción de una explanada que taparía un 11% del mural, hizo que un grupo específico de personas se agruparan en una campaña pública para frenar el proyecto. Es así como el CMN aprobó discutir el proyecto de declaratoria.

Con respecto a la temporalidad: Este tipo de esculturas contemporáneas, requieren un orden distinto para definir las ya que no se le puede categorizar como monumento público o monumento histórico. Este segundo término, que añade “valor artístico” en la legislación actual (sin definir qué es realmente) en su normativa, tampoco es claro, ya que a priori nos señala que es parte del patrimonio histórico-artístico, conceptualmente bastante restrictivo, ya que implica previamente antigüedad, y en el caso de estas esculturas, temporalmente ¿qué y cuánto sería realmente antiguo?

El tercer elemento es la **comunidad**. Para explicar lo antes señalado, es importante mencionar nuevamente la escultura de Puerto Montt Sentados frente al mar, donde el proyecto Parque Costanera -MINVU y SERVIU- contempló la remodelación absoluta de la costanera de Puerto Montt, lugar donde se emplaza la escultura. Esta obra de arte dividió a detractores y a quienes la consideran un símbolo identitario de la ciudad, intentando estos últimos su patrimonialización. En este caso se llamó a consulta ciudadana y finalmente se quedó en su lugar de origen, respetando los deseos de la comunidad.

Semillas, es un proyecto concebido para ser instalado en el Parque de las Esculturas. Se planteó el desarrollo de tres formas dispuestas directamente sobre el pasto sin pretender un gran formato, sino una relación de escala con el entorno y con los visitantes del Parque. La obra no debía presentarse ajena a los observadores, sino como parte del recorrido, eliminándose, por tanto, cualquier posibilidad de base o plinto que obligara a levantar la mirada para observarla, o que pudiese generar algún tipo de verticalidad.

Cristián Salineros Fillat
Escultor



Cristián Salineros Fillat
Nombre de la obra: "Semillas"
Material: Acero tejido y remaches de acero inoxidable
Dimensiones: 4.40 x 2.30 x 11.40 m.
Fecha emplazamiento: año 2005

3. Marco Teórico

Establecer qué es el patrimonio artístico, o por lo menos lo que teóricamente existe referente a él, es primordial para el desarrollo de un proyecto respecto al arte público en general, y a la escultura pública contemporánea en particular.

Los autores Gil-Manuel Hernández I Martí, Beatriz Santamarina Campos, Albert Moncusí Ferré y María Albert Rodrigo (2005) plantean el patrimonio cultural como un fenómeno de carácter moderno que presenta múltiples dimensiones interrelacionadas. Todas las dimensiones se presentan de forma conjunta y la división que practicamos, tan sólo es un ejercicio analítico para desgranar y comprender mejor la riqueza de la construcción sociocultural del patrimonio. A fin de cuentas, todas estas dimensiones son un todo. Estas tres dimensiones para definir el patrimonio son: dimensión simbólico-identitaria, dimensión política y dimensión económica.

Dentro de los tipos de patrimonio cultural, los autores definen el de patrimonio artístico, concepto de interés para esta investigación, como “patrimonio artístico-histórico”, refiriéndose a ello del siguiente modo:

“Podemos decir que patrimonio artístico es el patrimonio por antonomasia, siendo el más representativo en el patrimonio cultural. Cuando nos referimos a él estamos hablando en realidad del patrimonio artístico-histórico y no debemos olvidar que su concepción ha estado vinculada a la visión humanista de la cultura y a la construcción del patrimonio nacional.” (p. 75).

Para lo propuesto en esta investigación y proyecto, este tipo de definición resulta exigua (o más bien incompleta) ya que lo “artístico-histórico”, es bastante restrictivo al distinguir lo histórico como lo imperante y al implicar la “antigüedad” como principio básico en su definición: La obra de arte como documento. La obra de arte puede verse como documento histórico en cuanto tiene un valor histórico como testimonio del pasado (p. 76).

En el caso de las esculturas contemporáneas ¿Qué es realmente lo antiguo? ¿Qué es lo que separará lo antiguo de lo nuevo, el pasado del presente? La temporalidad para este tipo de esculturas no estaría siendo una variable decisiva para evaluarlas como patrimonio de acuerdo a lo que hemos de plantear.

Respecto a ello, es quizás el referente idóneo para esta investigación la legislación mexicana sobre monumentos nacionales, la cual distingue entre monumentos históricos, monumentos artísticos y bellezas naturales. Los Monumentos históricos son definidos como:

“(…) los bienes vinculados a la historia de la nación, a partir del establecimiento de la cultura hispánica en el país. La ley determina que son monumentos históricos los inmuebles construidos entre los siglos XVI Y XIX con fines de culto, educación, beneficencia, servicio y ornato público y uso de las autoridades civiles y militares (Cabeza y Simonetti De Groote 1996, p. 12).”

Los monumentos artísticos, por su parte, serán:

“(…) los bienes muebles e inmuebles que revistan valor estético relevante, en términos de su representatividad, inserción en una determinada corriente estilística, grado de innovación, materiales y técnicas utilizadas. A su vez, si se trata de bienes inmuebles debe considerarse también su significación en el contexto urbano.”⁷

⁷ Ley Estatal de protección del Patrimonio Cultural. Ley publicada en el Periódico Oficial Edición Extraordinaria, el jueves 03 de Julio de 2003. México.

Como podemos observar, lo que habrá de distinguir esta propuesta de los autores anteriores serán el uso de la temporalidad, siendo un factor determinante sólo en los monumentos históricos, no así en lo artístico, y su distinción de lo artístico como una categoría en sí misma. La cuestión no es despojar lo histórico en las expresiones artísticas, sino más bien reconocer lo artístico - estético como un valor patrimonial a la par con lo histórico, y una categoría en sí.

También la ley aborda el concepto de “zonas de monumentos artísticos y zonas de monumentos históricos”, donde la zona de monumentos artísticos se define como el área que comprende varios monumentos artísticos asociados entre sí, mientras que la zona de monumentos históricos es el área que comprende varios monumentos históricos relacionados con un suceso nacional o la que se encuentre relacionada con hechos pretéritos de relevancia para el país.

Como parte del más amplio concepto Patrimonio Cultural, la sociedad y su valoración serán fundamentales para definir qué y cuál es patrimonio. No obstante, es necesario realizar una salvedad, donde si bien es cierto que, de acuerdo con la definición de Carman (2009), “el aspecto fundamental que subyace sobre un objeto patrimonial es el valor que le es atribuido por una cultura”, entendiéndose esta como una sociedad en conjunto que valora, en el campo del patrimonio artístico que aquí hemos de proponer, es necesaria también la visión y voz de los especialistas, aquellos que definen y arguyen los valores destacables (valor histórico, artístico y estético), no siempre coincidiendo con la valoración ciudadana en algunas ocasiones. Esto es, si solamente se aceptara el valor atribuido por la sociedad, habría un peligro en el exceso de patrimonialización o bien el olvido de obras de arte en el espacio público, que tienen valor artístico por sus cualidades físicas, técnicas, simbólicas y/o de autoría que pueden ser desconocidas. El peligro también puede ocurrir a la inversa, al ser el patrimonio designado por los “especialistas”, pudiendo ser excluyente de lo que las comunidades consideran como su propio patrimonio.

Podemos entonces proponer como definición de Patrimonio Artístico, los bienes muebles e inmuebles que revistan valor estético relevante, en términos de su representatividad, autoría, corriente estilística, innovación, materiales y técnicas utilizadas, que son reconocidos y valorados por comunidades dentro de una sociedad.

Dentro de este Patrimonio Artístico, es fundamental el lugar que ocupa el Arte Público como la materialización de dicho patrimonio en un espacio que pertenece (o debiese pertenecer) al total de la ciudadanía desde los tiempos antiguos. Este es el espacio público, con un particular énfasis, para la investigación aquí presente, en el espacio urbano.

La filósofa Hannah Arendt (1958) se refiere al espacio público como aquel lugar significativo en que todo lo que aparece, en cualquiera de sus formas, puede verlo y oírlo todo el mundo, constituyendo lo que sería la “realidad”. Este espacio también significará el “propio mundo”:

“(…) en cuanto es común a todos nosotros y diferenciado de nuestro lugar poseído privadamente en él. Este mundo, sin embargo, no es idéntico a la Tierra o a la naturaleza, como el limitado espacio para el movimiento de los hombres y la condición general de la vida orgánica. Más bien está relacionado con los objetos fabricados por las manos del hombre, así como con los asuntos de quienes habitan juntos en el mundo hecho por el hombre. Vivir juntos en el mundo significa en esencia que un mundo de cosas está entre quienes lo tienen en común, al igual que la mesa está localizada entre los que se sientan alrededor; el mundo, como todo lo que está en medio, une y separa a los hombres al mismo tiempo.” (p. 61-62)

Es, por tanto, un mundo construido, moldeado, a partir de los objetos que allí ubica una (esperada) comunidad; y entre ellos, especial lugar tendrá el arte. Ahora bien, desde otra óptica, este espacio construido tiene una función de construcción de civilidad (algunos incluso hablan de identidad); dicho de otra forma, de ciudadanía y cultura urbana (Berroeta y Vidal Moranta, 2012). Y de estos espacios, surgirán beneficios para quienes lo habitan, en sus distintas expresiones.

“(…) los principales motivos que han de orientar la generación o regeneración de espacios públicos son promover una mejoría en la calidad de vida de sus usuarios. Se debe proveer de bienestar público a través de la generación de zonas para el esparcimiento, el relax y la recreación; mejorar visualmente las ciudades mediante el embellecimiento del diseño urbano; incrementar y preservar paisajes naturales que pugnen con la degradación ambiental; y favorecer el desarrollo económico asociado a la venta de productos, servicios orientados a los usuarios y el alza inmobiliaria”.

Por como se puede entender, según la última referencia, la calidad de vida pública, que tanto se espera y proyecta, incluirá el “embellecimiento”, lo que para algunos esto incluirá el arte público.

Para los tesisistas Daniela Salinas y Fernando Ramírez (2013), este arte público puede definirse escuetamente como toda obra o proyecto artístico, planeado y ejecutado para realizarse en el espacio público; espacios accesibles, de dominio público y de uso colectivo social.

Por su parte, Lippard (1976) entiende este arte público como cualquier tipo de obra de libre acceso que se preocupa, desafía, implica y tiene en cuenta la opinión del público para quien o con quien ha sido realizada, respetando a la comunidad y al medio (p.61).

En definitiva, en estas y otras definiciones, la relación contextual con el medio en que se manifiesta este arte parece ser un elemento fundamental. ¿Y qué sucede con la sociedad que allí habita? Estos espectadores, usuarios, o público, que transitan este espacio y viven en conjunto con los objetos que allí se han ubicado (si seguimos con la lógica de Arendt).

Esto puede ser tal vez resuelto desde lo que Salinas y Ramírez (referenciando a Oscar Navajas) plantean como arte público, desde sus dos variantes. El primero es aquel asociado a los monumentos históricos, que se configura a través de los años y contribuye a la identidad cultural de la zona, poseyendo por tanto un alto valor simbólico y patrimonial. El segundo, por contraparte, corresponde a obras impuestas por las nuevas políticas urbanas de acuerdo, por ejemplo, con la creciente globalización y edificación. Son impuestas por los gobiernos y/o administradores que ostentan el poder político. Estas iniciativas, por lo general, no están sujetas al diálogo social y comunitario, sino que se llevan a cabo buscando un supuesto bienestar social que pone en valor únicamente el desarrollo económico de la zona, es decir, a mayor desarrollo económico más obras públicas. (p. 43)

Pero, ¿será necesariamente sólo la primera de sus formas, la única que poseerá un valor simbólico y patrimonial? ¿No estaremos acaso evadiendo o invisibilizando aquel arte colocado por iniciativas administrativas, de sus valores tangibles e intangibles patrimoniales?

Al parecer, lo fundamental del arte en el espacio público es que admita la participación y la interacción con el público; generando así el diálogo real, el

cuestionamiento, la discusión y la divergencia, para desde ahí permitir una resignificación del lugar para la comunidad en la que se inserta. Y si hemos de encontrarnos con arte, colocado allí por razones administrativas, pero en la que ciertas comunidades o actores pueden apreciar su valor patrimonial, su propósito habrá tenido éxito, como exaltación artística y cultural del espacio público, con las connotaciones patrimoniales que puedan llegar al caso.

En este amplio espectro del Arte Público en Chile, la escultura habrá de ocupar un lugar primordial.

Según el arquitecto y escritor Oscar Bustamante (2004), llegado en su momento, en Chile, “Estatuas habían, lo que no había era escultura, en el sentido de la abstracción, de la búsqueda de identidad creativa”. Esta frase, ya antes mencionada, habrá de ser premonitrice de lo que el autor entenderá como “escultura”. Para Bustamante, la escultura chilena puede ser entendida como aquella que se abstrae de la sociedad en una búsqueda de identidad creativa, versus las otras, las estatuas⁸, que sólo venían a reflejar la tradición academicista europea que venía ciertamente del viejo continente. Bustamante categóricamente postula una de sus diferencias sustanciales, su relación con el entorno.

“La escultura tiene una escala que ya no depende de sí misma sino del espacio en la que se enmarca y al que debe ayudar a construir, cualquiera sea su tamaño. En contraposición, la estatua no considera más condiciones que las propias de su evocación. En resumidas cuentas, se trata de un fenómeno de voluntad creativa, término que acuña Bustamante. La escultura en su esencia tiende a la abstracción y la estatua a la recreación.”

El autor plantea que la tardanza de la escultura chilena (en el sentido antes mencionado, aquel que ve voluntad creativa y rasgos identitarios de la nación), se debe porque la ciudad tarda en surgir. Por lo tanto, ésta se instala a medida que la ciudad comienza a ser propiamente ciudad y no una prolongación del campo en una acumulación casonas aglomeradas precariamente y con escasísima voluntad de participar de lo público.

“Es que la escultura, ya se dijo anteriormente, viene apareada a la ciudad, al ciudadano, aquello que, en Chile, país dormido -tal vez ahí radicaba su encanto- no tenía aún la necesidad de adoptar, o bien de descubrir, tal vez porque su naturaleza, sus cumbres, sus palmares escondidos, cascadas de agua, alerces, todo aquello era suficiente. Pero ya no es así. Hay una nueva naturaleza: la ciudad. Y un nuevo hombre: el habitante de la diáspora del paisaje que se alejó del rincón dormido y habita las urbes con toda su complejidad y necesita desesperadamente de artistas que lo ayuden a dar con la nueva identidad. En resumen, hay un nuevo escenario: la ciudad.” (Bustamante, 2004)

Otro autor que hará referencia a las nuevas (o primogénitas) generaciones de escultores será Radoslav Ivelic (2001), en particular a los escultores de 1950, quienes fueron los que desarrollaron la escultura nacional en su mayor esplendor al disociarse de las cargas académicas que limitaban su ser creativo y constructor. Describe las variadas corrientes que se encontraban en Chile y cómo esto dio paso a utilizar nuevos lenguajes, como es el caso de Federico Assler (1929) y Roberto Matta (1911-2002) cultivando el surrealismo en nuestro país. También nombra a otros artistas como Marta Colvin (1915-1995) y sus esculturas constructivistas, vinculadas a lo telúrico; y a Lily Garafulic (1914-2012), con la sucesión y entrecruzamiento de expresiones informalistas y minimalistas.

⁸ *Estatuaría académica* para Radoslav Ivelic (2001).

“El desarrollo de la escultura chilena nos lleva a un recorrido que deja atrás el academicismo, para ir descubriendo nuevos caminos que le permiten expresar la herencia de las antiguas culturas de Chile y América. “Estamos en presencia de una capacidad de asimilación cultural que le permite a un sector de nuestros artistas, fundir las corrientes europeas con lo telúrico, con el pensamiento concreto, intuitivo, mítico, de los pueblos precolombinos (p. 167).

Se propone así, la escultura chilena como aquella que posee una identidad y voluntad creativa chilena.

La ampliación de los medios expresivos de la escultura tuvo como precursores a artistas como Abelardo Bustamante (1888-1934), Laura Rodig (1901-1972), y los ya mencionados, Marta Colvin y Roberto Matta; por mencionar algunos. A estos ilustres les continuarán una generación de artistas jóvenes con impulsos rupturistas que en la Escuela de las Bellas Artes consagraron la escultura como expresión identitaria apareada a la ciudad; un arte urbano que ha de despertar al ciudadano “adormecido” (Bustamante, 2004). En este caso, el Parque de las Esculturas, un espacio urbano altamente transitado, posee instaladas una gran cantidad de obras realizadas por estos escultores nacionales que supieron explorar la escultura en lo material y lo inmaterial, y pudieron traducirlo en obras artísticas de una gran carga simbólica.

Ahora bien, ¿cómo entenderemos estas esculturas en el espacio público?

La historiadora Rosalind Krauss argumenta en su libro “Pasajes de la escultura moderna” (2002), que la escultura construye un lenguaje desde su propia referencia, despojando el objeto del lugar, levantando obras nómades, que incluso podrían circular por distintos lugares, aludiendo así al carácter autónomo en la escultura moderna. En este sentido, se infiere la ausencia de los “tres dispositivos” mencionados por Duque, que el arte público debiera tener. Ante esto, surge la pregunta, ¿Se consideraría entonces arte público, la escultura contemporánea? Dicho lo anterior, sabemos que, de acuerdo con los criterios de Duque, no. Sin embargo, sí se puede inferir que la escultura está ligada tanto al desarrollo urbanístico de las ciudades como las relaciones culturales que las construyen, desde los tiempos en Grecia hasta Chile desde el siglo XX. Y mencionado el argumento de Krauss, se entiende también que la dependencia referencial practicada por la escultura monumental del siglo XX trae consigo la disociación por parte de la obra a significados colectivos y su correspondencia con el lugar emplazado. Fue esto el impulso a la ruptura entre objeto y su representación creando un monumento que tendió a eludir cualquier tipo de narrativas oficiales, que no por ello le restan valor como arte público.

La escultura urbana de nuestro país se ha relacionado intensamente con la concepción de ornamentación pública. Ante esto, Voionmaa (2004) explica que no fue hasta la década de 1940 que surge la preocupación específica por el arte urbano. Su antecedente está en la Escuela de Canteros fundada en 1943 por Samuel Román, cuyo objetivo era rehabilitar la artesanía artística de la piedra “requerida por la arquitectura y el diseño de parques y jardines”. Dicha escuela pasó en 1962 a depender de la Universidad de Chile, luego dos años más tarde se formalizó en “Departamento de Arte Público Ornamental”. Asimismo, durante esos años la Comisión Nemesio Antúnez nace en función a la necesidad de ornamentar el espacio público.⁹

9 El principal objetivo de esta institución es la realización de obras que dan cuenta de la diversidad de creadores nacionales, obras que salieron de los museos y galerías para instalarse donde la ciudadanía pueda apreciarlas, obras cuyo soporte se encuentra en obras de infraestructura públicas que mejoran la calidad de vida de la población y que intervienen en el espacio público difundiendo esta expresión contemporánea de las artes visuales. <http://www.cnamop.cl/QuienesSomos/Paginas/Historia.aspx>

En este escenario, la escultura urbana adquiere el estatuto de “Bellas Artes”, y pasa a formar parte de la ornamentación pública, categoría que comparte con el mobiliario urbano en general. Finalmente se crea la carrera de ‘ornamentador’ en la misma Universidad el año 79. Lo señalado antes deja ver claramente por qué la escultura urbana en Chile se ha asociado históricamente con la ornamentación pública, y por tanto, al “arte público”.

También es importante mencionar el grupo “Rectángulo”, 1955, encabezado por Ramón Vergara Grez, ya que el planteamiento que este grupo promovía tuvo gran importancia para la escultura chilena. Dentro de su marco teórico aparecía con fuerza “el concepto de arte no figurativo constructivo”, y en su discurso estaba presente el pensar en el arte en relación con la ciudad. “El grupo enfatizó en sus objetivos la necesidad de incorporar la obra de arte a la vida, que se convierta en un elemento de uso cotidiano, que responda a una necesidad imperiosa de la sociedad” (Voionmaa, 2004, p.183).

El resultado, de este extenso proceso que parte en la década de 1940, será la ampliación del concepto ornamento artístico respecto de lo que dice la Ley, que cedió el paso y consolidó la noción de arte público. Por otra parte, abrió el debate acerca del rol y el alcance del significado del ornamento, de la identidad, de la memoria, del lugar, del contexto y de la permanencia de las obras, entre otros; conceptualizaciones que, finalmente, nos habla de la construcción del espacio público y del territorio. (Comisión Nemesio Antúnez).¹⁰

Transcurrido el tiempo, La escultura en general -y la urbana en específico- experimenta en su discurso un fuerte replanteamiento en los noventa, y al comienzo del nuevo milenio, cuando se comenzó a cuestionar y revisar el estatuto de la escultura, gracias a un mayor intercambio y flujo de ideas posmodernas y a una mayor distancia con el pasado. Aquello se puede vislumbrar en el discurso curatorial de la exposición “Chile, 100 Años de Artes Visuales”, que se realizó el año 2000 en el MNBA, donde se hizo presente, por ejemplo, que la escultura urbana actual no había superado su carácter monumental y conmemorativo, y que las nuevas estrategias de la escultura empresarial siguen potenciando la escultura modernista, emplazada individualmente frente a un edificio, sin problematizar mayormente la relación entre la escultura y el lugar.

Teniendo en cuenta lo anterior, y haciendo referencia a la autora Voionmaa, la crítica sobre el modernismo escultórico se dirige de la misma manera como la crítica el monumento conmemorativo o la estatua, a la inadecuación existente entre la obra y el lugar. En otras palabras, es la crítica al hecho de que una escultura emplazada en el espacio público puede ser colocada en cualquier parte y ser cambiada de lugar las veces que se quisiera. Como ha señalado Rosalind Krauss, su significado y función es “esencialmente nómada”.

En resumen, tanto el “nomadismo” como el “campo expandido”, ambos términos acuñados por Krauss, muestran las dos caras de la moneda de la problemática de la escultura urbana. En el primero, la obra concebida como autónoma no tiene un vínculo específico como el lugar, lo que hace que ésta puede ser cambiada de sitio. Mientras que en el caso del “campo expandido” el lugar es determinante, hecho que limita cualquiera propuesta, debido a que los intereses urbanos son de orden económico. Esto será necesario considerar ante cualquier propuesta proyectual referente a los monumentos públicos.

Retornando a lo que aquí nos convoca, a nuestra consideración, el Arte Público puede ser considerado Patrimonio Artístico. La escultura contemporánea

¹⁰ <http://www.cnamop.cl/QuienesSomos/Paginas/Historia.aspx>

del siglo XX reviste valores estético-artísticos que la hacen única en su tiempo, marcando un antes y un después evidente, y una singularidad propia de nuestro país, al usar formas, materiales y técnicas que expresan, asimismo, un contexto histórico también valorable.

No obstante, la materialidad que aquí valoramos, y que nos hace considerarla como patrimonio, deberá estar siempre unida inequívocamente a una inmaterialidad que es contenida en este arte; base fundamental del total del Patrimonio Cultural y un criterio fundamental que habrá de separar una obra de arte de un objeto patrimonial.

Lo intangible en el patrimonio cultural es una apreciación reciente si consideramos la trayectoria histórica de lo que llamaremos *Patrimonio*, inicialmente limitado a lo tangible. Según la Fundación ILAM, una organización no-gubernamental sin fines de lucro, dedicada al estudio y trabajo integral del patrimonio en Latinoamérica,

“[El Patrimonio Cultural Intangible] puede ser definido como el conjunto de elementos sin sustancia física, o formas de conducta que procede de una cultura tradicional, popular o indígena; y el cual se transmite oralmente o mediante gestos y se modifica con el transcurso del tiempo a través de un proceso de recreación colectiva.”¹¹

Esta intangibilidad se manifestará en forma de saberes, celebraciones, formas de expresión y lugares.

El historiador y museólogo Joseph Gómez nos explica en *La trama de los objetos* (2014) que el patrimonio como vivencia del pasado en el presente, ha de realizarse por medio de la unión inequívoca de lo material e inmaterial; lo “real” y lo “imaginario”. La dicotomía de lo material y lo inmaterial resulta riesgosa, pudiendo llegar a concebir lo material del objeto de manera plana como una experiencia sensorial-perceptiva, y no como una experiencia trascendente como consecuencia de su conexión con el pasado.

“Por esta razón es que el dualismo “patrimonio material y patrimonio inmaterial” del discurso internacional sobre el patrimonio ha creado una confusión que impide a veces comprender qué es el patrimonio, qué hace y cómo trabaja. El patrimonio, en tanto que experiencia o vivencia del pasado, siempre es inmaterial; mientras que los objetos o prácticas que median esa experiencia siempre son lugares materiales.” (p. 36)

Por tanto, en lo que concierne al patrimonio, lo intangible no ha de sostenerse sin su soporte o contenedor material, y viceversa, lo material ha de perder sentido sin su contenido no visible.

El autor al presentar el patrimonio, en una calidad tangible (real) e intangible (imaginaria) conjunta, unida, como una experiencia significativa para la vivencia del pasado, nos motiva a considerar, en nuestro caso de estudio, el arte escultórico como la materialización de un pasado inmaterial no lejano. Lo intangible no desprecia lo tangible, sino que más bien le otorga un sentido a lo material que le posibilita tener una voz que transmite mucho más que lo meramente visible.

“Para que una experiencia convincente del pasado se produzca son necesarias una serie de cualidades concretas de los lugares físicos o temporales. Sin embargo, esas cualidades concretas y que pertenecen al registro de lo “real” van

¹¹ Véase Fundación ILAM, Glosario, <http://ilam.org/index.php/es/glosario>

acompañadas también de registros “imaginarios”. En la experiencia del pasado, no puede faltar ninguno de los registros; pero el “real”, entendido como aquello que el lugar ofrece como autenticidad material directa, obvia, inmediata y perceptible, viene a ser primario y fundamental para que el trabajo patrimonial surta efecto sobre la gente.” (p. 40).

Tenemos, por otra parte, la reflexión del arqueólogo Gonzalo de Carvalho (2014) sobre el patrimonio, considerándolo no como un sinónimo de objeto o elemento antiguo o tradicional, sino como un discurso de poder, una experiencia y un sentimiento, que para ser entendido, debe existir una apertura pluridisciplinar, ya que su estudio representa una diversidad de conceptos que sólo pueden ser entendidos en sus cuatro dimensiones: la física (la materialidad del objeto), la simbólica (donde se expresan los valores sociales y culturales), la institucional (los procesos de clasificación y protección) y la afectiva (la relación sentimental entre los seres humanos y el bien patrimonial). La apreciación hacia lo inmaterial, por el autor, puede sintetizarse en: “lo que nos hace considerar un objeto como perteneciente al patrimonio, más que cualquier cosa, son las cualidades intangibles que él representa y que nosotros valoramos” (p. 9).

Esa relación que el autor alude como “sentimental” es lo que necesita la escultura, y el arte en general, para que sea entendido y valorado por el público, y así lo termina por confirmar de Carvalho: “Sólo pasa a ser considerado patrimonio si lo logra pasar por el “cedazo sentimental” de las personas” (p.9).

Se propone para este proyecto la definición de la “intangibilidad en el patrimonio” como aquel significado-simbolismo trascendental que habrá de conectar con un bien material. Esta conexión será aquello que otorgue el sentido patrimonial. Lo intangible serán los discursos, relatos, emociones, ideas, y mensajes que un bien material nos puede expresar o nosotros mismos le otorgamos. Sin ese elemento intangible, el leer, sentir y contemplar un bien material patrimonial se dificulta y/o se imposibilita, y por consecuencia su valoración peligra.

Dicho todo lo anterior, Marcelo Guglielmino (2007), en su publicación “La difusión del patrimonio. Actualización y debate”, afirma que el valor del objeto patrimonial radica en la sociedad, por tanto, lo que la sociedad entiende de éste, quien lo hace o no trascendental, es el vínculo que existe entre patrimonio y sensibilización: “Este vínculo implica dotar a la relación patrimonio/sociedad de accesibilidad física e intelectual y de sensibilización frente a los conceptos de fragilidad, perdurabilidad y pertenencia que aquejan al patrimonio” (p. 5). Y aclara que la difusión es un de los tres pilares en los que se sustenta la gestión del patrimonio, y su finalidad es establecer un “re- conocimiento” del patrimonio por parte de la sociedad. Por lo tanto, sin un plan de comunicación estratégica el mensaje, discurso, lo simbólico del patrimonio, nunca llegará a manos del individuo no vinculado, y por consecuencia, no podrá percibir su valor.¹²

¹² Se entiende que existen personas-comunidades que son actores principales activos que reconocen y valoran el patrimonio. En su contraparte, habrá, por lo común, un gran número de personas que desconocen dicho patrimonio y/o no lo valoran. Las estrategias que aquí se presentan, habrán de responder a este segundo grupo.

Lo mío es abstracto y es figurativo. Pero siempre está el misterio de por qué ordené una obra en una forma determinada. El porqué uno hace una obra, para mí es un misterio. Hay una técnica propia que uno va encontrando poco a poco. Es un hacer propio que está íntimamente ligado a este afán de contar los sueños que uno tiene. Es un hacer producto de sueños. Son productos de la vida, del sueño personal. De la relación con las personas, con el paisaje, la poesía, la pintura, el arte. Felizmente he podido ver mucha obra artística. Desde lo bizantino al Renacimiento, lo moderno, lo posmoderno, lo contemporáneo. He podido ver la obra de Moore, de Serra, de Rodin, de Miguel Ángel. Siempre he sentido que uno ojalá pudiera contribuir con algo a este mundo donde ha respirado, camina, come y se rodea. Como lo hicieron otros pintores y escultores.

Federico Assler Brown
Escultor



Federico Assler Brown

Nombre de la obra: "Conjunto escultórico"

Material: Hormigón armado

Dimensiones: 4.60 x 0.70 x 8.50 / 16.40 x 1.40 x 2.35 m.

Fecha emplazamiento: marzo de 1989

4. Proyecto

4.1 Diagnóstico

Revisados los antecedentes teóricos y prácticos del estado del Museo Parque de las Esculturas, podemos observar algunas necesidades claras, ligadas eminentemente a la problemática que ya ha sido abordada. La primera responde a la ley actual de monumentos, que, dado a su cualidad conmemorativa, no toma en cuenta a este tipo de esculturas como patrimonio. La falta de voluntad a considerar las numerosas voces de artistas, especialistas y público que llaman a considerar estas esculturas como objeto de protección patrimonial, conduce, por una parte, al deterioro y pérdida material, y por otro, al desconocimiento y desvalorización de la intangibilidad que contiene y permea dicha materialidad. La segunda, que podemos observar en el parque y otros espacios públicos de estas características, es la falta de contextualización, que trae como consecuencia problemas en la valoración de bienes patrimoniales y dejando un espacio para la incomprensión y su posterior deterioro traducido en la “disociación”¹³. Y por último, el parque no cuenta con herramientas claves de gestión patrimonial, esto es, carece de herramientas básicas de difusión: mapa digital de recorrido, página web y redes sociales que ayuden a comprender, conocer y fomentar la visita al parque.

4.2 Descripción del proyecto

Enfrentar el diagnóstico, conlleva a diseñar un proyecto que tenga como proyección y visión la modificación de la ley de monumentos para la incorporación de la escultura contemporánea, no conmemorativa, como patrimonio cultural, por medio de la integración del concepto de patrimonio artístico en su normativa. Para alcanzar este propósito ideal, se concibe un plan de extenso que puede ser dividido en tres fases. La primera es sensibilizar al público sobre este tipo de esculturas, la cual habría de hacer frente el actual proyecto aquí dispuesto para el Parque. La segunda fase corresponde a modificar la ley, al concientizar sobre la necesidad de proteger el patrimonio escultórico, y todo lo referente al patrimonio artístico. Y como fase final, iniciar los procedimientos de su declaratoria.

El proyecto de puesta en valor que aquí presentamos contempla dos ámbitos de acción: protección efectiva y protección legal, de los cuales solo se actuará en el primero (entendiendo protección efectiva como los medios y recursos para poder proteger las esculturas, al margen de la ley), ya que la protección legal no cuenta con la contingencia necesaria para su realización al estar detenido el proyecto Ley del Patrimonio Cultural, que habría de ser intervenido y modificado para incorporar lo anteriormente mencionado. Es un efecto esperado que esta situación pueda ser modificada y este proyecto espera contribuir a ello.

4.3 Estrategias de implementación

1. Se diseñará una propuesta museográfica en la sala de exhibición del museo al interior del parque, que presente un recorrido histórico artístico interactivo de los artistas cuyas obras se hallan en el recinto. Su objetivo es permitir al público entrar en el mundo de cada uno de estos artistas, conocer su forma de pensar

¹³ según el Canadian Conservation Institute (2009) La disociación provoca la pérdida de objetos, de su información relacionada o de la capacidad para recuperar o asociar objetos e información. Una de sus manifestaciones son los eventos continuos que provocan la pérdida de información, de objetos o del valor de éstos. Como tal, se afirma que “A diferencia de los otros nueve agentes de deterioro que afectan principalmente el estado físico de los objetos, la disociación incide tanto en los aspectos legales como intelectuales y/o culturales de un objeto, pudiéndose considerar como un agente metafísico.”

Robert Waller y Paisley Cato, Disociación(Canadá: ICCROM, 2009). https://www.cncr.gob.cl/611/articles-56474_recurso_3.pdf

el arte, su forma de trabajar, sus motivaciones, cómo perciben el mundo de la escultura, por qué se hicieron artistas, cómo se inspiran y crean sus obras. El propósito intencionado de este proyecto es de lograr un acercamiento, en grado íntimo, entre público y artistas para comprender mejor sus trabajos y valorarlos en la real dimensión de su aporte al alma del país.

La sala de exposición museográfica estará habilitada para personas de todas las edades, las cuales, por medio de actividades sensoriales y de interacción, puedan crear sus propias experiencias patrimoniales mientras experimentan, aprenden y valoran el pasado histórico-artístico que se ha materializado en las esculturas del parque.

2. Se diseñará una propuesta de recorrido del parque a partir de tres circuitos:

- a- “Recorrido 5 Premios Nacionales”
- b- “Mujeres en la escultura chilena”
- c- “Recorrido Patrimonial de Escultores Chilenos”



Parque de las Esculturas					Recorridos	
1. Monumento a la Madre	2. Monumento a la Patria	3. Monumento a la Libertad	4. Monumento a la Justicia	5. Monumento a la Verdad	6. Monumento a la Esperanza	7. Monumento a la Fe
8. Monumento a la Caridad	9. Monumento a la Paciencia	10. Monumento a la Fortaleza	11. Monumento a la Sabiduría	12. Monumento a la Belleza	13. Monumento a la Salud	14. Monumento a la Prosperidad
15. Monumento a la Felicidad	16. Monumento a la Amistad	17. Monumento a la Tolerancia	18. Monumento a la Resiliencia	19. Monumento a la Creatividad	20. Monumento a la Innovación	21. Monumento a la Sostenibilidad
22. Monumento a la Responsabilidad	23. Monumento a la Compasión	24. Monumento a la Gracia	25. Monumento a la Humildad	26. Monumento a la Generosidad	27. Monumento a la Honestidad	28. Monumento a la Integridad
29. Monumento a la Coraje	30. Monumento a la Valentía	31. Monumento a la Perseverancia	32. Monumento a la Determinación	33. Monumento a la Ambición	34. Monumento a la Ambición	35. Monumento a la Ambición
36. Monumento a la Ambición	37. Monumento a la Ambición	38. Monumento a la Ambición	39. Monumento a la Ambición	40. Monumento a la Ambición	41. Monumento a la Ambición	42. Monumento a la Ambición
43. Monumento a la Ambición	44. Monumento a la Ambición	45. Monumento a la Ambición	46. Monumento a la Ambición	47. Monumento a la Ambición	48. Monumento a la Ambición	49. Monumento a la Ambición
50. Monumento a la Ambición	51. Monumento a la Ambición	52. Monumento a la Ambición	53. Monumento a la Ambición	54. Monumento a la Ambición	55. Monumento a la Ambición	56. Monumento a la Ambición
57. Monumento a la Ambición	58. Monumento a la Ambición	59. Monumento a la Ambición	60. Monumento a la Ambición	61. Monumento a la Ambición	62. Monumento a la Ambición	63. Monumento a la Ambición
64. Monumento a la Ambición	65. Monumento a la Ambición	66. Monumento a la Ambición	67. Monumento a la Ambición	68. Monumento a la Ambición	69. Monumento a la Ambición	70. Monumento a la Ambición
71. Monumento a la Ambición	72. Monumento a la Ambición	73. Monumento a la Ambición	74. Monumento a la Ambición	75. Monumento a la Ambición	76. Monumento a la Ambición	77. Monumento a la Ambición
78. Monumento a la Ambición	79. Monumento a la Ambición	80. Monumento a la Ambición	81. Monumento a la Ambición	82. Monumento a la Ambición	83. Monumento a la Ambición	84. Monumento a la Ambición
85. Monumento a la Ambición	86. Monumento a la Ambición	87. Monumento a la Ambición	88. Monumento a la Ambición	89. Monumento a la Ambición	90. Monumento a la Ambición	91. Monumento a la Ambición
92. Monumento a la Ambición	93. Monumento a la Ambición	94. Monumento a la Ambición	95. Monumento a la Ambición	96. Monumento a la Ambición	97. Monumento a la Ambición	98. Monumento a la Ambición
99. Monumento a la Ambición	100. Monumento a la Ambición	101. Monumento a la Ambición	102. Monumento a la Ambición	103. Monumento a la Ambición	104. Monumento a la Ambición	105. Monumento a la Ambición

Fotografía 13. Propuesta de recorrido. Elaboración propia.

Fotografía 14. Pachamama, Marta Colvin y código QR. Elaboración propia



3. Se implementará un código QR en cada escultura que estará linkeado a la página del sitio web, donde estará toda la información de cada escultura

3.1 La información estará en formato audiovisual. (audio-guía)

3.2 Se creará y desarrollará la página web del parque, donde se encontrará toda la información del parque, la cual estará linkeada con el Registro de Museos de Chile.

3.3 Se creará la cuenta Instagram que estará linkeada a una cuenta facebook para la difusión de su información, eventos, fotografías, novedades, etc.

Propuesta museográfica:

- Título: “Iconos de la escultura chilena. Locura y creatividad”
- Muestra: Temporal
- Ubicación: Sala de exhibición Museo Parque de las Esculturas de Providencia.

Esta será conformada por sus tres salas:

1. Sala Principal: “Historia y Patrimonio escultórico”
2. Sala oscura: “Técnicas, locura y creatividad”
3. Sala lúdica: “Experimentación”

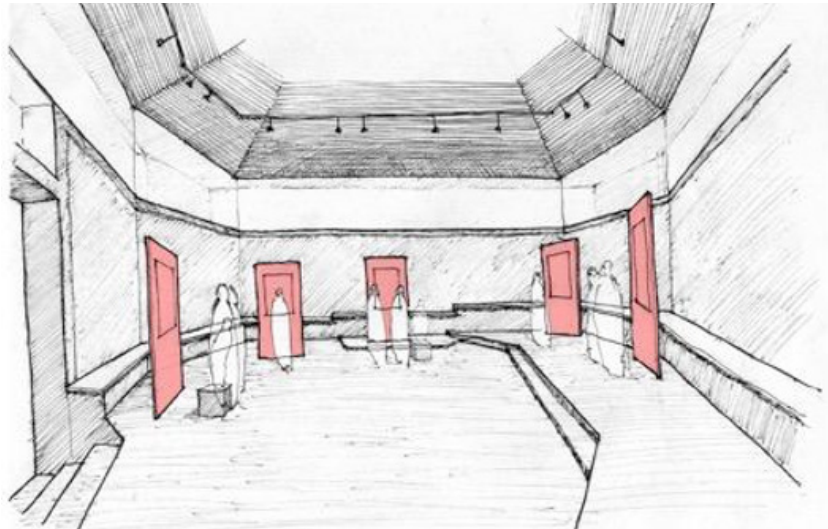


- Objetivo General de la propuesta museográfica:

Acercar al público a la historia de la escultura chilena, como patrimonio artístico. Permitir al público entrar en el mundo de cada uno de estos artistas, la historia y contexto histórico, conocer su forma de pensar el arte, su forma de trabajar, su historia personal, sus motivaciones, cómo perciben el mundo de la escultura, por qué se hicieron artistas, cómo se inspiran y crean sus obras.

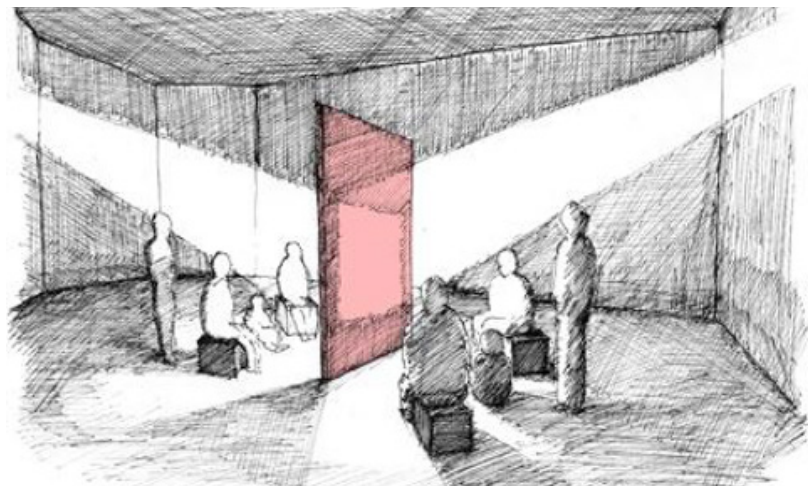
- Objetivo específico de cada sala:

1. Sala Principal “Historia y Patrimonio escultórico”: Generar una experiencia interactiva histórico-artística, mediante el uso de pantallas interactivas audiovisuales que dan información sobre la historia y nuestro patrimonio escultórico.



Fotografía 15. Croquis del montaje Sala Principal. Elaboración propia.

2. Sala oscura “Técnicas, locura y creatividad”: Provocar una experiencia sensorial e inmersiva mediante el uso de una sala oscura. La sala estará dividida en dos lados iguales por medio de un muro (no divide completamente la sala sino deja espacio de tránsito a sus costados), donde se reproducirá videos por los dos lados de la sala. Se colocarán cojines y cubos para que el público se siente, escuche (mediante sonido direccionado a puntos específicos del lugar de la sala), inmerse y observe los procesos de las técnicas constructivas de cada artista y su obra. Entender los procesos técnicos en el desarrollo creativo es fundamental para conocer al artista y poder valorarlo.



Fotografía 16. Croquis del montaje Sala Oscura. Elaboración propia.

3. Sala lúdica: “Experimentación”: Generar una experiencia lúdica de experimentación de materiales como actividad libre y autónoma.



Fotografía 17. Croquis del montaje Sala Lúdica. Elaboración propia.

Las actividades asociadas a la propuesta museográfica serán:

- Instancias de diálogo con público general. Se invita a el público a asistir a visitas guiadas realizadas por artistas y por personas capacitadas sobre la muestra.
- Mesas de diálogo con profesionales del patrimonio y de museos.
- Actividades familiares diseñadas para niños los días sábado, orientadas finalmente a la experimentación y realización de actividades manuales en la sala lúdica.

4.4 Público objetivo

El público objetivo es un actor esencial para entender cómo llevar a cabo el proyecto. Entender qué piensan de las esculturas es clave para su desarrollo, no sólo del guión sino de todo lo que implica la implementación de redes, diseño del circuito, creación web, redes, etc.

Se propone como público objetivo a vecinos, trabajadores, estudiantes, turistas y transeúntes del sector, y aquellas personas de otras comunas que tengan interés por visitar el Parque de las Esculturas de Providencia y conocer nuestro patrimonio cultural artístico.

4.4 Relevancia para el campo del patrimonio

1. La patrimonialización de este conjunto de esculturas, como “equipamiento cultural artístico”, permitirá enfrentar el vacío en la ley actual que deja de lado las esculturas que no son conmemorativas, como es el caso de estas esculturas presentes en el Parque de Providencia.

2. Abrir la discusión en cuanto al concepto (inexistente) de patrimonio artístico en nuestra legislación y qué dimensiones son necesarias considerar para que un objeto de arte sea patrimonio es una de las intenciones de este proyecto y de suma importancia en la elaboración de nuestras leyes que protegen el patrimonio.

3. En cuanto al proyecto, nos permitirá enfrentar una de las grandes amenazas de todo tipo de patrimonio cultural, que ha de ser la desinformación y pérdida de conocimiento como factor de deterioro, haciendo hincapié en la gestión del

patrimonio en términos de experiencias patrimoniales significativas para acercar a la comunidad a ver nuestro patrimonio sumado a su difusión, elemento clave para asegurar y fomentar su visita y valoración.

4.5 Objetivos del proyecto

General

Entendiendo que la visión del proyecto es la modificación de la ley de monumentos para la incorporación de la escultura contemporánea como patrimonio artístico, el objetivo general del proyecto es Abrir la discusión sobre la escultura contemporánea como patrimonio mediante la exhibición, contextualización y difusión de las esculturas del parque.

Específicos

Correspondiendo al objetivo general, se proponen como objetivos específicos difundir y visibilizar la existencia de las esculturas a través de una exhibición museográfica, contextualizar la visita al parque mediante un circuito de recorrido para conocer las esculturas que lo componen, fomentar la visita mediante la creación de herramientas digitales como código QR, página web y redes sociales, y aportar/movilizar la discusión sobre nuestro Patrimonio Artístico y su correcta definición/valoración en la ley.

4.6 Metodología de trabajo

La metodología se puede dividir en cuatro etapas esenciales. La primera corresponde al producto del proceso de investigación histórica (Estado del Arte) donde se vincula la historia de cada escultura, su autor, y el mensaje que se debe transmitir al visitante; un concepto amplio que implica la comprensión cabal del bien cultural por el usuario y su apropiación intelectual. Recolección de información tanto escrita como audiovisual que se utilizará para la muestra.

Se le llamará **Etapas de estudio**, y contempla:

Recopilación y análisis de antecedentes históricos.

- Archivos de prensa
- Bibliografía
- Archivo fotográfico
- Catastro y registro fotográfico
- Encuestas público objetivo
- Entrevistas
- Fichas técnicas

Edición de la información

La segunda etapa corresponde a la formalización del mensaje operado directamente sobre la escultura, instrumentado a partir de la cultura proyectual y trabajando con el espacio. Este implica el diseño, organización y jerarquización de espacios. Esto es, el diseño del guión museográfico, considerando el contenido y mensaje que se quiere comunicar y las estrategias para implementarlas en la sala de exhibición del parque. Se solicitará la cooperación tanto de un arquitecto para lo referente al espacio a intervenir, como un editor y programador audiovisual para la implementación de la muestra. Esta etapa se le llamara Etapa de diseño (museología y museografía) y contiene las siguientes subetapas:

Edición de contenidos

Diseño guión

- Diseño circuito
- Sistemas de soporte
- Proyecto iluminación
- Gráficas de difusión

La tercera etapa refiere ya a la implementación misma de lo elaborado en las etapas de estudio y diseño. Esta **Etapas de implementación** el diseño y producción de la propuesta gráfica y la difusión de proyecto.

Y, por último, se dará inicio a la cuarta etapa, la de mayor valor y consideración, la que corresponde al debate per se. Es una etapa fundamental, donde los resultados del proyecto se ven reflejados en el cambio de óptica de la sociedad civil del patrimonio artístico encarnadas en el reconocimiento y apreciación de las esculturas contemporáneas del espacio público. Se espera así abrir una posible discusión sobre la modificación de la ley, fin último de este proyecto, para incorporar el concepto de patrimonio artístico como tal, y ampliar su espectro para así incluir patrimonio excluido como son las esculturas, esparcidas hoy a través del territorio nacional. A esta etapa se le llamará **Etapas de debate** y contempla la publicación en prensa y artículos, y la presentación y extensión del debate en simposios, seminarios, congresos y mesas de diálogo.

4.7 Actores relevantes

Se establece que, para el logro de objetivos e implementación del proyecto, se considerarán como actores claves, en primera instancia la Municipalidad de Providencia. Con su apoyo por medio de la corporación cultural y trabajo en conjunto para la implementación de la muestra: guardias, catálogo, invitaciones, base de datos/mailings, vino de honor/palabras del alcalde y la tarea operacional en la ejecución e implementación del código QR en cada escultura, se podrá llevar a cabo la realización del proyecto.

El segundo actor corresponde a la SOECH, la Sociedad de Escultores de Chile. El contacto con esta agrupación es importante en cuanto a la difusión del proyecto, y como organismo y grupo de interés directo de este proyecto; Historiadores y críticos de arte. Mediante su relato en prensa, y como ayuda para la revisión del contenido del guión museográfico, se concibe un proyecto integrador y de renombre. Se pretende contactar a Cynthia Valdivieso, Ernesto Muñoz, Ignacio Szmulewicz, Gaspar Galaz, Milan Ivelic, Justo Pastor Mellado, Fernando Pérez, Gloria Cortés. Se ha de incorporar a los artistas, que, sin su ayuda, es prácticamente imposible realizar este proyecto. Sus conocimientos, valores y memorias son parte fundamental para poder dirigir un proyecto de esta envergadura.

4.8 Socios estratégicos

Para efectos de este proyecto, se espera contar como socios estratégicos a la Ilustre Municipalidad de Providencia junto a la Corporación Cultural, siendo el último coordinador de actividades culturales para la comuna. También lo será Santiago Adicto; es fundamental tener el apoyo de esta plataforma para alcanzar el interés público que se proyecta. Publicaciones en sus redes serán necesarias para la difusión de este proyecto. Asimismo, se cuenta con el apoyo de algunos de los artistas quienes en conjunto con la coordinación de este proyecto serán responsables de llevar las visitas guiadas al alcance del público.

4.9 Externalidades e impacto

Externalidades. Se consideran como posibles externalidades negativas: la negación de apoyo por parte de las municipalidades y la corporación cultural de Providencia, negligencia por parte de la dirección del Museo Parque de las Esculturas, el cuestionamiento a los valores de las obras y los artistas, poca convocatoria traducido en poco interés, y falta de financiamiento público.

Impacto. Como contraparte, se considera como impacto positivo sensibilizar y visibilizar la existencia de las esculturas como patrimonio artístico, acercar a nuestro público a la historia y arte nacional, junto con el aprendizaje y toma de conciencia de nuestro patrimonio artístico, generar contenido bilateral con el público asistente al parque mediante RRSS y herramientas digitales de difusión para lograr discutir sobre sobre patrimonio artístico, aumentar la convocatoria de vecinos y transeúntes del sector al parque, repercutiendo en su calidad de vida de barrio, y aumentar el interés en la realización de más actividades relacionadas con la escultura contemporánea por parte de universidades, centros culturales o privados.

4.10 Resultados esperados

1. Sensibilizar y visibilizar la existencia de las esculturas como patrimonio artístico.
2. Acercar al público a la historia y el arte nacional, junto con el aprendizaje y toma de conciencia de nuestro patrimonio artístico.
3. Difundir nuestro patrimonio.
4. Generar contenido bilateral con el público al parque mediante RRSS y herramientas digitales de difusión para lograr discutir sobre sobre patrimonio artístico.
5. Ser una entidad legitimada por la comunidad, donde se muestran las herramientas positivas para lograr acercar al público a nuestro patrimonio.
6. Mayor convocatoria de vecinos y transeúntes del sector al parque, repercutiendo en su calidad de vida de barrio.
7. Interés en la realización de más actividades relacionadas con la escultura contemporánea por parte de universidades, centros culturales o privados.

4.11 Financiamiento

Fondart nacional—fomento de la cultura, las artes y el patrimonio cultural. Este Fondart tiene por objeto “financiar, total o parcialmente, proyectos, programas, actividades y medidas de fomento, ejecución, difusión y conservación de las artes y el patrimonio cultural en sus diversas modalidades y manifestaciones”. Los recursos de este fondo se asignan a los diversos proyectos seleccionados mediante concurso público para estos efectos. (artículo 28° de la ley del CNCA). Mediante la Línea de concurso “Infraestructura cultural”, que tiene por objetivo entregar financiamiento total o parcial a proyectos que mejoren la infraestructura de espacios destinados al desarrollo artístico y cultural, con el objetivo de potenciar la calidad de la oferta programática en los ámbitos que financia este Fondo. Dentro de esta línea se consideran equipos y equipamientos, obras menores y adquisición o fabricación de infraestructura cultural itinerante. Plazo de postulación: 11 de julio de 2019. Monto máximo por proyecto: \$50.000.000.-

Fondo para el Mejoramiento Integral de Museos. Fondo que coordina la Subdirección Nacional de Museos del Servicio Nacional del Patrimonio Cultural. Este considera exclusivamente a los museos que no reciben financiamiento directo del Estado y que se encuentran adecuadamente inscritos en el Registro de Museos de Chile. El programa cuenta con un presupuesto máximo de \$892.469.664 y financiará iniciativas en dos categorías: equipamiento museográfico (equipamiento técnico especializado y mobiliario para museos, exceptuando equipamiento de oficinas) y puesta en valor de colecciones patrimoniales (inventario, documentación, conservación preventiva, embalaje). El monto máximo por proyecto para equipamiento museográfico es de \$45.000.000 y para colecciones, \$20.000.000.

Ley de Donaciones Culturales. Mecanismo que fomenta la intervención privada, tanto de empresas como de personas, en el financiamiento de proyectos artísticos, patrimoniales o culturales. Postulación simple mediante la presentación del proyecto y sus requerimientos formales de ingreso a través de su página web.

5. Conclusiones

Si bien es evidente que no toda la producción contemporánea en el espacio público es patrimonio, es necesario reconocer que desde los años cincuenta a este tiempo hay artistas claves, reconocidos por los especialistas nacionales e internacionales, cuyas obras carecen de protección alguna, de gran valor patrimonial. La ley de Monumentos Nacionales debiera actualizarse para que, dentro de su normativa, puedan ser reconocidas y valoradas aquellas esculturas producidas por artistas nacionales durante la segunda mitad del siglo XX, que tienen, al igual que los monumentos, características y valores patrimoniales de gran importancia para la configuración de nuestra identidad de nación.

Abrir la discusión en cuanto al concepto (inexistente) de patrimonio artístico en nuestra legislación y qué dimensiones son necesarias considerar para que un objeto de arte sea patrimonio es una de las intenciones de este proyecto y de suma importancia en la elaboración de nuestras leyes que protegen el patrimonio.

El carácter patrimonial en la discusión que aborda este tipo de escultura, en cuanto a la legislación actual que no las considera, y así el actual Proyecto Ley, hace que esta investigación y proyecto inicie el diálogo sobre nuestro patrimonio artístico y la necesidad de identificar este concepto. Indiscutidamente, no toda obra de arte ha de ser considerada patrimonio, pero indudablemente, entre las muchas esculturas contemporáneas, existen aquellas que debieran ser reconocidas como patrimonio, en su conjunto o en su singularidad. La cuestión que surge es cómo se puede distinguir una escultura contemporánea de cualidades meramente visuales, a una cuyos valores la habiliten a poseer una condición patrimonial. He aquí donde entra la propuesta de criterios indicada en la hipótesis; expertos, contingencia y comunidad. De cumplir con estos tres parámetros, podemos ya referirnos a una obra de arte, en cualquiera de sus tipos y temporalidades, tal como es la escultura contemporánea, como patrimonio cultural.

El desarrollo del arte público, en muchos casos, le ha dado a las ciudades una connotación distinta para ser habitadas. Lo importante del arte en el espacio público es que admita la participación activa y la interacción de sus públicos; el cuestionamiento, la discusión y la divergencia, para desde ahí permitir una resignificación del lugar, primordialmente para la comunidad en la que se inserta.

Se entiende que la actividad del arte público se ve desvirtuada si no integra la opinión ciudadana, o al menos, si no considera el contexto sociocultural que la rodea. Marcel Duchamp planteaba que el arte no puede obviar su contexto, ya que es este el que le otorga todo su significado (Monleón, 2000).

Se ha dicho que un primer paso para avanzar hacia formas más eficientes de preservar el patrimonio es su correcta valorización (Rojas 2002), y lo cierto es que estamos al debe con el arte y su valor en nuestra legislación. Es de suma urgencia que se abra esta discusión, y se espera que este proyecto de puesta en valor pueda contribuir en ello.

Repudio la filiación, todo lo que defina un hacer. No me identifico con ninguna escuela. Sé que hay artistas preocupados de la actualidad y de parecer modernos. Yo soy un cultor del personalismo y no me acomoda ninguna conducta plástica conocida. Yo trabajo básicamente con metales, especialmente con el aluminio. Creo que estos elementos son característicos del mundo actual y propios de la era industrial y superdesarrollada. Algunas veces he usado el bronce, pero el bronce tiene otras connotaciones, acaso propias de una era romántica.

Juan Egenau Moore
Escultor



Juan Egenau Moore
Nombre de la obra: "La Pareja"
Material: Bronce fundido
Dimensiones: 1.18 x 0.52 x 0.36 m.
Fecha emplazamiento: septiembre de 1988

6. Créditos de Imagen

Fotografía 1: Friso cinético. Matilde Pérez.

Matilde Pérez Cerda en UTALCA/ Friso Cinético Fuente: Carola Moore
<http://www.portaldearte.cl/portal>.

Fotografía 2: Conjunto escultórico. Federico Assler

Plataforma Urbana: *Federico Assler y la historia de su escultura oculta y silenciada en el estacionamiento del edificio Diego Portales*. Mayo, 2007. por Catalina Dib. <https://www.plataformaarquitectura.cl/cl/author/catalina-dib>

Fotografía 3: Sentados frente al mar. Robinson Barría

Autor: Elaboración propia.

Fotografía 6 y 7. Desborde del río Mapocho 1982. Capturas de pantalla del video “Inundaciones de 1982”. Canal TVN, 24 Horas. Publicado en Youtube el 23 octubre 2007.

Fotografía 8. Extraída del texto: Fuentes, M., & Retamal, C. (2008). *Museo Parque de las Esculturas. Crónica de una iniciativa pionera*. Santiago, Chile: Instituto Cultural de Providencia.

Fotografía 9. Autor: Miguel Ángel González.

Fotografías 10 y 11. Autor: Francisca Peña.

Fotografía 12. Autor: Beatriz Castro

Fotografía 13 . Propuesta de recorrido. Elaboración propia.

Fotografía 14. Pachamama, Marta Colvin y código QR. Elaboración propia.

Fotografía 15. Croquis del montaje Sala Principal. Elaboración propia.

Fotografía 16. Croquis del montaje Sala Oscura. Elaboración propia.

Fotografía 17. Croquis del montaje Sala Lúdica. Elaboración propia.

7. Bibliografía

ARENDT, H. (1958). *La condición humana*. Santiago, Chile: Paidós.

BAEZA, F. (2015). La escultura como acontecimiento. Hacia una nueva comprensión de la escultura contemporánea en Chile. En I. Szmulewicz (Ed.), *Arte, ciudad y esfera pública en Chile* (pp. 27–49). Santiago, Chile: Metales Pesados.

BERROETA., H., VIDAL, T. (2012). La noción de espacio público y la configuración de la ciudad: fundamentos para los relatos de pérdida, civilidad y disputa. Santiago, POLIS, N 11(31), pp. 57-80.

BUSTAMANTE, O. (2004). Chile y la escultura. Algunas ideas acerca de nuestro escenario. *Crítica.cl*. Recuperado de <http://critica.cl/historia-del-arte/chile-y-la-escultura-algunas-ideas-acerca-de-nuestro-escenario>

CABEZA, A. SIMONETTI DE GROOTE, S. (1996) *Legislación comparada de patrimonio cultural*, Perú, España, México. Santiago, Cuadernos del Consejo de Monumentos Nacionales, Segunda Serie, N 13.

CARMAN, J. (2009). "Where the value lies. The importance of materiality to immateriality aspects of heritage". En: *Heritage Studies: Methods and Approaches*; Marie Sørensen and John Carman eds. London; New York: Routledge, pp. 192-208.

CASTILLO. (2014, 17 septiembre). El arte abstracto [Publicación en un blog]. Recuperado 10 octubre, 2018, de <https://www.revistac2.com/el-arte-abstracto/>

DE CARVALHO, G. (2014). Conciliando el tangible con el intangible: una reflexión integral sobre el patrimonio. *e-rph, Universidad de Granada*, 15. Recuperado de <https://revistaseug.ugr.es/index.php/erph/article/view/3513>

FUENTES, M., RETAMAL, C. (2008). Museo Parque de las Esculturas. Crónica de una iniciativa pionera. Santiago, Chile: Instituto Cultural de Providencia.

GALAZ, G., IVELIC, M. (1988). *Chile, arte actual*(2ª ed.). Valparaíso, Chile: Eds. Universitarias de Valparaíso.

GÓMEZ, J. (2017). Patrimonio y memoria: La experiencia del pasado a través de las materialidades. In G. De Carvalho- Amaro, J. Gómez, & O. Sanfuentes (Eds.), *La trama de los objetos* (Ed. rev., pp. 33-44). Santiago, Chile: RIL editores.

GUGLIELMINO, M. (2007). La difusión del patrimonio. Actualización y debate. *e-rph, Universidad de Granada*, 1. Recuperado de <https://revistaseug.ugr.es/index.php/erph/article/view/3319/3331>

HERNÁNDEZ, G-M., SANTAMARINA B., MONCUSÍ A., ALBERT M. (2005) La memoria construida. Patrimonio cultural y modernidad. Valencia, España: Editorial Tirant lo Blanch.

IVELIC K, R. (2001) Escultura chilena e identidad (1900-1970). *Revista Aisthesis*, 34. Recuperado de <http://revistaaisthesis.uc.cl/index.php/rait/article/view/987>

KRAFT, M., FURLONG, S. (2006). Public Policy: Politics, Analysis and Alternatives(2ª ed). Washington DC: CQ Press.

LIPPARD, L. (2001). Mirando alrededor: dónde estamos y dónde podríamos estar. In Universidad de Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca (Ed.), *Modos de hacer : arte crítico, esfera pública y acción directa*(pp. 51-72). Recuperado de: https://vidaacademicaenlinea.cenart.gob.mx/aulavirtual/archivos/4/docs/m3/lippard_mirando%20al%20rededor%20correccion.pdf

ORTEGA, L. (1991-1992). El Proceso de Industrialización en Chile 1850-1930. *HISTORIA*, 26. Recuperado de <https://repositorio.uc.cl/bitstream/handle/11534/9509/000312894.pdf?sequence=1>

ORTÚZAR D., (2013, 4 septiembre). Desvalorización de la escultura pública: Dos localizaciones de Carlos Ortúzar, BIFURCACIONES, Santiago. Recuperado de <https://n9.cl/tov>

ROSALIND E. K. (2002) Pasajes de la escultura moderna, Madrid, Ed. AKAL.

SALINAS, D., RAMÍREZ, F. (2013) Uso artístico y cultural del espacio público en Chile. Tesis para optar al Grado académico de Magister en Gestión Cultural, Universidad de Chile.

VOIONMAA, L. (2004). Del monumento conmemorativo a la escultura urbana: Santiago 1792 - 2004. Santiago, Chile: Ocho Libro Editores.

Entrevistas

Entrevista Revista Facultad de Artes U.Chile. Viernes 17 de agosto de 2007. Por Isis Díaz L.

Diario El País, *Lluvias torrenciales causan graves daños en Santiago de Chile*, Madrid, España, 1 de julio de 1982.

La Tercera, D. (2012, 15 marzo). *Muere la escultora y Premio Nacional de Arte Lily Garafulic*. Diario La Tercera. Recuperado de <https://n9.cl/ot9m>

Páginas web utilizadas

MUSEO NACIONAL DE BELLAS ARTES. Marta Colvin. *Artistas Visuales Chilenos*. Recuperado de: <http://artistasvisualeschilenos.cl/658/w3-article-40344.html>. Accedido en 26/6/2019.

ICOM. *Misión y objetivos*, <https://n9.cl/en8>
Plataforma Urbana, “*Guía Urbana de Santiago: Parque de las Esculturas*”, 24 de abril 2012, Recuperado en <https://n9.cl/4oi7k>

MUSEO NACIONAL DE BELLAS ARTES. Sergio Castillo Mandiola. *Artistas Visuales Chilenos*. Disponible en <http://www.artistasvisualeschilenos.cl/658/w3-article-39917.html>. Accedido en 26/6/2019.

8. Anexos

8.1 Tabla acontecimientos históricos relevantes:

1850-1930	Industrialización	La industrialización en Chile es un proceso histórico que cambió profundamente a la sociedad chilena en su totalidad. De una sociedad agraria, predominantemente rural y manufactura, se avanzó a una sociedad industrial, urbana y maquilofactura. Las materias, técnicas, nociones y controversias de la industrialización también trastocaron el ámbito artístico, observando nuevas formas de crear como diálogo y reflejo de las circunstancias y momentos de una sociedad en transformación. Las formas, la técnica, los materiales y lo simbólico cambiaron para introducir un modo de arte no convencional (Ortega, 1991-1992. p-26).
1910 (1920-1950 Chile)	Arte abstracto	El arte abstracto como estilo artístico, surge a partir de 1910 en Europa, y a lo largo del siglo XX se expandió internacionalmente, llegando a las bellas artes en Chile en la década de 1950, aunque Ramón Castillo, director de la Escuela de Artes de la Universidad Diego Portales, retrocede la fecha a la década de 1920 (Espinoza, 2017). La abstracción como arte, buscar acentuar las formas, alejándose de la imitación o reproducción fiel de lo natural (Castillo, 2014).
1930 -	Escultura chilena	Oscar Bustamante postula que hasta la década de los treinta en Chile estaba la ausencia de la escultura. <i>Estatuas habían, lo que no había era escultura, en el sentido de la abstracción, de la búsqueda de identidad creativa</i> (Bustamante, 2004). Es así como a lo largo del siglo XX se forman escultores nacionales que buscan crear un arte identitario, como una respuesta de la sensibilidad a un tiempo, a sus circunstancias, pero en un juego de espejos entre los artistas y las personas a las cuales busca sensibilizar en la ciudad, en el espacio público (Ivelic, 2001).
1950-70'	Promoción de escultores nacionales	En la década del cincuenta surgió una promoción no solo numéricamente elevada, sino también cualitativamente importante que incluyó a Sergio Mallol, Rosa Vicuña, Juan Egenau, Teresa Vicuña, Matías Vial, Humberto Soto, Raúl Valdivieso, Wilma Hanning, Abraham Freifeld, Carlos Ortúzar, Luis Mandiola, Sergio Castillo, Federico Assler y a Ricardo Mesa. En las siguientes décadas, lo cualitativo se mantuvo, mas su número disminuyó progresivamente. Así, en la década del 60, escultores activos se pueden sólo mencionar a Mario Irarrázabal, Hernán Puelma, Francisca Cerda, Gaspar Galaz, y en los 70' los nombres se reducen prácticamente a cuatro; Francisco Gazitúa, Osvaldo Peña, Patricia del Canto y Aura Castro (Ivelic y Galaz, 1988). La razón de ello puede ser el golpe militar, puesto que producto de este una importante parte de artistas se alejaron voluntaria u obligadamente del país, y otros temieron incursionar en el mundo artístico frente a las represalias de las cuales podían ser víctimas en el régimen militar que va desde 1973 hasta 1990 (Baeza, 2015).
1970	Ley de Monumentos Nacionales	Los lineamientos y objetivos de la ley incluyen la definición de lo que son Monumentos Nacionales, Monumentos Históricos, Monumentos públicos y Monumentos Arqueológicos. Asimismo incluye la creación del Consejo de Monumentos Nacionales, señalando en sus artículos qué es, quiénes formarán parte, y cuáles serán sus atribuciones y obligaciones.
1973 (1973-1990)	Golpe militar (régimen militar)	Con la llegada del régimen militar se alteró el mecanismo de funcionamiento normal del arte. La actividad artística se invisibiliza y los

		artistas, algunos voluntaria y otros obligados, debieron salir del país, escapando de los sucesos políticos que afectaron al total de nuestra nación (Ivelic y Galaz, 1988). La invisibilización tendrá un efecto mayor en el espacio urbano, donde luego de conquistar la ciudades la escultura, habrá de retirarse por la cancelación del espacio público en los 17 años de la dictadura (Baeza, 2015). En el transcurso de esos años, el régimen no planteó un proyecto sobre la escultura ni designó aquellos que habrían de hacerse cargo. Bajo esta situación es que las empresas privadas comienzan a ocupar un papel relevante en la promoción de los valores artísticos (Voionmaa, 2004).
1980'	“Crisis de la escultura”	A principios de la década de 1980, la escultura chilena se enfrentaba a uno de sus grandes desafíos, no tanto por la contingencia política que había en el país, sino por una crisis de la actividad del escultor según lo explica Francisco Gazitúa (Fuentes y Retamal, 2010). “El cambio de estatuaría a escultura en el espacio público produjo la crisis más dramática sucedida a nuestro arte en toda su historia. (...)” (Voionmaa, 2004). El arte ya no buscaba imitar, sino que crear desde su propia lógica; abstracta, profunda, e incluso cuestionable. Una transformación de la concepción tradicional de la <i>escultura como reproducción naturalista</i>, hacia la <i>escultura como experimentación</i> en este arte volumétrica. (Ortúzar, 2013) Esta última concepción no habría de poder encontrar, en su momento, cabida en el Santiago de mediados de siglo. Para Francisco Gazitúa fue posible cambiar la presencia del escultor en la ciudad o en el paisaje, desde la antigua estatua a la contemporánea escultura pública, por una lucha que debieron dar los escultores solos, no junto a los teóricos del arte de aquella época (2010), siendo así ellos los únicos dueños del lugar que hoy la escultura contemporánea ocupa en el espacio urbano. Distinta opinión tendrá Francisco Baeza (2015), quien adjudicará la cancelación de la conquista de la escultura en el espacio urbano-público al régimen militar, y por tanto, su decaimiento habrá de estar eminentemente relacionado. Desde esta década habrá un brote significativo de la escultura urbana en Chile.
1982	Se crea la Corporación de la Cultura de Providencia	El 7 de abril de 1982 fue creada la Corporación Cultural de Providencia, una institución de derecho privado, sin fines de lucro y con socios electores de un Directorio. Por su propio particular: <i>La Corporación Cultural de Providencia es uno de los entes rectores en la formación de una sociedad abierta y humanamente integral, desarrollando su quehacer a través de las Bellas Artes, la música y las manifestaciones superiores del Arte</i> (Fuentes y Retamal, 2008). Asimismo, su propósito genérico es el de contribuir al desarrollo de programas que estimularan la participación de los vecinos y del resto de la comunidad nacional.
1982	Crecida del Río Mapocho	El 1 de julio de 1982 el diario “El País” colocaba como uno de sus titulares <i>Lluvias torrenciales causan graves daños en Santiago de Chile</i>. En la noticia relataba los graves daños materiales y humanos que habría causado las lluvias y la crecida “extraordinaria” del río Mapocho. Las primeras cifras habrían arrojado dos mil quinientas viviendas dañadas o destruidas, habiendo por ello miles de evacuados y damnificados. Otra consecuencia directa de estas lluvias y la crecida del río será <i>La destrucción de los jardines de la ribera norte, entre el río Mapocho y Avenida Santa María, específicamente en el tramo puente Pedro de Valdivia y puente Padre Letelier</i> (Fuentes y Retamal, 2008). Lo anterior abrió la posibilidad de crear allí un espacio público para la escultura de gran formato; un museo abierto que exalta el arte escultórico en el espacio público.

1986	Se inaugura el Parque de las Esculturas	El Parque de las Esculturas fue inaugurado el 17 de diciembre de 1986, convirtiéndose en el primero de su género en Chile y América Latina. La obra de Marta Colvin, <i>Pachamama</i>, descubierta en la oportunidad, cuyo nombre en lengua quechua significa <i>Madre tierra</i>, fue el significativo símbolo de nacimiento de un gran espacio público para la escultura contemporánea nacional, un paso histórico con el cual se inició una nueva etapa para esta rama del arte en el país. Según lo descrito en “Providencia en el último decenio” (1991): <i>Este último cuenta con una Sala de Exposiciones, un anfiteatro y una extensa área verde, donde se ubican obras de los más importantes escultores nacionales: Marta Colvin, Federico Assler, Carlos Ortúzar, Juan Egenau, Sergio Castillo, Raúl Valdivieso, Lucía Waiser y Osvaldo Peña. Las esculturas se encuentran emplazadas allí gracias al aporte de empresas privadas, obtenido por gestiones de la Corporación Cultural de Providencia.</i> La conjunción de artistas de renombre habría de enriquecer artísticamente el equipamiento de la ciudad; lo público, lo visible y lo comunitario.
1995	Fallece Marta Colvin	Muere la primera mujer premio nacional de artes visuales, y renombrada escultora, lo cual pone en alerta la fragilidad que existe en preservar y poner en valor las vidas y obras de estos artistas ilustres. <i>El talento de Marta Colvin fue reconocido mundialmente con la obtención de premios en importantes eventos en Europa, Asia, los Estados Unidos y Sudamérica y el emplazamiento de sus esculturas en distintos países. Por su figura y relevancia en la historia del arte chileno fue distinguida con el Premio Nacional de Arte el año 1970 (MNBA, 2019).</i>
2008	El parque es admitido en el International Council of Museums (ICOM)	El Museo Parque de las Esculturas de Providencia es admitido el 2008 como “museo abierto” por el International Council of Museums, abreviado a ICOM, <i>organización internacional de museos y profesionales de los museos cuya finalidad es investigar, perpetuar, perennizar y transmitir a la sociedad el patrimonio cultural y natural mundial, presente y futuro, tangible e intangible.</i> (Plataforma Urbana, 2012)

8.2 Carta Gantt

	Sema na 1- 2	Sema na 3- 5	Sema na 6- 8	Sema na 7- 9	Sema na 10- 12	Sema na 13-15	Sema na 16-18	Sema na 19-21	Sema na 22-24	Sema na 25-27	Sema na 28-30	Sema na 31-40
<u>Etapas de estudio</u>												
Recopilación y análisis de antecedentes históricos. (Estado del Arte).												
Archivos de prensa												
Bibliografía												
Archivo fotográfico												
Catastro y registro fotográfico												
Encuestas a público objetivo												
Entrevistas												
Fichas técnicas												
Edición de la información												
<u>Etapas de diseño (museología y museografía)</u>												
Edición de contenidos												
Diseño guión												
Diseño circuito												
Sistemas de soporte												
Proyecto iluminación												
Gráficas de difusión												
<u>Etapas de Implementación</u>												
Gráfica												
Difusión												
<u>Etapas de debate</u>												
Prensa												
Artículos												
Simposio, seminario, congreso, mesas de diálogo												
Publicación												

8.3 Tabla de esculturas Museo Parque de las Esculturas de Providencia

nº	ARTISTA	BREVE RESEÑA	ESCULTURA ESPECIFICACIONES /
1	Gaspar Galaz Capechiacci (Santiago, 19 de abril de 1941)	Se formó en la Escuela de Arte y en la Facultad de Filosofía y Ciencias de la Educación de la Universidad Católica de Chile entre los años 1960 y 1965. Sus profesores fueron Rosa Vicuña, Lily Garafulic, Mario Carreño, Nemesio Antúnez y Mario Toral. Entre sus maestros escultores reconoce en especial al artista chillanejo Alejandro Rubio Dalmati. Se tituló de Profesor de Artes Plásticas y Licenciado en Arte con mención en Escultura. Desde 1966 ha realizado además una intensa labor como profesor titular en el Instituto de Estética de la Universidad Católica, en la Escuela de Arte de la misma institución desde 1971 y en la cátedra de escultura de la Escuela de Bellas Artes de la Universidad de Chile. Su calidad de experto en Teoría del Arte e Historia del Arte Chileno y Universal, especialmente en el Arte del Siglo XX, ha sido reconocida no solo por alumnos y académicos sino también por el público general en las publicaciones La Pintura en Chile desde la Colonia a Juan Francisco González de 1975, La Pintura en Chile de la Colonia a 1981 y Chile Arte Actual de 1988, que escribió en coautoría con el profesor Milan Ivelic. Los tres textos dan cuenta del quehacer artístico del país: Su participación como difusor de las artes y la cultura en conferencias y charlas, como libretista y conductor de espacios y series televisivas, le han hecho merecedor de diversos premios y distinciones. Es miembro fundador de la Agrupación de Escultores de Chile, establecida en 1989. Desde agosto de 1998, es Miembro de Número de la Academia de Bellas Artes del Instituto de Chile. También ha sido miembro del Consejo de Monumentos Nacionales. Desde 1998 es Miembro de Número de la Academia de Bellas Artes del Instituto Chile.	 Título: Árbol de bronce Materiales: Bronce fundido y remaches. Dimensiones: 2,40 x 0,60 x 0,80 m. Fecha de emplazamiento: 2005. Auspiciador: Costanera Norte S.A. Significado: Relación entre el hombre y la naturaleza. Las dos placas exteriores hablan de la simbolización del árbol y el bosque; y, el personaje situado al centro, del ser humano, en medio del bosque y la naturaleza.

2	Alejandra Ruddoff Barrionuevo (Santiago, 13 de Julio de 1960)	Entre 1979 y 1985 estudió Licenciatura en Artes Visuales con mención en Escultura en la Facultad de Artes, Universidad de Chile, donde fue alumna de Juan Egenau y Jaime León. Entre 1987 y 1988 realizó un postgrado en Escultura en la DAAD Akademie der Bildenden Künste München, Alemania. Entre 1991 y 1993 estudió Escultura con el profesor Hans Ladner en la misma Academia, diplomándose en 1993. Entre los años 2000 y 2002 fue Profesora de Escultura y entre el 2002 y el 2006 Profesora de Composición, en la Facultad de Artes de la Universidad de Chile; entre los años 2006 y 2009 fue Profesora de Escultura en la Escuela de Artes Visuales de la Universidad Finis Terrae y entre el 2005 y 2009 fue Profesora de Escultura en la Facultad de Artes de la Pontificia Universidad Católica de Chile.	 Título: Diacronía Materiales: Aluminio fundido. Dimensiones: 1,20 x 2,20 x 1,20 m. Fecha de emplazamiento: Año 2005. Auspiciador: Costanera Norte S.A. Significado: La obra apela al tiempo como catalizador de formas. Cita a la geología desde la medición de un tiempo sociológico y refunda la naturaleza, estableciendo en la obra visual la permanencia de un momento.
3	Joaquín Mirauda (Santiago de Chile el 29 de junio de 1963)	Estudió entre 1978 y 1981 en los talleres de pintura, escultura y grabado de la Escuela Experimental Artística de la Reina, donde se tituló de Técnico en Artes Visuales con mención en Escultura. Paralelamente, estudió dibujo académico en los talleres de Humberto Zaccarelli. Participó en cursos de extensión y capacitación impartidos por el profesor Víctor Mena Chouquet, del Departamento de Artes Plásticas de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile. Obtuvo el Premio a la Mejor Exposición año 2001, otorgado por el Círculo de Críticos de Arte de Valparaíso. Ha expuesto en diversas galerías nacionales y en Italia. Participó el 2000 en una muestra colectiva junto a los escultores Mario Irrazábal, Jaime Vásquez, Jaime León, Benito Rojo y otros artistas en Galería Praxis. Expuso también en el Segundo Encuentro Nacional de Escultores de 1999. Entre sus obras más relevantes se encuentran las esculturas-retratos en mármol de Carrara de Mozart, Beethoven, Chopin, Verdi, Puccini, Liszt, Wagner, Bartók y Tchaikovsky, que integran la Galería de	 Título: Mapuchuco

		los Grandes Compositores de la Música, un conjunto situado en el ingreso principal del Palacio Schacht de Santiago, sede del Instituto Cultural de Providencia.	Materiales: Bronce fundido. Dimensiones: 2,50 x 0,95 x 1,00 m. Fecha de emplazamiento: Marzo de 2007. Auspiciador: Donación del artista. Significado: Figura femenina entrelaza por torrentes de agua-río, que representa la suavidad de líneas sensuales y sinuosas del cauce del río.
4	Sergio Castillo Mandiola (Santiago, 13 de mayo de 1925)	En 1942 ingresó a la Escuela de Arquitectura de la Universidad Católica, estudios que abandonaría luego de dos años con la idea de emprender una carrera artística. Sus planes se concretaron en 1948, cuando viajó a Europa e ingresó a la Ecole de Beaux Arts y a la Academia Jullian de París donde estudió pintura y dibujo. A su regreso a Chile, en 1954, se matriculó en la Escuela de Bellas Artes de la Universidad de Chile, decidido a ser escultor. Sus profesores fueron los escultores Julio Antonio Vásquez y Marta Colvin. Sergio Castillo pertenece a la llamada Generación del Cincuenta que agrupa a escultores que se formaron e innovaron en esa década. Su formación se complementó con estudios posteriores en Europa y en el Art Student League de Nueva York, Estados Unidos. En 1964, Sergio Castillo fue el autor de la primera escultura abstracta emplazada en un lugar público en Chile, esta se ubicó inicialmente frente al Banco A. Edwards en la ciudad de Viña del Mar. En 1967, fue nombrado profesor de la Escuela de Bellas Artes de la Universidad de Chile comenzando una importante labor docente que le valió la obtención de la beca Fulbright en 1968, como Profesor Visitante de la Berkeley University en California, Estados Unidos. A esta época pertenecen obras monumentales que ejecutó en las ciudades de Boston y en Sausalito, California. En 1975 formó parte del cuerpo de docentes de la Universidad de Boston, dictando un Taller de Escultura directa en metal. Sergio Castillo es reconocido internacionalmente y ha merecido altas distinciones y premios a lo largo de su carrera. En 1995 fue nombrado Miembro de Número de la Academia Chilena de Bellas Artes del Instituto de Chile y en 1997, fue galardonado con el Premio Nacional de Arte. Desde 2003 es Miembro de Número de la Academia de Bellas Artes del Instituto Chile.	 Título: "Erupción" Materiales: Tubos de hierro pintados y puntas de acero inoxidable. Dimensiones: 6.00 x 9.00 x 1.70 m. Fecha emplazamiento: Enero de 1998 Auspiciadores: Banco Edwards Significado: Es un estallido de fuego que representa la actividad volcánica del país y su naturaleza telúrica e imprevisible.
5 6	Federico Assler Brown (Santiago, 24 de abril de 1929)	Definió su carrera artística en 1956, luego de estudiar arquitectura por dos años en la Universidad Católica de Valparaíso donde recibió lecciones de Hans Soyka. Se inició en los talleres de dibujo de la Escuela de Bellas Artes de la Universidad de Chile. Aunque llegó a destacar con sus primeros trabajos como pintor, su interés por los problemas impuestos por la creación de obras en volumen, lo llevaron a la escultura a mediados de la década de los sesenta. Junto a Raúl Valdivieso, Sergio Mallol y Sergio Castillo integró la llamada Generación del Cincuenta. Fue uno de los escultores integrantes del Grupo Rectángulo. En forma paralela a su quehacer artístico, Federico Assler se ha desempeñado en distintos cargos como profesor de escultura y paisajismo y como director del Museo de Arte Contemporáneo de la Universidad de Chile desde el año 1965 hasta 1968. En 1995 fue	 Título: "Conjunto Escultórico" Material: Hormigón armado Dimensiones: 4,60 x 0,70 x

		designado Presidente del primer directorio de la Sociedad de Escultores de Chile. Por su trayectoria artística de 60 años, 40 de los cuales ha dedicado a la escultura con su reconocida técnica en hormigón en los espacios públicos, Federico Assler recibió el Premio Nacional de Arte 2009.	8,50 m. / 16,40 x 1,40 x 2,35 m. Fecha emplazamiento: Marzo de 1989 Auspiciadores: Cemento Polpaico Significado: Evolución de un concepto muy simple que se va densificando y termina en un elemento mayor, que se transforma un poco en ser humano, en hombre.  Título obra 2: "Oda al río" Material: Hormigón armado Dimensiones: 16,40 x 1,40 x 2,35 m. Fecha emplazamiento: Marzo de 1989 Auspiciadores: Cemento Polpaico Significado: Forma parte del "Conjunto Escultórico" del mismo autor y representa un homenaje al río Mapocho.
7	Carlos Ortúzar Worthinton (17 de marzo de 1935 en Santiago, Chile)	Realizó estudios en teatro, derecho y filosofía. Ingresó a la Escuela de Bellas Artes de la Universidad de Chile en 1956, donde tuvo como maestros a Gustavo Carrasco, Marta Colvin y Gregorio de la Fuente. El año 1964 ganó la Beca Fullbright para realizar estudios en el Pratt Institute y en The New School of Social Research de Nueva York, lugar en el que estuvo cerca de tres años. Posteriormente, en el 1970, obtiene una beca "invitación" y vuelve por algunos meses a Estados Unidos al Center For Advanced Visual Studie M.I.T. en Boston, en donde experimentó una mayor aproximación a las ciencias, la cibernética y la física, conocimientos que luego aplicará a su producción artística. Dentro de sus labores académicas y administrativas, el año 1962 asumió el cargo de Secretario del Museo de Arte Contemporáneo de la Universidad de Chile en Santiago, bajo la dirección de Nemesio Antúnez. En 1966 se incorporó a la Facultad de Bellas Artes de la	

		Universidad de Chile como docente, lugar en el cual impartió los cursos de Tecnología de los materiales y Composición plástica: arte, forma y color, hasta 1973. Tras el golpe de Estado en Chile, Carlos Ortúzar se autoexilia en Barcelona en donde se enterará de su exoneración como profesor de la Universidad de Chile. En esta última ciudad trabajó como profesor de Volumen en el Centro Universitario de Diseño y Arte de Barcelona EINA. Regresa a Chile en 1979 y hasta su muerte en 1985 y ejerce como profesor en la Escuela de Bellas Artes y en la Facultad de Arquitectura de la Universidad de Chile y en otras universidades privadas como la Universidad Central de Santiago. En el inicio de su carrera artística, su obra estuvo vinculada a un lenguaje más cercano a la pintura matérica, es decir, más próximo al Informalismo, con trabajos que tenía como tópicos principales el paisaje, los mitos locales, lo precolombino y la arqueología. Posteriormente, comenzó a incursionar y experimentar con nuevas tecnologías y materiales industriales tales como polímeros y metal. Asimismo, incorporó luz y movimiento a sus obras, lo que lo llevó a ser reconocido como artista cinético en la realización de piezas bidimensionales y esculturas. Experimentó con piezas móviles activadas por cambios ambientales, o directamente impulsadas por motores. Una de sus esculturas más emblemáticas es el Monumento al General Schneider (1971), en la cual se enfrentan dos prismas elevados de acero de base triangular emplazados a su vez en una base circular, esta obra se encuentra en la Avenida Kennedy con Américo Vespucio en la ciudad de Santiago. Además el artista llevó su trabajo escultórico de volúmenes y prismas geométricos característicos de la segunda etapa de su obra, al espacio plano del cuadro, generando composiciones abstractas con piezas de metal lacados a la piroxilina y meticulosamente ajustadas. En esta misma línea de trabajo, Ortúzar también desempeñó labores de diseñador de objetos, joyas y lámparas. En el año 1968 creó el Taller de Diseño Integrado para la arquitectura (también llamado DI), e invitó a Eduardo Martínez Bonati e Iván Vial a participar en él, más tarde se incorporaría como miembro Angélica Quintana. El objetivo de este taller era privilegiar el trabajo colectivo por sobre la creación individual e introducir una concepción social del arte, para que estuviera al alcance de todos en el espacio público y se integrara con la arquitectura. Prueba de esto es el mural realizado en el Paso bajo nivel de Santa Lucía (1970) en Santiago, Chile.	Nombre de la obra: "Aire y luz" Materiales: Fierro y acero inoxidable. Dimensiones: 9,00 x 0,72 x 0,26 m. Fecha emplazamiento: Abril de 1989 Auspiciadores: CINTAC y Siderúrgica AZA Significado: Escultura cinética que representa dos brazos enfrentando al viento.
8	Marta Colvin Andrade (Chillán, 22 de junio de 1907 - Santiago, 27 de octubre de 1995)	Marta Colvin Andrade, escultora. Nació en la ciudad de Chillán, Chile, el 22 de junio de 1907 y falleció en Santiago el 27 de octubre de 1995. Su carrera artística se inició en Chillán, años después de casarse y formar una familia. Un día de invierno con intensa lluvia, en un encuentro casual con su profesora de dibujo, la escultora Noemi Mourges, puso entre sus manos la primera greda para modelar. Más tarde, compartió sus inquietudes por el arte junto a otras dueñas de casa, quienes se reunieron y formaron el grupo Tanagra donde aprendieron escultura en forma autodidacta. Luego del terremoto de 1939, Marta Colvin se radicó en Santiago y tuvo la oportunidad de ingresar a estudiar a la Escuela de Bellas Artes de la Universidad de Chile ese mismo año hasta 1945. Fueron sus maestros los escultores Julio Antonio Vásquez y Lorenzo Domínguez. En 1943, fue nombrada ayudante del Taller de Escultura de Julio Antonio Vásquez en la Escuela de Bellas Artes de la Universidad de Chile. En 1950 fue nombrada profesora auxiliar del Taller de Escultura del maestro Vásquez, y en 1957 asumió como profesora titular, cargo que sirvió hasta 1972.	 Nombre de la obra: "Pachamama" Material: Piedra roja cantera de Polpaico. Dimensiones: 4,18 x 1,26 x

		Entre el año 1948 y 1949, becada por el Gobierno francés, viajó a Francia para continuar su formación en la Academia Grand Chaumiere con los escultores Henri Laurens, Ossip Zadkine y Etienne Martin. Conoció sobre las nuevas tendencias escultóricas a través de las obras de Constantin Brancusi y Hans Arp. De igual forma, realizó cursos de Historia del Arte en el Louvre, impartidos por el profesor Jean Cassou, y de Estética en la Sorbonne, Universidad de París, con el profesor Sourieu. Entre el año 1951 y 1953, fue becada por el British Council para cursar estudios en la Slade School de la Universidad de Londres, Inglaterra, donde trabajó con el escultor F. E. Mac William. Fundamental en su carrera fue el contacto que mantuvo con el escultor Henry Moore, asistiendo semanalmente a su taller, quién fue su supervisor de estudios y le enseñó a valorar la tradición cultural prehispánica. Desarrolló gran parte de su obra en Francia, donde residió por más de treinta años integrándose con éxito al medio artístico internacional, representada por la Galerie de France, en París. El talento de Marta Colvin fue reconocido mundialmente con la obtención de premios en importantes eventos en Europa, Asia, los Estados Unidos y Sudamérica y el emplazamiento de sus esculturas en distintos países. Por su figura y relevancia en la historia del arte chileno fue distinguida con el Premio Nacional de Arte el año 1970.	1,04 m. Fecha de emplazamiento: Diciembre de 1986. Auspiciadores: Banco Citibank Significado: Representa a una mujer, la Madre-Tierra, de trenzas indígenas, pechos nutrientes y poderosos que en su vientre sostiene la cordillera de los Andes.
9	Raúl Valdivieso (Santiago, 9 de septiembre de 1931 - Santiago, 18 de mayo de 1993)	Raúl Valdivieso Rodríguez, escultor. Nació en Santiago el 9 de septiembre de 1931, falleció en la misma ciudad, el 18 de mayo de 1993. Se formó en la Escuela de Bellas Artes de la Universidad de Chile, donde fue alumno de los escultores Julio Antonio Vásquez y Lily Garafulic. Pertenece a la Generación del Cincuenta. En 1958 viajó a Europa, permaneciendo algunos años en París y luego en España donde se radicó y desarrolló gran parte de su obra.	 Nombre de la obra: "Puerta de agua" Material: Piedra rosada cantera de Colina. Dimensiones: 2.06 x 2,25 x 0,36 m. Fecha emplazamiento: Mayo de 1988 Auspiciador: Banco BICE Significado: Pelvis femenina que representa la puerta a la vida. Atrás, los dibujos son ondas de agua convertidas en ritmos que juegan con la luz y la sombra. Delante, un cuerpo de mujer surge sobre las ondas.

10	Juan Egenau Moore (Santiago, 24 de febrero de 1927 - Santiago, 22 de abril de 1987)	Entre 1947 a 1948 estudió Arquitectura en la Universidad Católica de Chile, estudios que abandonó luego de tomar la decisión de dedicarse por completo a la pintura. Desde 1949 a 1952 estudió pintura, dibujo, grabado, escultura y fundido en la Escuela de Bellas Artes de la Universidad de Chile, donde fue alumno de Pablo Burchard; entre 1953 y 1955, estudió esmalte sobre metal, litografía y cerámica en la Escuela de Artes Aplicadas de la Universidad de Chile, donde obtuvo el grado de Artesanía, Mención Esmalte sobre Metales; entre 1956 y 1959 estudió escultura y fundido en la Escuela de Bellas Artes de la Universidad de Chile; en 1959, fue becado por la Universidad de Chile, para estudiar orfebrería en la Escuela Porta Romana, en Florencia, Italia. De 1952 a 1956 fue Ayudante del curso de Profesores de Artes Plásticas de la Escuela de Bellas Artes de la Universidad de Chile, y de Carlos Pedraza en Pedagogía en Pintura; entre 1956 y 1959 fue Ayudante en la Cátedra de Esmalte de José Perotti, en la Escuela de Artes Aplicadas de la Universidad de Chile. Entre 1962 y 1966, estudió escultura y esmalte sobre metal en la Escuela de Artes Aplicadas de la Universidad de Chile; en 1966 obtuvo la Beca Fulbright, para estudiar fundición artística, en la Rhode Island School of Design, New York, Estados Unidos. En éste periodo aprendió la técnica de la fundición del aluminio "a la tierra", método que adoptó definitivamente para sus creaciones y perfeccionó posteriormente en Chile. En 1978 obtuvo el grado de Licenciado en Artes Plásticas, Mención Escultura, de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile, en Santiago. Desde ese mismo año hasta 1987 fue Profesor Catedrático de Escultura de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Chile. Egenau no volvió a radicarse fuera del país, se dedicó completamente a su vocación escultórica y docente. Su trabajo siguió evolucionando, a nuevas etapas creativas, participó y obtuvo distinciones en importantes eventos y proyectos escultóricos hasta poco antes de su temprano fallecimiento. La mayor parte su obra se encuentra en el extranjero, pero es posible apreciar importantes piezas en colecciones públicas y privadas del país.	 Nombre de la obra: "La pareja" Material: Bronce fundido Dimensiones: 1,18 x 0,52 x 0,36 m. Fecha emplazamiento: Septiembre de 1988 Auspiciador: Banco Sudamericano Significado: Representa la estrecha interacción ancestral entre el hombre y la mujer por la vida.
11	Lucía Waiser Palombo (Santiago, 30 de septiembre de 1940)	Estudió Diseño en la Escuela de Arte de la Universidad de Chile, de la cual se tituló en 1966. Posteriormente se trasladó a Estados Unidos a estudiar dibujo en el Foothill College en California. En 1976 viajó a Inglaterra donde realizó un Master en Teoría e Historia del Arte en la Universidad de Sussex. Al año siguiente estudió litografía en el Instituto Politécnico de Brighton. En 1980 regresó a Estados Unidos e ingresó a la Universidad de Stanford a estudiar escultura con Richard Randell. En 1984 completó su aprendizaje artístico en la Universidad de Berkeley, California, realizando un taller de papel dictado por Joan Rhine.	 Nombre de la obra: "Vuelo I" Material: Hormigón armado Dimensiones: 2,55 x 2,00 x 0,84 m. Fecha emplazamiento: Septiembre de 1990 Auspiciador: Cemento Melón Significado: Alegoría a la mujer que con sus grandes alas de cemento, y venciendo sus ataduras, logra

			emprender el vuelo hacia sus sueños y realizaciones.
12	Osvaldo Peña Muñoz (Santiago, 10 de noviembre de 1950)	Realizó estudios artísticos en la Escuela de Bellas Artes de la Universidad de Chile donde fue alumno del escultor Ricardo Mesa. Comenzó a trabajar en poliéster, para luego realizar algunas obras en madera y derivar finalmente al empleo del metal. Peña ha participado en numerosas exposiciones individuales y colectivas en todo el mundo, una de ellas es la III parte de la muestra "Chile 100 años, Artes Visuales" en el MNBA (2000). Desde 2008 forma parte de la comisión Metro Arte, encargado de las actividades culturales de la red de Metro de Santiago. Se ha desempeñado como académico de la Universidad Finis Terrae, en Santiago. Cerca de veinte y uno obras escultóricas en lugares públicos.	 Nombre de la obra: "Verde y viento" Material: Barras de hierro pintado. Dimensiones: 2,10 x 1,90 x 0,85 m. Fecha emplazamiento: Mayo de 1991 Auspiciador: Siderúrgica AZA Significado: Alegoría a un fragmento de pasto ondeado por el viento.
13	Claudio Giróla Iommi (Rosario, Argentina, 1923 - Viña del Mar, Chile, 1994)	Perteneciente a una familia de connotados artistas, su formación comenzó junto a su padre quien era escultor cincelador. Estudió en Argentina en la Escuela Preparatoria de Bellas Artes Manuel Belgrano y en la Academia Nacional de Bellas Artes de Buenos Aires de la que se retiró en el año 1943, tras oponerse a la educación artística imperante en ese entonces. En 1946 presentó su primera exposición como integrante del grupo Arte Concreto junto a los artistas Alfredo Hlito y Tomás Maldonado. En 1949 viajó a Europa, residió en París y Milán donde expuso y perfeccionó sus conocimientos con el artista Georges Vatongerloo. A su regreso a Argentina expuso obras abstractas junto al grupo Artistas Modernos de Argentina. Se radicó en Chile en 1952 y se integró como docente de la Escuela de Arquitectura de la Universidad Católica de Valparaíso.	 Nombre de la obra: "Vigas verticales" Materiales: Cemento y aluminio

			Dimensiones: 2,00 x 0,62 x 0,70 m. Fecha emplazamiento: Octubre de 1992 Auspiciador: Municipalidad de Providencia Significado: Expresión lúdica usada por este arquitecto y escultor para contraponer el sentido lógico de las vigas horizontales.
14	Samuel Román Rojas (Rancagua, 8 de diciembre de 1907 - Santiago, 7 de abril de 1990)	Desde 1924 a 1928 estudió en la Escuela de Bellas Artes de la Universidad de Chile donde recibió las enseñanzas de los maestros escultores Carlos Lagarrigue, Virginio Arias y Baldomero Cabré. Al regresar se convirtió en Profesor de Escultura en la Escuela de Artes Aplicadas, tarea que desempeñó hasta 1949. Entre 1928 y 1949 fue Profesor de Escultura y Amoldaje en la Escuela de Artes Aplicadas, de la Universidad de Chile. Su producción artística comenzó a conocerse en la década de 1930, junto a Laura Rodig y José Perotti. En 1937, obtuvo la Beca Humboldt para cursar estudios en la Academia de Berlín, Alemania. También estuvo en Italia y realizó viajes de perfeccionamiento en Estados Unidos, Brasil, Argentina y Venezuela. Entre sus maestros en el extranjero se destacan Ernst Barlach y Käthe Kollwitz. En 1939 ejerció como Consejero técnico del Museo Nacional de Bellas Artes de Santiago; en 1943, creó la Escuela de Canteros Pedro Aguirre Cerda y un año más tarde fue nombrado miembro del Consejo de Monumentos Nacionales, cargo que desempeñó hasta 1974. En 1958 fue nombrado Miembro Académico de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile. Su obra y su desempeño en el área de la cultura, le hicieron merecedor del Premio Nacional de Arte en 1964. En 1968 visitó Alemania, Bélgica, Austria, Italia y la Unión Soviética. Siempre preocupado por la conservación y difusión del patrimonio histórico, entre 1971 y 1974 fue designado Presidente de la Comisión de desmontaje y reubicación de los monumentos afectados por la construcción del Metro de Santiago.	 Nombre de La obra: "Estela monumental" Material: Granito "ala de mosca", cantera del Cajón del Maipo. Dimensiones: 1,92 x 3,86 x 0,30 Fecha emplazamiento: Septiembre de 1993. Auspiciador: Municipalidad de Providencia. Significado: Alegoría a los principios que, para el autor, son las bases y fundamentos de Los seres humanos: Bien Hombre - Vida Justicia - Cultura -Humanidad.
15	José Vicente Gajardo (Tomé, 27 de octubre de 1953)	Estudia en la Universidad de Concepción obteniendo, en 1983, el grado de Licenciado en Arte, Mención en Escultura. Ha sido invitado a numerosos simposios de escultura y talleres en Chile y en el extranjero. Ha realizado importantes proyectos urbanos en Argentina, México, Alemania, Italia, Francia, Marruecos, Canadá y Portugal, país en donde residió por cuatro años. Su material de trabajo preferido es granito, aunque ha trabajado también en mármol, basalto, madera y acero. Por muchos años ha habitado las cercanías de la Cordillera de la Costa, zona de Doñihue, cantera natural que le ha provisto de la materia que necesita para sus esculturas. Cerca de cincuenta y tres obras escultóricas en lugares públicos.	 Nombre de la obra: "Sol y luna" Material: Granito negro, blanco y gris.

			Dimensiones: 4,30 x 2,00 x 0,46 m. Fecha emplazamiento: Noviembre de 1993. Auspiciador: Morgan Impresores Significado: Simboliza la presencia del hombre y la mujer en el universo.
16 17	Aura Castro (Santiago, 12 de diciembre de 1946)	Estudió en la Escuela de Artes Aplicadas y en la Facultad de Artes de la Universidad de Chile. Realiza su trabajo utilizando la fundición del aluminio y el bronce, así como la talla en piedra y mármol. Su material preferido es el cartón piedra, el que trabaja mediante un específico medio de oxidación, con el que alcanza una apariencia similar a la madera, en cuanto a textura y color. Con este material, junto al acrílico y el algodón, expresa su búsqueda de valores espirituales, el sometimiento de la mujer y sus concepciones sobre el tiempo y la muerte.	 Nombre de La obra: "Yantra-Mandala" Material: Acero inoxidable Dimensiones: 2,10 x 6,00 m. Fecha emplazamiento: año 2005 Auspiciador: Costanera Norte Significado: Un yantra en la filosofía y religión budista es un esquema geométrico del universo. Se usa para meditar y tranquilizar la mente como el mandala, otra forma geométrica constituida por círculos o triángulos.  Título obra 2: "Rayo de energía" Material: Acero pintado Dimensiones: 2,72 x 1,19 x 1,04 m. Fecha emplazamiento: Noviembre de 1993 Auspiciador: Banco Security Significado: Representa un rayo transmisor de energía, con forma de banco, de color rojo, para recostarse en él.

			Emerge de la tierra y va hacia Lo alto.
18	Cristián Salineros Fillat (Santiago, 16 de octubre de 1969)	Estudió Licenciatura en Arte, mención escultura en la Universidad ARCIS de Santiago. Recibió lecciones particulares del escultor Osvaldo Peña. Estudió técnicas del grabado en el taller de Artes Visuales TAV. Realizó estudios de posgrado en la Kunstakademie Dusseldorf, Alemania, entre 2003 y 2005. Es profesor de escultura de la Universidad ARCIS desde el año 1993, profesor de escultura en la Universidad UNIACC entre 2003 y 2004, miembro del consejo superior de la carrera de Artes Visuales de la Universidad Mayor entre 2003 y 2008.	 Nombre de La obra: "SemilLas" Material: Acero tejido y remaches de acero inoxidable. Dimensiones: 4,40 x 2,30 x 11,40 m. Fecha emplazamiento: año 2005 Auspiciador: Costanera Norte S.A. Significado: Conjunto creado pensando en el paisajismo y su recorrido. Los elementos simbolizan "semillas" caídas desde Los árboles del Parque.
19	Cecilia Campos (Santiago, 1947)	Realizó estudios de Historia del Arte en la Universidad Católica. Artista principalmente autodidacta, recibió lecciones de escultura con Matías Vial, dibujo con Carmen Silva y pintura y color con Eugenio Dittborn.	 Nombre de La obra: "Vigías del parque" Material: Mármol blanco y negro Dimensiones: 2,27 x 4,50 x 0,65 m. Fecha emplazamiento: Año 2005 Auspiciador: Costanera Norte S.A. Significado: Simbolizan Los guardianes tanto del entorno natural como de las múltiples obras emplazadas en el Parque.

20	Francisco Gazitúa Costabal Santiago, 29 de septiembre de 1944	Inició sus estudios superiores en la carrera de Filosofía en la Universidad Católica, pero su afición por indagar en las posibilidades de los materiales para crear formas, le llevaron a la escultura. En 1967 ingresó a la Escuela de Bellas Artes de la Universidad de Chile, donde fue alumno y más tarde ayudante de Marta Colvin y Samuel Román. Llegó a ser profesor de escultura de la Universidad de Chile en cátedra paralela a Marta Colvin. En 1977 fue becado por el Consejo Británico para cursar estudios de Escultura Avanzada en la prestigiosa Saint Martin's School of Art en Londres, Inglaterra. Siguiendo la huella de maestros del metal como David Smith y Henry Moore, fue alumno de Anthony Caro, Tim Scott y Philip King. En 1979 fue designado profesor de dicha institución. La significativa acogida de su obra le permitió tener su propio taller y exponer en importantes galerías. Su predilección por el trabajo con materiales autóctonos, maderas y piedras que sólo se encuentran en la zona andina de Chile, motivaron su regreso al país en 1984. Emplazadas en plena calle, sus creaciones ornamentan modernas edificaciones, parques y plazas de Chile y el extranjero. En forma paralela a su reconocida labor escultórica destaca también en la docencia y como organizador de simposios internacionales de escultura. Ha sido profesor en la Pontificia Universidad Católica de Chile, Universidad de Chile, en el City Lit School of Arts de Londres, profesor visitante del Royal College of Arts, la Escuela de Escultura en Mármol en Kornaria-Istria en Yugoslavia, el Atelier Livre en Portolalegre, Brasil y ha enseñado cantería en la Escuela Taller Santiago. Entre 1996 y 1999 estuvo a cargo de la Línea Escultura en la Universidad Finis Terrae en Santiago. Ha continuado enseñando a alumnos de posgrado en su propio taller en la zona de Pirque en Santiago. Desde 2008 forma parte de la comisión Metro Arte, encargada de las actividades culturales de la red de Metro de Santiago.	 Nombre de la Obra: "Piedra de 4 miradas" Material: Granito, cantera en Pirque, Cajón del Maipo Dimensiones: 3,50 x 1,6 x 1,8 m. Fecha emplazamiento: año 2005 Auspiciador: Costanera Norte S.A. Significado: La escultura ahuecada busca cobijar en su interior al espectador que es observado por la cordillera de los Andes y por la aguas del río, y él, también puede mirar las montañas y si gira hacia la ciudad de Santiago observará las aguas del río.
21	Mario Irrazábal Covarrubias (Santiago, 26 de noviembre de 1940)	Con estudios en el taller del escultor Waldemar Otto, en Alemania, realiza una producción escultórica con materiales tales como bronce, aluminio, piedra, madera y hormigón. A través de un estilo figurativo, el artista comunica sus ideas en torno a una temática cristiana-humanística, de marcada tendencia social, donde habla de la injusticia, la incomunicación, la soledad. Se aleja de los tradicionales cánones de representación, para concebir seres humanos con miembros alargados y cuerpos abultados, deformaciones que se relacionan con un intenso expresionismo, reforzado las posturas de las figuras y la dirección de sus cabezas. Ha realizado obras de grandes dimensiones, siendo las más reconocidas las diversas manos de cemento que se encuentran en las arenas del desierto chileno, en Punta del Este, en Venecia y Madrid, dispuestas de forma que parecen emerger de la tierra.	 Nombre de la Obra: "Columnas" Materiales: Bronce fundido

20	Francisco Gazitúa Costabal Santiago, 29 de septiembre de 1944	Inició sus estudios superiores en la carrera de Filosofía en la Universidad Católica, pero su afición por indagar en las posibilidades de los materiales para crear formas, le llevaron a la escultura. En 1967 ingresó a la Escuela de Bellas Artes de la Universidad de Chile, donde fue alumno y más tarde ayudante de Marta Colvin y Samuel Román. Llegó a ser profesor de escultura de la Universidad de Chile en cátedra paralela a Marta Colvin. En 1977 fue becado por el Consejo Británico para cursar estudios de Escultura Avanzada en la prestigiosa Saint Martin's School of Art en Londres, Inglaterra. Siguiendo la huella de maestros del metal como David Smith y Henry Moore, fue alumno de Anthony Caro, Tim Scott y Philip King. En 1979 fue designado profesor de dicha institución. La significativa acogida de su obra le permitió tener su propio taller y exponer en importantes galerías. Su predilección por el trabajo con materiales autóctonos, maderas y piedras que sólo se encuentran en la zona andina de Chile, motivaron su regreso al país en 1984. Emplazadas en plena calle, sus creaciones ornamentan modernas edificaciones, parques y plazas de Chile y el extranjero. En forma paralela a su reconocida labor escultórica destaca también en la docencia y como organizador de simposios internacionales de escultura. Ha sido profesor en la Pontificia Universidad Católica de Chile, Universidad de Chile, en el City Lit School of Arts de Londres, profesor visitante del Royal College of Arts, la Escuela de Escultura en Mármol en Kornaria-Istria en Yugoslavia, el Atelier Livre en Portolalegre, Brasil y ha enseñado cantería en la Escuela Taller Santiago. Entre 1996 y 1999 estuvo a cargo de la Línea Escultura en la Universidad Finis Terrae en Santiago. Ha continuado enseñando a alumnos de posgrado en su propio taller en la zona de Pirque en Santiago. Desde 2008 forma parte de la comisión Metro Arte, encargada de las actividades culturales de la red de Metro de Santiago.	 Nombre de la Obra: "Piedra de 4 miradas" Material: Granito, cantera en Pirque, Cajón del Maipo Dimensiones: 3,50 x 1,6 x 1,8 m. Fecha emplazamiento: año 2005 Auspiciador: Costanera Norte S.A. Significado: La escultura ahuecada busca cobijar en su interior al espectador que es observado por la cordillera de los Andes y por la aguas del río, y él, también puede mirar las montañas y si gira hacia la ciudad de Santiago observará las aguas del río.
21	Mario Irarrázabal Covarrubias (Santiago, 26 de noviembre de 1940)	Con estudios en el taller del escultor Waldemar Otto, en Alemania, realiza una producción escultórica con materiales tales como bronce, aluminio, piedra, madera y hormigón. A través de un estilo figurativo, el artista comunica sus ideas en torno a una temática cristiana-humanística, de marcada tendencia social, donde habla de la injusticia, la incomunicación, la soledad. Se aleja de los tradicionales cánones de representación, para concebir seres humanos con miembros alargados y cuerpos abultados, deformaciones que se relacionan con un intenso expresionismo, reforzado las posturas de las figuras y la dirección de sus cabezas. Ha realizado obras de grandes dimensiones, siendo las más reconocidas las diversas manos de cemento que se encuentran en las arenas del desierto chileno, en Punta del Este, en Venecia y Madrid, dispuestas de forma que parecen emerger de la tierra.	 Nombre de la Obra: "Columnas" Materiales: Bronce fundido

			con estructura de acero para su mayor estabilidad Dimensiones: 2,00 m. Fecha emplazamiento: Año 2005 Auspiciador: Costanera Norte S.A. Significado: Dos piernas femeninas que buscan rescatar y dignificar a la mujer de su condición de objeto de la sociedad, situándola en el entorno en un ambiente artístico.
22	María Soledad Chadwick Claro (Santiago, 17 de julio 1955)	Mientras realizaba estudios de Ingeniería Civil en la Pontificia Universidad Católica de Chile a mediados de la década de los setenta, tomó clases con Matilde Pérez y ello la llevó a decidirse por el arte. Durante 1981 y 1982 participó en talleres del instituto de Arte Contemporáneo. Entre 1983 y 1987 estudió en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Chile, donde se licenció en artes, mención en pintura.	 Nombre de la Obra: "Mapocho: erosiones en el tiempo" Materiales: Aluminio y acrílico ensamblado Dimensiones: 0,85 x 0,90 x 0,45 m. Fecha emplazamiento: Año 2005 Auspiciador: Costanera Norte S.A. Significado: La obra representa el efecto de la erosión sobre el fondo del lecho del río Mapocho

23	Hilda Rochna (Punta Arenas, 21 de enero de 1942)	Inició su formación artística en la Universidad de Concepción en 1975, donde cursó tres años de estudios. Se inclinó por la escultura en piedra definiendo para siempre el material de su obra. Posteriormente se trasladó a Santiago donde recibió lecciones del escultor Samuel Román Rojas, de quien aprendió el oficio y la destreza artesanal para resolver las obras. En 1990 dirigió la Galería de Arte de la Liga Chileno-Alemana en Santiago. En 1992 participó en la organización del Concurso de Pintura Presencia Alemana en Chile, en la Liga Chileno- Alemana. En 1985 organizó el Primer Encuentro taller de Mujeres Escultoras de la Piedra en Santiago. Ha desarrollado una labor docente en la Universidad Mayor y la Escuela de Artesanos de Piedra, institución que fundó en 1996, de la cual es directora y que cuenta con el patrocinio de la Universidad Mayor de Santiago. El establecimiento se dedica a formar a jóvenes de escasos recursos, dándoles la posibilidad de dominar un oficio. En el año 2008 asumió la curatoría del recién formado Museo del Parque de las Esculturas de Providencia en Santiago hasta marzo del 2012.	 Nombre de la obra: "Dioses del amanecer" Material: Mármol gris lumínico Dimensiones: 2,00 x 0,60 x 0,50 m. Fecha emplazamiento: Año 2006 Auspiciados Donación de la artista Significado: Representa la llegada de la aurora, el momento cuando los dioses del Universo, en toda su gloria, hacen que los hombres vean la luz de un nuevo amanecer.
24	Sandra Santander Montero (Concepción, Chile, el 26 de enero de 1957)	Estudió Licenciatura en Arte, con mención en Escultura, en la Universidad de Concepción. Fue alumna de Eduardo Meissner, Enrique Ordoñez y Pedro Millar entre otros. Realizó un Master en Historia Crítica del Arte y la Arquitectura de la Universidad Mayor. En el año 2007 realizó un Master en Historia Crítica del Arte y la Arquitectura de la Universidad Mayor. Desde 1980 ha participado en diversas exposiciones colectivas y simposios de escultura en Chile y Argentina. También ha realizado doce muestras individuales de escultura en diferentes ciudades de su país. Entre los años 1991 y 2012 realiza 14 proyectos escultóricos para espacios públicos, en diversos materiales como acero, piedra y ferrocemento, emplazados en diferentes ciudades de Chile. Paralelamente y desde el año 2004 es curadora de la Pinacoteca de la Universidad de Concepción donde realiza una destacada labor en la conservación, exhibición y difusión de ese importante patrimonio pictórico. Por su trayectoria artística, en diciembre del año 2011 recibe el Premio Regional de Artes Visuales Marta Colvin, otorgado por el Consejo Nacional de la Cultura y las Artes Región del Bio Bio. Ha dictado cursos de dibujo, escultura y cerámica en la Corporación Cultural Artistas del Acero y en el Arzobispado de Concepción.	 Nombre de la obra: "Pehuén" Material: Ferrocemento pigmentado Dimensiones: 2,20 m. Fecha emplazamiento: Año 2005 Auspiciados Donación de la artista Significado: Con fuerte raigambre en la cultura ancestral chilena, estos árboles azules constituyen, en pleno corazón de la

			ciudad, y desde el mundo de lo espiritual, lo ritual y lo sagrado, un referente que sobrevive e interpela acerca de nuestros orígenes.
25	Lisi Fox Timmling (Alemania, 1 de diciembre de 1944)	Llegó a Chile a los cuatro años junto a su familia después de la Segunda Guerra Mundial. En 1966 se graduó como Artífice en Cerámica Ornamental en la Escuela de Canteros de la Universidad de Chile, donde fue alumna del escultor Samuel Román. Entre 1966 y 1968 realizó un Post Grado en Diseño, Pintura y Cerámica, en la Escuela de Artes Aplicadas de Viena, Austria. En 1985 ingresó al Taller 99 de Grabado. En 1992 hizo el curso Transferencia Image Clay en el Isomata School of Art and the Music, California, Estados Unidos. Paralelamente a la creación artística, se ha dedicado a la docencia. Entre 1965 y 1966, fue ayudante de la cátedra de Cerámica en la Escuela de Canteros de Chile, entre 1968 y 1970 fue Profesora de Forma y Color en la Escuela de Artes Aplicadas de la Universidad de Chile. Entre 1970 y 1973, fue Profesora de Diseño Artesanal en la Escuela de Artesanos de la Patagonia en Punta Arenas, Chile. En 1981 se desempeñó como Profesora de esmalte sobre cerámica en el Instituto Cultural de Las Condes y en 1996 fue invitada a Estados Unidos, a trabajar en Hay Creek Design Studios, en Clear Lake, Wisconsin.	 Nombre de la obra: "Percepción" Material: Bronce fundido Dimensiones: 2,20 x 1,15 x 0,70 Fecha emplazamiento: Diciembre de 2006 Auspiciados Donación de la artista Significado: Simboliza a la mujer que, en medio de la vorágine contemporánea de la ciudad, de pronto se sienta en una silla e inclinándose hacia atrás, como exhausta, sueña con estar en medio de un lugar con árboles, flores y aves, como el Parque.
26	Ignacio Bahna Haddad (Santiago, 26 de febrero de 1980)	Ignacio Bahna estudió en la Universidad de Barcelona, recibiendo dos becas Matrícula de Honor a la Distinción Académica. Ha desarrollado gran parte de su trabajo en Europa y América, destacando sus exposiciones individuales en Estados Unidos, España, Chile y México. Esta última, realizada con el apoyo de la Beca Internacional AMEXCID, otorgada al artista por el Gobierno Mexicano. Además, Bahna ha realizado residencias en Estados Unidos, España y México. Su obra ha estado presente en museos, galerías y espacios públicos nacionales e internacionales, además de ferias de arte contemporáneo tales como; Zona MACO (Ciudad de México), Volta (Basel), Pinta (Nueva York y Miami), Artlima, (Lima), Chaco (Santiago) y Jugada a 3 Bandas (Madrid y Barcelona). Uno de sus últimos proyectos mas icónicos es "Volver a suspender" realizado en el Museo Nacional de Bellas Artes dentro de la Bial de artes mediales "Temblor". Actualmente vive y trabaja entre su estudio multidisciplinario en Santiago y su estudio "Observatorio" en el sur del país.	

			Nombre de la obra: "Oda al viento" Autor: Ignacio Bahna Material: Talla en madera de acacia y platanero español con recubrimiento vitrificado. Dimensiones: 4,50 x 4,00 x 2,00 m. Fecha emplazamiento: Julio de 2007 Auspiciador: Donación del artista Significado: Creada bajo la influencia de los parajes del sur de Chile, es la representación del aire en su estado de desplazamiento más fugaz, expresado con formas envueltas en sí mismas.
27	Vasco Lipovac (Kotor, 14 de junio de 1931 - Split, 4 de julio de 2006)	Fue un pintor, escultor, grabador, diseñador, ilustrador y escenógrafo croata, y uno de los artistas más destacados de la región. Es más conocido por su figuración minimalista y el uso de paletas intensas, no moduladas y, a menudo, disonantes. Con la excepción de su período juvenil de abstracción geométrica, se mantuvo leal a la figuración durante toda su carrera. Excepcionalmente prolífico, trabajó en varias técnicas y fue igualmente hábil en el uso de metal altamente pulido, madera policromada, esmalte, terracota o poliéster para crear sus esculturas, relieves y móviles. Después de graduarse de la escuela secundaria, se mudó a Zagreb, Croacia en 1950 y se inscribió en la Academia de Artes Aplicadas. Inicialmente eligió la escultura, en la clase de Kosta Angeli Radovani, pero durante su segundo año (1951/1952) cambió a la pintura, donde su mentor se convirtió en Željko Hegedušić. Después de graduarse, de 1955 a 1959 asistió al Taller de Maestros del profesor Krsto Hegedušić. Este estudio de posgrado les dio a muchos jóvenes artistas visuales talentosos la libertad y la oportunidad que tanto necesitaban para explorar y usar su sensibilidad artística.	 Nombre de la obra: "Homenaje a Marko Marulić" Autor: Vasko Lipovac Material: Bronce fundido Dimensiones: 2,27 x 1,05 x 0,74 m. Fecha emplazamiento: Año 2007 Auspiciador Donación de la Embajada de Croacia Significado: Homenaje a Marko Marulić (1450-1524) poeta croata, defensor del humanismo cristiano, generalmente considerado el

			padre de la literatura en lengua croata.
28	Tamara Kegan (Santiago, 5 de febrero de 1932)	Integrante de la generación de escultores contemporáneos chilenos entre los que se encuentra Matías Vial, Raúl Valdivieso, Juan Egenau y Sergio Castillo, Tamara Kegan estudió en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Chile, a la cual continúa vinculada, donde tuvo por maestros a Julio Antonio Vásquez y a Marta Colvin. Los más recientes trabajos de Kegan se centran en la enigmática imagen del cubo y están orientados hacia el ámbito de una expresión delicada y estética en torno a vivencias de la vida actual ligadas a creencias y mitos. "Hoy estoy en un proceso de transformación respecto al cubo, que muestra mi eterna búsqueda por formas más abstractas, formas que insinúan más que determinan", dijo la artista. Poseedora de una gran sensibilidad y un temperamento reservado, la escultora se ha mantenido relativamente alejada de las actividades públicas y comerciales tradicionales, aunque ha expuesto en las más importantes galerías del país y en el Museo de Bellas Artes.	 Nombre de la obra: "Tami" Material: Bronce fundido Dimensiones: 0,21 x 0,28 x 0,28 Fecha emplazamiento: Septiembre de 2007 Auspiciador: Donación de la artista Significado: Escultura-retrato en bronce de la nieta de la autora.
29	Patricia del Canto Vargas (Santiago, Chile, el 16 de marzo de 1948)	Estudió en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Chile entre 1966 a 1970 titulándose de Artífice en Cerámica de la Escuela de Artes Aplicadas. Posteriormente se especializó en Escultura. Fue alumna de Matías Vial, Luis Mandiola y Juan Egenau. Entre 1971 y 1977 se desempeñó como Profesora Ayudante de Cerámica y Escultura en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Chile. Desde 1978 pasó a ser académica de jornada completa del Departamento de Artes Visuales de la misma institución, desempeñándose hasta la actualidad como profesora de Volumen, Escultura y Memoristas de Licenciatura en Artes Plásticas. Entre Diciembre de 2002 y Diciembre de 2005 se desempeñó como Directora del Departamento de Artes Visuales de la Universidad de Chile.	 Nombre de la obra: "La semilla" Materiales: Acero soldado y oxidado con un centro de bronce fundido y

			pulido. Dimensiones: 4,00 x 1.10 x 0,30 m. Fecha emplazamiento: Octubre de 1993.
30	Felipe Castillo (Santiago el 10 de junio de 1931)	Antes de hacer estudios formales de Bellas Artes, viajó a Europa y por el norte de África, buscando aprender por medio de la observación de los orfebres de Tánger, Ceuta y Marrakesh. En 1963 ingresó a estudiar Licenciatura en Arte en la Universidad de Chile con mención en Escultura donde tuvo por profesores a Lily Garafulic y Julio Antonio Vásquez. Y en 1960 amplió sus estudios en L' Ecole de Beaux Arts y en la Academia Le Grand Chaumiere de París, Francia. Desde 1995 es socio fundador y director de la Corporación de Artistas Pro Ecología, presidida por su esposa Cristina Pizarro, que ha logrado entre otras cosas la declaración de Isla Negra, lugar donde vive, como Zona Típica y la ejecución de diversas esculturas de gran tamaño emplazadas en la localidad donde además se ubica la famosa residencia del poeta Pablo Neruda. Hermano de Sergio Castillo, también escultor y Premio Nacional de Arte por el gobierno de Chile.	 Nombre de la Obra: Danza de peces Material: Acero inoxidable y hierro Fecha emplazamiento: 2010.
31	Palolo Valdez (Santiago, Chile, el 1° de julio de 1956)	Estudió pintura entre 1971 y 1975 en el taller de Fred Jarvis. Entre los años 1976 y 1977 realizó estudios en la Escuela de Arte de Viña del Mar y la Escuela de Arte de la Universidad Católica de Santiago. Entre 1978 y 1980 estudió Diseño Teatral en la Universidad de Chile. En 1978 realiza Caballos para la ópera "Tres Centavos de Brecht" en el Teatro Hollywood de Santiago. Entre 1979 y 1980 realiza Caballos para Canal 13 de Televisión. Entre 1981 y 1983 se radicó en New York, Estados Unidos donde tuvo la oportunidad de experimentar con nuevas técnicas escultóricas y materiales de fundición. Trabajó como decorador de vitrinas de prestigiosas casas comerciales. Dio clases de pintura y dibujo en The Door, centro de rehabilitación juvenil como Art Resident, organismo dependiente de International Centre of Integrative Studies lo que le permitió trabajar en un taller facilitado por la institución. Expuso sus trabajos en varias ciudades, principalmente en Nueva York. En 1984 como proyecto de título y práctica profesional realiza la iluminación, pinturas, escenografías, producción y dirección visual de la obra de Ibsen "Peer Gynt", obra plástico-teatral estrenada en la sala Apoquindo de Santiago; en 1985 se titula con el libro Los Títeres, tesis inspirada especialmente en el Teatro Japonés "Bunraku" y entre 1985 y	 Nombre de la Obra: Toro sentado Material: Piedras del río Mapocho, barro cocido y hierro fundido Dimensiones: 2.80 x 0.85 x 1.00 cm. Fecha emplazamiento: 1998

		1988 experimenta nuevas técnicas con metales en fundición, realizando más de 60 esculturas. Durante 1987 y 1988 programa, diseña, administra y dirige la restauración de tres casas del Santiago antiguo en las calles Huérfanos y Santo Domingo. Ha participado como artista y organizador de importantes eventos que marcaron hitos en el arte de la década de los ochenta y principio de los noventa, entre ellos los Encuentros de Arte Industria y los Talleres de Escultura en acero. Entre 1988 y 1992 el Estado chileno adquiere algunas de sus obras para regalarlas a autoridades como el Rey Juan Carlos de España, Javier Pérez de Cuellar, Carlos Menem y Carlos Andrés Pérez.	
32	Fernanda Cerda (Santiago, el 3 de abril de 1943)	Estudios y especialización profesional. 1982 - 1986 licenciatura en arte con mención en escultura, pontificia universidad católica de Chile. 1981 ingeniería en diseño industrial usach. A raíz de una Exposición Colectiva el año 2008 en el Instituto Cultural de Providencia, su escultura titulada "Recurso humano" fue elegida por plan Bicentenario e instalada en el Parque de las Esculturas de Providencia. El 2012, realizó una exposición en el mismo Parque titulada S.O.S. en donde las piezas eran de bronce y fierro. También ha trabajado con pintores apoyándolos en la realización de sus piezas para ser llevadas al bronce.	 Nombre de la Obra: Recurso humano Material: Bronce fundido. Fecha emplazamiento: 2008
33	Laura Quezada (Santiago, Chile, el 29 de Abril de 1974)	En el año 1997 obtuvo su Licenciatura en Artes Plásticas, mención en Pintura, en la Universidad de Chile. Además entre los años 1995 y 1996 realizó cursos de Dibujo y Figura Humana en la Universidad Católica de Chile; el año 1996 un curso de Telar en el Instituto de Bellas Artes de México, y el año 1998 un Curso de Orfebrería en el Taller de Orfebres Manaz de Santiago, Chile. En su formación artística, tuvieron relevancia sus maestros Daniel Henríquez, con quien aprendió los procesos de fundición; Mireya Larenas quien tuvo una gran influencia en el dominio del color en la pintura; y Susana González quien le enseñó el campo de la investigación en la cerámica; así como en el extranjero tuvo gran relevancia Félix Pérez Juárez.	 Nombre de la Obra: Ojo de aguja Material: Acero inoxidable y fierro Fecha emplazamiento: 2011.

34	Pilar Ovalle (Santiago el 30 de septiembre de 1970)	Estudió arte en el Instituto de Arte Contemporáneo con una especialización en la Pontificia Universidad Católica de Chile. En su trabajo ha desarrollado un lenguaje escultórico personal donde hace reminiscencias a las tradiciones ancestrales de los pueblos originarios. El año 2002 recibió una nominación al Premio Altazor de las Artes Nacionales en la categoría Escultura por Objetuales; dos años después es nuevamente nominada en la misma categoría por El impacto interior. El año 2006 recibe su tercera nominación esta categoría por su trabajo expuesto en Travesías, mientras que un año después vuelve a ser nominada por Wenu Mamül, Maderas del Cielo en la misma categoría y en 2010 por Natura Vincit nuevamente en tal categoría. En 2012 recibió el Premio del Círculo de Críticos de Arte en la categoría Artes Visuales mención especial (2012). Ha participado en varias exposiciones individuales y colectivas durante su carrera, entre ellas la XI Bienal Internacional de Arte de Valparaíso (1994), las muestras Residencia en el Valle en el Museo de Artes Visuales de Santiago (2005), Wenu Mamul-Maderas de Cielo en el Museo Nacional de Bellas Artes de Chile (2006), Transitions: Roots to Heaven en la Sculpturesite Gallery de San Francisco, entre otras muestras en Chile, Brasil, Estados Unidos y Canadá.	 Nombre de la Obra: Danza espiral Material: Madera de raíz de coihue y roble Fecha emplazamiento: 2010
35	Roberto Pohlhammer (16 de mayo de 1926. Fallece en Santiago el 4 de agosto de 2003)	Aunque realizó estudios en la Facultad de Bellas Artes y Estética de la Universidad de Chile, se consideró a sí mismo un artista autodidacta ya que desde su infancia se dedicó a la escultura en madera. Estudió filosofía y literatura en el Instituto Pedagógico de la misma Universidad. Perteneció a la generación de escultores emergentes de la década del Cincuenta. Viajó a Alemania, donde hizo cursos en la Universidad de Berlín y se interesó en el movimiento de la Bauhaus. En forma paralela a su carrera artística se desempeñó en cargos del Ministerio de Obras Públicas y dictó clases de arte en varios colegios de Santiago. Pohlhammer promovió la disciplina escultórica en su taller colectivo en la Casona del Cabildo en La Reina, Santiago. Durante su vida fue un activo miembro de la Corporación Cultural Artistas Pro Ecología.	 Nombre de la Obra: Clamor del mar Material: Madera Fecha emplazamiento: 2010.

36	Cristina Pizarro (Santiago el 26 de septiembre de 1947)	Nace en Santiago de Chile en septiembre de 1947 Formada en la Escuela de Artes Aplicadas de la Universidad de Chile, y con estudios posteriores con el escultor Jan Jacobs, en Amsterdam, Holanda, ha sido pionera en el uso del acero inoxidable para sus esculturas al aire libre, que armonizan con el paisaje y la arquitectura. Sus obras son abstractas y consisten en distintos módulos de líneas curvas y formas ondulantes que une entre sí, sugiriendo de esta manera la sensación de movimiento. Muchas de sus obras evocan elementos de la tierra, plantas extinguidas y fósiles. Su compromiso con la belleza urbana y la preservación del medioambiente la ha llevado a trabajar en innumerables proyectos de hermooseamiento de distintas localidades cercanas a Isla Negra, donde reside. nos de la ex cárcel pública. Cerca de veinte y dos obras escultóricas en lugares públicos.	 Nombre de la Obra: Nubes cósmicas Material: Acero inoxidable Dimensiones: 3,00 x 4,00 x 3,00 Fecha emplazamiento: 2009.
37	Lily Garafulic (Antofagasta 14 de mayo de 1914, fallece el 15 de marzo de 2012 en Santiago, Chile)	En el año 1934, ingresó a la Escuela de Bellas Artes de la Universidad de Chile, donde estudió dibujo en el Taller Libre de Alumnos de Hernán Gazmuri (1900-1979). También asistió al Curso de Escultura del maestro Lorenzo Domínguez, convirtiéndose en su alumna más aventajada y su ayudante en 1937. Al año siguiente, Lily realizó su primer viaje a Europa donde conoció al escultor rumano Constantin Brancusi (1876-1957), quien influenció en su obra. Continuó su formación en Estados Unidos, tras recibir la Beca Guggenheim. Durante su estadía en Nueva York, entre 1944 y 1945, ingresó a la New School of Social Research, donde fue alumna de José de Creeft (1884-1982) y en el taller de grabado Atelier 17 de William Hayter (1901-1988). Luego, en 1947, fue becada por la Universidad de Chile para viajar a Europa y Medio Oriente y asistir a la Escuela de Ravena, Italia, para estudiar la técnica del mosaico. A estos viajes de estudios, se sumaron otros a Perú, Bolivia e Isla de Pascua. A su carrera escultórica se agrega, desde el año 1947, su labor docente en la Facultad de Artes de la Universidad de Chile, como profesora suplente de la Cátedra de Escultura y luego, en 1951, como profesora titular de este mismo curso, convirtiéndose así en formadora de escultores tales como Sergio Castillo, Matías Vial, Raúl Valdivieso, Wilma Hannig, Alfredo Portales y Francisco Gazitúa. En 1973 fue nombrada directora del Museo Nacional de Bellas Artes. A su gestión, que se prolongó hasta 1977, se deben importantes reformas como la creación del Laboratorio de Restauración y Conservación de Obras de Arte del Museo, iniciativa que perduró hasta octubre de 1982, fecha en que se creó el Centro Nacional de Conservación y Restauración de la DIBAM. Considerada entre las tres escultoras más importantes del país, junto a Rebeca Matte y Marta Colvin, Lily Garafulic ha merecido altas distinciones como el Premio Nacional de Artes Plásticas en 1995.	 Premio Nacional de Arte 1995 Nombre de la Obra: Imagen para el Bicentenario Material: Mármol Fecha emplazamiento: 2010

38	Angélica Peric	Angelica Peric, es una reconocida escultora cuyo talento fue por primera vez reconocido al ganar la IV competición de Creación Plástica, organizado por la Universidad de Chile. Sus obras han sido exhibidas en diferentes centros y galerías de artes en países como Chile, Argentina, Madrid, Paris, Bélgica y Londres. En el 2005, Angélica se convirtió en un miembro honorario de la Royal British Society of Sculptors.	 Nombre de la Obra: Frente a la montaña Material: Hierro oxidado. Dimensiones: 148 X 0.82,65 m. Fecha emplazamiento: Mayo de 2008.
39	Alicia Larraín (Santiago, el 17 de abril de 1944)	Entre los años 1973 y 1974 estudió Licenciatura en arte, en la Pontificia Universidad Católica de Chile. En los primeros años de la década del 90, estudió y se tituló diseñadora en la misma casa de estudios y entre 1998 y 2000 realizó un Diplomado General de arte. Se ha dedicado a diversas técnicas y disciplinas artísticas como el dibujo, pintura, grabado, computación gráfica, modelamiento tridimensional en CAD. Además ha realizado estudios e investigación en el área de la Museología, con los profesores y artistas Arturo Duclos, Eugenio Dittborn, Tito Monje, Francisco González, Jaime León, Francisco Coppel, Concepción Balmes, Andrés Baldwin, Cristián Abelli y Carmen Silva. Ha realizado clínicas de creación para niños en riesgo social en el centro de extensión de la Universidad de Valparaíso.	 Nombre de la Obra: Libre Albedrío Fecha emplazamiento: 2008, Material: laberinto cúbico hecho de tubos de acero inoxidable.
40	Vincent Beaufils (Francia, Julio 1978)	Vincent Beaufils Hourdigas es un escultor francés de posguerra y contemporáneo que nació en 1978. Su obra "Memoria del agua" fue emplazada el 2018 gracias al primer premio del simposio realizado en el parque bajo el marco del Simposio Internacional del Grupo Nuestros Parques.	 Nombre de la obra: "Memoria del agua" Material: Mármol

			Fecha emplazamiento: 2018.
41	Alfonsina Moreno (Santiago el 3 de agosto de 1939)	Estudió en la Escuela de Bellas Artes de la Universidad de Chile donde fue alumna de Marta Colvin, Lily Garafulic y Julio Antonio Vásquez. Se graduó de Licenciada en Artes Plásticas, mención escultura. En 1963 ganó una beca otorgada por el Gobierno de Brasil para estudiar en la Escuela de Arte Fundación Armando Álvarez Pinteado de Sao Paulo y en el Museo de Arte Contemporáneo de Río de Janeiro. Desde 1976 ha desarrollado una destacada trayectoria en el área e la investigación de Artes Plásticas y la docencia en La Universidad de Chile y la Universidad de Santiago donde llegó a ocupar el cargo de Directora del Departamento de Arte	 Nombre de la Obra: "Caracola Vitalis" Material: Piedra Dimensiones: 2,00 x 0,67 x 0,18 centímetros Fecha emplazamiento: 2019 Significado: Utiliza las diferentes piedras de nuestro país para crear hermosas esculturas que nos hablan de los astros, las familias, las caracolas y gestos de vida naciente.

8.4 Tabla Monumentos Históricos relacionados al Patrimonio artístico

M.H INMUEBLE

	TIPO	NOMBRE	DECLARATORIA	UBICACIÓN	FOTO
1	Sitios de memoria y conmemorativos. (escultura)	Monumento a los Mártires de la Aviación Militar Chilena Decreto Nº 157 (2017)	El Consejo autorizó la solicitud de dictación de decreto que declararía MN, en categoría de MH, el monumento ya que consideró que es un vestigio material de la llamada "época de la aviación gloriosa", que abarca desde 1910 a 1930, en la que Chile, a través de particulares y del Estado, jugó un papel protagónico en el desarrollo de la aviación civil y militar, tanto en América como en Europa. A que su permanencia en la Escuela de Aviación "Capitán Manuel Ávalos Prado" desde su inauguración en 1917, ha creado un importante sentimiento identitario entre todas las promociones egresadas, las cuales identifican el monumento como parte de su memoria colectiva. Y finalmente a que el uso de hormigón armado en el monolito, que aún era una novedad en Chile, le otorga singularidad al monumento.	Gran Avenida paradero 34, Escuela de Aviación Capitán Ávalos Prado. Metropolitano de Santiago, El Bosque	
2	Equipamiento cultural	Obra artísticas Violeta Parra (cantante 1917-1967) Decreto Nº 274 (2017)	Las 42 obras materia de este acto administrativo, pertenecen a la colección del Museo Violeta Parra, propiedad de la Fundación Museo Violeta Parra, consistente en 28 pinturas y 14 arpilleras. Que, los valores artísticos e históricos de las obras son los siguientes: 1. Esta colección es la más importante existente en el mundo de la artista chilena, y da cuenta de su aporte al arte a nivel nacional e internacional, estando a disposición de toda la sociedad en el Museo Violeta Parra, que es de acceso libre. 2. La colección recoge los más destacados lenguajes plásticos desarrollados por Violeta Parra, principal referente de la música popular chilena. 3. Abarca el periodo creativo más importante en el que la artista desarrolló lenguajes plásticos bidimensionales. 4. Da cuenta de las influencias plásticas que tuvo la artista: por un lado, del arte popular chileno y, por otro, de las principales vanguardias artísticas del siglo XX; esferas creativas de las que Violeta Parra fue el nexo principal en Chile. 5. Las iconografías de la colección dan cuenta tanto de los intereses personales de Violeta Parra, como de las facetas de la identidad chilena, que gracias a la repercusión de la obra de la artista fueron conocidos y valorados a nivel internacional; 6. Este conjunto de arpilleras y pinturas son una muestra importante y significativa del gran y multifacético legado artístico de Violeta Parra, riqueza excepcional para Chile	Avenida Vicuña Mackenna 37. Metropolitano de Santiago, Santiago	

3	Equipamiento ornamental	Pileta del niño pez Decreto Nº 70 (2017)	La obra, del escultor francés Ernest Hubert Lavigne (1818 -1882), representa la figura de un tritón infantil soplando una caracola y acompañado por una tortuga; en su parte inferior hay juncos, dos somormujos, un pez y una flor de loto sobre una rana. Su permanencia en la Plaza de Armas desde 1872 ha creado un importante sentimiento identitario entre la ciudadanía de Lebu, la cual identifica la escultura como parte de su memoria colectiva y de su propia mitología. Es una obra de la principal fundición artística de la época a nivel mundial, dando testimonio de una tendencia de ornamentación pública que se generalizó en Occidente en la segunda mitad del siglo XIX. La pieza se encuentra fuera de los grandes centros urbanos del país, lo que acentúa su singularidad.	Plaza de Armas de la Comuna de Lebu	
4	Equipamiento cultural (murales)	Murales de la ex Escuela Rebeca Catalán Vargas Decreto Nº 76 (2016)	Fecha de ejecución: 1946. Formato del mural: Se compone de dos frescos de 170 cm x 300 cm. Técnica: Fresco. Los valores artísticos e históricos de los murales son: 1. Se trata de un conjunto pictórico obra de uno de los principales maestros del muralismo chileno, Laureano Guevara, y algunos de sus alumnos más destacados, Osvaldo Reyes, Orlando Silva y Fernando Marcos. 2. Estos murales son uno de los escasísimos testimonios de los trabajos muralistas llevados a cabo en el marco del Curso de Pintura Mural de la Escuela de Bellas Artes, ya que los trabajos se realizaban en los muros de las aulas y eran eliminados periódicamente. 3. Las obras, financiadas por el Ministerio de Educación, dan testimonio de una intencionalidad, por parte del Estado, de integrar las artes plásticas y la actividad pedagógica, iniciativa que se deriva de la venida a Chile del muralista mexicano David Alfaro Siqueiros y de la importancia que se le había conferido a la educación durante el primer gobierno radical. 4. Son el único testimonio que se ha conservado del "Grupo de Pintores Muralistas del Ministerio de Educación", ya que los otros trabajos realizados en las Escuelas Públicas 20 y 50 fueron destruidos durante la dictadura militar. 5. Son reflejo de una tendencia en la historia de la pintura chilena donde comenzaban a existir nuevas corrientes pictóricas alejadas de la pintura académica y de caballete, como se desprende de la fundación en 1948 de la Escuela Experimental de Educación Artística o de la redacción del "Manifiesto del Movimiento de Integración Plástica Chilena" de 1953. 6. La escuela proyectada en 1944 por el arquitecto José Aracena A., resulta hoy el único vestigio del conjunto de edificaciones que fueron parte del proyecto integral de la Ciudad del Niño	Calle Centenario / San Petersburgo 1000 / 6329. Metropolitan a de Santiago, Santiago, San Miguel	

5	Equipamiento ornamental (murales)	Murales de María Martner Decreto Nº 536 (2015)	La artista chilena María Martner, nacida en 1921 y fallecida en 2010, desarrolló su carrera fundamentalmente como muralista. En sus inicios tuvo como maestros en escultura, a Julio Antonio Vásquez y Lily Garafulic y a Gregario de la Fuente en dibujo. Es autora del mural "Los peces del frío", ubicado en la casa La Chascona de Neruda, y también, del escudo nacional en la Casa Presidencial de Tomás Moro Nº 200, en la comuna de Las Condes, Región Metropolitana. El mural denominado "Vida Oceánica", se ubica en la calle Leopoldo Carvalho, comuna y Región de Valparaíso, fue realizado por María Martner en el marco de la celebración de la Feria del Mar en Valparaíso el año 1973. Una vez finalizado dicho evento el mural fue removido de su ubicación original dentro del predio y reubicado en el cerro del mismo. La ficha técnica del mural Vida Oceánica, indica su autor: María Martner; su soporte: Hormigón armado; su formato de mural: 1.98 x 8.05 m. y su técnica: Mosaico. Los valores artísticos e históricos de las obras son: a) Los murales son el reflejo de las nuevas posiciones que estaba ocupando la mujer en el ámbito cultural chileno, con roles similares a los hombres. b) La obra de María Martner es partícipe de las tendencias de las décadas de los '60 y '70, del siglo XX, en las que parte de la creación artística se había orientado hacia la creación de un vínculo permanente entre obra y sociedad. c) La obra de María Martner presenta un factor estético que pone de relieve nuestro paisaje, fuertemente ligado a una cultura de la tierra derivada de la accidentada geografía chilena. d) María Martner es una de las pocas mujeres que pudieron contribuir al muralismo chileno, ya que se opuso a la tradición académica y se propuso el rescate de valores relativos al orden matriarcal. e) Estas obras se singularizan por enmarcarse en un contexto recreativo, conmemorativo, político y de importantes proyectos urbanos, alejándose de obras de carácter religioso de otras escultoras.	Vida Oceánica: Calle Leopoldo Carvalho, Valparaíso no tiene título. Parque Monumental Bernardo O'Higgins de Chillán. no tiene título. Balneario Tupahuue. Metropolitana de Santiago, Providencia.	  
6	Equipamiento cultural (murales)	Murales de Nemesio Antúnez "Terremoto" "Sol" "Luna" "Quinchamalí"	Declaratoria: Que el artista sólo realizó sólo 15 murales. Que, estos murales fueron creados especialmente para teatros y cines de Santiago, lo que refleja postura novedosa del artista respecto a sus otras obras en el espacio público. En "Sol" y "Luna" se evidencia una experimentación técnica material al incorporar hilos de oro y plata en ambos diseños. Que la iconografía de "Quinchamalí" se inspiró en las características de la cerámica negra de la localidad de Quinchamalí	Monjitas 879. Foyer del Cine Nilo. Metropolitana de Santiago. Huérfanos 1178. Interior ex Cine Gran Palace. Metro	

		Decreto Nº 253 (2011)	“Terremoto”, es una de las primeras obras en las que el artista hace uso de la iconografía de damero, rasgo distintivo de su producción posterior.	politana de Santiago. Huérfanos 1178.Interior ex Cine Gran Palace.Metro politana de Santiago. Galería Juan Esteban Montero. Huérfanos con San Antonio.Metr opolitana de Santiago.	  
7	Equipamiento cultural (murales)	Mural "Presencia de América Latina" de Jorge González Camarena Decreto Nº 147 (2009)	Declaratoria: Mural fue un obsequio del gobierno de México a la universidad de Concepción para demostrar solidaridad frente al terremoto de 1960. El mural es una obra del artista mexicano Jorge González Camarena con la colaboración de los mexicanos Salvador Almaraz, Manuel Guillén, y Javier Arévalo y los chilenos Albino Echeverría y Jorge Brito. El mural comenzó a ser pintado a fines de 1964 y finalizó en abril de 1965. La superficie total de esta obra, pintada en acrílico, es de 250 m2. La altura es de 6 mts. y el ancho de 34,74 mts. El mural se pintaría a partir de la realización de un modelo a escala, no solucionado del todo, y varias partes se irían improvisando bajo la supervisión de Jorge González, pero también dando cierta libertad a los demás muralistas. En esta obra se aborda el tema central de la fusión de las razas y la cultura iberoamericana.	Calles Chacabuco esquina Edmundo Larenas. Hall de la Universidad de Concepción.Biobío, Concepción.	
8	Equipamiento cultural (murales)	Mural "Historia de Concepción" de Gregorio de la Fuente. Decreto Nº 2731 (2008)	El Mural habría sido pintado entre 1943 y 1946 y se ubicó en lo que era la sala para los pasajeros de primera clase. Además de este mural, el artista realizó al menos dos obras más en estaciones ferroviarias, una en la Estación de La Serena, que ostenta la categoría de Monumento Nacional y la otra, en la Estación de Los Andes. Esta obra es una lograda representación de la historia y evolución de dicha ciudad. La técnica empleada es la del fresco, es decir, está hecho en base a tierra de color molida y mezclada con agua pura. Ocupa una superficie de 280 mts2 y debe ser apreciada de izquierda a derecha, articulando una secuencia de imágenes sobre la historia de la ciudad de Concepción.La obra	Avenida Arturo Prat 525.Edificio del Gobierno Regional, antigua Estación de Ferrocarriles de Concepción. Biobío, Concepción.	

			retrata la evolución de la ciudad, dividiéndose en tres paneles: el panel lateral izquierdo retrata un primer momento que incluye a sus habitantes originarios, la conquista y llegada de los españoles; los dos momentos fundacionales de la ciudad, en Penco (1550) y en la actual Concepción (1764); y, el mestizaje, las labores de crianza entre otros. En el panel central se retratan sucesos turbulentos, como la fuerza de los movimientos telúricos que se alternan con las necesidades de asentamiento; el cultivo de la tierra y la construcción de la ciudad. Estas escenas se disuelven frente a la paz de la figura central donde destacan el escudo de la ciudad, valores, motivos y actividades; campesinos, un caballo con montura chilena, el campanil de la Universidad de Concepción, la Diosa Ceres de la Fuente de la Plaza de la Independencia, locomotoras de vapor y escenas de vendimia. Finalmente, el panel del ala derecha representa el desarrollo y la vida republicana, con un horizonte de paz y progreso con la representación de una familia: un padre erguido, la mujer sentada en el suelo, desnuda dando ambos la mano a su hijo y al otro lado el obrero y el nacimiento de la industria. El mural fue restaurado por su propio autor en 1987 y 1988, asegurando de este modo su excelente estado de conservación.		
9	Equipamiento ornamental (murales)	Mural "México a Chile" de Xavier Guerrero y mural "Muerte al Invasor" de David Alfaro Siqueiros Decreto N° 331 (2004)	En 1939 un fuerte sismo sacudió la ciudad de Chillán, dejando la ciudad cubierta de escombros y un saldo de víctimas fatales de cerca de 10 mil personas. El gobierno de México en un acto de solidaridad promovido por la intervención del poeta Pablo Neruda, envió a los muralistas mexicanos David Alfaro Siqueiros y Xavier Guerrero a la ciudad de Chillán, con la misión de plasmar la historia de estos dos países hermanos en los murales de la Escuela de México. En la biblioteca ubicada en el segundo piso se alberga el mural de David Alfaro Siqueiros titulado Muerte al invasor, mientras que en el hall de ingreso se encuentra una serie de murales de menores dimensiones del artista Xavier Guerrero. Estos murales son característicos del Muralismo Mexicano en el empleo de técnicas y estilos mixtos. Siqueiros aplicó en su mural el óleo, el duco y la piroxilina, además de otros materiales derivados de la industria. Guerrero utilizó la pintura al fresco, técnica que utiliza colores al agua sobre revoque fresco de cal y arena. El mural Muerte al invasor, se presenta como una cámara neo barroca, que comprende el mural sur, con episodios destacados de la historia de Chile, y el mural norte, dedicado a la historia de México. Apreciándose además, los retratos de don Pedro Aguirre Cerda y Ávila Camacho gobernantes de Chile y México en el tiempo en que se hicieron los murales. Los murales de Guerrero en el plafón se inician con los cuatro elementos. A la izquierda una	O'Higgins 250. Hall de ingreso de la Escuela México. Ñuble, Diguillín, Chillán.	

			mujer de gris, símbolo de trescientos años de dolor. A la derecha la mujer de rojo representa la preocupación de la juventud. Luego el tema principal la mujer mexicana protege fraternalmente a un niño chileno herido en el terremoto. En la escalera se aprecia la ofrenda de los mexicanos a los niños chilenos.		
10	Sitios de memoria y conmemorativos Memoria de derechos humanos	Réplica del monolito erigido en memoria de los soldados y marinos caídos en la batalla de Concón. Decreto Nº 320 (1999)	En 1891 se desarrolló en Chile una guerra civil que enfrentó a las fuerzas gubernamentales del presidente José Manuel Balmaceda contra el ejército revolucionario del bando del Congreso y la marina. A mediados de agosto de ese año, las tropas del Congreso llegaron a la desembocadura del río Aconcagua, cerca de Concón, con la intención de avanzar hacia Valparaíso y luego entrar en Santiago. Tras el río esperaba el ejército balmacedista, que fue derrotado por las tropas opositoras. Dos días después, las tropas leales al presidente Balmaceda fueron derrotadas por segunda vez en Placilla, en un sangriento combate que dejó miles de muertos. La batalla de concón fue un acontecimiento clave para el dominio de las vías de comunicación hacia Santiago y hacia Valparaíso, afianzando la postura y moral de los congresistas quienes finalmente ganaron dicha guerra. El monolito está ubicado en el costado sur, camino Internacional ruta Ch 60 , frente al asentamiento Villa Independencia y delante del Centro Ecuestre Torquemada, recuerda la Batalla de Concón, sucedida en 21 de agosto de 1891. El monolito original fue erigido en 1892 por doña Victoria Subercaseaux.	Ubicado en el costado sur del Camino Internacional Ruta Ch 60 en el km 6 desde la Rotonda de Concón en dirección a Santiago, frente al asentamiento Villa Independencia y delante del Centro Ecuestre. Valparaíso, Concón	
11	Equipamiento ornamental escultura	Cuatro estatuas de mármol y la Fuente central de la Plaza de Armas de Copiapó Decreto Nº 664 (1993)	Entre los atractivos de la Plaza de Armas de Copiapó, se encuentra una fuente de estilo neoclásico, esculpida en mármol de carrara por los artistas franceses Mili y Rousseu del taller Durand Vossy, que llegó desde Francia en 1863 para ser instalada al centro de la plaza. En la declaratoria se expresa que es un homenaje “bello” al quehacer minero del siglo pasado, y las otras cuatro estatuas, también de mármol, representarían según la tradición popular, las cuatro estaciones del año. Sin embargo, recientemente el historiador Alejandro Aracena desmintió esta información, señalando que dos de ellas habrían sido esculpidas por el chileno Virginio Arias y representarían los continentes de América y África.	Atacama, Copiapó, Copiapó	

1 2	Equipamiento cultural (murales)	Mural "Historia de La Serena" del Pintor Gregorio De La Fuente Decreto Nº 265 (1992)	La declaratoria identifica el mural de De la Fuente expresa la fuerza y contenido del proceso de desarrollo regional de coquimbo y La Serena y que el artista es ampliamente reconocido de mayor relevancia en el muralismo en Chile. En el sector de las boleterías de la estación, ubicado en el vestíbulo del edificio, se instaló en 1953 el mural Historia de La Serena del artista chileno Gregorio de la Fuente. A través de la utilización de una gama de colores cálidos, el artista relata en la obra, distintos pasajes de la historia de la ciudad desde su fundación en 1544 hasta la década de 1940. La obra de estilo realista, tiene una dimensión de seis metros de largo por dos metros de ancho y fue realizada con la técnica de fresco, en la que se utiliza tierra de color molida mezclada con agua, que luego es aplicada sobre una mezcla de cal y arena. Bajo la obra, el artista incluyó una inscripción con la frase Para que se ennoblezca e vaya en crecimiento. En 2007, la restauradora Lilia Maturana fue encargada de evaluar y restaurar el mural para su preservación. Actualmente, el salón donde se encuentra lleva el nombre de su creador, Gregorio de la Fuente, y forma parte del Departamento de Desarrollo Cultural y extensión de la Ilustre Municipalidad de La Serena ubicado en el edificio de la ex Estación de Ferrocarriles. En 1992, el Mural Historia de La Serena de Gregorio de la Fuente, fue declarado Monumento Histórico por su valor artístico y patrimonial para la ciudad de La Serena.	Coquimbo, Elqui, La Serena	
1 3	Equipamiento cultural (murales)	Mural de Pedro Lira Rencoret "Curación del endemoniado" Decreto Nº 513 (1975)	En la declaratoria se describe este mural como patrimonio por su mérito artístico. El mural "Curación del Endemoniado", es una obra del pintor Pedro Lira que data del año 1906, en la que se representa a Cristo sanando a un niño poseído sostenido por sus padres. Se trata de un óleo sobre madera combada en forma de mural. Tiene 2,90 m. de ancho y 5 m. de alto. Su espacio de representación apela a la profundidad, pues fue ejecutado mediante una técnica de exposición que permite que el espectador se enfrente a él desde la lejanía. Se trata, además, de una de las últimas obras de Lira, quien falleció en 1912. Pedro Lira fue un destacado pintor y crítico de arte nacional, extenso promotor de las artes en Chile. Es considerado como uno de los grandes maestros de la pintura chilena. La historia del arte nacional lo ha clasificado como un representante del estilo romántico, claramente influenciado por el romanticismo francés del siglo XIX. Esta influencia se refleja en el mural declarado Monumento Histórico en 1975.	Avenida Los Leones 63. Metropolitana de Santiago,	

M.H MUEBLE

1	Colección Mueble (50 óleos 4 grabados 3 acuarelas 3 carboncillos)	Colección pictórica de la presidencia de la República Decreto Nº 461 (2009)	En la declaratoria se estipula: 50 óleos 4 grabados 3 acuarelas 3 carboncillos Se formó de manera espontánea, sin criterio de colección a lo largo de diferentes administraciones, y reflejo de ello es la diversidad de autores, técnicas, temáticas y épocas. Que la mayoría de las obras han estado exhibidas en el Palacio La moneda y Cerro Castillo, por lo tanto, constituyen parte de la memoria visual y testimonial de los visitantes de ambos Palacios.	Metropolitana de Santiago, y Valparaíso, Viña del Mar	
2	Colección Mueble	26 Museos pertenecientes a la DIBAM Decreto Nº 192 (1987)	Colecciones del Museo Regional de Antofagasta. Colecciones del Museo Regional de Atacama Colecciones del Museo Arqueológico de La Serena Colecciones del Museo Histórico Gabriel González Videla Colecciones del Museo Gabriela Mistral de Vicuña Colecciones del Museo del Limarí Colecciones del Museo Antropológico P. Sebastián Engler Colecciones del Museo de Historia Natural de Valparaíso Colecciones del Museo Regional de Rancagua Colecciones del Museo O'Higginiano y de Bellas Artes de Colecciones del Museo Histórico de Yerbos Buenas Colecciones del Museo de Arte y Artesanía de Linares Colecciones del Museo de Historia Natural de Concepción Colecciones del Museo Mapuche de Cañete Colecciones del Museo Regional de La Araucanía Colecciones del Museo de Sitio Fuerte Niebla Colecciones del Museo Regional de Ancud Colecciones del Museo Regional de Magallanes Colecciones del Museo Martín Gusinde Colecciones del Museo Nacional de Bellas Artes Colecciones del Museo Histórico Nacional Colecciones del Museo Nacional de Historia Natural Colecciones del Museo Benjamín Vicuña Mackenna Colecciones del Museo de la Educación Gabriela Mistral Colecciones del Museo Histórico Dominico Colecciones del Museo de Artes Decorativas		

8.5 Entrevista Mauricio Guajardo y Beatriz Castro

La siguiente entrevista se realizó el mes de agosto del presente año (2018) a los siguientes entrevistados:

- **Mauricio Guajardo Rubio**, Licenciado en Artes Plásticas con Mención en Escultura en la Universidad Finis Terrae. Ha recibido distinciones y becas a nivel nacional e internacional, siendo las más importantes: Amigos del Arte; Fondart; MOP y la Mención Honrosa en el Concurso Internacional, Olympic Landscape Sculpture Design Contest”, XXIX Juegos Olímpicos, Beijing, China. Ha realizado 6 exposiciones individuales, y participado en más de cincuenta exposiciones colectivas en Galerías, Museos y Ferias de Arte a lo largo de América, Asia, Europa y Oceanía. Ha participado en Simposios de Escultura en Chile, Perú, Canadá, México, Turquía y Bolivia. Y ha realizado 10 obras Monumentales en Espacios Públicos en Chile y el Extranjero.
- **Beatriz Castro**, arquitecta, junto a Mauricio Guajardo son los coordinadores del simposio de esculturas del Grupo Nuestros Parques, en conjunto a la Ilustre Municipalidad de Providencia.
- **Marta Viviani**, Directora de Extensión cultural de la U. de los Andes.
- **Entrevistador:** Francisca Peña

Mauricio: Hace unos años atrás se convocó un concurso que entregaba 600 millones de pesos para construir obras, centro cultural cárcel en Valparaíso. Si se entregan 300 millones de pesos y recursos súper importantes. Yo me he ganado un par de pero son más para construir, jardines infantiles, etc. entonces ya creo que son 20 años los que tiene esta comisión y ya creo que cambió la mirada porque en el fondo se le inyectó como el paisaje urbano nuevos espacios. Se crearon nuevos espacios y se agregaron obras nuevas en temas contemporáneos ya no solo monumentos. Se le está dando más importancia.

Marta: Lo que yo creo es lo que hace falta es generar más conservatorios o acciones sobre lo que es el espacio público, que la gente entienda mejor, ya que la sociedad no se apropia de la cultura. Aparecen y se ponen.... como no hay una apropiación... las grafitadas, no se relacionan bien y no saben porque están puestas ahí, que quiso decir el artista, no se sabe el porqué.

Entrevistador: Creo que uno de los beneficios que tiene un simposio cuando se hace público, es que la gente se puede apropiar de la obra, en el sentido que entienden el proceso, se relacionan con el artista, pueden reflexionar sobre la técnica saber que está tratando de decir o la propuesta que tienen.

Mauricio: Por ejemplo nosotros después del terremoto, bueno, Francisco Gazitúa siempre organizaba visitas o encuentros. Nos fuimos varias veces a hacer un proyecto que se llamaba Retrato de Chile que íbamos a comunas como Nancagua, comunas chicas, el Miguel Littin el cineasta. Entonces nos juntamos a hacer retratos y íbamos escultores y pintores durante el fin de semana los escultores elegíamos cabezas eligiendo a gente del mismo lugar y durante esos dos días, un día modelamos, el otro paseamos y dejábamos en la pista. La gente se involucró, juntamos a la gente en los gimnasios y llegaba todo el pueblo y elegíamos a los personajes más monográficos del lugar. La última experiencia fue después del terremoto en un lugar que se llama población que prácticamente se cayó entero.

En el fondo nosotros fuimos a darle un respiro al pueblo. Pancho se consiguió carne, vino para hacer un asado para todo el pueblo, se llamaba como el camión del arte íbamos con pintores y escultores que trabajamos en el lugar y las cosas quedan ahí y en ese caso nos conseguimos unas piedras. Después recibimos comentarios increíbles de las obras y la gente se dio cuenta de la conservación de la plaza.

Entrevistador: Encuentro que en términos patrimoniales la cultura pública tiene mucho sentido. Todo lo que tú estás dejando Mauricio es patrimonio nacional. Me entiendes?

Beatriz: En verdad como pueden jugar en estas instancias porque lo que tienen en el taller es más hueco el diálogo que se produce natural de encontrarse con el artista en un determinado lugar.

Entrevistador: Aparte que ésta es la generación de otro tipo de arte, porque en Chile en general estaba la escultura conmemorativa que viene de la escuela de artistas que viajan a Europa que está dejando un legado grande en la propia escultura de Chile. Ojalá que se haga algo con el taller de Felipe u otros escultores para que permanezcan en el espacio público y las puedan proteger como monumentos públicos.

Marta: Los talleres de ellos debieran ser algo como rutas culturales, no sé si les gustaría, pero creo que sería fascinante poder armar un grupo para acercar de esa forma las obras a las personas. No sé si les gustaría lobos esteparios, no les gusta exponerse mucho.

Mauricio: Es como la discusión que tengo con todos estos viejos, porque de alguna manera nosotros los escultores les dejamos la puerta abierta para que ellos ya sea gestores o críticos o jugadores, tengan voz y opinión frente a las discusiones del acto público, y dejamos de ser parte de decisiones muchas veces. Y ahí siento que nosotros somos los responsables.

Entrevistador: Claro como no existe este interés real desde la sociedad civil, tiene que venir de ustedes. Todavía no hay personajes activos que estén interesados en levantar la voz por los escultores, pienso yo, ¿que dices Mauricio?

Mauricio: Sí, y lo que pasa por otro lado es que tenemos nuestra sociedad de escultores (SOECH) que tienen intereses propios como que dirigen la sociedad.

Marta: Yo entendía que esta sociedad era para darle voz a los escultores para generar distintos tipos de instancias para que puedan expresarse y ser un aporte a estos proyectos que el MOP destinan para que lo que se ponga de verdad sea lo que tiene que ir. Y se generen discusiones y en el fondo se tomen el espacio público y sean ellos los que puedan definir y complementar las ideas. Pero me da la sensación que esta sociedad es como una sociedad gremial y se acabó. Porque nunca he visto que la SOECH haga un encuentro de escultores tipo seminario donde se discutan y donde se pongan las ideas de ustedes al servicio de la ciudad, de los espacios públicos. ¿Se ha hecho o no se ha hecho?

Mauricio: Se han hecho, pero en otras administraciones. Igual ponte tú el MOP a través de estas comisiones si genera estas conversaciones

Entrevistador: ¿Pero a través de la SOECH tu te sientes protegido?

Mauricio: No me siento ni identificado, por lo menos cuando partió la SOECH partió con personajes que tenían que estar, escultores importantes y reconocidos. Sin menospreciar a los que están ahora, pero si no tienes a los personajes que te aportan, para mí no tiene mucho sentido.

Entrevistador: Bueno, Mario Irarrázaval que fue uno de los iniciadores o de los que ideó el proyecto, me dijo que junto a ingresar, al mes, ya lo había abandonado porque se dio cuenta que lo que él había propuesto estaba muy lejos de lo que estaba sucediendo, entonces dijo que no estaba para pertenecer a una entidad gremial en donde lo que menos se va a hablar es sobre escultura y no tener diálogos o una discusión.

Mauricio: Entiendo los fundamentos y su razón para retirarse pero en el fondo él tiene la responsabilidad y deja la puerta abierta para que se meta cualquier persona, no me gustó como se constituyó, pero en el fondo hay que luchar para que si sea como siento que debe ser. En el fondo por eso también con Beatriz también nos metemos en esta parte que tiene que ver con la gestión y con la coordinación de hacer cosas, porque claro, yo trabajé con mucha gente de las cuales yo sabía que uno era el tema de que en el arte se mueve plata, y perfecto, esa puede ser mi motivación, perfecto, esta súper bien pero cuando dejas de lado otras cosas como es el arte que es lo principal, claramente, no estábamos muy de acuerdo, entonces como que sentimos que nosotros teníamos que meternos porque por último abogamos por los artistas, te fijas?

Marta: Si lo que pasa es que en la generaciones de Mario Irarrázaval, Federico, Egnau, la Lili Mandiola, como que el tema de gestión no existía, era un romanticismo que cada uno trabajaba en su taller y subsistían porque eran muy buenos y la gente les encomendaba trabajo y así funcionaba, pero claro, ahora a cambiado mucho a nivel mundial, el manejo de las artes de la gestión porque sino tampoco subsisten las generaciones nuevas, si no te gestionas como... entonces como ellos pasó la vieja y difícil que uno los pueda cambiar. Además ya hicieron su recorrido, tienen su trayectoria, tienen su nombre y ya les da lata luchar. Y fantástico que ustedes generaciones jóvenes, escultores y que saben, de alguna manera resguardan ese patrimonio entre comillas de conocimiento y de llevar el arte a la ciudad y a los espacios públicos, con un sentido plástico o estético, no porque me voy a ganar tantas lucas. Que también es válido, si tienen que vivir los artistas, pero también junto con eso ponen en la discusión, en el tapete la valoración estética de la obra, lo encuentro súper interesante.

Entrevistador: ¿Y Mauricio, los proyectos que hacen ustedes van a llamados de concursos públicos para financiamientos en general?

Mauricio: Algunos, depende el proyecto

Beatriz: No para el financiamiento. Generalmente da financiamiento al proyecto y la convocatoria puede ser abierta o con invitación.

Mauricio: Igual nosotros en ese sentido tratamos de dirigir ciertos aspectos, depende de lo que necesite una empresa por supuesto saber en el fondo si les interesa o no les interesa ser parte del proyecto. En el fondo es lo que siempre les digo, para mí es un ingreso esto que hacemos con la gestión pero básicamente yo soy escultor y me gano la vida siendo escultor. En el fondo trato de hacerlo que me interese, ahora la obra pública es del interés porque, mira, por ejemplo yo ahora le escribí un texto a un amigo que él trabaja haciendo obras de gran formato en Bolivia y de alguna manera yo le decía que cuando un instala obras en el espacio público es un acto de valentía porque se enfrentaba a un público o a una crítica muchas veces dura porque en el fondo es gente que tiene o no conocimiento. Muchas veces hay desprecio, amor, odio, todo junto y muchas veces se nota cuando son pintados, entonces como son toda esa participación desde la política o lo social que es bien interesante. A diferencia ponte tú de los que se mantienen siempre ligados a las galerías o a los museos que finalmente trabajan sus obras con públicos súper cerrados y es una elite en el fondo. Es una lucha súper complicada estos tiempos.

Entrevistador: Me imagino

Mauricio: Hay un movimiento que hacen estos críticos y curadores más contemporáneos donde nosotros los escultores no tenemos mucha cabida, porque, por ejemplo el Mellado dice que nosotros somos prehistóricos, cavernícolas, básicamente porque nos quedamos en la edad de las cavernas, como que seguimos pegándole a las piedras.

Mauricio: Bueno, cuando te digo que habían 600 millones de pesos para hacer proyectos habían muchos proyectos súper buenos y te digo, fue desierto y cuando se da algo desierto en MOP ponte tú si tenían 600 millones de pesos por algún tema digamos técnico ya se reduce el tema a 450 millones de pesos, si se hace una segunda convocatoria ya sea por las razones que sea, que se haya dado el premio desierto, ya se baja el monto en 150.

Beatriz: En el fondo se pierden, no se re destinan.

Entrevistador: Qué significa que sea desierto?

Beatriz: Que no hay ganador.

Entrevistador: Y ¿Por qué no hay ganador?

Mauricio: Porque el punto de corte depende del director de ese concurso. En el fondo es porque no les gustó la propuesta.

Beatriz: Yo creo que un poco es la maldición del cerro cárcel. Desde el proyecto arquitectónico en adelante ese proyecto siempre ha sido conflictivo, incluso también el proyecto de escritura fueron 3 años complicados, se dieron 2 o 3 veces el proyecto de arquitectura.

Entrevistador: ¿Quién se ganó ese proyecto?

Beatriz: No me acuerdo, creo que fueron varias oficinas, fueron con el cargo no del concurso público.

Marta: el concurso público no funcionó y después se fue a un acierto como con 3 oficinas. Claro porque el primer proyecto fue la construcción de los planos que Meyer había donado a la municipalidad de Valparaíso. Y ¿Quién estuvo en esa comisión?

Mauricio: La dirección ahora no me acuerdo, no es nadie conocido. La Miriam Irboski estuvo mucho rato, está desde siempre en el MOP, pero ahí ponte tú ha pasado el mismo fenómeno que en todo. Por ejemplo para estas obras, estas autopistas o carreteras el jurado que ha sido designado, y me llama mucho la atención, que no hay ningún escultor ni siquiera un arquitecto. Ponte tú me acuerdo que estaba Ernesto Muñoz, que lo hace súper bien, pero él es curador y generalmente de pintura.

Mauricio: Por eso me llama mucho la atención, muchas veces me dicen que los directores no quieren ser jurados, disponible siempre está Mario Irarrázaval, Federico Assler, muchas veces Pancho, un millón de escultores de trayectoria en obra en espacio público, entonces que me vengan con esa excusa, no me parece nada. Ahora, es súper interesante lo que se hace ahí, porque a nivel latinoamericano lo que hace el MOP, que designa un monto de plata al arte, solo lo tiene Chile, no está ni en Brasil.

8.6 Actividad familiar UANDES: Ejemplo actividad asociada para propuesta museográfica

Actividad familiar sobre escultura con la escultora Elvira Valenzuela

El equipo de extensión cultural de la Universidad de los Andes, quien se encarga del manejo de Museo de Artes de la misma institución, organizó el día sábado 6 de octubre, una actividad dirigida a las familias en torno a la escultura contemporánea nacional. La actividad estuvo a cargo de Francisca Peña (autora de esta tesis) El objetivo era que los niños asistentes entendieran y apreciaran el oficio del escultor mediante una actividad manual dirigida por la reconocida escultora chilena Elvira Valenzuela. La dinámica de la actividad tuvo como primer paso presentar a Elvira, luego ella les habló a los niños sobre su trabajo, mostrándole una de sus esculturas y explicándoles lo que significaba una escultura abstracta en comparación a una figurativa. En la siguiente etapa, los niños eligieron los materiales que se les daban (materiales reciclables) para así terminar con una gran exhibición con todas las esculturas realizadas por ellos. La fase final fue que cada uno hablara su su obra. Grupo objetivo de esta actividad fue Alumni, vecinos, apoderados, profesores, administrativos, amigos de Extensión, público general.

Información General de la actividad:

Coordinadora: Francisca Peña

Invitada: Elvira Valenzuela

Fecha: sábado 6 de octubre

10:30 a 12:30 horas.

Valor:

Niño: 3.000 /más de tres por grupo familiar 2.500

Adultos: entrada liberada

Lugar: Museo de Artes UANDES

Sobre la artista:

Elvira Valenzuela, escultora y grabadora, licenciada de artes plásticas en la Universidad Finis Terrae, Santiago, Chile. Con estudios en Debako Arte Eskola, España y fundación Pilar y Joan Miró de Mallorca, España.

Ha realizado 17 exposiciones; de las cuales 13 colectivas en Santiago de Chile, una en Madrid, España y otra en NY, USA. Dos individuales en Santiago, Chile.

Ha obtenido tres menciones honrosas en el área de escultura y ganadora del premio nacional de grabado para jóvenes creadores, organizado por la calcografía nacional y la real casa de la moneda de Madrid, España.

Ha sido ayudante de destacados artistas chilenos como Iván Daiber y Cristián Abelli. Actualmente es ayudante del artista chileno Juan Cristóbal Abadie en el curso dibujo I, en la Universidad del Desarrollo, Santiago. Chile.

Gráfica para difusión de la actividad:



Versión mailing (izquierda) y Versión Redes Sociales (derecha)

Registro de la actividad:

Noticia en la página UANDES, viernes 12 de octubre 2018. Por Virginia Correa

“Cerca de 40 niños disfrutaron de una actividad manual dirigida por la reconocida escultora chilena Elvira Valenzuela, en la que pudieron construir una escultura con materiales reciclables. “Fue muy interesante ver cómo los niños entendieron y crearon distintos métodos de sistemas de unión para construir sus esculturas. Tuvimos muy buen feedback por parte de ellos y de sus papás. La exhibición final de todas las obras con sus respectivos plintos fue todo un éxito”, señaló Francisca Peña, coordinadora de la Dirección de Extensión Cultural y encargada del evento.

Registro fotográfico:

