

CONEXIONES HISTÓRICAS Y ESTÉTICAS: ARTISTAS VISUALES, OBREROS Y UNIVERSITARIOS

HISTORICAL AND AESTHETICS CONNECTIONS: VISUAL ARTISTS,
WORKERS AND ACADEMICS.

María Valeria Frindt Garretón* UNIVERSIDAD DEL
DESARROLLO vfrindt@udd.cl

RESUMEN: El crecimiento urbano que se observa a mediados del siglo XX en Concepción, motivado por el impulso a las industrias manufactureras y la consolidación de la Universidad de Concepción, favoreció el inicio de una actividad cultural inspirada en las ideas del marxismo de la década de 1960. Dentro de este contexto aparecieron los primeros artistas locales, ligados a las dos actividades que promovieron el proceso de cambio: Industria y Universidad. Estos artistas encuentran solución a su necesidad de identificarse en la representación del entorno. Impulsados por experiencias emocionales, obreros penquistas se aventuran en una creación espontánea sin teorías, pero que manifiesta la contingencia aún sin pasar por la conciencia de sus creadores. De esta forma sus obras cristalizan su mundo y siembran una actividad que no se detendrá a pesar de las dificultades del tiempo que se acercaba. Pero que se verá debilitada por ausencia de un marco teórico, por la falta de validación social y por la necesidad de compartir la dedicación a la creación con el trabajo obrero.

PALABRAS CLAVES: Arte— Industria — Universidad

ABSTRACT: The urban growth observed in the mid 20th century in Concepcion, which was caused by both the impulse to the manufacturing industry and the consolidation of the University of Concepcion, helped the beginning of a cultural activity inspired by Marxist ideas of the 1960s. In this context, there appeared the first local artists related to the activities that promoted this process: industry and university. These artists find solution to their needs for an identity in the representation of the environment. Stimulated by emotional experiences, workers of the city of Concepcion engage in spontaneous creation, having no theory, but expressing the contingency, although it is not the artists' deliberate aim to do so. Thus, their works crystallize their world and sow a continuous activity, which will not cease in spite of the difficulties of the time to come. But this creative activity will lose strength due to the absence of a theoretical framework, to the lack of social legitimacy and to the need to share their dedication to artistic creation with their work in the local industry.

KEYWORDS: Art — Industry — University

Introducción

Uno de los períodos más críticos de la historia de Chile se condensa en los primeros años de la década de 1970. La ruptura de la institucionalidad a través de la intervención militar de septiembre de 1973, que puso fin brutalmente a un corto gobierno inspirado en principios socialistas, es un campo de investigación histórica recientemente abierto, tanto por la cercanía temporal de los hechos, como por la dificultad que impuso el régimen militar, mientras se mantuvo en el poder.

La densidad de este período está marcada por profundos cambios sociales que comenzaron a fines de la década de 1940. El impulso dado por el Estado a las industrias manufactureras, con el fin de sustituir las importaciones, provocó migraciones masivas de los campos a las ciudades industriales, con una fuerte distorsión en las regiones más pobladas, especialmente en Santiago, Valparaíso y Concepción.

Insertarse en un medio urbano, significó para los nuevos obreros adaptarse a patrones de conducta desconocidos y recrear sus estructuras sociales, tradicionalmente ligadas a la tierra. En la ciudad se encontrarán con realidades que desbordan su capacidad de imaginación, producto de los avances tecnológicos y científicos.

Concepción creció un 152% entre 1950 y 1970, mayoritariamente gracias a la industria del acero, cuando contaba con una Universidad de reconocida trayectoria en el ámbito nacional¹. En torno a estos dos factores –industria y universidad–, se fue desarrollando un grupo de intelectuales y profesionales que exigió una vida cultural más activa, debido a sus experiencias en ciudades de mayor desarrollo que Concepción.

Estos grupos se encargaron de organizar talleres y atraer expositores para impulsar el desarrollo de las artes en la ciudad. Surgieron, entonces, organizaciones encargadas de enseñar las habilidades básicas para la creación artística que progresivamente buscaron consolidarse socialmente. El ambiente general propiciaba la discusión y el análisis, fomentando la creación de masa crítica que enriqueció la vida urbana local con una intensa producción, convirtiendo a la ciudad en un importante centro cultural durante la década de 1960.

A partir de las gestiones de estos actores, se desarrolló una conciencia estética influenciada por movimientos sociales y políticos europeos, que llegaban en la forma de publicaciones periódicas –inspirados en el marxismo alemán de la escuela de Frankfurt, especialmente de Marcuse, Lucacs y Adorno. El movimiento impulsado por estos planteamientos creció con fuerza y adquirió gran popularidad a fines de los años 60, sirviendo de guía para la actividad artística local, destacando el valor de las culturas originarias y favoreciendo la conformación de la identidad local a partir del conocimiento del pasado.

1. Rasgos comunes y motivaciones artísticas

En este marco contextual se encuentran tres artistas que provienen de la vida industrial y universitaria, que articulan el arte local con los profundos cambios sociales los profundos cambios sociales y buscaron legitimar socialmente sus actividades: Albino Echeverría, José Vergara y Jaime Fica.

Estos artistas participaron en la Academia Libre de Bellas Artes, creada por Adolfo Berchenko en 1942, combinando al mismo tiempo sus obligaciones laborales y desarrollar sus habilidades pictóricas. Junto a otros artistas locales², comparten un fuerte sentido social, expresado en una constante búsqueda de organizarse, como una forma de

¹ INSTITUTO NACIONAL DE ESTADÍSTICAS, *Censos nacionales de Localidades Pobladas; Tabla de Población de la Provincia del Bío Bío a través de los censos*, abril de 1970.

² Tole Peralta, Julio Escámez, Héctor Robles Acuña, Héctor Ramírez, Eduardo Meissner, Iván Contreras, entre otros.

proyectar su labor a la comunidad y para enseñar a otros sus conocimientos. Declaran que las afinidades personales espontáneas han generado vínculos que profundizan el espíritu común que es el de compartir el goce que les produce la creación.

La primera característica común que destaca, es que ninguno tuvo formación universitaria, participando espontáneamente de la Academia, con el objeto de desarrollar habilidades personales. Al consultarlos sobre cuestiones teóricas, todos coincidieron en que su lenguaje es el visual y que las obras deben contemplarse, correspondiendo a los críticos teorizar sobre lo que ellos hacen.

Echeverría habla de una carga energética presente en los objetos, como podrían los antiguos haber descubierto la belleza en un objeto, que estaba presente desde siempre en ellos y siendo el artista sólo su revelador. Vergara afirma dejarse llevar por los impulsos creativos, sintiendo una profunda nostalgia cuando el impulso desaparece. Fica reconoce haberse maravillado por la inmediatez del grabado, resultado de la impresión de la matriz en el papel; su temática está orientada a expresar experiencias personales que traducen un dolor experimentado y que es común a obreros, trabajadores o cualquier persona que se encuentra en desmedro.

Las afirmaciones anteriores permiten establecer una concepción de la creación con una fuerte tendencia a comprenderla como un impulso espontáneo y natural, que no se explica, sino que se experimenta, en la vida o en la contemplación. Reconocen que el impulso creativo es propio -ninguno declaró sentirse dominado por una fuerza superior o mediatizar un impulso externo-, pero se mueven en un terreno brumoso que les impide sostener su trabajo a través de una explicación racional, arrojando una limitante incertidumbre frente a la posibilidad de racionalizar sus obras.

En los tres, la idea de teorizar las obras de arte se ha ido conformando con el tiempo, a través de la interacción con los pares y del acceso a información escrita, pero ninguno de ellos reconoce la importancia de este dominio ante el origen de la creación.

En segundo lugar, la relación que establecen entre su obra y la contingencia, comprendiendo las obras de arte como manifestación de un cúmulo cultural que sucede *en* y *con* los demás acontecimientos, se mueve entre posturas que defienden un estrecho vínculo, hasta aquellos para quienes la carga ideológica aflora espontánea en las pinturas, pero no está manejada a nivel de conciencia.

Fica expresa que no concibe la creación artística sin un compromiso radical con lo humano, esto es, con su realidad, descalificando la actividad artística que resulta del impacto visual que provoca la contemplación del entorno y que no demuestra un trasfondo mayor que las cualidades externas de los objetos representados.

José Vergara no se pronuncia sobre el asunto, sin embargo sus obras son elocuentes respecto de la estrecha relación que se observa entre ellas y la contingencia. Afirma dejarse llevar por los impulsos y disfrutar de la experiencia creativa sin necesidad cuestionarse sobre lo que hace. Vergara insiste en no entrar en terreno teórico, puesto que no reconoce la palabra como su recurso expresivo, ni la teoría como fundamento que él deba dominar, sino que lo reconoce como tarea de críticos o estetas.

Albino Echeverría no descarta el hecho de que las obras de arte pueden contener explícita o implícitamente discursos ideológicos, que encarnan la contingencia; sin

embargo no lo manifiesta como una acción consciente y voluntaria, sino que como el resultado espontáneo de la formación del artista y que se pone de manifiesto en lecturas posteriores a la creación de la obra, es decir, en análisis bajo ciertos parámetros que orientan en relación a su contenido una vez que ésta se ha terminado.

En tercer lugar, la temática varía por la necesaria individualidad que expresan las obras de arte, pero se pueden clasificar como figurativas, dedicadas a la figura humana (Fica), al paisaje (Vergara) y al bodegón (Echeverría). Identificación con el entorno.

Utilizar los elementos del entorno es una característica propia de los grupos sociales que están en vías de identificarse y que se observa en las obras de los tres artistas, trabajando preferentemente Fica con la figura humana, Vergara con el paisaje y Echeverría con los objetos sin importancia.

El proceso de industrialización y de destrucción de lazos sociales tradicionales - advertida con mayor claridad durante el gobierno militar-, provocó a nivel nacional una fragmentación institucional que afectó la orientación de las creaciones artísticas. Las raíces de la crisis se encuentran mucho tiempo antes; hechos concretos, ya expuestos, se observan en las décadas posteriores a 1940.

Por último, la dedicación al trabajo artístico está marcada por la necesidad de combinarla con las obligaciones laborales. Realizar las obras en el tiempo libre, no colabora con la conformación de una imagen sólida de la actividad creativa frente a la comunidad. Este fue un impedimento que vencieron una vez agrupados, con la creación del Departamento de Artes en julio de 1972, dependiente del Instituto de Arte de la Universidad de Concepción. Pero su legitimación se vio afectada por los trágicos acontecimientos de septiembre de 1973, tan cercanos al inicio de sus funciones.

2. El sentido de la creación local y su articulación con las industrias.

Una de las formas a partir de las cuales el arte cobra sentido es en la proyección del ser del artista. Cuando la obra exterioriza una parte del ser y plasma en ella al propio artista, ésta deviene encarnación. Necesidad humana de trascender, de prolongar su expresividad y en este sentido la obra se convierte en "modulación existencial"³.

En la exteriorización del dolor, por ejemplo, el gesto que lo porta, en tanto signo, es en sí el dolor y no la mera representación de él. Lo mismo para cualquier otra experiencia emocional o afectiva que envuelva la labor del artista. Estos signos son uno con la interioridad que revelan; el gesto no es un simple acompañante de la emoción, sino que es uno con la emoción.

El arte no es únicamente espiritual, ni exclusivamente material, su esencia es la encarnación, volverse uno carne y espíritu en la obra. La materialidad que lo compone es al mismo tiempo su interioridad. Espíritu y materia son uno en la obra y el artista no necesariamente lo sabe en teoría, pero lo ejecuta. La obra de arte resulta así del contacto directo con el mundo material y no a pesar de él. La obra es materia tanto como las ideas, el tiempo, el lugar y la sociedad en la que se gesta, de la cual ella es portadora.

³ Ivelic, Milán, *Curso de estética general*, Santiago, Ed. Universitaria, 1984, pp. 89.

Las obras de los artistas mencionados exhiben mayoritariamente caracteres de su propio entorno en las décadas iniciales. Es en el paisaje, en los objetos y en el hombre, como figura humana, en los que éste se identifica por primera vez. Como integrantes de una sociedad que se está formando, su trabajo busca construirse sin cuestionar los órdenes políticos o sociales, puesto que está definiendo su territorio, entendido como su discurso expresado a través de un lenguaje propio.

La identidad común se deja ver en las obras que no son consideradas “fuera de serie”, que en este tiempo en Concepción se asocia a las de los obreros, influidos por la ideología marxista de la década de 1960 extendida desde la Universidad de Concepción y manifestada en la idealización del entorno⁴. Visiones cargadas de emotividad a través de objetos, lugares, personajes, materiales y sensaciones que por primera vez dan forma a la identidad local, revelando el ser de los artistas y su arraigo contextual.

En sus expresiones se manifiesta plenamente la temporalidad, su inserción en la historia, al revelar su mundo como cristalizadores de estas vivencias. La materia a través de la cual se expresan no es su prisión, sino que es instrumento de su liberación. Ella es el dolor, la alegría, la densidad que portan, tanto como el gesto físico lo es en el hombre. En tanto se expone, ésta se libera en el contacto con otros, aún estando contenida en ella, y permite que el goce experimentado por el artista en el momento de la creación sea experimentado por otros en la contemplación. Por esto, objetivar el entorno, ponerlo de manifiesto y contenerlo en una nueva materia que es la obra, permite liberarla.

3. Albino Echeverría y una densa identificación en el entorno⁵.

Echeverría trabajó en la fábrica de cerámica de Penco, dedicando sus horas libres, especialmente las noches, a la creación.

Caracteriza su obra una *búsqueda de identificarse en su entorno*, que estudia con aguda precisión en los objetos que lo rodean, fijándose generalmente en volúmenes macizos, pesados y gastados por el tiempo, con el fin de establecer una relación con lo que le rodea. *Toda la pintura, creo, está fundada en relaciones*, sentencia.

Se incorporó a la actividad artística en la Academia Libre de Bellas Artes como una forma de desarrollar su trabajo dentro de una colectividad en la que compartían intereses y habilidades. Aprendió muy rápido la técnica, demostrando un oficio excepcional desde sus más tempranas creaciones, que le ha permitido trabajar con mayor soltura, sin tener que vencer este problema como un obstáculo.

Se declara un realista absoluto, aunque reconoce que en algún momento se cansó de él y por esta razón buscó desarrollar un camino diferente en la abstracción, comenzando por trabajar las manchas. *El placer estaba en hacer*.

Sin encontrar respuesta a sus motivaciones en esta práctica, retornó al realismo. Establece que el cambio experimentado no sólo respondía a un cansancio en torno a la figuración, sino que de alguna manera creía poder cambiar el curso del arte, cuando

⁴ LE GOFF, JACQUES, coordinador, *Diccionario del Saber Moderno. La nueva Historia*, Bilbao, Editorial Mensajero, 1988, pp. 70 a 80.

⁵ Entrevista realizada al artista el 23 de junio de 2006.

declara: *Ya no creo que vaya a cambiar el rumbo del arte del mundo, y no creo que nadie aquí lo haya hecho. Me decidí a seguir haciendo lo mío. Uno es pintor no más, que sea bueno o malo no tiene que ver con si es mejor o peor, sino sólo con el hecho de SER.* La sencillez de su afirmación sólo consigue ahondar la profundidad y trascendencia de su obra.

Trabaja en un formato relativamente pequeño (60 x 73 cms.), el que le permite conservar el peso y la dimensión emocional del tema que desarrolla; reconociendo que al modificar el tamaño de la obra, ésta cobra una *liviandad o cosa aérea* que hace que se pierda el sentido original de la creación: **la densidad**.

Este aspecto lo impactó profundamente al observarlo en las obras de artistas reconocidos internacionalmente, como es el caso de William Turner, que en reducidos espacios obliga al espectador a aprehender la obra, atrapándolo a través de esa *cosa inasible* que posee la pintura. La densidad contenida en obras de pequeño tamaño se cargan de tanta emotividad, como si condensaran en ellas fuerzas trascendentes que al proyectarlas a espacios de mayor tamaño se dispersan.

En sus obras busca capturar esa densidad, propia de lo humano y del entorno que lo envuelve y transmitirlo a los demás. Por esta razón escoge objetos gastados, en los cuales el tiempo ha dejado sus huellas y los ha cargado de la misma emotividad que él siente al observarlos con delicada atención.

Esta búsqueda se fue decantando con el tiempo en su obra sobre lo que expresa: *Cuando comencé a pintar tenía la impresión de que tenía que agarrar las cosas, pero luego descubrí el sigilo. La ternura que el objeto provocaba y que estimulaba asociaciones de amplia riqueza, que se desarrollaron sólo en la intimidad del taller.*

Debido a sus obligaciones laborales, dedicaba las noches al trabajo pictórico. La oscuridad y el silencio nocturnos generan una relación aún más íntima entre su obra y los objetos, alterando la percepción cotidiana o normal al alejarse del bullicio cotidiano, permitiendo ingresar al mundo de ellos sin los ruidos externos, sino con los suyos propios.

La selección de la materia está también determinada por esta búsqueda. El medio que mejor responde a sus motivaciones es el óleo, el que permite contener las tensiones en la sobre posición de capas de pintura, una tras otra, hasta conseguir la densidad o el espesor esperados. Haber adquirido el dominio de la técnica muy temprano ha facilitado la búsqueda de la profundidad en su creación.

Los objetos escogidos son los *no-significativos*. Son ellos los que para el artista tienen un contenido muy hondo. Piedras, ladrillos, cebollas son los que Echeverría dice que puede aprehender. *Los objetos cotidianos, insignificantes, están marcados por el uso, que les entrega una especie de carga y esto uno lo percibe.* Las densidades contenidas en ellos provocan que se establezca una relación entre el artista y ciertos objetos, los que crean cierta atmósfera o son ellos los que la portan. Esto lo percibe y le interesa captarlo, fijarlo, hacerlo trascender. Los mismos objetos que pasan desapercibidos de pronto se muestran maravillosos sin una asociación lógica, ni explicable, *sólo ocurre*. No se expresa una voluntad de escoger, sino que los objetos fuera de él lo capturan, como dejándose llevar por el impulso inmediato o impacto visual.

Los paisajes maravillosos los valora, pero no son suficientemente motivantes como para pintarlos. Declara que momentos como esos no se aprehenden. Rescata de ellos su

impacto visual, el que no duda en adjetivar como hermosos, pero considera que su hermosura no tiene que ver con la creación en la que debe haber una afinidad con el objeto que supera a la conmoción emotiva que puedan provocar. Pictóricamente no le interesan.

Sostiene no necesitar nada para pintar, sólo no tener demasiado frío. Las densidades que lo capturan lo obligan a una entrega profunda, sigilosa y amorosa que no permite distracciones de ningún tipo. *Parado frente al caballete se produce una especie de catarsis, olvido, ni siquiera la música la tolero. Que nada me moleste. Es que no puedo hacer dos cosas a la vez.*

Más que no pueda hacer dos cosas a la vez, estimo que se entrega a su obra sin reconocer racionalmente el carácter sagrado de la creación. La densa trascendencia del momento de la gestación.

4. Espontánea manifestación de la contingencia en José Vergara⁶

José Vergara trabajó para la misma fábrica de cerámica, participó de la Academia Libre de Bellas Artes y de la formación de la APEC, sin haber recibido formación universitaria. Participó de las actividades culturales que se desarrollaron en el Taller La Cascada, específicamente en los cursos de cerámica ofrecidos por Eugenio Brito.

Este profesor inculcó el amor y respeto por el oficio, especialmente comprendido como una acción que expresa al hombre que está detrás del objeto y, junto a él, a toda la comunidad a la que pertenece el creador. El énfasis de Brito estaba puesto en la técnica, transmitida por generaciones dentro de una comunidad. Al mismo tiempo agudizó la mirada de sus pupilos, guiándolos a encontrar significados detrás de las formas y los objetos, que trascienden a su materialidad física. Siguiendo sus enseñanzas, los alumnos del taller se dirigían a pueblos como Quinchamalí o Nacimiento en donde encontraban trabajos de artesanos cargados de identidad local, formada de la observación y aprendizaje de sus propias formas. Vergara menciona que en estos viajes aprovechaban de buscar los objetos que estuvieran marcados por algún *desperfecto* que provocaba en ellos una emoción especial, al encontrar tras la imperfección la humanidad de su creador.

Su trabajo pictórico inicia formalmente a los treinta años, caracterizado por la estilización de formas naturales, especialmente vegetales y paisajes usando un formato de regulares dimensiones, entre 40 y 50 por 50 o 60 centímetros, lo que obliga al observador a acercarse y permite una relación íntima con la obra.

En este primer tiempo recibe influencia de las pinturas del británico Graham Sutherland, cuyas obras exhiben una síntesis entre figuración y abstracción, con marcados grafismos espontáneos que lo acercan al surrealismo onírico. La obra de Vergara comienza a cargarse de límites auto impuestos, bordes que revelan cierta claridad y delimitan un campo dentro del cual sus figuras se desarrollan. Estas obras muestran formas que parecen sacadas del interior humano, vísceras y cavidades que se des-velan a los ojos, con los colores y las formas propias del interior físico del hombre y se ubican dentro de espacios que parecen no poder contenerlas. Revela un camino introspectivo en el que tejidos y tramas en tensión dan forma a cuerpos irreales cargados de mucha tensión,

⁶ Entrevista realizada al artista el 04 de abril de 2006.

acentuada por grafismos negros en sus bordes y ritmos que enfatizan la emotividad de un tiempo denso.

La estructura de la composición se con-centra, destacando la mayor tensión siempre al centro exacto de un formato neutral; es decir, sin una marcada tensión vertical u horizontal, que potencia la fuerza originaria, inicial y umbilical, desde donde va a comenzar su trabajo más intenso.

El objeto de estudio se traslada luego al paisaje, donde exhibe gran gestualidad, heredada del trabajo libre y suelto de obras anteriores. En él comienzan a aparecer remanentes de sus composiciones introspectivas, transformando el paisaje en una gran masa compacta dentro de la cual se observan las primeras cavernas. Una especie de edificación natural maciza y arcillosa, andina o nahuelbutina, que ocupa todo el espacio, casi ahogándolo. Son los primeros lugares para habitar, sobre puestos unos a otros, sin que se vean habitantes. Tras los vanos, sólo se observa sombra, incertidumbre, ausencia, oscuridad y soledad. En éstas se reconocen formalmente las cavidades intestinas, cavernas que ahora se tornan nostálgicas, arcillosas, naturales y primeras.

Luego las formas se rigidizan, los contornos se delimitan cultural y geoméricamente, con un rigor humano que busca ordenar a la naturaleza. Sin embargo, las superficies antes terrosas, ahora se han cubierto de una iridiscente fuerza calórica. Las superficies se incendian y los espacios comienzan a escalar en profundidad. La estructura plana y sofocante se va abriendo en un espacio que se aleja del observador, concentrando la mayor tensión aún al centro. Los bordes endurecidos parecen morderse entre sí en escaleras que permiten cierta conectividad entre los planos y los espacios, pero aún sin habitantes.

En las obras siguientes, los primeros planos comienzan a enfriarse y aparecen las primeras sombras de las figuras humanas, especies de contornos que se asoman detrás de las puertas que se han cargado de una fuerza misteriosa, atrayente e inquisidora. Los muros ensombrecidos se han osificado, su frialdad no es sólo la del cambio cromático, sino que han mutado a otra materialidad que se va ahondando en profundidad con una clara acentuación. Su estructura parece hecha de osamentas que aumenta el silencio al que obliga, pero en la que dominan ritmos curvos que tensionan y obligan a mover la mirada constantemente. Se produce una fusión entre la construcción de la civilización –rígida y estructurada- y una que parece producto de la in-civilización, construida con sus huesos, inquietante, macabra, involutiva.

Luego la fuerza calórica se traslada tras los vanos y el incendio se produce al interior -del cual siguen asomándose las sombras-, intensificado por muros silenciados con un gélido azul grisáceo, lívido y fosilizado. En el lugar de las anteriores sombras humanas detrás de los vanos, aparecerán momias en nichos sobre las cuales se erguirán columnas pesadas, insistentes, con un ritmo que se hace absoluto tanto por tamaño como por proporción. Se hacen monumentales y omnipresentes también por su ubicación. Cuestionan al ser elementos sustentantes de la civilización que se encuentran apoyados sobre los nichos de los cuerpos anónimos. Aquí la mordiente de las escaleras se hace leve, casi ingenua. Pero siguen apareciendo sombras tras los vanos y entre las columnas. El fuego interno se está apagando. Se ha convertido en rito purificador en el que un solo

cuerpo embalsamado se incendia, se auto inmola. Finalmente sólo un puñado de huesos domina un escenario absolutamente vacío, enmarañado y común. No hay fosa o es sólo una?

Finalmente vuelve la civilización, pero en lugar de estar representada, ésta se construye a partir de relieves reales. Desaparecen las formas cavernosas y se convierten en estructuras físicas rígidas y simbólicas. Del paisaje anterior sólo quedan las puertas y las figuras que han salido de su reclusión para encontrarse en una nueva reconstrucción.

Difícilmente la obra de un autor puede ser más explícita. Su discurso no se basa en ninguna teoría, sino que se articula directamente con la realidad, rechazando abiertamente las teorías sentenciando que *me harían pensar más que hacer, lo que me haría dejar de pintar y, por tanto, morir.*

5. Un especial articulador Industria-Universidad⁷

Jaime Fica es un trabajador de las minas de carbón de la zona de Arauco, que circuló entre Lota, Cañete y Lebu, para llegar finalmente a la Universidad de Concepción como profesor de Grabado, sin haber recibido formación universitaria al momento de incorporarse como docente. Esta condición fue superada en la regularización del cuerpo docente propuesta por el director de la Facultad, obteniendo la Licenciatura en Grabado en 1980.

Reconoce que su relación con el arte es una constante, que se manifestó desde temprana edad, solicitando un permiso especial para permanecer tiempo extra en su escuela de Lota sólo para dedicarse a dibujar o pintar.

Declara que en sus obras ha necesitado siempre proyectar el malestar que le genera ver cómo se trata con injusticia al más débil. Esta dolencia proviene de su experiencia laboral y de lo que vio al trabajar en las minas del carbón en Cañete, que lo hicieron enfrentar a temprana edad la relación empleador-obrero y reconocer la precariedad de la existencia de las vidas mínimas, a las que rescata exaltando su grandeza, pureza, honestidad y fuerza frente a la adversidad a través de formas monumentales y absolutas.

El medio que mejor traduce sus inquietudes es el grabado, que descubrió casi como un encantamiento. La magia de la transferencia de la matriz al papel y su inmediatez se aúnan en la fuerza expresiva *tremebunda* que transmite el contraste del blanco y negro. La oscuridad gris, negra, densa, propias del grabado se funden con su experiencia de vida en el mundo subterráneo de las minas del carbón. Descubre, entonces, una íntima coherencia entre el grabado y su necesidad expresiva comprometida con el Hombre, con lo que lo aqueja, haciendo del arte un catalizador del dolor que él ha experimentado y que necesita expiar. Sus obras objetivan su experiencia permitiendo que al tener un cuerpo fuera del suyo propio, las heridas producidas por estas experiencias puedan sanar.

Destaca especialmente el hecho de haber vivido intensamente a diario la explotación en las industrias y no intentar traducir experiencias ajenas. Diariamente sus compañeros de trabajo *se iban*, a consecuencia de accidentes en las minas o en el mar. Lo mismo en la Compañía de cerámica de Lota, donde le resultaba muy hiriente ver a los

⁷ Entrevista realizada al artista el 22 de junio de 2006.

indefensos siendo heridos constantemente. Declara luego que su obra podría clasificarse como Arte Denuncia de carácter Social.

En la obra gráfica de Fica el color no tiene lugar. Por condición ontológica éste se asocia a sensaciones etéreas y temporales, calificándolas de *liviana distracción*, por lo que en el grabado el artista reconoce haber respetado el patrón monocromático con el que conoció el grabado, salvo en contadas excepciones. Descubre, entonces, una íntima coherencia entre el grabado y su necesidad expresiva comprometida con el Hombre, con lo que lo aqueja, haciendo del arte un catalizador del dolor humano que él ha experimentado y que necesita expiar.

Tiene la convicción de que el arte se debe al hombre y por esto no comprende el trabajo que se esfuerza en lo banal, lo superficial y reconoce que el arte que no se compromete con lo humano le provoca desprecio. Siente que pierde sentido, se desorienta, se desvirtúa y lo califica como *ñoño*.

Las cualidades descritas sobre su obra, hacen que ésta no sea bien recibida por el público. Él, como artista que comunica, espera que a sus exposiciones asista gran cantidad de público para que *haya un aprovechamiento de todo el esfuerzo*. Sin embargo está de acuerdo en con la idea de que a las exposiciones asiste un grupo reducido de interesados sin que se logre trascender a la comunidad de un modo masivo, ya que son más o menos los mismos los que frecuentan los espacios culturales. La vida acelerada y consumista no da tiempo para dedicarlo a cosas que no remuneran. Si el beneficio no se traduce en algo concreto, se deja para un después que nunca llega. El masivo del Chile actual no está dispuesto a tratar de entender, es más cómodo mantenerse lejos. La apertura que expone en sus obras ha provocado aún más distancia al no entregar su contenido traducido y explícito, exigiendo la complicidad del espectador, que no está disponible para exigencias intelectuales.

Su obra se inscribe en los postulados teóricos del tiempo histórico que vive, sin estar participando directamente de las actividades culturales que promovieron estas ideas. Su formación artística se funda en su participación en los cursos de Dibujo y Pintura de la Escuela de Bellas Artes dependiente de la Sociedad de Arte de Concepción entre 1952 y 1955, dirigida por Tole Peralta. Ingresó a esta escuela por el gusto que le generaba el dibujar y pintar.

Al poco tiempo se traslada a Cañete por razones laborales, donde creó en su casa un círculo de cultores de las artes, desarrollando la literatura y la plástica. Luego emigra a Lebu, también siguiendo con su trabajo en las minas, donde recibe la visita de un antiguo amigo suyo, Aníbal Guzmán, quien ejercía la docencia en la Universidad de Chile y le enseña el grabado. Fica comienza a trabajar arduamente en esta nueva técnica –para él– y envía sus trabajos a Guzmán donde eran utilizados para análisis en sus clases regulares universitarias.

La buena crítica recibida sobre sus trabajos sirvió de impulso para que en el año 1964, Jaime Fica organizara y dirigiera la Academia Libre de Arte y Cultura en la ciudad de Lebu, participando como profesor de Grabado. Es en esta ciudad donde realizó su primera exposición individual, presentando en todas sus esferas al Hombre, como aparecerá después en toda su obra.

Se produce una coincidencia temporal y espacial entre las ideas que se están desarrollando en Concepción y las ideas que el propio artista ha desarrollado, a modo de convicciones, en Arauco. Que se condense en él la ideología y la práctica artística, sin mediar el aparato político o universitario que masificaron estas ideas, lo convierten en uno de los más destacados protagonistas del desarrollo artístico. Núcleo operático de las artes. Centro en el que se concentran ideas que trascienden a su individualidad y se proyectan en la comunidad. Agente activo de la movilización social como el mismo lo describe. El artista no puede ser un espectador, sino que debe ser un juez actor de la construcción social de su realidad. Por eso su obra se compromete con el espectro cultural general, es una obra de compromiso, sin reconocer la pertenencia a un partido político específico, aunque reconoce la coincidencia ideológica con el socialismo basada en la razón.

Los problemas estéticos son para él parte del proceso, pero no *el* problema a resolver en la obra. La temática está fuertemente ligada a la figura humana y a la vida de los obreros, no desde la exterioridad teórica del dolor, sino como un modo sacramental y expiatorio del dolor propio, vivido y experimentado, que se traduce en formas que delata. Su obra *revela y encarna* su ser.

6. Conclusiones

Los antecedentes citados permiten establecer algunas constantes. Todos manifiestan en sus creaciones la búsqueda de identificarse en su entorno, lo que se interpreta como una posibilidad concreta de aferrarse a algo ante la fragmentación social, propia del contexto en el que crearon sus obras. La imposición de un nuevo modelo ideológico, que no ofreció un programa cultural conjunto, desestabilizó cualquier posible discurso común que se hubiera estado gestando.

Estos artistas son actores conscientes de su participación en la transformación social articulando las ideologías propias del contexto en el que surgieron, aunque sin racionalizar verbalmente sus propuestas. La indiferencia frente a la teoría expuesta, debilita sus posibilidades de legitimación al dejar abiertas las posibilidades de interpretación de sus obras, que en nuestro medio provoca distancia del público.

Los intereses entre los artistas son compartidos sólo en lo referente a motivaciones: pintar y crear. Pero la intimidad propia de sus obras, su postura frente a la concepción de la creación y el tiempo dedicado dejan ver diferencias que no han contribuido a la validación social de su actividad, contribuyendo a desgastar el proyecto de sistematizar la enseñanza de las artes con el concomitante agotamiento de la fuerza que buscaba legitimarlos.

BIBLIOGRAFÍA

- BURKE, PETER; DANTON, ROBERT; GASKELL, IVAN; LEVI, GIOVANNI; PORTER, ROY; PRINS, GWYN; SCOTT, JOAN; SHARPE, JIM; TUC, RICHARD; y WESSELINGS, HENK, *Formas de Hacer Historia*, Madrid, Alianza Editorial, 1993 (1ª ed. en inglés 1991).
- CAMPOS H., FEERNANDO, *Historia de Concepción*, Santiago de Chile, Editorial Universitaria, 1979; *Concepción en la primera mitad del siglo XX*, Santiago de Chile, DIBAM, 1985.
- GUASCH, ANA MARÍA; y SUREDA, JOAN, *La Trama de lo Moderno*, Madrid, Akal Ediciones, 1987.

HEIDEGGER, MARTIN, *Filosofía, ciencia y técnica*, Ed Universitaria, Santiago de Chile, 2003.

INSTITUTO NACIONAL DE ESTADÍSTICAS, *Censos nacionales de Localidades Pobladas; Tabla de Población de la Provincia del Bío Bío a través de los censos*, abril de 1970.

IVELIC, MILÁN, *Curso de estética general*, Editorial Universitaria, Santiago de Chile, 1984; y GALAZ, GASPAS, *Chile, Arte actual*, Editorial Universitaria, Santiago de Chile, 1987.

LE GOFF, JACQUES, coordinador, *Diccionario del Saber Moderno. La Nueva Historia*, Bilbao, Editorial Mensajero, 1988.

LOUVEL, RENÉ, *Crónicas y semblanzas de Concepción*, Concepción, Ed. Sucesión René Louvel, 1994.

MATURANA, HUMBERTO, *Emociones y Lenguaje en Educación y Política*, Dolmen Ediciones, Santiago, 1997.

ORTEGA Y GASSET, JOSÉ, *La Historia como sistema*, Madrid, Sarpe editores, 1984.

SITTON, THAD; MEHAFFY, GEORGE; y DAVIS Jr., O. L., *Historia Oral. Una guía para profesores (y otras personas)*, México, FCE, 1989 (1ª ed. inglés 1983).

THUILLIER, JACQUES, *Teoría general de la Historia del Arte*, México, FCE, 2006 (1ª ed. francés 2003).

SCHULTZ, MARGARITA, *Visión Epistemológica de la Historia del Arte*, Santiago de Chile, Dolmen ediciones, 2001.

VVAA, *El color de Concepción*, Concepción, Hepp y López Editores, 1999.

VVAA, *100 años de Artes Visuales en Chile. Entre Modernidad y Utopía 1950-1973*, Santiago de Chile, Museo Nacional de Bellas Artes, 2000.

WÖRRINGER, WILHELM, *Abstracción y Naturaleza*, México, Fondo de Cultura Económica, 1953 (1ª ed. alemán 1908).

Recibido: 2 de octubre

Aceptado: 27 de octubre