

Il libro per tutti
una
nuova generazione

ARTE

Plástica penquista: una nueva generación

EDGARDO NEIRA*

La ciudad de Concepción no había registrado en su historia cultural una actividad en el campo de la plástica tan extendida en cantidad y variedad como la generada en el curso de los últimos siete años. Este fenómeno corresponde a causales de todo tipo, entre ellas el crecimiento urbano, las universidades y esa misteriosa sincronía que lleva a una generación por derroteros similares de expresión. Ya ocurrió en otra época con lo literario, el teatro, la música y ahora lo visual, en especial pintura y grabado.

Referirse a la plástica penquista joven con tendencias contemporáneas, implica hacerlo durante la marcha, sin pretender un tema acabado; pero también fijar su presencia en el contexto espacio-temporal que le envuelve, aunque sea de modo sucinto.

La historia de Concepción ha transcurrido en condiciones de cierto aislamiento humano y geográfico, por estar éste separado de la principal vía carretera y ferroviaria y a prudente distancia de la capital; así, a pesar de la acción uniformadora que ejercen las comunicaciones instantáneas y la internacionalización, subsisten rasgos propios, en que las contradicciones de un país en desarrollo se acentúan como es su condición de ramal-metrópoli, con gentes de conspicua tradición universitaria y otras sumidas en la miseria cultural. Aloja en su zona industrias pujantes y otras que agonizan. Ubicado en un paisaje de nieblas, lagunas, playas y ríos, no pocas

*EDGARDO NEIRA: Artista, pintor. Docente Depto. Artes Plásticas Universidad de Concepción.

veces perdidos en la inmundicia. Todo esto en un escenario ambiguo, durante un tiempo histórico de perfiles poco precisos, de replanteamientos y redefiniciones de la existencia, que apuestan por positivismos pragmáticos, mutaciones espirituales o por un fin de siglo sin sentido y soledad; con una juventud que interpela con su ansiedad o su indiferencia, principalmente a las universidades, por respuestas, lineamientos, espacios y perspectivas.

La plástica contemporánea de Concepción ha crecido en este cuadro ambiental. No está llena de originalidad, pero ha tenido su sello en un comportamiento y un origen por el que se le puede reconocer.

En 1972, la Universidad de Concepción, respondiendo a la iniciativa de varios artistas que notan la necesidad de una escuela de arte para la zona, otorga un espacio para sus enseñanzas, creando el Departamento de Artes Plásticas (Tole Peralta, Iván Contreras, Eduardo Meissner, Jaime Fica...), hecho que sin duda fue provocando la aparición de nuevas corrientes y asociaciones artísticas. Sin embargo no se debe en exclusiva a la enseñanza sistemática de las disciplinas atingentes al estamento, sino también al ámbito de encuentro, que desde sus inicios generó un vórtice centrípeto y centrífugo de la capacidad artística al sur de Santiago. Es también la constitución de este espacio lo que permite su importancia creadora de distintas y nuevas maneras de expresión plástica, a pesar de las dificultades surgidas al discontinuarse la Licenciatura y el alejamiento de algunos profesores con motivo del repentino cambio político acaecido en esos años.

En la idea, este centro fue, desde su inicio un lugar de comunicación e investigación de medios y pensamientos plásticos clásicos y contemporáneos que sobrepasara con holgura el taller o instituto privado, la mera receta técnica y la manualidad.

Los primeros resultados de esta fundación aparecen en la década de los '80 con propuestas que ya no se referían a modelos distales, ni se basaban en la tradición impresionista o expresionista; sino que nacían de una mayor información estética, mayor riesgo y subjetividad. En esa época se inician, entre otros, el escultor José Vicente Gajardo, Luz María Sánchez, Víctor Ramírez, Eileen Kelly, Edgardo Neira. También en esos años se hacen sentir las corrientes de arte conceptual que arreciaba desde Santiago, lo que barrió definitivamente con algún resabio de "belleza académica". Los alumnos que eligen esos rumbos usan la capacidad comunicativa que en sí mismos poseen los medios formales y por las herencias provenientes de la lingüística o de las ciencias de la comunicación. La carencia de emoción que pretenden estas

operaciones desde su teoría y práctica, emulan la sintaxis concisa de un idioma que “no refiere cuentos”; pero en Chile fueron “contaminados” por su uso denunciador. Así, los objetos, actos y sus respectivas estrategias semánticas reunidas en un repertorio de signos, símbolos y textos, se presentan grávidos de connotaciones políticas; por ahí se filtra camuflado un grado de representación.

Por otra parte, los soportes tradicionales son sobrepasados y se cargan de un universo de imágenes seriadas y fichadas, planos cuadrículados y flechas de dirección obligada, órganos sensoriales sellados con esparadrapo, cruces y señales en el propio cuerpo o en el suelo urbano, hasta, finalmente, desear la prescindencia de todo registro en las “acciones de arte” que proporcionaron a sus ejecutores una fisura crítica, irreverente y mordaz. En Concepción se constituye para esos afanes el grupo “Seis por seis”, en que participaron un número variable de integrantes sintonizados por las referencias francas o veladas a la circunstancia histórica, destacando en esa maniobra: Manuel Fuentes (“Munael”), Rodrigo Andrade, Iván Díaz y otros que lentamente abandonan las prácticas conceptuales para volver después sobre la tela, el pigmento o el volumen en sus usos más convencionales.

De forma imbricada el Departamento de Artes Plásticas con la Licenciatura interrumpida y una disminuida carrera de Pedagogía, permaneció con las tradicionales enseñanzas, y a la vez respondiendo a las aspiraciones de nuevos alumnos que acuden desde diversas regiones para conocer a la expresión artística, más que de la pedagogía de ella. Se procura, entonces, la formación de un pedagogo que pueda enseñar desde la vivencia creativo-expresiva y desde una suficiente información de la estética formal y los modos como operan las tendencias de fin de siglo. En ese ambiente se incubaba hacia fines de los ochenta una generación de jóvenes bien dotados, principalmente pintores, provistos de proposiciones con varios distingos de lo que a la época marcaba en Santiago el arte chileno. Esto era la contemporánea que se había mantenido en las galerías comerciales, y por otro los conceptualistas que parodiando una ya lejana expresión proclamaban la muerte de la pintura.

Pero como la pintura no ha muerto desde su nacimiento hace miles de años, estalló al concluir la década una severa reacción al intento de finiquito pictórico, consistente en recuperar “el acto de pintar”, lo más puro y subjetivo posible, con las mínimas sujeciones técnicas, con la mínima teoría, dejando surgir el impulso interior a plena potencia lúdica y pleno chorreado.

El marco teórico debía ser su misma carencia, una mofa al seso conceptual y al que por reacción le debe su origen (también al “Action Painting”, años ’50 U.S.A.).

En Concepción, este fenómeno informalista apenas se hace sentir entre los jóvenes, que manifiestan ante él cierta indiferencia y se agazapan en cambio en una actitud más cuidadosa, menos alegre, de recogimiento y control de los medios técnicos. Así, una misma época, la misma presión que provoca un cambio de la escena, nacional y mundial, genera, por así decir, distintas “fumarolas expresivas”.

EL GRUPO GRISALLA

En noviembre de 1991 expone en la Pinacoteca de la Universidad de Concepción el recién formado grupo “Grisalla” que se había comenzado a configurar en idea e intenciones con una anterior incursión en Santiago denominada “Diez de Concepción”. Compuesta por cinco pintores y un grabador, logra esta corporación, en poco tiempo, darse a conocer en varios sectores del país; pero no son los únicos, pues próximos en edad aparecen varias individualidades con propuestas considerables y consistentes. Si hay que buscar un parentesco entre ellos para definirlos en cuanto coincidencia, esto se habrá de hacer considerando que no actúan a partir de un marco teórico riguroso como ha sido en los movimientos, sino más bien son parientes gestados por un talante común, un modo de estar en el mundo, no exento de contradicciones y paradojas. Dicho talante se afirma en una estructura que parte de la individualidad y casi soledad a la que se llega por el descrédito en los grandes metarrelatos históricos, la desconfianza en el poder de la razón que “prometió felicidad y no cumplió”, la honda sospecha por respuestas totalizadoras y la percepción de un estado viscoso de lo verdadero. El camino a seguir pudo haber sido imponerse un luto nihilista y precipitarse a un arte de desgano y desprecio por el oficio. La respuesta, sin embargo, fue apostar por el trabajo manual cuidadoso, la búsqueda de una factura de alta calidad técnica y aprovechamiento de la dote genética. Como se ve, las circunstancias que en otros lados resultan en una plástica de desparpajo juguetón, en Concepción se propagan hacia cierto deseo de trascendencia por vía de lo solemne.

Las paradojas de postura se hacen evidentes desde un comienzo con el

escrito que a guisa de manifiesto encabeza Mario Sánchez en el primer catálogo de Grisalla. En algunos párrafos se lee:

Por el derecho a la DUDA... a reconocer el gran caos
Por el derecho a la locura
y a atentar contra la razón impotente
y a rechazar lo razonable, las utopías y el espíritu de época.
Tiene derecho a adentrarse en su meta y a la alienación...

... Por el derecho a la belleza y a la inspiración a dedicar los esfuerzos de su ánimo a hacer el arte y experimentar el resultado de sus dones el influjo de su poder y la gloria de su idea.”

En este texto se observa la tensión que provoca el rechazo al espíritu de época y a las utopías, con el hecho que es precisamente eso lo que tiñe la época presente, a la vez que en lo simultáneo se propone una utopía nueva, la de reinaugurar la belleza y la contemplación de la vida y el universo como drama fundamental que se trasciende por el arte.

Más que una indiferencia hacia la razón imponente, parece ser que se propone una indiferencia al tipo de razón imperante. Esto es más notorio en la obra del grabador José Fernández, que en su despliegue gráfico ironiza hasta el dolor a veces, la lógica de los poderosos y trasunta una posición anhelante de justicia y limpieza de los valores eternos.

El Asunto del Mercado

Es también paradójal (entendiendo como tal, no la contradicción que anula, sino el encuentro de dos vectores que generan un tercero nuevo e inesperado) que unido al romanticismo que les mueve en esa primera etapa - se ejecuta el trabajo con expectativas económicas incorporando métodos de propagación como el uso de videos y campañas en prensa y televisión. Entonces el talante común, además del derecho a la duda, propone un pragmatismo y una esperanza que comienza en el presente con la responsabilidad de vida debida. El mercado es pues, otro factor que tensa al artista contemporáneo. Desde que la economía se constituye “Urbi et Orbe” como el eje objetivo y “real” en torno al que gira todo entendimiento; el arte debe procurar su autofinanciamiento y jugar según esa regla universal. Un monje en Japón del siglo décimo reflexionaba: “Si todo el universo se

convierte en un océano y tú no tienes agallas para respirar ¿en qué consistirá hijo mío la sabiduría? ¿en criar agallas o en ahogarte?

La posibilidad de vivir del trabajo artístico es un derecho como lo tienen otros trabajos, sin embargo, por sus muy especiales características, su valor bursátil ha estado indisolublemente ligado a la fama y circuitos de poder. Entonces es indispensable para el artista de hoy saber o aprender a usar la relación entre la producción cultural y el mercado. Es indudable que en esa relación se pueden crear distorsiones del complejo rol del arte en las sociedades, y generar falsas expectativas, provocar pérdida de sintonía con las verdades vagas y flotantes de las cuales el artista está llamado a dar testimonio, desvincularse de su interioridad y quedar enredado en el montaje de su imagen corporativa o del efecto técnico que aumente la posibilidad de venta. Lo artístico posee cierta condición de profecía en sus acepciones de anunciar y denunciar, lo que exige autonomía frente al exitismo. La honestidad, el riesgo, la investigación, son aspectos éticos del hacedor de arte que actúan a la larga como harnero para diferenciar un hecho estético serio que nace de la inteligencia y el corazón, y no del astuto malabar visual.

COMENTARIOS DE OBRAS

En Concepción, el movimiento plástico que abre nuevas sendas significativas está constituido por artistas que con pocas excepciones registran su paso por la Universidad de Concepción y como se ha dicho, las características que les proporciona cierta unicidad, corresponden en la base a un temperamento arisco a la ideología, y renuncia al liderazgo, enfatizando el clamor interior y en ese estatuto tácito de diferencias, gestar el nexo. Refractarios también a lo predominante en el área capitalina, lo novedoso de ese momento (1990) es llevar la fruición por un cuidadoso aspirar a cierta perdurabilidad monumental; justo lo contrario a la desconfianza post-moderna que dictamina caducidades del arte, de la historia, de la ética, etc.; está aquí, en cambio, la desconfianza hasta en los desconfiados.

Los textos que siguen a continuación no son análisis a la distancia del teórico regido por una estética definida, sino comentarios vividos desde dentro, como otro pintor cercano en tiempo y lugar, que ha sido testigo de un fenómeno y un proceso en curso.

Por otra parte no me eximo de la duda en las estéticas fenomenológico-positivistas y estructuralistas que fueron tan saludables en un tiempo, pero que como pasa con tantos conocimientos salvíficos y dilucidantes, la perspectiva histórica les va convirtiendo en reduccionismos. Comentar es aquí ejercitar libremente pequeñas exégesis que a modo de mosaico consideran la persona del artista, su historia y finalmente su obra, en plena convicción que traducir una pintura a texto es siempre transmutar un mundo a otro sin equivalencias notables, pero que de alguna manera los vasos comunicantes que se generan, son necesarios y a veces hasta urgentes.

El Grupo Grisalla lo componen en la actualidad: Oscar Barra, José Fernández, Jaime Petit, Gustavo Riquelme, Vicente Rojas y Mario Sánchez, que desde su confederación en 1991 montan hasta 1994 nueve exposiciones en distintos lugares del país, consiguiendo en ese tiempo un reconocido lugar en la historia de las artes pencopolitanas.

Oscar Barra

Su inicio pictórico, al igual que el resto a excepción de Petit, comienza en el transcurso de la carrera de pedagogía a fines de los '80. Desde esa época empieza a estructurar su universo de imágenes a partir de larvas de insectos y formas cónicas que recuerdan zanahorias. Luego fue centrando su atención en elementos que son testimonio de la presencia humana en la inmensidad: arcos de fútbol campestre, juguetes, veletas, altares populares ("animitas") son recortados contras espacios abiertos y nebulosos que le confieren un tinte metafísico. Más tarde el cono, como potencia geométrica de energía contenida y dirigida, será de nuevo su principal recurrente. Disfrazado en birretes de payasos enanos, trompetas de fiesta o picos fingidos de aves y peces es la figura con que tensa el tinglado de sus escenas con un oficio depurado en que contrapone dos técnicas; esto es la aplicación de colores a modo de impresión para los fondos, dejando que el azar forme superficies rugosas de alta calidad y factura sobre la cual viene la fase de pintar meticuloso pero consciente del riesgo que esto implica, pues los buenos oficios no siempre son sinónimo del bien pintar.

El vuelo creativo se deja sentir en la totalidad, pero especialmente al montar como figura, artilugios rodantes, torres con mecanismos que parecieran confeccionados con retazos de tela y rellenados. Estas figuras

constituídas en grandes sincretismos sígnicos del mundo biológico mecánico y cultural, reunidos en la imagen de un juguete de trapo grandote, movido por una robótica inútil, festiva y un tanto peligrosa.

¿Será suspicacia ver en este autor la perspicaz cogida de la cultura actual, en coloridos e hinchados simulacros?

José Fernández

Unico grabador del sexteto y exclusivo en su individualidad, ha generado una extraordinaria cantidad de imágenes mediante el dibujo, el comic y el grabado, lo que usa como obuses para zaherir la vanidad y otras zonas por las que cojea la humanidad. El crítico Justo Pastor Mellado se refiere a él como una de las reservas morales del grupo. En efecto, hay en su hacer la coherencia que aúna su modo de existir con sus manifestaciones en la técnica del grabado xilográfico, de las que extrae imágenes fuertes y claras que tienen por servicio acercarse al receptor con temáticas plenas de sentido y significado.

El soporte de aserrín prensado (cholguán) que ha usado como taco, al carecer éste de vetas y nudos facilita el dejarse tajar a diestra y siniestra para prácticamente dibujar en negativo con la herramienta usándola en su propio decir, a modo de: "...filudos colmillos en forma de gubias y partidores... pues el grabador debe rajar, cortar, herir, acuchillar, desgarrar la matriz para dejar ver a todos lo que él ya vio que ocultaba..."

Así con la pasión que casi no deja espacio al color, con la velocidad que provee de la soltura para no preocuparse de tradiciones ni parecidos académicos dirige en sus escenarios y habitaciones una atmósfera de sismo alterador de anatomías, perspectivas y sombras arrojadas. Fantasmagorías en el medio luto del blanco y negro, abundantes en la presencia zoológica, el dolor del animal y lo humano mancillado, la posibilidad de defensa a dentelladas, el miedo, el abuso de los fuertes a vientre repleto y la presencia de la muerte que siempre ronda por veladores y camas; pero sin demasiada pena, más bien con la mirada irónica que se aprecia en sus "manipulaciones genéticas" resultando en engendros mitad silla, mitad máquina de escribir los "féretros automóvil" y la mirada esperanzada de humildes florecillas en la frazada estrellada que recuperan la ternura y la posibilidad de reírse a más no poder del dolor, de las decencias y seriedades aparentes.

Pareciera que el grabado y el grabador, ya sea por lo peculiar de su oficio cercano a la imprenta y la edición, o por prescindir de lo portentoso a que puede llegar la pintura, apunta por esencia a lo más fundamental de la imagen y del mundo que se extrae disminuyendo el riesgo de enredarse en efectismos hueros.

Gustavo Riquelme

Kandinsky afirmó en 1910: “El artista es la mano que tocando una u otra tecla obtiene del alma la vibración justa. Es pues evidente que la armonía de los colores sólo debe reposar sobre el principio del contacto eficaz. Denominaremos a este principio, el principio de la realidad interior”.

Tal afirmación calza con suficiencia en la contextura plástica de Riquelme. Su dibujar, su fervor, su pintar, las estrategias técnicas usadas parecen surgir no del forzado experimento y montaje, sino de la fluidez que corre entre su intimidad y la mano que contacta por la brocha al soporte en un acto de fruición controlada. Sin embargo, el talento no exime del esfuerzo y hasta del sufrimiento que se genera siempre que se busca con verdad, el calce entre la resultante visual y la interioridad.

En su paso por la Universidad, Riquelme mostró el don natural que le permite muchas formas de expresión, y eso obliga a renunciar a potencias capaces de llevar por caminos igualmente válidos, en bien de la elección creída como correcta. En ese proceso fue abandonando paulatinamente una figuración poblada de seres un tanto macabros, para llegar a abstracciones que usando la luminosidad que proviene del fondo blanco de la tela, llega al ojo en emocionantes claroscuros de color. Por ahí se divisa, si uno quiere, materia, energía, luz, entidades minerales sublimadas, percibidas como un solo latido de sensualidad.

Por los conceptos usados como sugerencias de evocación, pareciera que la obra de Gustavo Riquelme hubiese incorporado los nuevos modelos físicos del universo, y no sería rara la coincidencia, ya que, como se sabe, a menudo el mundo del científico real y del artista real se tocan por algún lado. El flujo de una estructura mental expresada en atributos plásticos, de sutil macicez como la nebulosa mancha llevada a máxima tensión; o el “trompe L’oeil” textural que da a percibir lo matérico donde no lo hay, rebalsan el molde de un conocimiento de exactitudes, para entrar en una imprecisión

dramática de la existencia, a paisajes ignotos o muros virtuales que están antes o más allá del tiempo, donde lo que es puede ser nada y lo repleto estar vacío.

Jaime Petit

La historia pictórica de Petit presenta hasta 1994 dos fases marcadamente distintas –en la primera, saliendo de la adolescencia, apelaba a lo figurativo, presentando en aguadas de brillantes colores, ambientes alucinados, automóviles desvencijados por los que pululaban en algarraba animales parientes de coipos, ratas o marsupiales. En una segunda etapa abandona bruscamente las imágenes de fácil reconocimiento y parte al territorio del enigma en que su obra aparece como una latencia provista de lo inquietante que posee lo aparentemente sosegado. Aplicando empastes de grises terrosos o azules contrastados con franjas de empastes extremadamente claros, estructura placas cercanas al cuadrado de bordes difusos que son atrailladas por filamentos florantes. Situación de energías contenidas prontas a liberarse.

La armazón especularmente simétrica y simple, la economía de color, el claroscuro, la oquedad, llevan en sí el poder de provocar la emoción de un golpe visual seco y directo pero que continúa emitiendo su poder de caldera, de modo lento y prolongado.

Los antecedentes de insatisfacción permanente de Petit frente a su obra (síntoma cierto del artista verdadero), permite la espera del cambio, de los giros y revelaciones propias de una obra en estado de permanente latido.

Vicente Rojas

Demarcar territorios, suturar, parchar, encubrir, camuflar han sido hasta ahora algunos recurrentes en la propuesta de este pintor.

En su momento temprano las zonas elegidas eran fragmentos del mundo cotidiano, que en virtud del cambio de escala van siendo apenas reconocibles; el alfiletero, la botonera, los fósforos quemados. Luego zonas de la acera cruzadas por hormigas en fila, las ranuras, los camuflajes de insectos y

lagartijas; para pasar últimamente a perímetros delimitados por débiles hilos sujetos a mínimas estacas y sujeciones precarias de cinta adhesiva.

Vicente Rojas es el integrante de Grisalla que más ha experimentado cambios en su trayectoria; sin embargo, en cada fase de su proceso se percibe la mirada íntima y aguda como la del niño solitario que cavila en acontecimientos secretos como el andar de un ser minúsculo, el sutil pliegue de papel o la levedad de un palito calcinado. Este efímero universo queda fijo en texturas acuosas, a veces a la martelina con que llena la llanura de la tela. "Mi creación, dice, es comunicación conmigo mismo... sólo requiere adentrarse, asincerarse con lo frágil, lo quebradizo, el instante de lo humano... como cuando tomé una rama seca, entonces la quebré y aquel crujido lo pinté".

Mario Sánchez

Sánchez opera como si estuviera poseído por una alcurnia perceptual. Es concebible, entonces, su atracción por los sonidos de las palabras, por los misterios del vuelo, por lo limpio de la muerte, por el arrebató místico. Entonces, la escritura y la pintura le sirven en la sentida obligación para dar cuenta de lo esplendoroso que hay en el plumaje, oleaje, pelaje, follaje... El anhelo de taumaturgia lo lleva por convertir la perra callejera en Loba Capitolina. Ese ha sido el leit motiv de su fabricar.

En lo más reciente se puede observar, sin embargo, una separación de aguas en que su intelecto literario ha de ser letra y el pictórico pintura.

Su obra más reciente (1993) carece de títulos y hace acopio notablemente menor a imágenes icónicas. En el ritmo íntimo que va a la tela en curvas que se solicitan unas a otras formando áreas limpias de colores complementarios, configurando zonas que se relacionan cual engranajes y básculas de una maquinaria que carece de la orientación arriba-abajo, quizás porque esa relación es sólo humana.

OTROS AUTORES

Además de los artistas comentados, trabajan solitariamente otros de los cuales se han elegido sólo tres por ser quienes más han extendido su trabajo.

La distancia entre el sujeto vivo y el objeto inerte se acorta tanto en los "paisajes" de Fernando Melo, que llega a su anulación. Así el tejido botánico que aparece sumergido en atmósferas encarecidas, cuenta con cúpulas profilácticas, medio orgánicas medio vítreas. Un mismo vegetal engendra sincretismos de hoja y transistor. La placa electrónica y el gladiolo crecen como uno, en invernaderos donde la vida es lo no vivo. Por lo tanto, aquí estamos frente a un símbolo de algo fundamental, y es que se ha diluido la diferencia, e ingresamos a otro plano donde lo artificial propone algún tipo de perennidad por medio de la prótesis y de robóticas perfectas que llevan a sospechar si el gladiolo es gladiolo o una simulación.

El traspaso, el límite ambiguo, esfumado y esponjado está en una técnica hecha de vapores, de grises que se cromatizan en pequeñas zonas para desplazarse hasta el blanco de la nube envolvente. Es, pues, la contundencia plástica la que va por los significados sugeridos y descritos.

Marco Hernández

Los hombres se forman con los que les toca vivir, oír y ver desde el momento que nacen. Un artista lleva en sí esa huella. Marco Hernández, nacido en Traiguén (IX Región), transitó con ímpetu y resolución desde una mirada hacia el afuera del paisaje naturalista, a dirigir su atención al arte que nace en las urbes, la urbe misma y su propia subjetividad procesante. De este modo, se distancia rápidamente de la figuración para expresar los comportamientos de pigmentos y materiales sobre esa región impoluta que es la tela en blanco. Allí se encuentran espacios virtuales, interiores arquitectónicos, invadidos por una biología citológica surreal.

El arte abstracto, por definición, procura no hacer referencia más que al cuadro mismo; pero en el caso de Hernández la referencia existe, sólo que permanece oculta. En ese sentido su concepto de abstracción se asimila más al hecho de abstraer en el sentido de "sacar de". En efecto, sus últimos trabajos que él denomina "Al Revés", se originan (sacan) en aspectos de la realidad que se ve, pero que en virtud de su inversión dan a luz un nuevo producto. Inútil sería, eso sí, volver a invertir el cuadro para reconocer lo que el ojo está acostumbrado a ver, ya que el mirar de cabeza sólo es la pauta

inicial del proceso que luego encuentra su finiquito en el azar de las manchas o texturas y en la gimnasia heurística. Recordemos que Kandinsky, al volver a su taller una tarde de 1908, se maravilló de ver un cuadro desconocido; lleno de perplejidad descubrió una pintura propia que había quedado invertida... Nació el arte abstracto.

Jorge Zambrano

Registra él un breve paso por la Universidad de Concepción, y es que con la imaginería de gran parte de la cultura universal en su mente, y la facilidad natural en el oficio, es difícil esperar enseñanzas.

En su obra vemos vitrinas de la historia del hombre, historia de la pintura, de la música, de la religión, de la técnica del navegar o volar... una antropología en poesía visual. Este producto plástico no proviene de lo visceral, de aquello de las napas irracionales de la mente, sino más bien nace del acto de maravillarse por lo ya hecho, alucinarse en lo construido por la especie humana en su transcurrir cultural.

Para algunos antropólogos, el proceso de hominización tuvo su salto más cualitativo en el acto de "nombrar". Luego el hombre nominó a los animales, las aves y así cada cosa creada. De este modo se constituye el tejido en el cual vivimos; la cultura es nomenclatura de símbolos.

Jorge Zambrano ha ido pintando cada cosa nominada, sea avión, espuela, antena parabólica; lo primitivo o la máquina galáctica ordenados en escenas y relaciones nuevas por lo que el universo creado trabajosamente por el transcurrir humano es fragmentado como un espejo roto que busca su nueva organización.

Los comentarios terminan, pero la lista real excede en absoluto estas páginas. Algunos más de la eclosión en curso son:

Oscar Concha, que en su concepto íntimamente ecológico se mueve en lo tridimensional de cajas seriadas en las que atesora palitos encontrados como testigos de lo que alguna vez tuvo importancia por el hecho de estar vivo.

Luis Cuello: luminosa pintura de cielos del mil cuatrocientos y de gente que ejecutan menesteres surreales en pacífica calma. Su pintura recuerda una palabra que no se usa actualmente en arte: "hermosura".

Los excepcionales grabadores: Claudio Romo y Boris Montecino, pintores como Rubén Fernández, Jorge Guerrero y otros hacen bastante estrecho este catastro y amerita trabajos con mayor perspectiva temporal.

CONCLUSION

Al concluir esta crónica-comentario, se hace necesario insistir en que los textos paralelos a la obra plástica son un acto de trasvasije de un universo a otro. Esto invita a preguntarse por lo que éstos logran aportar a su conocimiento y cuánto hay de parasitario en ellos. Insistir además que los autores citados están en pleno tránsito evolutivo, y que no están todos los que debieran. De todos modos podemos intentar algunos puntos de conclusión provisoria.

A. *Explosión plástica*

A partir de 1980 se inicia en Concepción un proceso explosivo de la actividad plástica, especialmente en pintura, que para la década del '90 se va conociendo a nivel nacional.

Esta eclosión está marcada por lo múltiple de las propuestas y su atención al íntimo individual y catártico, bastante desconectado de las propuestas de igual o parecido signo, imperantes en la capital de Chile.

La contracción que indaga en el propio interior actuó como resorte de disparo, para saltar desde ahí, vía sistemas y técnicas plásticas universales, a "temas" neofigurativos o abstractos también universales. Esto implica cierto talante que aparentemente ignora la pertenencia a su contexto sociohistórico inmediato, "localista", al que con frecuencia alude, aunque sesgadamente, el operador artístico de urbe moderna. A este respecto observamos que la cultura plástica en grandes ciudades americanas experimenta, por una parte, con prácticas neoconceptuales: instalaciones, abandono de bastidor y soportes; en definitiva, disponiendo los llamados "dispositivos" o "mecanismos sintáctico-visuales", en que el protagonista es el lenguaje mismo que busca nuevos ordenamientos, que se cita a sí mismo y, por así decir, "usa" al operador artístico como soporte o "hardware". Por otro lado, y como reacción a la conducta anterior severamente desprovista de lo emotivo, está la alegría del pintar frutivo, catártico, con apariencia cristalina; en que por ejemplo, el cuadro de una vaquilla en el césped parece sólo eso: una vaquilla en el césped; maniobra que no es tan pura e ingenua por cierto, pero en que "la mano" del autor, su subjetividad, su "soft-ware" está mucho más latente.

Esta realidad fragmentada, entretejida y paradójica, con síntomas propios de lo llamado postmoderno, es también asumida por el autor sureño, pero con un romanticismo solitario, desde la lejanía, persiguiendo la grandiosidad en el misterio de lo secreto, trascendente y perdurable, con un oficio como para catedral o cripta. Entonces ahí está tal vez el sesgo de alusión al contexto sociogeográfico. La mirada lejana, periférica y urbana; todo a la vez.

B. *La cuestión del valor*

En la actualidad, el artista joven va siendo un ejecutor en velocidad, cumplimientos y hazañas. Es exigido en coherencia, consistencia, originalidad, honestidad, someterse a leyes de administración económica y marketing. Son factores del entorno, que aunque incipientes en la provincia (y aún en Chile) crean diferencias con algunas generaciones pasadas, que “se cocinaron a fuego lento”, y con distinto sentido de la intensidad y la pasión, con una densa historia personal y existencial asimilada.

Hoy en día, los estudiantes de talleres o licenciaturas de Arte que se ven como talentosos, procuran tener propuestas para exponerlas tempranamente, formándose un profesional de proyectos y plazos, tan distinto al antiguo poeta, que esperaba que su propio ritmo cumpliera su futuro.

El vector juventud-velocidad, sin duda, crea una actividad plástica bullente, muchas veces de gran calidad formal y temprana madurez. Sin embargo, queda por preguntarse (y responderse), como están afectando las actuales características de época, la condición misma de la génesis artística, sobre todo en una era de delicuescencia relativa y hedonista; en que “lo joven” se toma como un valor en sí mismo y se usa como término genérico y hasta demagógico de eficacia y virtudes excluyentes.

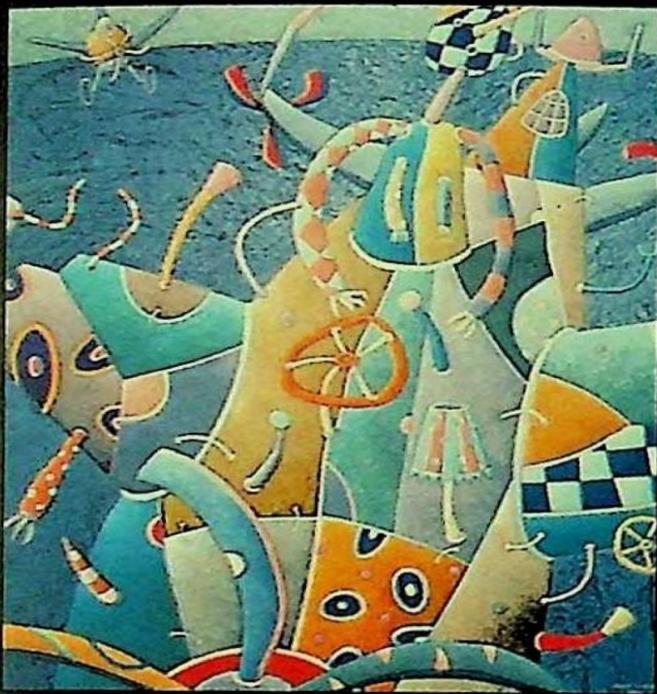
Junto con crear y confiar en la garantía ética y cuestionadora que presenta la juventud en la historia (en realidad son algunos jóvenes junto a algunos viejos), se sabe también, por simple constatación, de la crisis y miseria a que está expuesta; y por tanto, a la posible utilización, fanfarria, ansiedad y euforias, similar a la del mundo del “ranking” o del “hit parade”, en que la no aceptación puede venir por causas ajenas a la calidad, como la poca salida de venta o no estar en el invento de la vanguardia. No debemos olvidar que el aporte del arte a la humanización, es su potencial de hondura,

agudeza y sensibilidad ante la totalidad del ser humano, y es a menudo una mirada de alerta al rumbo histórico. George Steiner piensa que si el arte es serio “constituye un acto crítico, es una contradecларación al mundo”, y que, por tanto, pierde su masa criticante, si pasa de ser “ingestión” a “consumo”. Así lo previene también el artista chileno Guillermo Labarca: “El coleccionista que quiere comprar una obra, a menudo pide consejo a un galerista como a un vendedor de electrodoméstico en quien confía su dinero como en un acto de fe”.

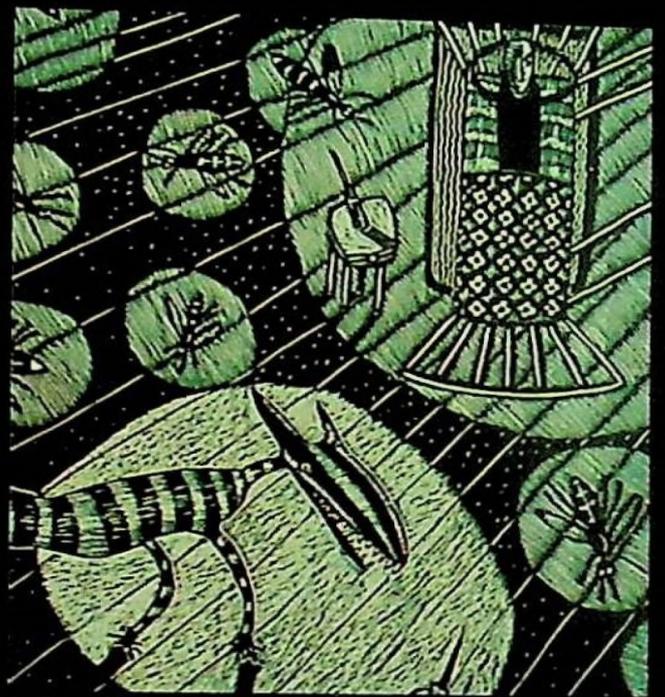
C. *El rol de la Universidad*

De lo anteriormente anotado se desprende la necesidad de instancias y lugares autónomos especializados como una licenciatura en teoría del arte que reflexione más allá del mero constatar de científicismos atarácicos o de abstractos y trémulos idealismos. Es imprescindible, en este sentido, complementar las distancias estéticas, las concebidas como sistema axiológico epistemológico, y las incubadas como modelos estructurales, lingüísticos y semióticos. Sabido es que la hipervaloración de una razón preceptística en el positivismo decimonónico y sus versiones “neo”, ha ido en detrimento de lo emotivo, que también constituye lo humano, y de lo cual el pensamiento moderno se hace escaso cargo. De ahí que apunte Simón Marchan en su obra *La estética de la cultura moderna*: “En el complemento (de distintas estéticas) nos salvamos de una obsesión por codificar al mundo del arte sin dejar fisuras y abocarse sin complejos a las fugas que burlan los códigos”.

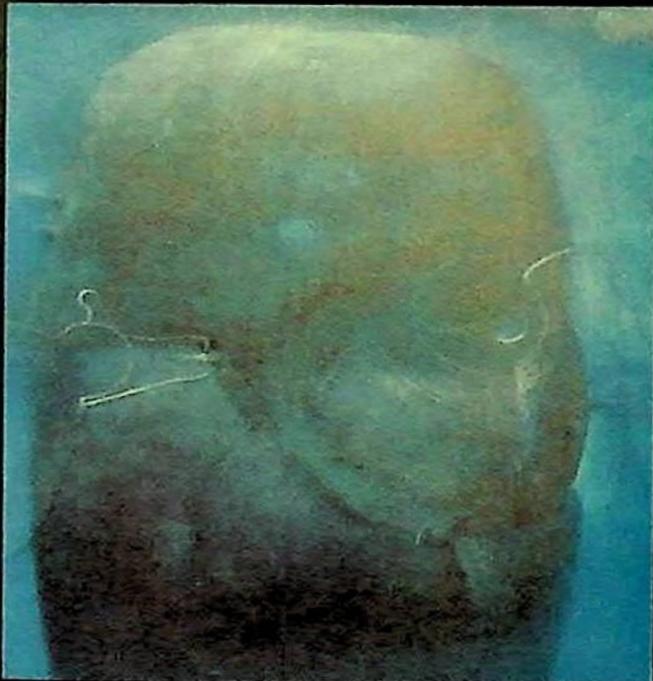
El hecho real que Concepción cuenta, en este instante, con un vivaz movimiento plástico, amerita un complemento crítico que se ocupe con rigor al momento extremadamente raro que se vive; por ejemplo no deja de ser interesante que es la internacionalización que tiende a aplanar los comportamientos humanos, lo que precisamente va creando sextas, nacionalismos, localismos, búsqueda de raíces y el deseo de recogerse en la diferencia de la individualidad; por esto no sería raro que al perfilarse el arte del tercer milenio, éste no sólo nazca de los grandes centros del arte mundial sino también de la periferia, de algún lugar perdido en el mapa mundi.



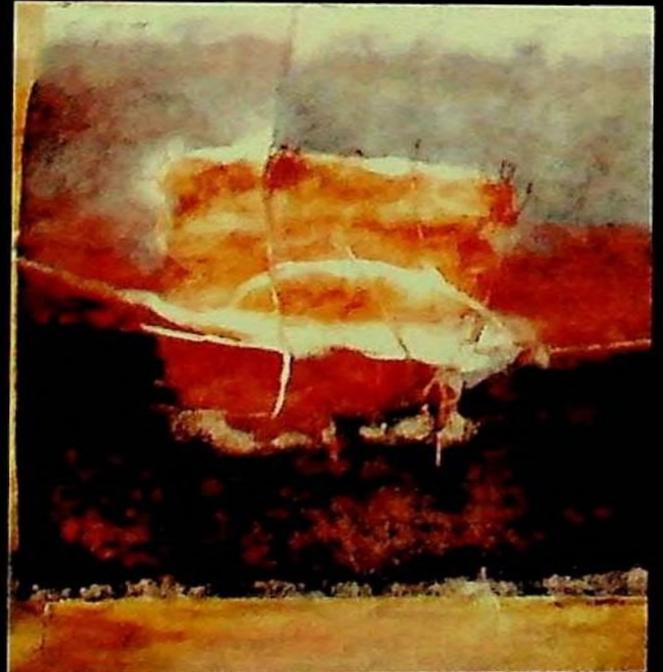
O. Barra, *El último vuelo*, acrílico, 140 x 120 cm.



J. Fernández, xilografía, 50 x 70 cm.



G. Riquelme, *Oleo*, 120 x 110 cm.



J. Petit, *óleo*.



F. Melo, *Dulce tiempo*, acrílico.



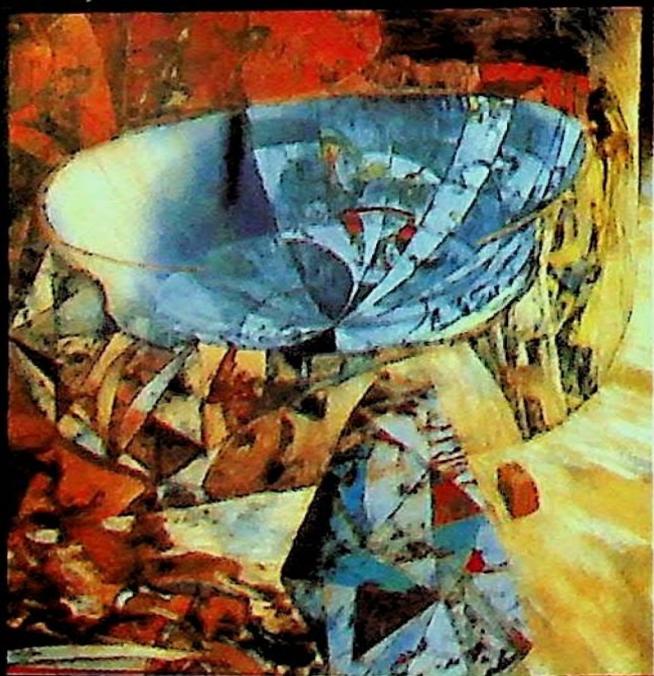
M. Sánchez, *Los pájaros*, acrílico



V. Rojas, *Camarones*, acrílico, 120 x 140 cm.



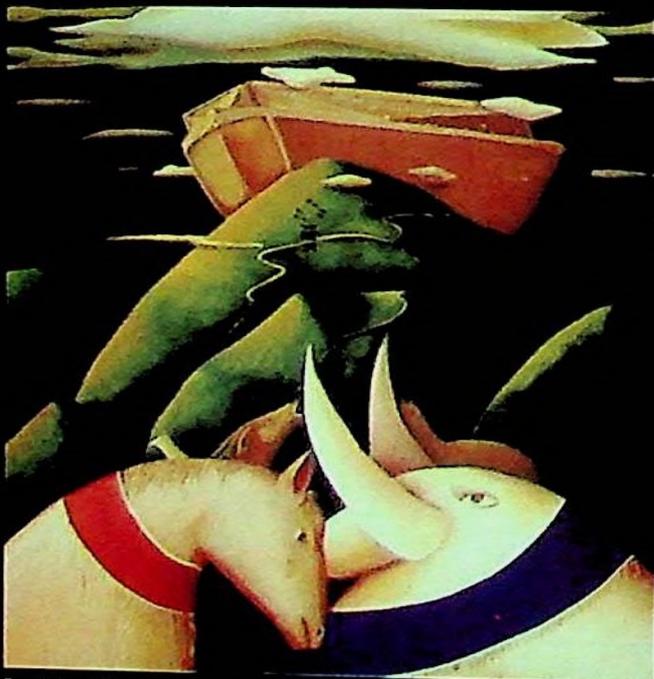
M. Hernández, Serie *Al Revés*, acrílico, 180 x 150 cm.



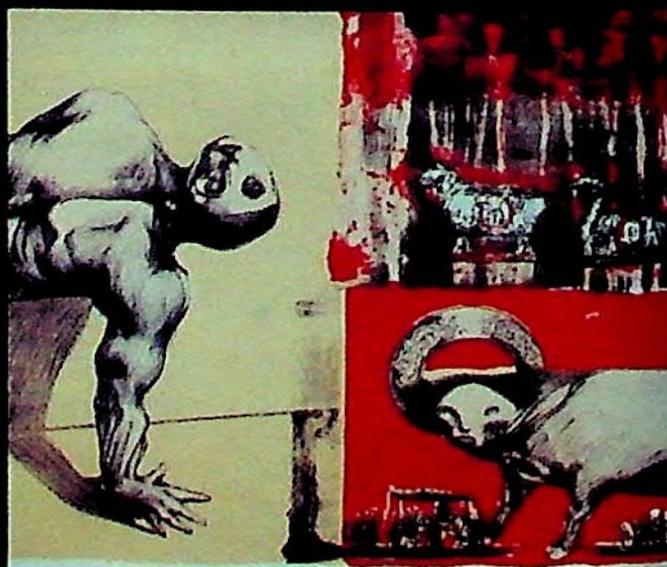
J. Zambrano, óleo, 160 x 140 cm.



O. Concha, *Díptico*, mixta madera, 170 x 170 cm.



L. Cuello, acrílico, 120 x 80 cm.



C. Romo, litografía, 100 x 70 cm.



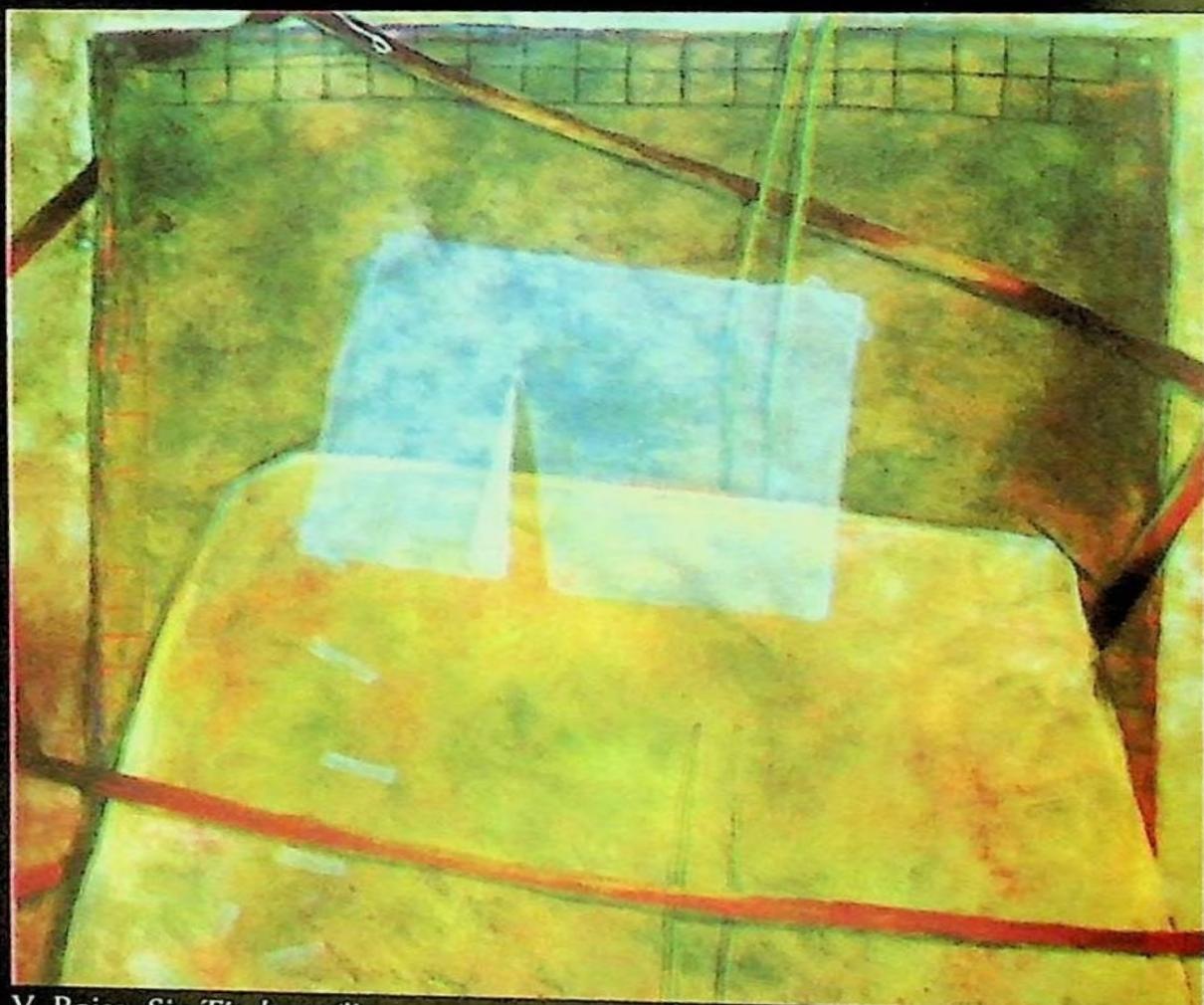
O. Barra. *Correo expres*, acrílico, 120 x 115 cm.



J. Fernández, xilografía, 50 x 70 cm.



M. Hernández, Serie *Al Revés*, acrílico, 190 x 150 cm.



V. Rojas, *Sin Título*, acrílico.