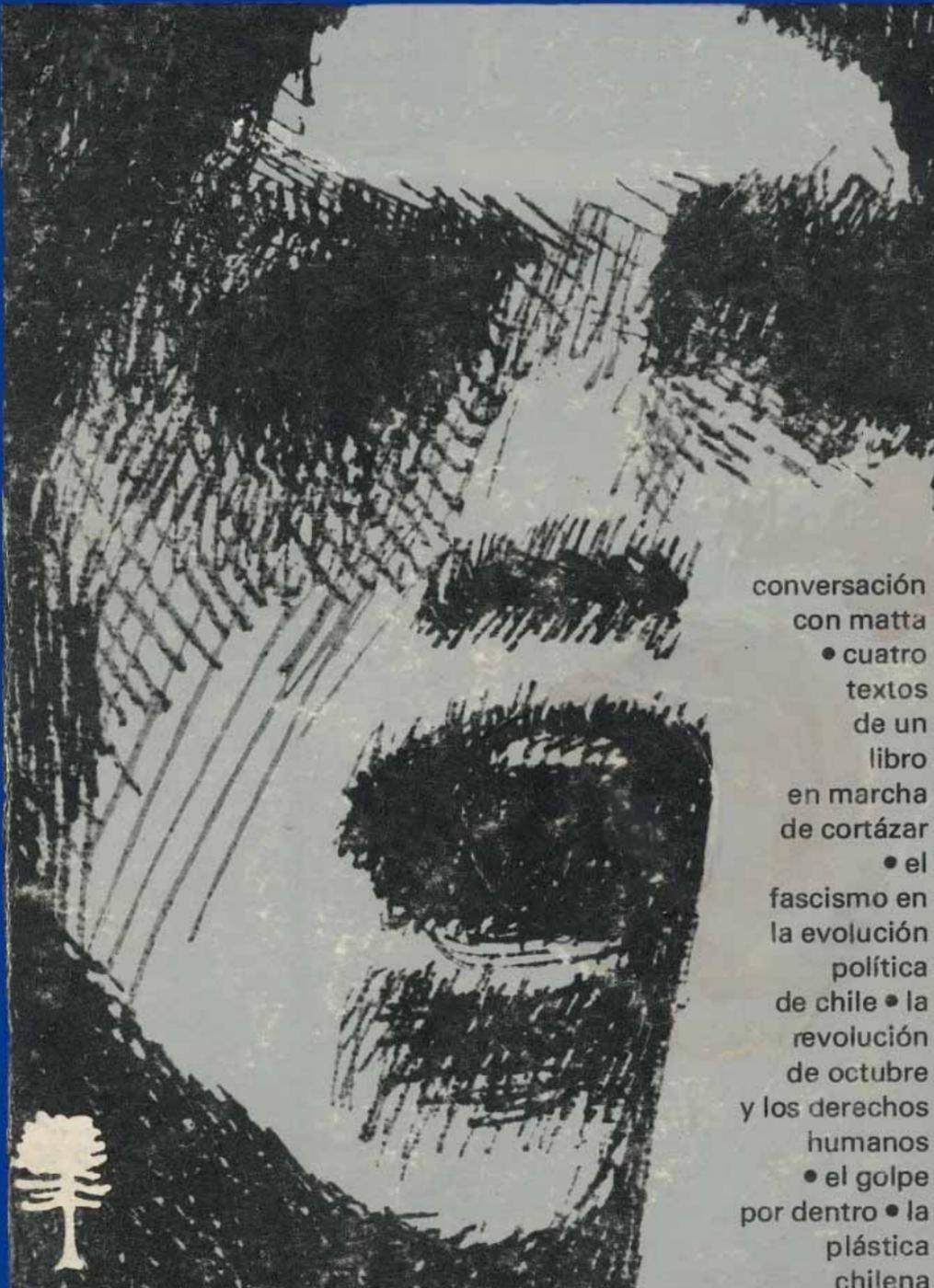


# Araucaria

de Chile



conversación  
con matta  
• cuatro  
textos  
de un  
libro  
en marcha  
de cortázar  
• el  
fascismo en  
la evolución  
política  
de chile • la  
revolución  
de octubre  
y los derechos  
humanos  
• el golpe  
por dentro • la  
plástica  
chilena



---

los participantes en la Exposición *Chili, l'espoir* y la lista de donantes de Francia y España para el *Museo de la Resistencia Salvador Allende*.

El material iconográfico, necesariamente restringido por razones de espacio, pertenece a las exposiciones realizadas en Barcelona y en París por el Museo de la Resistencia Salvador Allende. Junto a los trabajos de artistas donantes, incorpora ejemplos de la Tapicería popular realizada por mujeres de prisioneros políticos después de 1973.

Luis BOCAZ

---

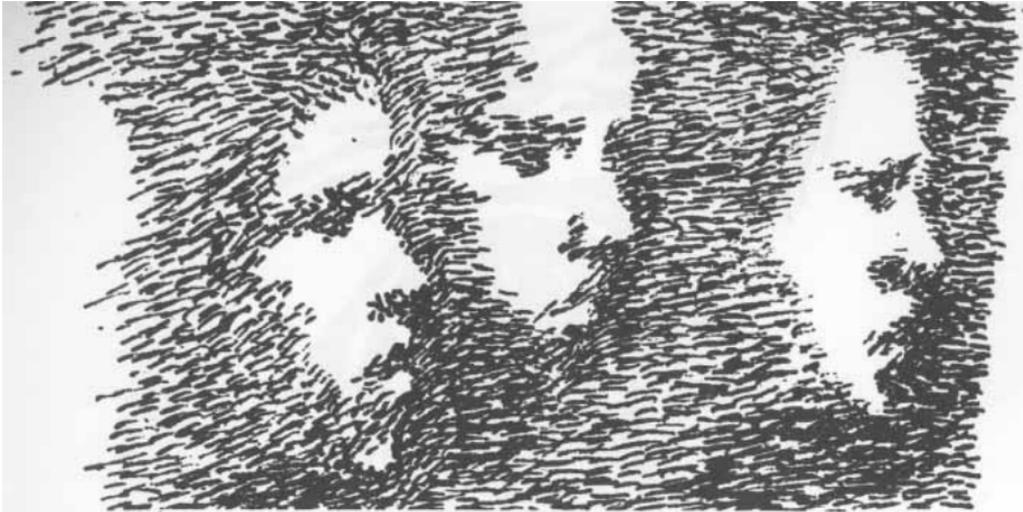
JOSE BALMES

# EL DESAFIO DE UNA PINTURA POLITICA

*P. En todo intelectual chileno hay hoy inevitablemente tres etapas bastante definidas en su vida. Una de ellas es el período anterior a la Unidad Popular, otra el período de la Unidad Popular misma y la tercera etapa, el período del fascismo. ¿Tú crees que estos períodos se reflejan de algún modo en la evolución de tu obra?*

*R. Bueno, yo creo que estos tres períodos, que marcan etapas fundamentales de la historia contemporánea de nuestro país, se reflejan de alguna manera en la mayoría de los creadores chilenos. En mi caso es bastante claro. En el período anterior a la Unidad Popular, a partir ya de 1960, mi pintura muestra*

---



---

una preocupación bastante evidente por los problemas de Chile y del hombre en general. Recuerdo, por ejemplo, que en 1965 yo hice una exposición sobre la invasión norteamericana a Santo Domingo. También los hechos represivos del Gobierno de Frei, el problema de Vietnam, todo esto aparece en la pintura que yo realizaba, más o menos a partir de los años 60-62. Sin embargo, yo creo que son problemas todavía generales, en cuanto a que la especificidad de los problemas chilenos está menos abordada, es menos clara, incluso desde el punto de vista de la forma, hasta del color; pienso que es alrededor de los años 60 y 70 y luego, durante el gobierno de la Unidad Popular, donde en la pintura mía aparece de una manera mucho más clara, la verdadera problemática de nuestro país, del hombre de nuestro país, su presencia colectiva, en el trabajo por ejemplo, su presencia en tanto participación social. Posteriormente, en el período del fascismo el trabajo ha sido realizado en el exilio, y la problemática esencial e incluso única es Chile, su situación de hoy expresada en imágenes relacionadas con la represión, con la lucha, con la resistencia. Mi pintura muestra entonces, creo, una línea de continuidad que no ofrece dudas, pero que ha ido cambiando, evolucionando, conforme los acontecimientos han hecho madurar nuestra toma de conciencia.

*P. Ustedes, comenzaron su carrera en pintura hacia el año 50; o al menos, como Gracia y tú mismo lo han sostenido, el aprendizaje académico terminó en los años 50. ¿Hay algunos acontecimientos de la vida cultural chilena de ese período, en un sentido amplio, que hayan influido en la posición de ustedes en la plástica?*

*R. Sí, yo creo que es alrededor del año 50 cuando empieza a tomar forma, sentido, nuestro trabajo creador. Hay ahí varias cosas, es un período, tú sabes, que desde el punto de vista político, fue bastante agitado, es el período de la ley de Defensa de la Democracia, del Movimiento de Estudiantes Plásticos, que a diferencia de otros grupos plásticos de otros períodos de nuestra historia, no se aisló de los problemas sociales y políticos del país. Yo creo que esto fue decisivo, fundamental, algo que nos marcó. Estaba presente en nosotros, además, el recuerdo de lo que había sido el Frente Popular en Chile; la huella de algunas*

---

formas de trabajo colectivo en la pintura mural, la influencia de los mexicanos; aunque esto era ya de otros tiempo, por cierto, porque en los años 50 había ya otro alcance, otro sentido. Para nosotros fue también muy importante la aparición del "Canto General" de Neruda...

*P. Háblanos un poco más de la pintura mexicana, que en ese momento, efectivamente, influía sobre la pintura chilena. Se acababa de construir la Universidad Autónoma de México en la que los muralistas habían integrado su trabajo a la arquitectura; un momento de auge, en fin, y sin embargo tengo la impresión de que en ustedes se produjo ante el muralismo mexicano una reacción un poco especial. ¿Podrías explicarla y decirnos si la actitud de entonces ha cambiado con el correr del tiempo?*

**R.** Bueno, hoy la óptica es distinta, han pasado tantos años, pero en el fondo, me da la impresión que nuestra reacción sería la misma. La pintura mural mexicana fue un movimiento muy fuerte que fue seguido, bastantes años después de su aparición, en distintas partes de Sudamérica. Allí, algunos artistas se hicieron sus epígonos, trasplantaron sus características estéticas de modo casi idéntico, incluso yo diría que hasta los rostros, los gestos, que tan admirables eran en Rivera, en Orozco. Se los seguía al pie de la letra, se fue creando una especie de lenguaje monótono, repetido, desvitalizado, que era puramente formal, que tomaba las cáscaras, la superficie, eso produjo, creo, una reacción entre la gente de ese período, los jóvenes, aun cuando no teníamos nada contra el punto de vista de la creación y el espíritu, llamémoslo, revolucionario, de los pintores mexicanos, que nos interesaba enormemente. Pero sus seguidores, diría yo, casi de tercera categoría, que en forma tan burda reproducían esas imágenes, nos llevaron a buscar otro tipo de lenguaje. Por eso fue para nosotros muy importante, la influencia de los pintores europeos que venían saliendo de la segunda guerra mundial, con obras realizadas entre los años 45 y 47. Recuerdo la gran exposición que hubo en el Museo Nacional de Bellas Artes en el 49 o el 50, "De Manet a nuestros días", creo que se llamaba. Para nosotros ella fue una confirmación de un espíritu que preveíamos, que sentíamos, no se trataba aquí de que formalmente teníamos que entrar en esas búsquedas, pero

---



---

si había allí un espíritu nuevo, una reacción de los artistas afectados por todo el período de la segunda guerra mundial, y que proponían una nueva fórmula, un nuevo idioma. Para nosotros esto fue fundamental, porque buscábamos justamente un nuevo lenguaje para expresar toda una serie de problemas, el viejo ya no nos servía, era académico o era pseudo-revolucionario e incluso majadero.

Por eso es que divido los períodos en que hemos trabajado de la siguiente manera: hasta el año 50 hacemos lo que se llama la "academia" la formación en cuanto artista con oficio tradicional. El segundo período, entre el 50 hasta el 57 ó 58 es una "segunda academia", creo que tengo un sentido autocrítico al decirlo, pero lo digo así, es la "academia del arte contemporáneo", o sea, aprender un nuevo lenguaje...

**P.** *¿Y en ese aprendizaje siguieron un método sistemático?*

**R.** Bueno, la lectura de los trabajos teóricos sobre arte contemporáneo, en fin, los libros de Kandinski, Mondrian, de otros creadores contemporáneos, sus declaraciones, etcétera.

Pienso que alrededor de los años 57-58, empieza otro período que es el de la búsqueda definitiva. En posesión de un cierto lenguaje, de una cierta, llamémosla, contemporaneidad, la búsqueda de la creatividad, dar el otro paso, el salto siguiente. Es una lucha que se abrió hacia los años 60, pero que, claro, continúa hasta ahora. Si hemos logrado o no creatividad, eso es otro problema, pero hay una búsqueda de ella, uno está inmerso en esto.

**P.** *Tú reconoces, sin embargo, implícitamente, que había una deuda clara con respecto a México, al muralismo mexicano, no en los aspectos externos, superficiales, sino en los aspectos de fondo, en el aliento revolucionario, como incluso se ve en la pintura que estás haciendo aquí en la Ruche. ¿Qué puedes agregar sobre esto?*

**R.** Sí, hay una deuda con ellos, estoy convencido. En el arte contemporáneo son los primeros en vivir toda una experiencia revolucionaria y recrearla en su pintura con toda una serie de imágenes que son el producto de esa experiencia;

---

---

yo creo que eso es muy importante, el movimiento mexicano tiene en este sentido características únicas, y creo que, a pesar de todo, a pesar de que aun cuando en Europa se tiene conciencia de ello, la pintura mural mexicana no está suficientemente valorizada, su fuerza extraordinaria, su creatividad a partir de los problemas sociales y políticos que la explican.

*P. Me preocupa lo que se pueda decir sobre el muralismo mexicano. Tú sabes, ahora está un poco de moda el denigrarlo, denigrar incluso a América Latina.*

**R.** Yo creo que nadie puede negar a los muralistas mexicanos; su obra es gigantesca. Creo, eso sí, que son muchos de sus seguidores lo que en general fueron muy malos, malos creadores, que entendieron mal el problema. Se hablaba de la pintura de estos seguidores como de pintura realista, pero nosotros considerábamos que era abstracta, no era realista, porque partía de imágenes fijadas de antemano, de arquetipos, su creatividad no era el resultado del contacto con la realidad viva de sus propios países. Es cierto que esto no es un fenómeno nuevo, la historia del arte está llena de hechos similares, en que los seguidores fueron malos, no entendieron el problema, y no trascendieron mayormente

A propósito de la pintura mexicana recuerdo una anécdota: fue en la bienal de Sao Paulo, el año 61; era la época del apogeo del arte abstracto, el premio fue justamente un pintor abstracto francés. Eran kilómetros de pinturas, de pintura abstracta lírica, como la llamaban, o abstracta geométrica. Estábamos allí con Gracia Barrios, y de pronto nos topamos en una pequeña sala con algo extraño, hasta casi inaudito: cinco o seis cuadros de Siqueiros y realmente nos quedamos como quien dice, clavados, porque al lado de esos kilómetros de pintura que ya empezaban a no decir absolutamente nada —eran cientos de pintores de todos los países, que estaban repitiendo malamente la fórmula de la pintura abstracta— encontrarse cinco o seis cuadros de Siqueiros realizados en su periodo más importante era realmente como una revelación.

*P. Ustedes fueron alumnos de tres grandes de la pintura chilena: Burchard, Mori, Perotti. ¿Puede hablarse en Chile, ya que nos referimos a problemas de*

---



---

*influencias, de deudas reales con maestros chilenos, como para sentirse, digamos, discípulo suyo?*

**R.** Yo creo que sí; estos tres maestros influyeron en mucha gente, y en mí personalmente, también. Nunca he negado esas influencias y, al contrario, me siento muy orgulloso de ello. Por ejemplo, para mí Pablo Burchard fue decisivo en un problema muy preciso. Tú sabes que Burchard, si hubiera que definirlo, es un pintor post-impresionista chileno; él era un hombre extraordinariamente intuitivo, no había estado nunca en Europa, no veía nunca libros de pintura, era un hombre más bien primitivo en ese sentido, pero tenía una profunda conciencia como creador, una honestidad muy grande. Es él quien influyó más en mí en eso de concebir el oficio del artista casi como un apostolado. El nos creó una conciencia del trabajo, ir hasta el final apoyándonos en nuestras propias armas, sin claudicar, sin renunciar jamás a nuestra forma de pensar el arte; desconfiar del "prestigio" que da la conexión con determinados medios sociales, y no aceptar, rechazar la presión derivada de los factores del comercio artístico. Camilo Mori influyó paralelamente en nuestra formación. Yo pertenecía a un grupo de estudiantes plásticos y Camilo venía hacia nosotros y nos daba charlas y dialogábamos sobre los problemas del arte contemporáneo. El nos ayudó a comprender todo eso, a tomar conciencia de lo que ha existido como arte contemporáneo, cosa que, como se sabe, debido al sentido de academia, riguroso, de la enseñanza a que estábamos sometidos, se descuidaba a veces. De Perotti, en fin, heredamos la preocupación por el problema técnico. El exploraba en diversas técnicas, en diversos oficios; era pintor, escultor, dibujante; y eso fue a tal punto importante para nosotros que, posteriormente, cuando pudimos realizar la reforma en la Escuela de Bellas Artes, hicimos que la enseñanza artística fuera obligatoria en todo sentido, es decir, que la pintura, el dibujo, la escultura, las artes gráficas, las artes aplicadas, fueran un solo todo, desde el principio, o sea, que el estudiante, el joven artista comprendiera que la creación es una sola. Esa visión se la debemos a Perotti.

**P.** *¿Los consagrados internacionalmente en ese momento, como Matta, qué significaban para ustedes?*

---



---

**R.** Mi primer contacto con Matta se remonta al año 45 ó 46, yo estaba en segundo o tercer año de Bellas Artes. Hubo una exposición sobre el surrealismo en la Sala "Dédalo", en la calle Miraflores, al lado del café Miraflores, y Matta participó con sus dibujos, varios grabados y una que otra pintura de no muy gran tamaño. Me acuerdo muy bien. Posteriormente, hubo una gran exposición, muy importante, el año 53 ó 54, en el Palacio de Bellas Artes. Allí lo conocí, incluso, personalmente, porque él asistió. Después él fue de nuevo varias veces a Chile, sobre todo en los años 60 y finalmente, bueno, en los años de la Unidad Popular, en que trabajamos juntos en diferentes oportunidades.

**P.** *El año 51 se desarrolló la Primera Bienal de Sao Paulo. ¿Tuvo alguna repercusión en el desarrollo de ustedes?*

**R.** Sí, tuvo mucha trascendencia porque es la primera vez que la nueva generación participa en un evento internacional de esa categoría, donde estaban todas las corrientes más importantes del arte contemporáneo. En ese momento éramos jóvenes pintores de 23-24 años, y fue fundamental para nuestro futuro el poder confrontar lo que estábamos empezando a hacer con lo que se estaba haciendo en los distintos países del mundo.

**P.** *¿Y la del año 69? ¿Estás de acuerdo con los ataques que le dirigieron los artistas chilenos? Quiero decir, ¿estás de acuerdo, desde la perspectiva de hoy?*

**R.** Sí, sigo estando de acuerdo. Recuerda que yo mismo participé activamente en todo eso. El origen fue la represión que había en Brasil, la instalación de un régimen militar con tendencia fascista que reprimía no solamente a los sectores obreros, sino también las manifestaciones del arte y la cultura en general. Los pintores brasileños nos pidieron boicotear la Bienal. Yo había sido designado para participar entre los representantes de Chile —estaban seleccionados 20 ó 25 cuadros míos— pero nos reunimos, la mayoría, discutimos el problema y decidimos no concurrir.

**P.** *La mayor parte de los que trabajan en historia de la cultura, están de acuerdo en señalar que la Revolución Cubana es decisiva, determina una*

---

---

*orientación nueva, prácticamente, en todos los dominios. ¿Tú crees que esto es válido en materia de pintura?*

R. Yo creo que es válido, aunque no tanto desde el punto de vista estético como en el político. La Revolución Cubana yo diría que fundamentalmente ayudó a “despertar” a muchos artistas que de alguna manera habían estado marcando el paso, muy amarrados a los problemas de “mercado” en el arte latinoamericano, atentos muchos de ellos a buscar ese alero de prestigio que fue desgraciadamente la OEA, en el campo cultural. Había salas de exposiciones en Nueva York y en Washington, dirigidas por personajes de la OEA o de la Unión Panamericana. Entonces y mediante ellas se ejercía una influencia bastante grande y muy perniciosa en numerosos pintores latinoamericanos, que cayeron bajo esa tutela, algunos por inadvertencia y otros por razones un poco de oportunismo. Esto fue muy claro entre los años 50 y 60. Las exposiciones y también las becas concedidas por fundaciones como la Ford, la Guggenheim, etc. El impacto de la Revolución Cubana hizo despertar a mucha gente, a los más jóvenes sobre todo y de nuevo, o después de muchos años, se produce en los pintores latinoamericanos una toma de conciencia de los problemas políticos.

P. *Siempre se ha dicho en relación con los intelectuales chilenos, que en ellos influye en cierto momento el pensamiento de la clase obrera. ¿Es efectivo o no pasa de ser una frase a la que estamos acostumbrados?*

R. Hay que decir previamente, que el intelectual chileno de izquierda —no todos, es cierto, pero sí en una medida más o menos considerable—, es un intelectual, un artista, que a diferencia de lo que sucede en otros países latinoamericanos, no sólo es un hombre que se rebela de un modo ocasional, o sea por simpatía o movido por una motivación cualquiera, a menudo efímera; es un artista, ¿no es cierto? que asume una posición militante. Y un intelectual militante, si lo es profundamente, no puede hacer caso omiso de la clase obrera; está metido en cuerpo y alma en su lucha y, por lo tanto, el sentido de esa lucha se incorpora, a veces lentamente, pero se incorpora a su trabajo, influye hasta en su forma de trabajar y, desde luego, en la obra, específicamente.

---

---

**P.** *Ya que tocas el problema del intelectual orgánico, ¿qué puedes decirme a propósito de las relaciones entre el productor cultural y el responsable político?*

**R.** Bueno, no tengo muy claro si se puede hablar de dos campos diferentes o si no hay en verdad un todo que tiene un cierto significado. Pero, en fin, hablemos de un trabajo específico proyectado en dos campos diferentes, puede que en algún momento la relación sea tal vez difícil, poco clara. No lo sé, me cuesta plantéarmelo. Creo que si un dirigente político tiene una formación total, una formación profunda que lo capacite para comprender los problemas del hombre, y que entienda y sepa aplicar la teoría y sepa interpretar la realidad cambiante, tiene que surgir una comprensión mutua y recíproca entre el creador y el dirigente político. Del mismo modo, en el plano artístico no basta profundizar la realidad que se está viviendo en el campo estético; hay que tener también una comprensión política del momento. Yo entiendo que todo esto tiene que ir absolutamente ligado. Es un mal dirigente político quien no entiende los cambios que en la realidad se van produciendo, y esto vale también para el creador artístico. El dirigente político y el creador cultural no pueden encerrarse en una comprensión puramente, yo diría, administrativa de su función, sin tener una visión global, que es por lo demás, lo que plantea el marxismo.

**P.** *Estos problemas, ¿se expresaron de algún modo en la política cultural de la U.P. entendida como acción de los organismos estatales, como organización de la cultura?*

**R.** Lo que valoro, sobre todo, es el pluralismo que se expresó en la U.P., en los dos aspectos: en el político y en el de la actividad creativa. Durante la U.P. se desarrolló con absoluta libertad el sentido de la búsqueda, de la creación, ajeno a cualquier norma de trabajo planteada desde arriba. No hubo un canon estético único, ni nada que se le pareciera, y yo creo que eso es muy importante, muy positivo. Aunque yo creo que en el arte de alguna manera es un mal pintor quien no está inserto en la lucha, en la realidad, también es cierto que no hay una forma única de interpretar esa realidad; si no, bastaría un solo crea-

---



---

dor. En eso radica la riqueza de la creatividad y el pensamiento político marxista debe tenerlo en cuenta, entenderlo, analizarlo. Es algo extraordinariamente complejo y todos los esquemas aparentes se van un poco al agua, y yo estoy porque nos alejemos de todo tipo de dogmas, de las concepciones cerradas y estrechas. Una vez en un debate en la R.D.A. nos planteábamos, qué razón hay en librar el campo cultural, como a veces lo hacemos, al enemigo: ¿así que resulta que toda la creatividad contemporánea, todos los artistas contemporáneos son productos de la burguesía y reflejo de su decadencia? Esto es absolutamente falso, absurdo.

*P. Siempre acerca del pluralismo, si tú tuvieras que definirte dentro del campo de las tendencias que surgen o que ganan terreno después del año 60, ¿cuál sería la denominación que aceptarías?, ¿o no aceptarías ninguna?*

*R.* Antes de contestar a tu pregunta yo quiero tocar un punto, a propósito del pluralismo. A menudo nos encontramos con gente que declara ser partidaria de la libertad de tendencias, y que, sin embargo, está lejos de aplicar de verdad esta teoría. En lo que yo hago, por ejemplo, no falta nunca la gente, aun de amplio criterio que te dice: "¡ah!, ¡pero esto es pintura política!", como si la pintura política no fuera permitida, como si no fuera aceptable que haya una expresión de la creación artística que muestre preocupación por los problemas del hombre, por los problemas sociales y políticos. Eso no se puede aceptar, de ninguna manera; o se es pluralista o no se es, simplemente.

En cuanto a cómo se podría calificar esa tendencia, lo que hacemos, es bastante difícil. Nuestra obra ha tenido variantes, ha sufrido una evolución en estos últimos 14 ó 15 años; es natural, es normal, porque a mi juicio la pintura llamada política no es una pintura que llega a un canon y enseguida empieza a repetirse. Todo lo contrario, si se es consecuente con lo que se entiende por pintura política, si se es consecuente con la concepción de la realidad y del hombre, tiene que ser una pintura enormemente evolutiva, que trabaje con la realidad, con la historia, con el ser humano, es decir, todo lo contrario de una creación anquilosada.

Ahora, en cuanto a las características que hago a partir de los años 60, yo

---



---

creo que habría que definirlo para evitar los equívocos, diciendo que no es pintura abstracta, es decir, que no es solamente el juego de la forma y del color (o trabajo, mejor que juego, para no parecer muy peyorativo) con miras a producir una serie de sugerencias de la realidad o de sugerencias animicas y espirituales. No, concretamente, es la utilización de un lenguaje que, de alguna manera, *representa* aspectos de la realidad, una representación que no es ni fija, ni estática. Elijo estos aspectos para introducir un problema en el cual yo, personalmente, estoy interesado. Ahora bien, eso es una parte del cuadro, pero el cuadro puede componerse de muchas otras, es decir, hay una parte de representación, hay otra de simbología, hay una más que tiene que ver con la dimensión que debe adquirir real en cuanto a si debe o no asumir una cierta monumentalidad. Todo depende de lo que se quiera realizar. Por mi parte, lo que me interesa es una introducción de la representación humana, eso que quede muy claro. Muchas veces nos preguntan: ¿y qué es la representación, qué es la figuración?, ¿dónde empieza y dónde termina? En el cuadro hay aspectos de la realidad que son reconocibles, perfectamente reconocibles y que conducen al espectador, junto con los otros aspectos de carácter más simbólico y de otro tipo, a ubicarse frente al problema y también a ubicarse en el clima que yo quiero dar. Ahora bien, ¿cómo denominar esta tendencia? Es difícil; por ahí Carlos Maldonado la llama "pintura de testimonio". Pero, ¿cómo se realiza un testimonio?, todo es testimonio, todo se encierra en un testimonio. Tal vez haya que hablar de una pintura que procura representar la realidad; tiene en suma que ver con el realismo. ¡Ah!, las palabras claves, ya no podemos jugar demasiado con ellas porque muchos nos dirán ¿y qué es la realidad? Pero es cierto, a través de la historia hay ya algunos consensos, por ejemplo, que la pintura realista del siglo pasado es diferente de la pintura neoclásica o de la pintura romántica. Quiere decir, por lo tanto, que el realismo tiene ciertas características, y desde ese punto de vista yo pienso que nuestro trabajo es una tendencia del realismo actual y, no sé, no me gusta la palabra pintura política, pero nuestra pintura aborda esencialmente problemas políticos y sociales.

---



---

**P.** *Entre lo que podríamos denominar "nuevas formas realistas" está el "hiperrealismo". ¿Qué piensas de este movimiento?*

**R.** Creo que hay creaciones muy importantes en el hiperrealismo; sin embargo, me parece una tendencia que visualiza la realidad casi sin ningún orden jerárquico. Es un poco, yo diría, lo que en novela fue el *nouveau roman*: el sujeto prácticamente no existe, la descripción del objeto es minuciosa, microscópica, casi obsesiva y, por lo tanto, centrada esencialmente en eso; todas las cosas que puedan surgir en mi mente no cuentan, yo me concreto al campo visual y reproduzco con minuciosidad y con oficio, digamos, extraordinario. En el oficio del hiperrealista hay un influencia de los medios de comunicación de masas modernos, del afiche por ejemplo, lo que significa que la realidad se concentra y concreta en algunos puntos y se la exagera al máximo, en mi opinión, fuera de un contexto general. A mí eso no me interesa. Creo que como creación estética es parcial, un tanto... reducida y, por decirlo en una palabra, hasta un poco exagerada, casi maniática.

**P.** *En tu pintura hay dos cosas que de inmediato llaman la atención: el color, desde luego, pero sobre todo la monumentalidad. Esta asociación de monumentalidad y color ¿la concibes en relación con lo que acabas de decir?*

**R.** Todo esto tiene un origen muy largo: cómo nosotros, por ejemplo, empezamos a trabajar en los años 64 y 65, cómo procuramos establecer con gente de otras áreas artísticas, con los poetas, con los escritores, con los músicos, un trabajo que tuviera una relación muy directa con el medio, producirlo incluso al aire libre. Nunca olvidaré ese trabajo en común que se realizó el año 66, "Vietnam agresión", en el Llano Subercaseaux. Sentíamos la necesidad de un lenguaje sintético y monumental. Estás en el espacio, afuera, están las mil competencias de lo que pasa en la realidad, el paisaje y todo eso, y es evidente que una forma de expresión en ese contexto no puede pensarse para una pequeña galería, tiene que pensarse para grandes masas, puesto que se trata de arte para las masas. Me parece que por ahí empieza la idea, que se va acentuando y es por eso que cuando en el 69 aparecen las brigadas murales es tan normal, tan natural la incorporación de los artistas plásticos a ellas, a la brigada Ramona

---

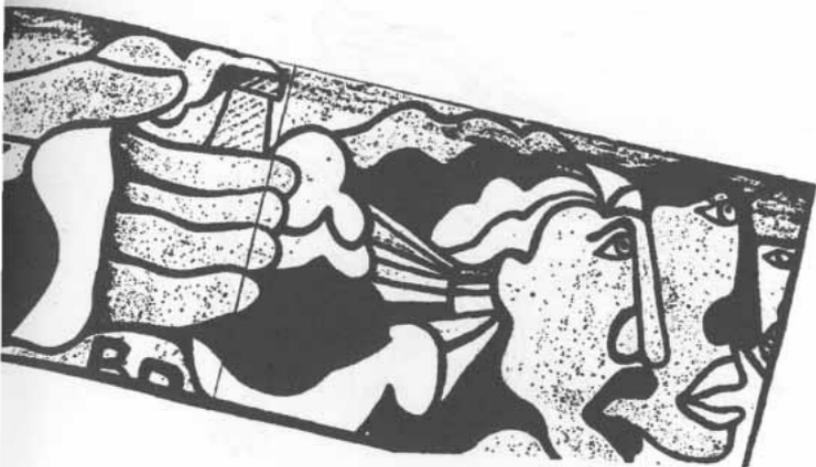


---

Parra, por ejemplo. Yo diría que estábamos como en nuestra propia salsa: el trabajo colectivo, la pintura mural de grandes dimensiones, la posibilidad de crear imágenes con un determinado sentido, de una gran visibilidad, comprensibles, realistas y simbólicas a la vez. No es lo mismo pintar al aire libre y sobre un muro que tiene un kilómetro de largo, con la visibilidad que esto supone y la forma de lectura que hay que proporcionar al espectador, que pintar un cuadro en un taller. Sin embargo, esta pintura llamada "de caballete" (yo no la llamo así porque no la hago en caballete, la pinto afirmado, tendido en el suelo), aunque uno está reducido a espacios menores que los de la realidad, está pensada también para espacios muy grandes, para ser vista al aire libre, y ese sentido de monumentalidad sigue entonces primando. En esto hay, perdonando la presunción, una aspiración a lo *épico*. Se lo debo, creo, como mucha gente de mi generación, a Neruda. Muchas veces me ocurrió que tenía una necesidad física, casi, de pintar, pero no tenía ninguna imagen clara; abría entonces el "Canto General", cerraba los ojos y ponía el dedo donde cayera, con la seguridad de que iba a hallar en un poema, en alguna estrofa la inspiración, la motivación necesaria. En la obra de Neruda encontré también el sentido de la monumentalidad que yo procuro dar en mi propia obra...

**P.** *Después de los años 50, vino todo un momento, especialmente en literatura, en que mucho de la entonación épica fue negado con la ironía, con el sarcasmo. En ciertos pintores chilenos también hay una degradación irónica del objeto, incluso del mismo oficio. ¿Qué piensas tú de esta tendencia?*

**R.** Como se ha dicho muchas veces, es fácil saber lo que uno hace si va descartando lo que uno no hace. A propósito de mi pintura, por ejemplo, me ocurre meditar sobre lo que necesito, lo que querría hacer, sobre todo si se trata de un periodo de cambio, de transición, o confuso, incluso caótico (que, por lo demás, son permanentes; no se puede hablar, felizmente, de periodos estables en la creación artística). Practico entonces una especie de juego y me digo: "Voy a hacer esto" y agrego enseguida, "no" y "esto tampoco y esto otro no, tampoco, de ninguna manera", y así, poco a poco, por eliminación, por descarte uno va llegando a lo que quiere. Y la ironía, el sarcasmo, todo esto que está en la



creación artística y en tantos creadores contemporáneos, yo personalmente no lo siento, lo he descartado.

En mi trabajo hay algo que debo decir, aunque me sea muy difícil expresarlo. Cuando hago escenas de lo que pasa actualmente en Chile, por ejemplo, casi nunca pinto al ser humano degradado; puede estar reprimido, en las circunstancias más terribles, pero para mí siempre hay una integridad, una integridad que se manifiesta en la forma: el ser humano no aparece triturado, aunque en la realidad lo hayan hecho. Esa trituración no sólo física, sino también espiritual, no está en mis imágenes. El hombre puede estar muerto pero, insisto, *mantiene una integridad*, porque yo siento que el ser humano siempre está *presente*, aun si está en silencio, en la sombra, casi como ausente.

*P. Excúsame si insisto aún, que trate de apretar un poco más. Puesto que hemos hablado de pluralismo, lo que afirmas ¿significa que tú no aceptes como modo de aprehensión pictórica de la realidad chilena, de nuestra realidad humana, una posibilidad, supongamos, como la de Irene Domínguez en "Las tejedoras" con sus chanchos chagalianos de Quinchamalí, o los dibujos humorísticos de Arestizábal? Para decirlo de otro modo, ¿hay frente a un Neruda la posibilidad de un Parra?*

*R.* Cuando hablamos de pluralismo, no es porque se nos haya metido en la cabeza que es bueno ser pluralista. Nada sería peor que ver sino cuadros de uno, ¡qué lata insoportable! de verdad llega un momento en que es insoportable. Uno necesita el trabajo de los otros, no lo digo por condescendencia, es una cuestión vital; necesita ese contacto, incluso con las formas más opuestas al trabajo que uno hace. En cuanto al trabajo propio, no es que yo sea fatalista, pero uno está irremediamente condenado a pintar como siente que debe hacerlo, casi diría que es terrible, pero yo no puedo hacerlo de otra manera. Pero lo que sería absurdo es imaginar que uno estaría feliz si los otros seres humanos fueran como uno; eso no puede ser, de ninguna manera.

*P. Has tocado un problema muy interesante, de moda actualmente; eso que con cierta pedantería podría denominarse el fenómeno de la "mutación picas-*

---

*siana" en el artista, ¿tú crees que el esquema de Picasso, el del hombre que desarrolla una idea, la lleva hasta el final, rompe definitivamente con eso, y luego pasa a otra cosa, es necesario, indispensable, para el valor del arte?*

R. No, yo no creo que sea indispensable, ni necesario, yo creo que ese es un problema de Picasso, un problema fundamentalmente personal. El no podía hacer de otra manera, su trabajo es esencialmente ése. Fue un hombre que abrió diferentes caminos, a veces los cierra, vuelve a tomar otros, los deja a medio hacer, posteriormente continúa con otros; ese es su genio, su clarividencia extraordinaria. Pero en el arte contemporáneo hay creadores casi tan geniales como él que, por el contrario, tomaron un camino y lo desarrollan casi en forma lineal hasta el final. Cada pintor tiene su forma, su propio desarrollo, su creatividad; yo no puedo decir si es bueno o malo, simplemente que es así.

*P. Ya que hablamos de arte contemporáneo, cítame tres maestros vivos que tú consideres decisivos y explícanos por qué.*

R. Seguramente podría dar muchos nombres, hay tantos maestros que considero importantes, que pertenecen a diferentes generaciones, que tienen problemáticas muy diferentes, incluso contradictorias entre sí. Los pintores somos deudores de muchos maestros diferentes, aun si, a veces, no aparece clara la relación entre su obra y lo que uno hace.

Desde luego, cito a Miro. Para mí es importantísimo, fundamental, aun cuando parezca tan diferente a mi obra. Pienso en su pintura, compuesta esencialmente de imágenes que son símbolos y gestos a la vez; esas grandes telas donde hay formas de color muy simples y luego un arabesco, con un trazo que define ciertas imágenes muy sintéticas. Esa parte de su obra me interesa mucho y creo, incluso, que hasta hay una relación con la pintura mural chilena. Aparentemente no hay nada y, sin embargo, hay una forma de moverse en el espacio, esas grandes zonas y esos grandes ritmos, las grandes síntesis de Miro, sus grandes planos de color rojo, azul, amarillo, negro, que yo, en mi propia obra, interpreto con una simbología más real, más representativa, sin dejar, sin embargo, por eso de ser su deudor. Después veo al inglés Bacon, que es todo lo contrario, es un mundo casi cerrado, donde el hombre se siente aislado del

---



hombre. Yo siempre comparo a Bacon con Beckett, el autor teatral, porque tienen los mismos personajes desgarrados, desgarrándose entre ellos, sin salida, personajes agónicos, como pedazos de carne que todavía suspiran y gesticulan, un poco fuera ya de la vida humana. Ese personaje existe en la realidad contemporánea, en un determinado mundo contemporáneo, así, tremendamente doloroso y agónico, y yo aprecio el sentido crítico con que Bacon lo ha tratado.

Y después hay otro pintor que me interesa mucho. El americano Rauschenberg, cuyo lenguaje incorpora diferentes medios de expresión visual que se salen de la pintura misma, como la fotografía y hasta el cine. Tal vez no sea un gran pintor como los anteriores pero abre campos importantes a la creación contemporánea.

**P.** En el diario "Le Monde" acaban de publicar una entrevista a Robert Motherwell, quien dice lo siguiente: "Lo que más le cuesta al arte contemporáneo es expresar el hombre íntegro". Te cito esta frase porque la encuentro significativa en relación con tu vida y tu trabajo. ¿Qué comentarios te sugiere esta cita?

**R.** Entiendo perfectamente lo que quiere decir. De alguna manera él indirectamente hace mención a todo un fraccionamiento que ha sufrido el arte contemporáneo desde principios de siglo hasta ahora. Una multiplicidad de corrientes han expresado aspectos específicos, han realizado búsquedas, de una u otra naturaleza, agrandando, intensificando, valorizando aspectos parciales, sin intentar una síntesis que exprese en su integridad al hombre contemporáneo. Creo que la forma parcial como se han abordado los problemas hasta ahora, sacándolos de un contexto general, sobre todo en cuanto a la preocupación por el contenido de la obra artística, ha llevado justamente a esa falta de integración, a la carencia de obras que representen al hombre en su integridad. Justamente es un problema que hace muchos años nos ha apasionado y que nos ha llevado a una serie de búsquedas formales tendientes a conseguir una expresión que sea a la vez contemporánea, desde el punto de vista técnico, del estilo, y que logre captar de una manera global, no parcial, no particularizada,

---

el mundo de hoy, el hombre de hoy. Yo diría que en el fondo hay aquí un problema de concepción política, de la búsqueda de un nuevo humanismo. Es notorio, por cierto, que muchas veces el creador contemporáneo ha eludido esa búsqueda y se ha refugiado esencialmente en el campo de la forma, en la pura revolución formal. Sin buscar nuevos contenidos (la integridad del hombre) que hoy en día por lo demás, solamente se pueden lograr por esos cauces, abandonando los viejos esquemas, los viejos moldes.

Es un poco también el problema del realismo. Yo me siento formando parte de él, pero hay que preguntarse, ¿de qué realismo?, ¿del realismo de los pintores del siglo pasado? Evidentemente que no. Aquel era un realismo que expresaba la realidad de ese momento; el de hoy, para expresar al hombre contemporáneo, tiene que ser evidentemente otro muy distinto. Eso es lo que, de alguna manera, con toda la dificultad que eso supone, con todo lo complejo que es el problema, trato yo modestamente de hacer; y no solamente yo, sino un grupo de gente que trabaja en la misma dirección.

*P. Mencionaste la palabra realismo, agregando que naturalmente el realismo contemporáneo no puede repetir las recetas del pasado, tiene que acomodarse a las características, a las necesidades de la vida contemporánea. A propósito de esto, me gustaría que abordaras, si es que quieres hacerlo, el problema del realismo socialista.*

R. Quiero hablar muy francamente. En primer lugar se ha puesto una etiqueta, que al margen de las ironías de la prensa capitalista, es una cosa muy seria, que supone mucha responsabilidad. Y lo que considero más grave es que aquello que se llamó realismo socialista no fue para mí, ni realismo ni socialista. Primero, porque utilizaba formas que eran absolutamente escleróticas, que respondían a estilos del siglo pasado, y es absolutamente imposible trabajar con formas del pasado y conseguir expresar una realidad que es de hoy. En segundo lugar, en cuanto a la problemática, la lucha del hombre contemporáneo, se operaba con clisés, con elementos anecdóticos a menudo superficiales; el héroe positivo, ¿no es cierto?, lleno de sonrisas, un concepto de "movilización" que yo considero absolutamente idealista y que no corresponde a la realidad,

---



---

que no corresponde a lo que nosotros entendemos por una interpretación socialista, marxista del mundo. Insisto en que no me asustan las ironías de los críticos reaccionarios, ni siquiera las de quienes, en apariencia no lo son tanto. Lo que me parece grave es que la etiqueta ha hecho mucho daño por la sencilla razón de que se la ha aprovechado para desprestigiar la idea misma del arte político, de que éste es nefasto, de que no es nada más que una especie de signo exterior de una movilización puramente política, en el peor sentido de la palabra; en suma, un panfleto.

**P.** *¿Tú crees que en Chile el realismo socialista tuvo cierta importancia en algún momento?*

**R.** Yo creo que no. Hay que hacer además una distinción entre el realismo social, llamémoslo así, que se produce en Europa, y las tendencias que se produjeron en Latinoamérica y que fueron mucho más vivas, más creativas, como el caso de los pintores mexicanos, por ejemplo, que apoyándose en formas incluso del pasado, las desarrollan y les dan un sentido mucho más contemporáneo. En cambio, aquellos pintores europeos que se inscribieron dentro del realismo socialista, en Francia, sin ir muy lejos, hoy ya nadie los recuerda, es penoso. Fueron gente que trabajó con formas, con esquemas muertos, momificados.

**P.** *En París acaba de realizarse una exposición, la exposición París-Nueva York. ¿Crees que esta confrontación agota el campo pictórico actual, el campo de las posibilidades pictóricas interesantes en el mundo? Es decir, ¿estas dos ciudades son hoy los dos polos que determinan el quehacer pictórico internacional?*

**R.** En mi respuesta tengo que evocar cosas que ya decíamos en Chile hace algunos años.

Con respecto a la exposición, bueno, ella tiene un carácter muy específico: París y Nueva York, es decir, lo que la pintura francesa fue para Nueva York, lo que la pintura norteamericana puede haber sido para Francia. Claro, son dos centros que tuvieron y tienen importancia, incluso en determinados momentos muy decisiva; pero me parece que, desde hace varios años, hablar de la

---

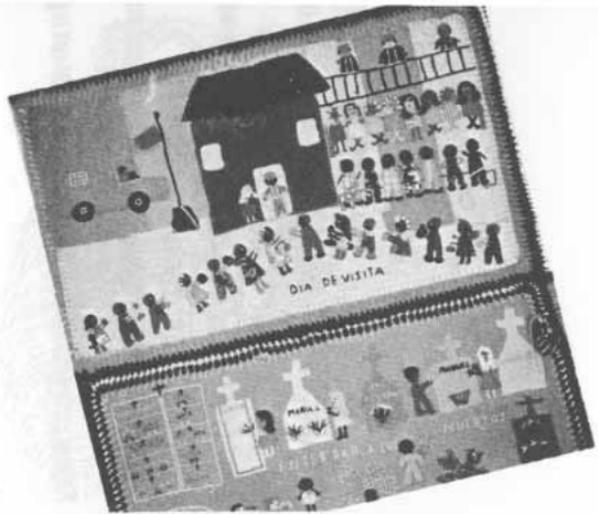
---

creación artística como de algo que está sujeto a estos centros me parece un profundo error. Ni siquiera debería hablarse de dos ciudades, París-Nueva York, cuando en verdad se trata de dos países, Francia y Estados Unidos. Es absurdo, hoy hay muchos creadores franceses que ya no viven en París, así como muchos norteamericanos no viven en Nueva York. Lo que pasa es que se juega aquí con dos imágenes, París, Nueva York, que son en el fondo, dos imágenes comerciales, las imágenes de dos grandes centros de galerías y de decisión mercantil, eso es fundamentalmente y lo saben perfectamente los franceses y lo saben los americanos también. Fuera de esto, yo creo, como decíamos en Chile, que ya es hora que se comprenda que desde hace bastante tiempo el arte se está realizando en los pueblos, el arte ya no es monopolio de París o Nueva York de Francia ni de Estados Unidos; hoy se da en todos los países, en Asia, en Africa, en Latinoamérica, de manera muy importante. Tanto es así, que los pintores latinoamericanos que en este tiempo pintamos en París no somos sino eso: pintores latinoamericanos que pintamos y vivimos en París, *pero no somos los artistas latinoamericanos; el arte latinoamericano se hace en Latinoamérica*, de eso no cabe ninguna duda. En la época contemporánea se ha roto con la idea de los centros culturales únicos, es algo que vale tanto para la cultura como para la política, el mundo se desplaza de un lado a otro, la vida circula en todo sentido, en todas partes. Persistir entonces en la idea de los ejes de decisión es un error, y tiene para mí únicamente un sentido, el sentido comercial. París, Nueva York, Londres fueron hace quince o veinte años los espejos, las únicas posibilidades. Hoy ya no.

**P.** *A propósito del sitio donde se desarrolló la exposición, ¿qué piensas de este centro cultural Beaubourg que tanta polémica ha suscitado en Francia.*

**R.** Yo diría que para París era un centro absolutamente imprescindible. Resulta que esta ciudad, con diez millones de habitantes, tenía menos museos que Santiago de Chile, menos sitios, lugares públicos donde se exponga arte contemporáneo. En París, existía un Museo de Arte Moderno y punto. Lo demás eran solamente galerías de arte moderno, galerías particulares, que hacen de esto su negocio, son salas de venta, y la labor cultural que hacen, si es que la

---



hacen, es circunstancial y subordinada a sus fines comerciales. Entonces, bueno, un centro como el Pompidou evidentemente que se imponía en una ciudad como ésta. Yo creo que es un instrumento completamente necesario, aún si envuelve riesgos y peligros. El de que pueda centralizar excesivamente, las actividades plásticas francesas, con perjuicio de lo que se hace en las grandes ciudades de provincias. Hay otro, también, más grave, como es el juego que se ha visto en la exposición Paris-Nueva York. En torneos como éste, las obras que se exhiben vienen de algunos museos, que las prestan, pero muchas otras vienen de galerías, las cuales hacen sus préstamos muy "graciosamente" siempre que, a cambio de ello, se exhiban otras obras que no tienen más interés que el puramente comercial de la propia galería. De este modo se crean prestigios falsos, esencialmente comerciales.

**P.** *Se trata, en efecto, de un problema de fondo. ¿Tú piensas, como artista, que el circuito puede tener una incidencia tan grande como para distorsionar la creación?*

**R.** Sí, estoy absolutamente convencido. Hay quienes dicen, bueno, pero qué tanto, si finalmente estas grandes galerías han descubierto una serie de pintores (aunque hay casos ilustres, como el de Miro, cuya obra, hasta el año sesenta nunca fue tomada por ninguna galería). Finalmente qué maravilla que haya estos señores que con su varita mágica se dediquen a descubrir pintores ¿no es así? Yo sé que no se puede ser tajante, absolutamente tajante, en el sentido de pedir que se supriman las galerías; al menos en el mundo en que vivimos, en la sociedad en que vivimos, es de algún modo una forma de subsistencia de muchos pintores (aunque tampoco son muchos, es una ínfima minoría, no más del diez por ciento, seguramente). Pero piensa en lo que es esencial, el criterio de selección, dictado por el público comprador, que está compuesto y esto no es una suposición, por los dueños de las grandes compañías, los grandes comercios, las grandes industrias. Ellos tienen el dinero, necesitan el prestigio cultural, la mayor parte de las veces no entienden absolutamente nada, nunca han estado vinculados a los problemas del arte, compran entonces lo que les ofrece el dueño de la galería, pero, ¿qué comerciante en cuadros se va a atrever a con-



vertirse en provocador de su comprador? ¿Acaso no va a ofrecerle sino aquello que sabe que puede aceptar? Así se crea, poco a poco, pero automáticamente, una "imagen" del arte contemporáneo de acuerdo a las "necesidades" de estos grandes compradores y de acuerdo a la forma como el dueño de la galería ha seleccionado sus artistas. En suma, un procedimiento antidemocrático, que atenta justamente contra la libertad de expresión de que tanto ellos se vanaglorian.

**P.** *Esto nos lleva a un fenómeno, que tiene relación con Latinoamérica. En varios países se han generalizado concursos, premios, a veces de cierta importancia, que auspician algunas grandes empresas. Pienso, por ejemplo, en el premio Coltejer de Colombia, o en el torneo de CRAV, en Chile.*

**R.** Es un problema complicado, pero, desde luego mi opinión preliminar es absolutamente negativa, hay ahí un problema de principios. Es cierto que qué hacen los artistas, cómo se arreglan para vivir si el poder de compra está en esa gente, si es esa clase social la que tiene el poder de organización para realizar esos torneos. Tarde o temprano, el artista cae en la tentación de participar en estos concursos, porque tiene que sobrevivir, y poco a poco ¿no es cierto? se dé cuenta o no, su forma de trabajo, su expresión artística va siendo cambiada, se acomoda a aquellos intereses.

Hoy, en Latinoamérica, en todo caso, estas cosas están ya muy desprestigiadas. En Chile, por razones obvias, se quiere volver atrás, a los antiguos concursos de las compañías "protectoras de las artes y de las ciencias", que en los años de la Unidad Popular nosotros no necesitamos absolutamente para nada.

**P.** *Estamos incidiendo ahora en lo que se vivió en Chile y creo que sería interesante que nos hablaras de lo que fue el Museo de la Solidaridad, sus repercusiones, su importancia.*

**R.** Creo que el Museo de la Solidaridad fue una iniciativa de gran trascendencia. Para definirlo brevemente basta evocar el afiche que se hizo para su inauguración, que reproducía el cuadro que Miro justamente había donado. El afiche explicaba que el Museo de la Solidaridad era el producto de la donación de los artistas del mundo, su homenaje al gobierno de la Unidad Popular, un

---

gesto de admiración y de solidaridad con el proceso que se desarrollaba en Chile.

El Museo llegó a tener más de mil obras, un hecho sin precedentes, por el número y calidad de los exponentes, los artistas contemporáneos más importantes. Allí estaban los artistas franceses, los italianos, los norteamericanos, todos los artistas latinoamericanos; algunos artistas alemanes ya habían empezado a organizar su envío; otro tanto los de los países socialistas, los japoneses, ingleses como Moore, Bacon, etcétera.

*P. Aparte de ese antecedente más modesto que fue el del año 64 en el edificio España, ¿tú crees que se ha hecho antes algo similar en el mundo con respecto a algún país?*

*R.* No, nunca. Ha habido, es cierto, aquí en Francia, en Italia, en otros países, movimientos en que algunos artistas donaban sus obras y esas obras eran rematadas a beneficio, por ejemplo, de los combatientes del Vietnam. Pero nunca nada semejante a como fue en nuestro caso. Aún más, la idea del Museo de la Solidaridad no ha muerto, se ha renovado por gente que vive en el exterior, chilenos y extranjeros y se prolonga en lo que hoy se llama Museo de la Resistencia Salvador Allende. Ya hay una cantidad de obras importantísimas, cerca de doscientas en Francia, otras tantas en España, en Italia empieza otra vez a cobrar el volumen, en Latinoamérica, en Norteamérica. Se inauguró con gran éxito en Nancy en junio, pasó luego en julio a Avignon y en el mismo mes a Barcelona, y luego a Madrid. Todo esto muestra la gran fuerza de la solidaridad con Chile, cómo está viva la admiración por nuestro proceso, por la lucha actual del pueblo chileno. En el plano artístico, una cosa es concluyente: estos museos van a constituir, no te quepa ninguna duda, en el momento en que volvamos al país, el gran museo, el museo de arte contemporáneo más importante del continente americano.

*P. Eso es evidente. Ahora bien, la pregunta que surge: ¿qué pasó, donde están esas mil obras que llegaron al país entre el 70 y el 73?*

*R.* La mayoría de esas obras no están, naturalmente, visibles en Chile. Es-

---

---

tán, y no digo una frase de propaganda, en un recinto militar. Una parte importante de ellas estaba expuesta antes del golpe, en el Museo de Arte Contemporáneo, y otra, formada fundamentalmente por dibujos, grabados y esculturas, estaba en el edificio de la UNCTAD. Pues bien, el que era Museo de Arte Contemporáneo es hoy día un recinto militar, y allí siguen las obras, muy bien guardadas, tanto que el pueblo de Chile no las ve más; allí llevaron también las obras que estaban en la UNCTAD. Hemos sabido que en el Museo de Bellas Artes y en alguna exposición aislada se habrían exhibido algunos grabados y dibujos pero, claro, en forma completamente desvinculada de su origen. De otros trabajos se sabe positivamente que algunos militares, generales de alta graduación, las tienen en su casa, se las robaron.

*P. A propósito del Museo de la Resistencia, tú has hablado de exposiciones en Nancy, Avignon, etc. Aparte de eso, en Reims, en la Casa de la Cultura André Malraux, hubo otra, llamada, "Chili Espoir", y que prepararon Gracia Barrios, Guillermo Núñez y tú. ¿Podrías hablarnos de la significación de esa exposición?*

R. En verdad, la exposición se generó a solicitud de la Casa de la Cultura de Reims; ellos pensaron que sería interesante poder exponer obras de algunos artistas chilenos contemporáneos que viven exiliados en París. Nosotros analizamos la proposición, que era muy buena: el lugar, excelente, un muy buen montaje, además de la idea de llevar después la exposición a otras ciudades de Francia, a París desde luego, y aun, enseguida, fuera del país. Así que se nos ocurrió ampliar el proyecto original y después de un año de trabajo, logramos juntar obras de unos sesenta artistas chilenos que viven en catorce o quince países diferentes. Se complementó, además, con afiches realizados durante la Unidad Popular o posteriormente, y con fotografías en color, de grandes dimensiones, de los murales de la Brigada Ramona Parra y de otras brigadas que funcionaron en Chile entre los años 70 y 73.

Yo creo que es una exposición interesante. Da una visión anterior al golpe fascista y agrega el aporte de la pintura realizada en el exilio, que en su mayoría tiene que ver con el problema de Chile, con la represión. Con todo y que

---

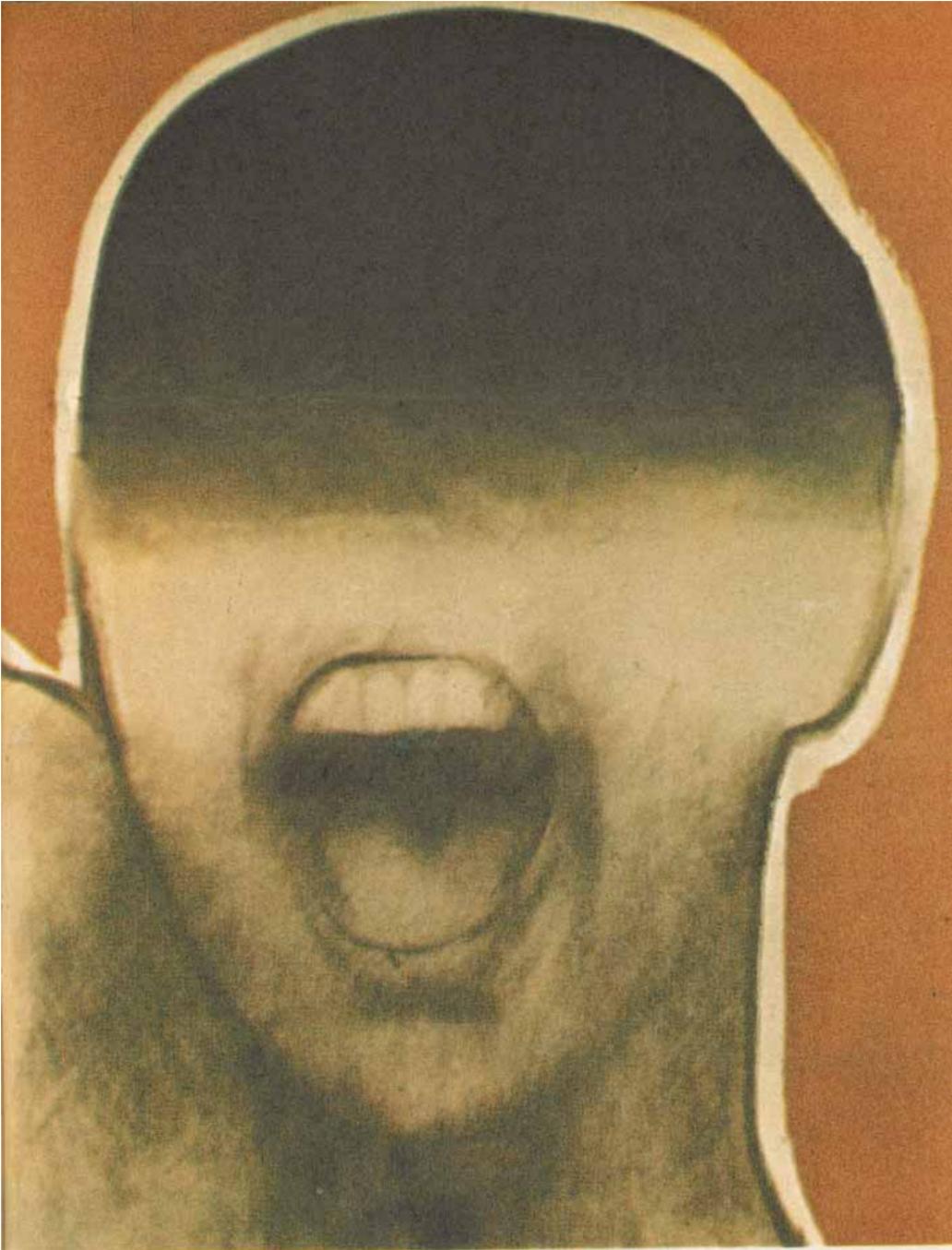


Foto Pueller-Triviño

JOSE BALMES

*ARAUCARIA* 129



FERNANDO KRAHN

Yo creo que es una obra muy interesante. En ella vemos un momento de la historia y el espíritu de la época. El hombre de la izquierda es el rey, el hombre del centro es el papa y el hombre de la derecha es el cardenal. La obra está muy bien hecha y es una gran obra de arte.

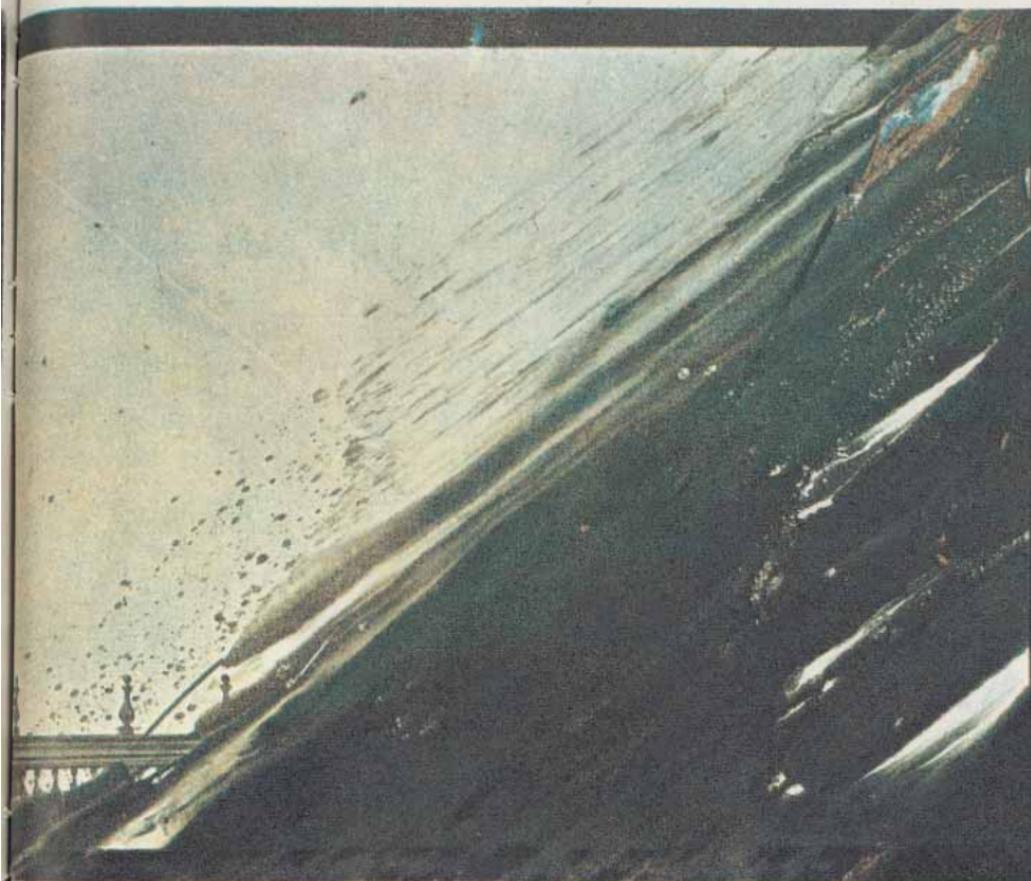


foto Luis Poirat

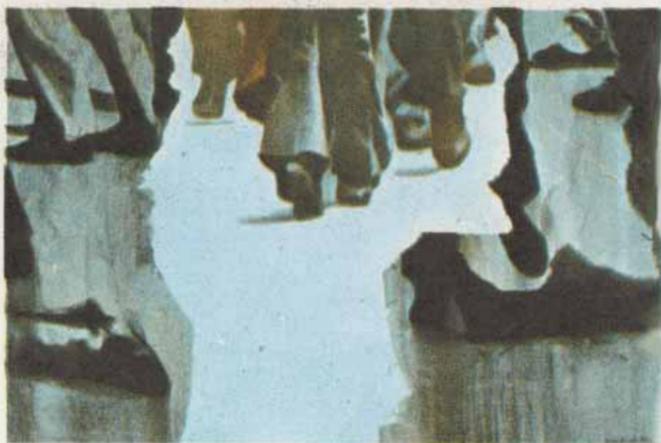
NEMESIO ANTUNEZ



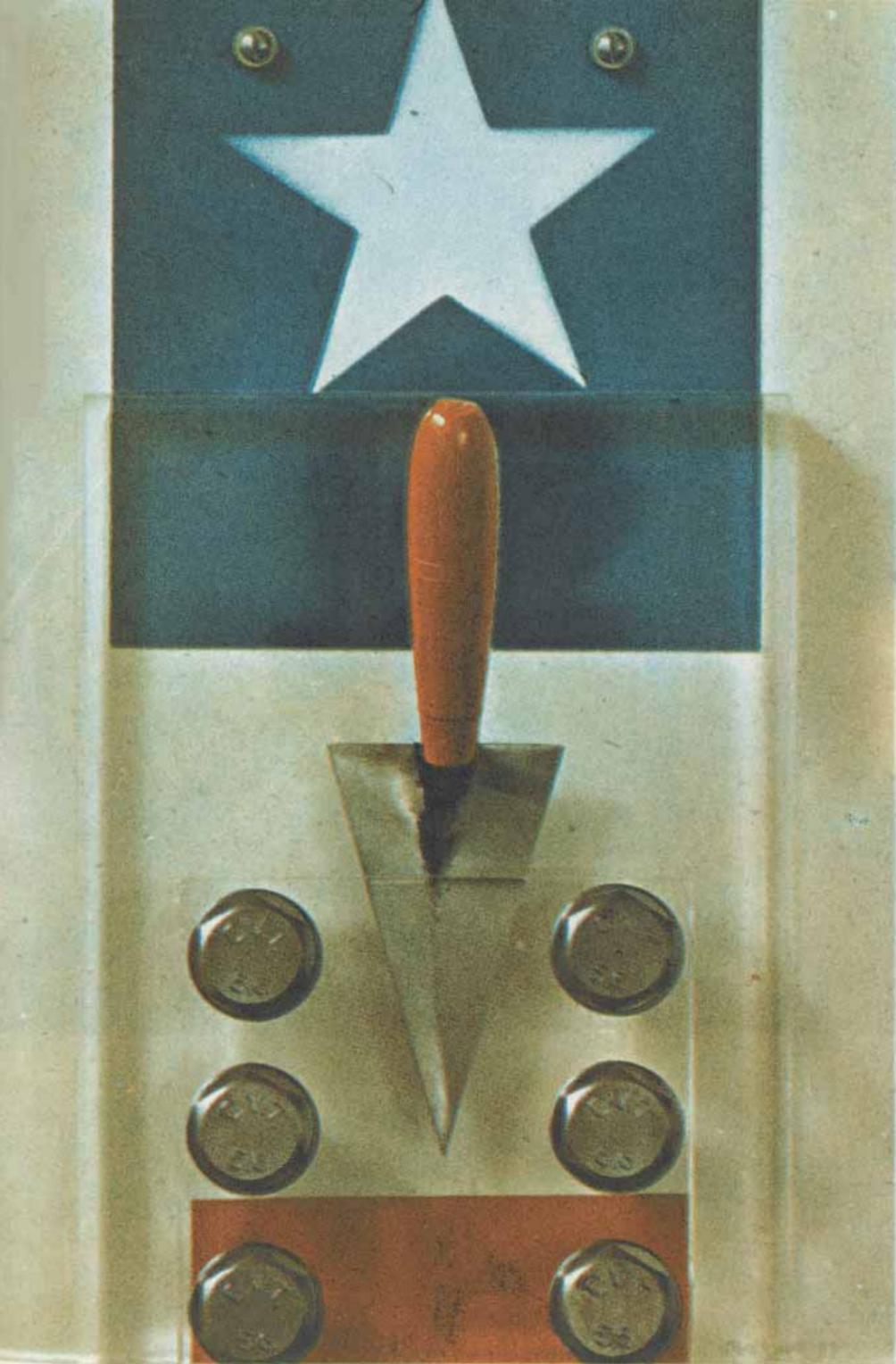
Foto Fernando Orellana

ROBERTO MATTA

Foto Fernando Orellana



GRACIA BARRIOS



CARLOS VASQUEZ



Foto Luis Port

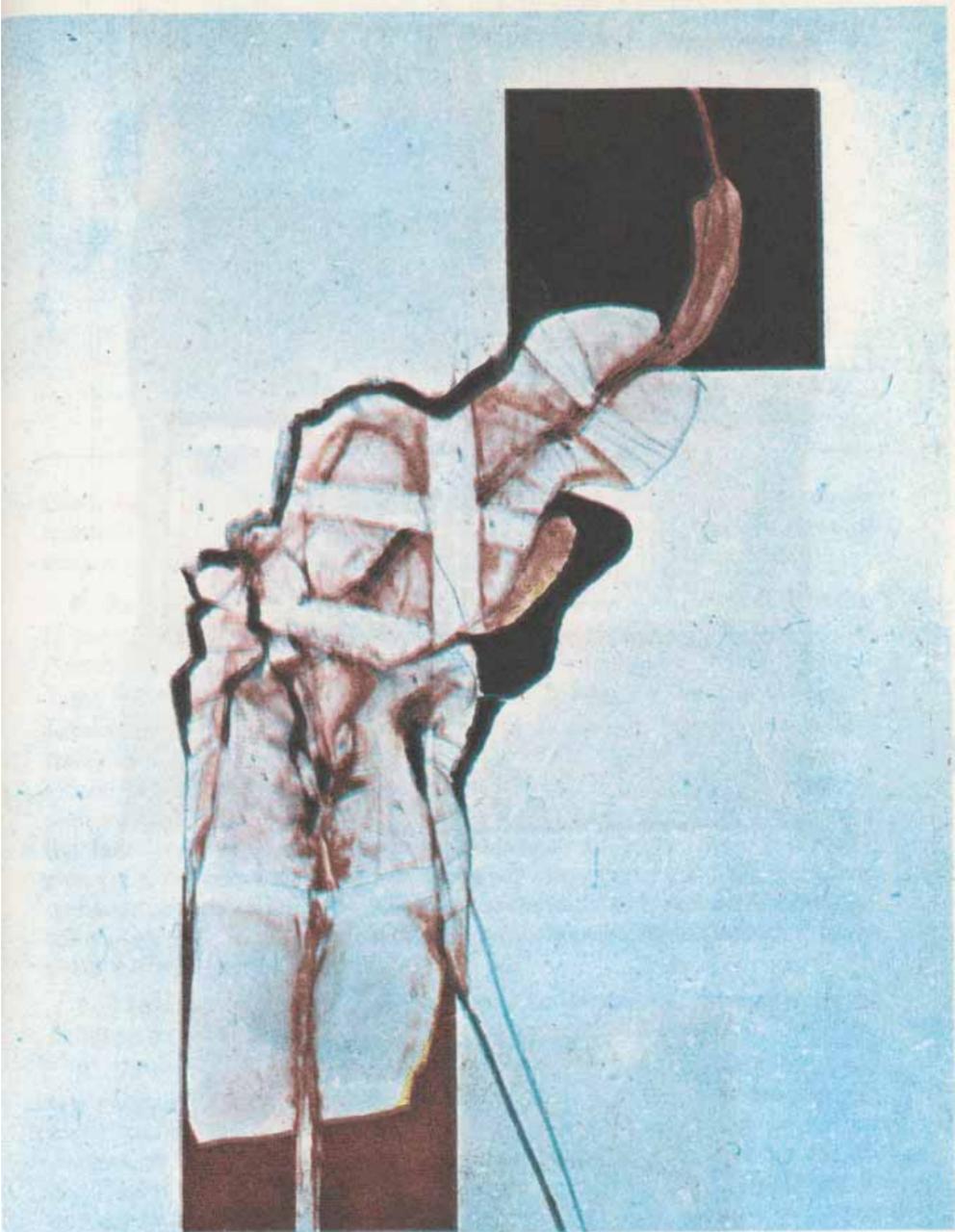
EDUARDO BONATI



Foto Fernando Orteliana

134 ARAUCARIA

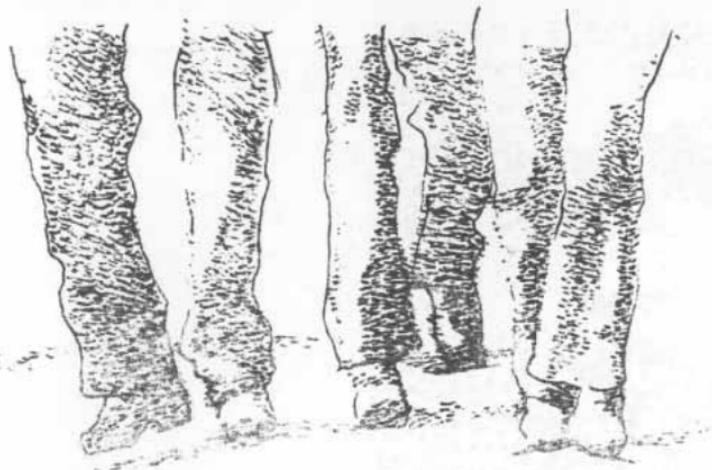
ZAÑARTU



GUILLERMO NUÑEZ



Tapices bordados por las mujeres de los presos políticos



---

pueda haber algunas deficiencias refleja la lucha, una intención de expresión realizada con gran libertad (cosa que no ocurre o cuando menos autocensurados), y con un sentido también yo diría, de gran contemporaneidad.

**P.** *Recuerdo que al inaugurar la exposición, Rafael Agustín Gumucio señaló que ella es una manifestación del pluralismo que caracterizó a la Unidad Popular. ¿Te parece atinada esa caracterización?*

**R.** Desde luego, es efectivo. En primer lugar, desde el punto de vista formal, estético hay una gran variedad de tendencias que van desde la pintura no figurativa hasta una pintura con intenciones políticas y sociales con un mayor o menor grado de realismo. Está enseguida, la filiación ideológica de los participantes. Ahí hay gente que pertenece a la Unidad Popular naturalmente, pero hay también simpatizantes de la democracia cristiana, por no decir de derecha, pintores que incluso en un primer momento se quedaron en Chile, pensaban que podrían vivir allí, trabajar allí, hasta que la realidad brutal del fascismo los convenció de su error. Se autoexiliaron y hoy día trabajan con nosotros, participan en múltiples actividades.

**P.** *¿Tienes informaciones precisas sobre las condiciones de trabajo de los plásticos en Chile?*

**R.** Su situación es muy difícil. Hay problemas graves de subsistencia, por una parte, y por otra ellos hacen esfuerzos por luchar contra la censura y la autocensura; no pueden expresarse con libertad, utilizar un lenguaje que les permita ser testigos de la realidad, expresarla. Un amigo que vive allá me decía: "nosotros ya estamos expresando el símbolo del símbolo del símbolo, no nos queda otra".

**P.** *A propósito de la creación dentro del país, quiero evocar el caso del edificio de la UNCTAD, que el gobierno de la Unidad Popular dedicó después de la conferencia económica a la cultura, dándole el nombre de Gabriela Mistral, y que con ocasión del golpe de estado fue transformado en Edificio Diego Portales, sede de la Junta Militar. Recuerdo que en una ocasión tú expresaste que veías en ese edificio una demostración de una interesante integración, aparte*

---

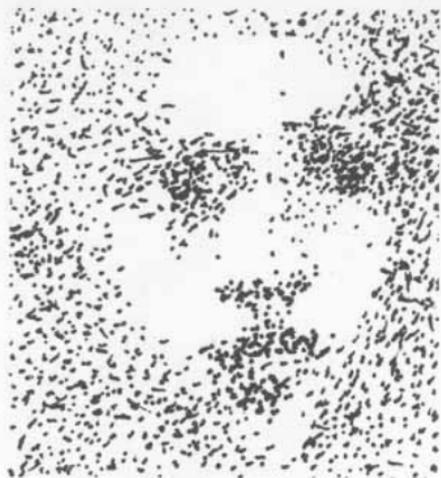
*del trabajo brillante que hicieron los obreros apresurando su construcción, entre arquitectos y plásticos. ¿Podrías precisar tus ideas al respecto?*

**R.** Sí, creo que fue una buena experiencia. Yo no diría, es cierto, que haya sido un ejemplo de integración total, es decir, que en la concepción inicial, en el proyecto mismo hayan participado los plásticos con los arquitectos. Eso conlleva un problema muy complejo. ¿Dónde comienza el trabajo de los plásticos, dónde se detiene? ¿Cuál es el alcance de la decisión de los arquitectos?, etc. Es muy difícil. En todo caso, a partir de un cierto momento de la construcción hubo intervención de los plásticos; específicamente estuvo encargado Martínez Bonati de definir en forma global con los arquitectos y con otros artistas qué expresión artística, escultura, pintura, tapices, tejidos, grabados, dibujos, relieves, vitrales, etc., se elegían para las distintas salas, los vestíbulos, los pasillos, los espacios exteriores, en fin. Se estudió cómo evitar la simple superposición, e integrar, en cambio, todos estos géneros tan diversos, tener en cuenta, además la expresión personal de cada uno de los participantes, e integrar todo esto, en suma, con el conjunto del edificio. Fue un intento interesante, que seguramente podría después haberse desarrollado más y perfeccionado más, en otras construcciones. Fue una experiencia extraordinaria, creo que tal vez la primera que se ha intentado en Chile.

**P.** *Gracia Barrios y tú aparecen, aparte de la creación personal propia, asociados a la experiencia de las brigadas de pintura mural, que ha llamado tanto la atención en Europa. Sabemos que este trabajo lo han prolongado aquí, en Francia, en Holanda, en Alemania, en la Bienal de Venecia, en innumerables partes. ¿Podrías tú resumirnos lo esencial de esta experiencia?*

**R.** Bueno, ya hemos hablado de algunas cosas del pasado que explican parte de esta historia. De cómo a partir de la pintura de caballete pasamos, a través de nuestra vinculación con los problemas sociales y políticos a las exposiciones al aire libre, de gran formato, como "Santo Domingo, Mayo 65", la serie sobre el Che Guevara, otra serie sobre el Vietnam, y muchas otras sobre problemas de Chile, como la masacre del Salvador, etc. Todos estos hitos van marcando la creación, el desarrollo de grupos de trabajo colectivo, que creo

---



---

tienen una de sus expresiones más altas el año 67 en la exposición que se llamó "Vietnam agresión", donde no sólo los pintores desarrollaban una labor colectiva, sino que integraron su trabajo con escultores, cineastas, músicos, escritores. Antes había ya experiencias en el plano propiamente de la pintura como la del año 64 con los murales que hicieron un grupo de compañeros en el río Mapocho, creo que fueron los primeros murales de ese carácter, aunque hay una conexión muy directa con lo que todo un grupo de gente empezó a hacer a partir de los años 60. Todo esto no se puede desvincular, de ninguna manera, del proceso social y político chileno, que es el que explica que nosotros no seamos más lo que éramos quince años antes, cuando permanecíamos en el taller pintando nuestro pequeño mundo (o gran mundo quizá, pero desvinculado del mundo de los demás). Después viene la Brigada Ramona Parra y nuestra participación en muchos de sus trabajos y luego la explosión de los años 70 al 73.

Todo esto creo que fue captado, llamó la atención de muchos, pintores, escritores, en fin, gente que se interesaba por los problemas de la cultura, y que visitaron Chile en ese período.

Hoy esta experiencia es más conocida en el exterior porque una gran cantidad de la gente que participó en este trabajo está ahora afuera, está exiliada, y ha continuado su labor en los países donde reside tanto en forma individual como colectiva. Ya en el año 74 estábamos participando en la Bienal de Venecia; Chile invade las calles de la ciudad con sus brigadistas, y la labor es desde entonces ininterrumpida, en muchos países, como tú haces mención, en Holanda, en Alemania, Italia, Francia desde luego, cuidando siempre de desarrollar un tipo de trabajo que muestre el máximo de apertura, que ofrezca las máximas posibilidades de expresión individual y colectiva y que tenga en cuenta las características de estos pueblos, que son distintas a las del chileno.

*P. Tengo entendido que hay diferentes brigadas de chilenos en diversos países y que, aparte de eso, hay una brigada internacional que forman pintores de distintas nacionalidades.*

*R. Sí, en Francia hay dos: la brigada Pablo Neruda, donde están Gracia Barrios, Guillermo Núñez, José García, José Martínez y yo, y la brigada Ven-*

---

ceremos, integrada por Sotelo, Irene Dominguez, Solano y otros pintores chilenos. En otros países hay otros grupos, organizados también en brigadas. En Italia también se llama Pablo Neruda y está dividida en dos grupos, uno que trabaja en el norte y otro en el centro; en España hay aún otra brigada Pablo Neruda, en Barcelona; y finalmente en Alemania hay otro grupo formado no sólo por pintores sino por jóvenes que participaban en la BRP en Chile. Se llama brigada Salvador Allende.

La brigada internacional tiene una gran importancia: ella señala cómo el ejemplo chileno ha tenido un efecto movilizador entre la gente de aquí. Está formada por pintores de distintos países, hay italianos, franceses, un holandés, argentinos, uruguayos, brasileños, chilenos, desde luego, algunos españoles. Además, casi siempre cuando se va a pintar a un país determinado, se integran para la ocasión pintores locales.

*P. ¿El hecho de que tú seas profesor de Pintura Mural en la Universidad de París, puede ser señalado como un indicio del interés que hay en torno a la experiencia plástica chilena?*

*R.* Es evidente, y uno lo nota, además, por otras experiencias. Cuando estoy haciendo clases, por ejemplo, vienen a menudo alumnos de otras universidades, de diferentes escuelas de arte a inquirir datos sobre lo que se ha hecho en Chile, la pintura colectiva, la pintura mural de la época de la Unidad Popular. Es el mismo interés que hay por otras expresiones artísticas chilenas, y que como se sabe son hoy objeto de análisis, de estudio en muchos países europeos.

*P.* *Estamos terminando, y te voy a formular la pregunta final. Todo lo que nos has dicho, no puedo dejar de vincularlo a una situación muy especial, que es el matrimonio que tú constituyes con Gracia Barrios, la pareja que viene desde la formación académica de la juventud, pasando por la experiencia del Grupo de Artes Plásticas de los años 50, y en fin, toda una vida ligada a los acontecimientos políticos y sociales del país enfrentándolos siempre en forma*

---

la mística

---

*común. ¿Podrías afirmar —la pregunta es indiscreta— que Gracia Barrios suscribiría todos los juicios que tú has omitido?*

**R.** Bueno, yo creo que de acuerdo a lo que tú dices, lo que representa nuestra vida en común con Gracia desde hace tantos años, yo debería decir que sí, que seguramente va a apoyar estos juicios. Sin embargo, aunque yo he estado hablando de los problemas de la creatividad, yo no me olvido que la creatividad significa la vida, algo nuevo, significa la aventura, y como la aventura, la vida son privativos de cada cual, a lo mejor nos encontraríamos con una sorpresa ¿quién sabe? Gracia podría decir que no.

**P.** Bueno, y creo que no otra cosa es el pluralismo.

**R.** Así es.

---

GUILLERMO NUÑEZ

## TOMAR LA VIDA Y LOS SUEÑOS DE LA MANO

Aquí yo soy invisible (un sueño de niño), en el metro, en el autobús, en la calle nadie me conoce ni yo conozco a nadie. Pero esta soledad me gusta, me pertenece, no la rechazo porque me ayuda a continuar en mi país del cual no termino de salir nunca, estoy siempre allá, con la ventaja que puedo mirar con más calma a pesar que dentro, lo único que ruge es la realidad de todos los días de Chile, el miedo a la noche, la elección obligada entre el amor y el odio, la verdad desgarradora que hace de la belleza y el éxtasis un lujo que a los artistas ya no les está permitido concederse.

Sigo viviendo en el cajón de madera de Grimaldi, en la obscuridad de la celda solitaria, en los gritos de dolor que me llegan a través de las paredes y que

---