

Confesión artística

¿Cuándo empecé a pintar? Apenas lo recuerdo. Creo que fue entre los 8 y los 9 años. De esta época son al menos mis primeros paisajes. Vivía yo entonces en un pueblito de la provincia de Barcelona junto a mi padre, que era pintor aficionado, y de oficio "dorador" de altares, y con un tío pintor. Desde muy niño, pues, me familiaricé con la pintura. El pueblo en cuestión, llamado Montesquiu, era muy pintoresco y, sin lugar a dudas, sugerente, pues a él llegaban con frecuencia muchos de los impresionistas catalanes. Tuve, así, la oportunidad de conocer durante mi infancia a Mir, Meifrén y otros. Ellos iban allí a pintar y yo me interesaba por su pintura, incluso uno de ellos me daba clases. Esta situación duró hasta 1936, ya que, al comenzar la guerra, dejaron de llegar pintores. No obstante, yo seguí pintando. Terminada la guerra, 1939, pasamos a Francia y de ahí, el mismo año, a Chile. Llegamos a este país en el mes de septiembre y al mes siguiente entré como alumno libre a Bellas Artes. Tenía entonces 12 años. Desde esa fecha continué estudiando con cierto método, hasta el año 1943, en el que entré definitivamente a la Escuela a seguir estudios regulares con Pablo Burchard.

Los años 1939-1943 son un período de intuiciones y vaguedades, que en 1943 se ve reemplazado por los rigores del aprendizaje en la Academia. Terminada ésta, alrededor de 1950, comienza una nueva etapa en mi desarrollo artístico, que yo definiría como un período de incorporación del lenguaje plástico al espíritu de nuestro tiempo. En efecto, en ese año se produce una independización de la tradición académica. Esta actitud coincidió con la llegada a Chile de la muestra retrospectiva de pintura francesa "De Manet

a nuestros días", exposición que fue el impacto decisivo para determinar la ruptura de nuestra generación con los moldes de la tradición pictórica local. En lo que a mí respecta, marcó una dirección definitiva que podría definir como una "libertad de actitud" expresada en la abstracción de la forma, en la exaltación del color como elemento expresivo y en la subordinación del "motivo" a los "medios expresivos". Comienza entonces todo un desarrollo pictórico de 15 años, donde nunca ha habido vuelta atrás.

Al volver la mirada sobre mi pasado artístico, confirmo algo que me ha demostrado mi experiencia de profesor, esto es, que en el proceso de maduración de los pintores no se reproducen, como podría pensarse, las diversas etapas de la historia de la pintura. Resulta curioso observar cómo mis actuales alumnos, a los pocos meses de haberse familiarizado con los pinceles, comienzan a pintar, no como realistas, neoclásicos o impresionistas, sino como postimpresionistas. Yo empecé a pintar bajo la influencia de los impresionistas y más adelante de los postimpresionistas.

Si hubiera de señalar los períodos por que he pasado en mi desarrollo artístico, creo que podría distinguir tres etapas; las que un poco libremente podríamos denominar de Academicismo del pasado, de Academicismo contemporáneo y la de "despegue", que es la actual. Durante el período de formación, la mayor influencia la recibí de Pablo Burchard, y luego, en una etapa de mayor liberación, de la obra de Camilo Mori. Este último me dio un sentido más consciente de la pintura y del valor de los elementos formales, precisamente en el momento en que iba yo hacia una mayor acentuación de los valores plásticos en sí, reforzada por las influencias que recibí de las corrientes que entre los años 50-55 orientaron la pintura contemporánea.

En la segunda de estas etapas el color tiene un valor en sí mismo, un sentido formal. Dentro del clima del cuadro se establece la justa relación entre colores y formas. Se busca la armonía con una actitud *a priori* que consiste en una especie de esquema

formal y de color-forma previo a "nada", a los cuales se va adecuando el cuadro.

La etapa actual comienza entre los años 59 y 60 y se caracteriza por mi deseo de tomar un contacto directo con la realidad. Para ello opté por incorporar materiales de diverso origen que mantuviesen su identidad dentro del cuadro, tales como lata, madera, etc. De esta suerte me aproximé al "informalismo", pero sin confundirme con él; pues aun cuando pretendo que los elementos del cuadro mantengan su singularidad, los ordeno para obtener la síntesis de la obra, no ya en el cuadro mismo sino en el espectador.

El color, tanto el de los materiales como el de la paleta, tiene ahora un valor más bien psicológico. Se convierte en un elemento más. Con él procuro producir un impacto emotivo, una sensación. En esta etapa, que llamo "de nuevo realismo", voy liberando cada vez más mi pintura de las antiguas convenciones. Ya no parto de un esquema preconcebido, de forma y color, sino de la materia misma, e incluso de los hechos mismos. Es el afán de fundir la pintura con la realidad y de volcar esta realidad en la pintura.

Creo, en el momento actual, haber llegado a una actitud definitiva, no en la forma, sino en la manera de relacionarme con ella. Así he procurado tomar un contacto directo con la realidad, tratando de trabajar los elementos lo menos posible, dejándolos "en crudo". Esta actitud se podría caracterizar como un afán de liberación de los elementos llamados "clásicamente" plásticos, para lograr una mayor comunicación y contacto con la realidad que me permita dar cuenta de ella. Para esto, no sólo utilizo objetos que conservan su identidad dentro del cuadro, sino también hechos no expresados narrativamente que ofrecen la posibilidad de poder plasmar su impacto psicológico (p. ej.: la intervención armada en Santo Domingo). Es por ello que todos mis últimos cuadros los he denominado "Testimonio".

Pienso que mi actitud actual es la de toda una generación que

surge el año 50 y a la que se han incorporado muchos de los pintores más jóvenes. Esta generación busca, desde distintas perspectivas, expresar el mundo presente. Yo parto de los hechos, otros de las relaciones humanas, de los fenómenos psicológicos, etc. En realidad, ya no se pinta pensando en la pintura sino en lo que mueve al artista a pintar de una u otra forma. Esta generación se formó el año 46 cuando creamos "El Grupo de Estudiantes Plásticos". Este grupo se disolvió el 50 tomando cada uno su rumbo, pero sin que desapareciera el vínculo generacional, que en último término consistía en romper con las formas de la Academia. A este grupo pertenecen, entre otros: Gracia Barrios, Bonati, Hermansen, Juana Lecaros, Núñez, Poblete, Carmen Silva, Smith, Villaseñor y los escultores Juan Egenau, Abraham Freifeld, Sergio Mallol, Rosa y Teresa Vicuña y el crítico de arte Víctor Carvacho, que participaba en nuestras charlas y discusiones.

Quisiera plantear ahora algunos de los problemas con que se enfrenta el arte chileno y su relación con el arte americano y con el arte europeo contemporáneo. Es indudable que el artista pinta de una cierta manera según la sociedad en que le toca vivir. Sin embargo, esto no significa que el pintor esté condicionado por circunstancias locales. En el momento actual, más que en ningún otro período histórico, se vive en una sociedad universal cuyas tendencias trascienden las fronteras y configuran tanto los medios intelectuales europeos como americanos. Son estas las corrientes que afectan al pintor y no las estrechas realidades "pueblerinas". En este sentido pienso que nuestro arte no se diferencia sustancialmente del europeo. Las diferencias son sólo de matices. El arte pasa por encima de etapas y niveles culturales. Hay ciertos fenómenos que alcanzan un nivel de universalidad que se incorpora a la formación de todo hombre cultivado. A ello me refería cuando expresaba en los párrafos anteriores que mis alumnos comenzaban de inmediato a pintar como postimpresionistas y esto, no como consecuencia de su conocimiento de la pintura sino de la intui-

ción de la época. Quien para calificar nuestra pintura de buena o mala, busque en ella la expresión de un sentimiento nacional, de algo que sólo a nuestro medio convenga, "lo típico", etc., se equivoca rotundamente. En realidad "se es o no se es" buen pintor, es decir, hay buena o mala pintura sin que esto tenga nada que ver con lo americano o lo europeo. No se pinta de una manera premeditada, simplemente se pinta como un contemporáneo más, relacionándose con toda la pintura actual. Esto no significa que no exista algo que caracterice a una pintura como propia de una región, pero es un imponderable creado tanto por el paisaje geográfico como por el contorno humano. Se dice, por ej., que la pintura chilena es "gris y mesurada". No obstante igual cosa ocurre con la pintura de cada artista en la que siempre se encuentra, si es bueno, "un algo" que lo hace diferente a todos los demás, por muy semejante que pueda parecer con los de su misma corriente.

En nuestro continente, el problema del Arte Americano Contemporáneo debe analizarse con mucho cuidado y haciendo previamente una serie de distinciones. En los países de alta cultura prehispánica, podemos reconocer cómo el pasado ha mantenido su impronta en la pintura contemporánea y la conexión directa que existe entre la expresión artística actual y su pasado. En cambio, en los países meridionales como el nuestro, donde el pasado precolombino es de escasa significación, el elemento de otros continentes produjo una hibridación cultural que se hace sentir en la pintura. Se puede hablar de una forma de vida "americana" que se plasma, de alguna manera, en la pintura; pero no hay una relación de tipo arqueológico entre el arte actual y el pasado. Más que el mundo aborígen, es el pasado colonial el que ha influido en nuestro medio. Países como Chile, Argentina y Uruguay, son más próximos plásticamente a Europa que los demás países de nuestro continente. Personalmente creo que en nuestro medio hay un trasfondo cultural europeo mucho más fuerte que en otras partes del continente, que nos hace pintar, sin falsear el sentido de nuestro arte,

vinculándonos auténtica y naturalmente a las corrientes plásticas del Viejo Mundo.

El impacto de los fenómenos políticos y culturales, es en la parte sur de América Meridional mucho más directo que en los demás países americanos. Los movimientos foráneos significan más que en cualquiera otra parte de Sudamérica, y sus movimientos políticos e intelectuales son la réplica del movimiento universal de ideas. En otros países el espíritu indigenista es algo que se respira en el ambiente; en nuestro país, en cambio, los problemas se han planteado de otra manera, vinculándose mucho más estrechamente con la problemática universal. Lo propio ocurre en el arte, que representa un pensamiento universal aplicado a la realidad chilena, pensamiento que, entre nosotros, está mucho menos supeditado a la tradición nacional o al pasado que pueda gravitar sobre él. A vía de ejemplo, pensemos en los grandes muralistas mexicanos como Diego Rivera y otros. Rivera trabajó durante un tiempo en París haciendo cubismo y pintando como vanguardista; no obstante, apenas regresó a su país, su pintura se orientó de inmediato a expresar el pasado nacional. En Chile, por el contrario, tenemos un ejemplo radicalmente distinto. Es el caso de Pablo Burchard, quien, sin conocer a los impresionistas, pintaba como ellos. Burchard vivió siempre encerrado en la realidad chilena, convencido de que hacía una auténtica pintura chilena; y su pintura lo es en realidad, sólo que en ella se encuentra incorporado un sentimiento universal que tenía plena vigencia en nuestro mundo cultural. La actitud de este maestro es muy típica por su ingenuidad, porque en él no había nada de libresco, pintaba así, porque estaba inmerso en una tradición. La realidad es que nuestro medio intelectual así como artístico, proviene directamente del mundo europeo, y ésta es la razón de que su preocupación no sea la indigenista y que no esté apegado a la tierra, como otros países, donde los elementos vernáculos han formado la tradición intelectual.

En lo que quiero insistir es en que hay que hilar muy fino

cuando se quiere hablar de "autenticidad" en el arte. Sobre todo si bajo este término se expresa la necesidad de que nuestro arte exprese valores indígenas o nacionales. Lo auténtico es expresar la realidad que estamos viviendo, y esta realidad no es en toda América la misma. Pintar o esculpir mirando hacia los restos de un pasado, sólo es legítimo en aquellos países en que el pasado está vivo y configura la sociedad presente; pero entre nosotros, donde esta tradición es mucho más débil, y donde han sido las grandes corrientes de pensamiento universal las que han configurado nuestro medio, aparece como mucho más auténtico expresarse en ellos que en las formas indígenas.

Por otra parte, el problema de expresar la sociedad y la política reviste múltiples dificultades. Hasta hace un tiempo, cuando se hablaba de expresar la política en el arte, yo veía el problema como el de la representación de un cadáver. Es decir, como el caso del que llora frente a una cruz o a un monumento fúnebre; lo que le hace llorar no es la cruz ni el monumento en sí mismos, que pueden ser horribles, sino su carácter simbólico, y la forma en que estos símbolos aluden a la realidad. En este sentido el espectador aparece como un abstraccionista. Mucho más real es la emoción que se siente frente a una obra por sí misma; vale decir, prescindiendo de su carácter de símbolo, no porque alude a lo real, sino porque es ella misma la realidad. Esto es lo que actualmente pretendo lograr en mi pintura. Utilizando materiales en crudo y el color como un factor psicológico dirigido a crear una tensión emocional en el espectador, trato de dar un *testimonio sensible* de la sociedad que me rodea y de las tensiones políticas que en ella se suscitan. Este testimonio no es un acto consciente, producto de una actitud analítica y fría propia del que mira desde fuera, sino que es la razón que da de sí mismo, en forma intuitiva, el hombre que está sumergido en la realidad, y que desde dentro de ella procura expresar sus vivencias en formas. Porque, en último término, lo que hace el pintor es racionalizar intuiciones.

Otro problema es de qué manera y en qué medida se logra llegar al espectador. Frente a esto, la experiencia de mis exposiciones me dice que el problema no debe limitarse a la sensibilidad artística o al conocimiento del arte. El problema es mucho más vasto, y en él está implícita toda la vida contemporánea. Para entender el arte de hoy, es preciso tener una vivencia del sentido de la vida actual, tanto de las corrientes espirituales como del mundo material, pues hay una correspondencia entre todas las actuales manifestaciones de vida. Tampoco puede pensarse que este sentido sea exclusivo de los medios "cultos", pues a menudo lo posee el público que podríamos llamar corriente. Naturalmente que la educación despierta la sensibilidad artística; pero en último término es la capacidad de comprender la vida lo que permite a un hombre entender el arte de su época.

JOSE BALMES

Nació en 1927, (Montesquiu, Prov. de Barcelona, ESPAÑA). Estudió en la Escuela de Bellas Artes de la U. de Chile. Fue becado a Europa en 1954 por la U. de Chile y en 1961 por el Gobierno de Italia. Es Prof. de la Cátedra de Pintura en la Esc. de Bellas Artes de la U. de Chile.

EXPOSICIONES INDIVIDUALES

- Sala de la U. de Chile (1960).
- Galería "Carmen Waugh" (1961).
- Galería "Belarte", Barcelona (1963).
- Galería "Carmen Waugh" (1963).
- Galería "Carmen Waugh" (1964).

EXPOSICIONES COLECTIVAS

- 1º y 2º Concurso Internacional Guggenheim (1957-1959).
- Exposición Pintura Chilena, Buenos Aires (1959).
- Exp. "Grupo Signo", Sala "Darro", Madrid, 1962.
- Exp. "Grupo Signo", Museo de Arte Contemporáneo, Barcelona, 1962.
- Salón de Mayo, Barcelona, 1962.
- Exp. "L'Art Latino-américain a Paris", Museo de Arte Moderno, 1962.
- Exp. Pintura Chilena, U.S.A. (1964).
- Exp. Pintura Chilena - Perú, México, 1964.
- Selección Guggenheim, 1965.

PARTICIPACION EN BIENALES

- 1ª, 2ª, 5ª y 8ª Bienal de Sao Paulo.
- 1ª y 2ª Bienal Iberoamericana, México.
- 1ª y 2ª Bienal de París.
- 1ª Bienal Americana de Arte (Argentina).

PREMIOS

- Premio de Honor. Salón Oficial, 1958, Santiago.
- Premio en 2ª Bienal de París (1961).
- Premio en 2ª Bienal de México (1960).
- 1.er Premio Pintura Concurso CRAW, 1963.
- Premio Especial "Concurso Esso", 1964.

OBRAS EN MUSEOS

- De Arte Contemporáneo de Madrid, Barcelona, Caracas, Santiago.



UNA PUERTA, 1961 (Mu-
seo de Arte Contempo-
ráneo de Madrid)



REALIDAD Nº 7, 1962 (Galería Carmen Waugh)

REALIDAD Nº 9, 1962 (colección particular)

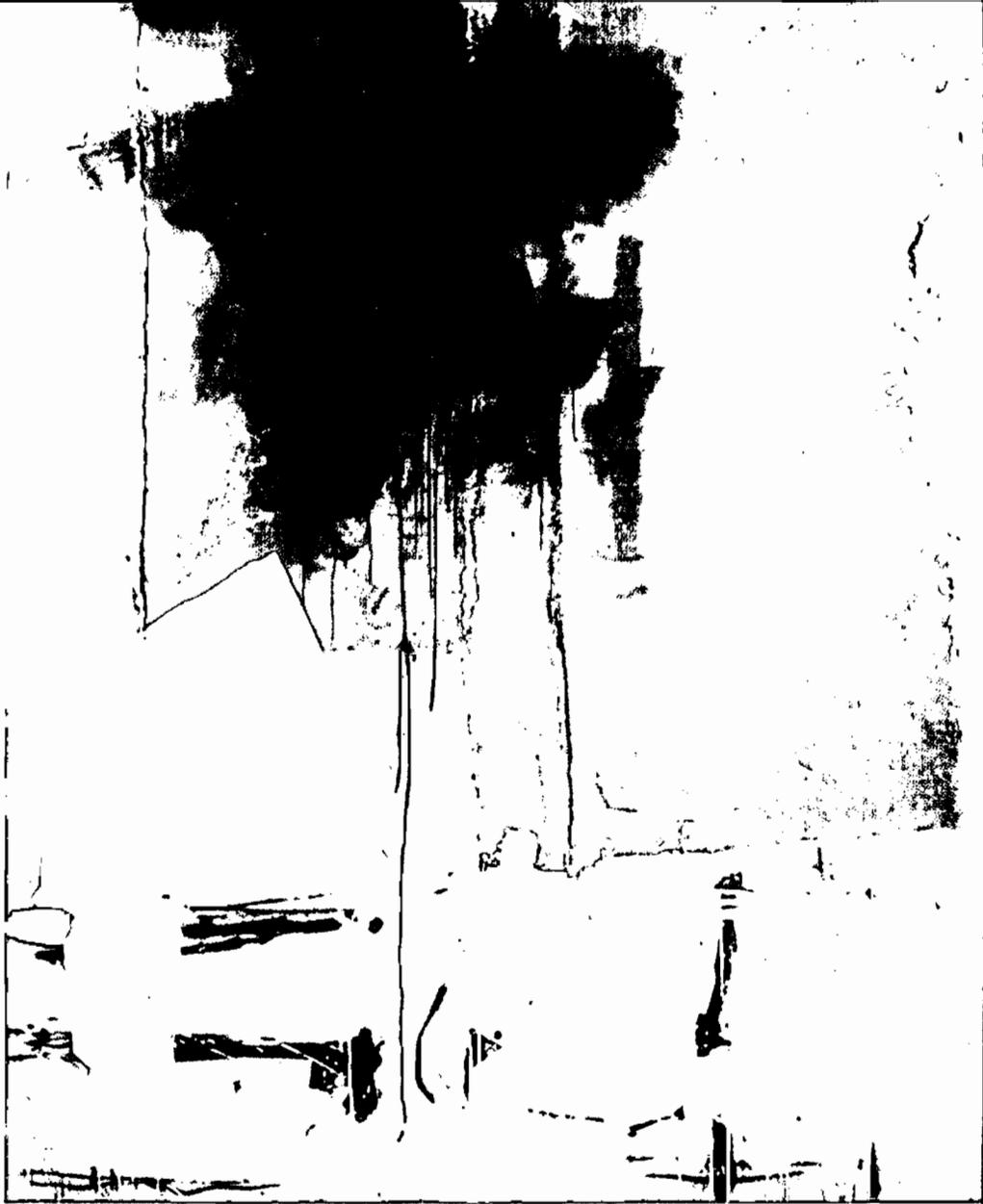




PAZ, 1964 (propiedad del artista)

TESTIMONIO Nº 5, 1964





SANTO DOMINGO, MAYO 65 (pintura Nº 4), 1965



SANTO DOMINGO, MAYO 65 (pintura Nº 5), 1965