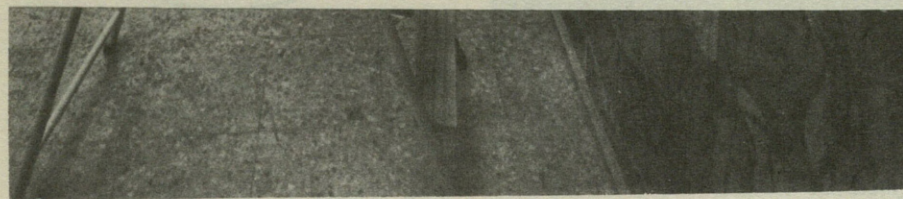


Balerdi o «atreverse al desastre»



Rafael Ruiz Balerdi, donostiarra, pintor, grafista, irakasle de arte, cineasta circunstancial. Un hombre al que las barreras impuestas, las corrientes, las «escuelas» le llegan por los márgenes con sólo la intensidad necesaria para enterarse de que existen. Un artista que día tras día, desde hace muchos años, ha convertido la superación de los miedos internos y la progresión en la forma y la técnica en un ejercicio cotidiano.

Un pintor «cotizado» y a la vez un señor que no tiene inconveniente en dedicar cinco horas a la semana a enseñar pintura a escolares de barrio durante los últimos cuatro años; nunca mejor lo de «amor al arte». Un artista que huye de los moldes persiguiendo una especie de utopía estética a través del conflicto permanente con su propia obra. Todo ello porque hay que «en arte hay que atreverse al desastre».

PUNTO Y HORA: Rafa Ruiz Balerdi es un artista polifacético y evolutivo, una especie de constante buscador de nuevas vías. La más reciente quizá sea ese experimento de llevar el arte a las escuelas, no como una disciplina, sino como una actividad de participación. ¿De dónde salió esta experiencia?

RUIZ BALERDI: Tengo que confesar que el principio de todo esto, hace cuatro años, no fue nada preconcebido, sino una casualidad. Yo estaba trabajando en un cuadro bastante grande y tenía un problema de dónde meterme; entonces me ofrecieron una sala en una escuela de Andoáin y allí iba todos los días a pintar. Un día, un alumno me vio y estubo un buen rato contemplándome; le pregunté si aquello le interesaba y si le gustaría seguir viniendo y hacer algo por su cuenta conmigo. Al día siguiente vinieron dos chavales y luego más a medida que la voz se fue corriendo por la escuela. Sacamos caballetes viejos, trajimos más material y allí empezó todo.

Al principio no le di demasiada importancia pero luego, en cuanto comencé a ver los primeros resultados del entusiasmo de los chicos, es cuando me di cuenta de que todo aquello podía tener más importancia de la que yo inicialmente le concedí. La cosa es que seguí en Andoáin y luego en otras escuelas hasta hoy, aquí en Herrera. Ahora, además de pintura hacemos música y danza, materias de las que se encargan otros dos compañeros, y los resultados son tan interesantes como en pintura. Los chavales tienen un gran empuje.

P. y H.: ¿Pero ese empuje es sólo momentáneo o tiene continuidad?

R. B.: Me figuro que te refieres a la constancia de los chavales. Es cierto que a los doce, a los trece o a los catorce años la falta de constancia es normal, pero en mi experiencia con los niños he visto todo lo contrario. Puede que al principio se lo tomen como un pasatiempo, pero tardan poco en cambiar de actitud, en pintar más como ejercicio de expresión personal que como «asignatura». Además no te creas que cada tela que hacen es cuestión de una o dos tardes; lo trabajan mucho, lo moldean todo a partir de su progresiva interiorización de un ideal estético. Muchos se pasan semanas y hasta meses con un solo lienzo, plasmando lo que en ese tiempo va creando su propio «yo».

P. y H.: ¿Les llevas tú de la mano o van ellos solos hacia la expresión artística?

R. B.: Cuando más les sugiero temas, o más que eso, actitudes. Por ejemplo: un día les puedo decir «hoy vamos a cerrar los ojos y pensar en 'lo de arriba' y 'lo de abajo'»; de ahí puede salir una nube y un monte, una gaviota y un pez..., todo lo que quieras; luego sólo queda transmitirlo a la materia, dibujar, pintar...

P. y H.: Pero una técnica y una teoría, aunque básicas, son necesarias para un ejercicio estético como la pintura.

R. B.: La teoría queda fuera de los límites deseables para un niño; no se trata de que el chaval asuma la pintura como una práctica de meditación, no creo que haya que obligar a los chavales a desencadenar procesos intelectuales a la hora de que arranquen a pintar. Es más bien una cuestión de crear el estímulo y dejar que a los doce o trece años sea una reacción visceral del joven artista la que sustituya al proceso intelectual. En cuanto a técnica también pretendo limitarme a lo más esencial, a la conjunción

de formas y de volúmenes y poco más. El resto sale de ellos, y te aseguro que el resultado de esta libertad de hacer lo que quieran son cosas preciosas, verdadero «arte biológico».

P. y H.: El abordar al niño o al adolescente con la pintura debe producir algún tipo de reacción que vaya más allá de una potenciación de la expresividad o de la sensibilidad de cada sujeto; ¿has observado algo de esto?

R. B.: ¡Por supuesto! Al cabo del tiempo, de uno o dos años, ves cómo el chaval ha sedimentado cosas, ves cómo cambia de visión. Realmente esto de pintar es una tontería, es como humo; líneas hacia arriba, líneas hacia abajo, formas... En realidad es una herramienta, un vehículo para descubrir nuevas perspectivas vitales. Esto es claramente observable en los chavales; adoptan una nueva actitud psíquica, un modo distinto y más completo de ser espectadores —y actores a la vez— de todo lo que les rodea.



La pintura en la escuela: entre juego y arte.

P. y H.: Lo que estáis haciendo tiene un interés suficientemente grande como para que tuviera una continuidad en institutos y otros centros, cosa que hoy por hoy no existe; ¿qué pasará después, con los chicos cuando dejen la escuela?

R. B.: Aquí entraríamos en la consabida denuncia de un sistema educativo incompleto como el actualmente vigente. Es verdaderamente una lástima que cuando los chavales dejen la escuela y pasen al instituto o otro centro, dejen de pronto de ejercitar el arte como lo hacemos aquí. Lo único que se puede decir es que las nuevas generaciones de maestros son más abiertos a estas nuevas coordenadas de la educación y que es previsible que en el futuro se vayan llenando las lagunas. Lo que pasa es que hay problemas más prioritarios en materia de educación, como puede ser la ampliación de los canales de enseñanza del euskera y de la historia y cultura vascas. Cuando todo esto entre en vías de solución, es cuando más gente se abrirá al arte y a la necesidad de llevarlo a las escuelas y a todas partes.

DESDOBLAR AL ARTISTA

P. y H.: ¿Esta incursión en la enseñan-

za, esta experiencia colectiva con niños y jóvenes, te ha enriquecido como artista? ¿Has aprendido algo nuevo?

R. B.: Desde luego que sí. Mira: para el hombre es fácil caer en el egocentrismo a la hora de ser artista. Uno se mete en «su problema» a medida que va haciendo más y más cuadros y llega un momento en que ya no se progresa; cuando más avanza en el terreno puramente personal, pero nada en el colectivo. Hay que hacer algo para evitar esto, si no se cae en un sistema de círculos cerrados y concéntricos, dentro de cada cual está el artista a título individual. La enseñanza es una vía para salir de estos círculos y a la vez —y no menos importante— crea una infraestructura de cultura para la sociedad en la que el artista desarrolla su trabajo. En mi caso, la enseñanza ha supuesto encontrar el eslabón que me faltaba para unir lo particular, lo interior, con lo social. Se habla de hacer del arte una manifestación po-

pular; según esto, a mi me es igual trabajar en mi casa o en una escuela. Eso podría ser una manera de salir a lo popular: ubicarte en un lugar donde, antes, lo que haces no se conocía.

P. y H.: Y, a la vez, el pretexto para romper con el individualismo en el que frecuentemente cae el artista.

R. B.: Claro. Es que es muy fácil quedarte solo; te vas liando más y más y cierras el círculo. Si sales a hacer trabajos con otros, si te enmarcas en un colectivo, satisfaces una necesidad que en el fondo es biológica para el artista: el entronque con el exterior. Yo antes, me levantaba por la mañana, me tomaba un café y, acto seguido, me sumergía en mi propio problema. Pasaba horas y horas frente a una tela, devanándome la cabeza en un proceso puramente personal. Eso ya lo conozco, ahora trato de desarrollar otro individuo, otro artista que sea público a la vez que íntimo y personal. Es difícil y hay que obligarse; la interioridad es muy atractiva para cualquier artista, es la posibilidad de crear un mundo propio mientras que fuera hay una gran frialdad. Pero si logras salir y establecer un puente entre tú como sujeto y lo público como objeto es cuando abres las puertas a un trasvase muy im-



Desdoblarse, convertirse en un miembro de un grupo, llevar el arte al pueblo.

portante. En ese paso de lo público a lo privado puedes volver con muchas cosas resueltas.

P. y H.: Sin embargo, en un punto intermedio de este camino entre lo individual y lo popular está todo un entramado comercial, una verdadera industria del arte. Entre nosotros mismos lo demuestra la multiplicación de galerías y el creciente interés en el arte-inversión. Todo esto crea unos condicionantes al artista...

R. B.: Todo esto se tiene que romper algún día, entre otras cosas porque limita tu libertad de hacer y de crear. Hoy por hoy las cosas están configuradas de manera que una galería expone y vende; y tú cobras; y sigues trabajando; y luego tienes que vender otra vez porque hay que vivir de algo. Pero resulta que se te está exigiendo el pasar por un determinado cauce y al final haces casi lo mismo que harías en la cadena de montaje de una fábrica. Todo esto es muy peligroso y hay que estar muy en guardia para no caer de lleno en este juego.

un estímulo para el artista mismo, porque, en el arte, ¿qué trabaja?; trabaja el subconsciente, un subconsciente que está por tomar color, volumen, forma, sonido... Fíjate la de acordes que están sin explotar todavía en el campo del sonido, en la música. Un primer acorde extraño, un segundo, un tercero y el resultado puede ser nefasto, pero hay que atreverse a más; quizá el cuarto acorde sea el que dé sentido a los anteriores y haya nacido una nueva estructura sonora. Ahí está un poco el «quid» del asunto, la función de estimular.

«ATREVERSE AL DESASTRE»

P. y H.: Esto podría ser una formulación teórica, una conversación de café de artistas, pero basta echar una ojeada a tu obra para comprender que es una teoría que tú practicas.

R. B.: Es que llega un momento en que te tienes que plantear una batalla con-

tigo mismo frente a la tela. Me pasó algo de esto con unos dibujos de hace algún tiempo; salieron de algún lugar de mi mismo, pero con ellos me encontraba completamente «descolocado», había una extraña comunicación entre nosotros, pero yo estaba en una dimensión y ellos —los dibujos— en otra. Después comencé algo nuevo: unos dibujos enormes en papel de estraza —papel de envolver— y a carbón —una técnica que sólo he utilizado cuando estaba estudiando—; este trabajo, en el que llevo meses, ha supuesto un salto tan largo que ya esos anteriores dibujos me parecen lo más clásico del mundo. Lo cierto es que lo que hago ahora es una manipulación de la forma y de los signos hasta el punto de que unos se destruyen a otros y yo no lo puedo aceptar; no me queda más remedio que seguir penetrando hasta que todo aquello que es conflicto se armonice. Es apasionante porque te das cuenta de que te estás atreviendo, de que te arriesgas al desastre.

P. y H.: Lo que cabe preguntarse es hasta qué punto esta actitud mental de plantearse, «me cargo este cuadro, pero voy a por esa armonía», es reciente en Balerdi...

R. B.: Reciente en cuanto a que se ve con claridad desde hace poco, pero creo que no es más que una etapa más en una progresión personal que comenzó hace muchos años: el día que cogí un lápiz por primera vez. Yo he sido un hombre muy constante trabajando pero muy miedoso; la pintura es un mundo de miedos de por sí, pero hay que ir superándolo, traspasar uno y otro umbral. En el trasfondo de mi obra hay un deseo de unidad, de armonizar lo inarmonizable, pero no por la vía fácil de que una cosa te salga así o de la otra manera, sino a través de una batalla llevada hasta el final.

P. y H.: Según todo esto, estás en pleno conflicto dialéctico con tu propio «yo» y con tu obra; a otros artistas un proceso similar les ha llevado a la inclusión de innovaciones importantes —las épocas picasianas, el movimiento de Calder—; ¿si «algo» te obligara a ello estarías abierto al cambio, estarías dispuesto a dar un salto más largo que los que has

LA FUNCION SOCIAL DEL ARTE

P. y H.: Partiendo de la base de que un cuadro es algo más que un objeto que sirve para llenar un blanco en una pared —o al menos debiera ser algo más—, ¿cómo ves la vida de tus obras una vez que terminas con ellas?

R. B.: Volvemos de nuevo a esa dualidad de privado-público. Mientras estás trabajando en una obra es el centro de todo tu «yo» personal y, por tanto, tiene un interés y una importancia máximas para ti y sólo para ti. En el momento que acabas, y ese cuadro se te va de las manos, deja de vivir para el individuo-artista y nace para los receptores de tu trabajo. Lo social en el arte es la aportación que hace el artista a través de la obra al cuerpo social en que está insertado, es el grano de arena que todo miembro de una colectividad tiene que aportar. Tú animas, estimulas, ofreces tu particular visión de la realidad. Pero para mantenerte en esta dinámica tienes que atreverte a dar algo nuevo, innovador, algo que haga pensar al sujeto receptor. Y al mismo tiempo tiene que ser

Después de la «básica» no habrá arte en bachillerato.



dado hasta hoy?

R. B.: De alguna manera lo que estoy haciendo ahora con el papel de estraza y con el carboncillo es un salto importante en mi línea. Hay gente que me dice que haga lo mismo en otro soporte que no se degrade al cabo de poco tiempo, pero es que a mí me ha dado por ahí. Del mismo modo me puede dar por otro lado en el futuro. Respecto a estar abierto a ello o no, es cuestión de superar el miedo, de atreverse a ese salto.

P. y H.: Sin embargo, tú no eres purista en el sentido de que no traspasas los umbrales en un solo sentido, no eres de los que superan una etapa y ya no vuelven a ella.

R. B.: No me cuesta ningún trabajo especial volver atrás; de hecho lo hago al incorporar aspectos de mi pasado en lo que hago en un momento posterior. Más claro incluso es cuando alguien me pide

hago a las figuras que se apartan del concepto clásico, pero que tengan un peso propio. Bloques, volúmenes, formas que tengan un simbolismo de conjunto al tiempo que cada una de ellas conserva su propia individualidad...; figuración, sólo que después de haber sido sometida a un proceso de «atreverse a descomponer».

P. y H.: Una pregunta obligada a un artista es la motivación. ¿De dónde sale la temática de tu obra?

R. B.: Cuando empecé lo que hacía era lo típico: bodegones, paisajes...; luego descubrí el valor de modelar, de cambiar formas, encontré el significado que tenía para mí el formar y deformar. El tema, realmente, es secundario, tiene su importancia en cuanto que me sugiere un principio. Tengo un dibujo que nació de una manifestación, pero en él lo que realmente me importan no son los policías

dibujo en sí, independientemente de sus características circunstanciales.

«LA CAZADORA INCONSCIENTE»

P. y H.: Queda una faceta clave en la obra de Ruiz Balerdi, un momento en que la búsqueda de nuevos horizontes llegó hasta el cine en una cinta de diez minutos llamada «La cazadora inconsciente».

R. B.: «La Cazadora» fue nada más que una de esas cosas que a veces te da por hacer. Más que otra cosa fue fruto de la casualidad y desde luego no la precedió ningún proceso intelectual consciente y buscado. Partiendo de la base de que una serie de figuras repetidas con ligeras variaciones y a una cadencia rápida dan una sensación de movimiento, me picó la curiosidad de hacer algo en esa línea. Yo estaba en Madrid en aquella época y



«Hay que dejar que una reacción visceral sustituya al proceso intelectual en el joven artista».

que le haga tal o cual cosa; he hecho retratos para amigos dentro de la más pura figuración y hace poco me pidieron una portada para un disco de música autóctona y seguí la sugerencia del que me lo pidió. El resultado fue algo que podría estar en la línea de un Zubiaurre, dentro de un folklorismo tremendo. Pero estas vueltas atrás, o incluso incursiones en terrenos extraños, no me suponen ni traumas ni dificultades. El plantearte la pintura como conflicto no implica que tengas que excluir ni temas ni técnicas.

FIGURACION, MOTIVACION, DEFORMACION

P. y H.: En la base de tu obra está la figuración, pero a medida que se avanza con una pauta cronológica esta característica va quedando cada vez más difuminada. ¿Qué línea ha seguido esta deformación?

R. B.: Para mí, al menos, siempre está latente la figuración. Hago figuras y las descompongo en la no figuración hasta el punto de que no queda rastro del motor inicial. Luego está el recurso que

y los manifestantes corriendo, sino las líneas, el movimiento, el reparto de los volúmenes que la contemplación inicial del «tema» me permitió plasmar sobre el papel.

P. y H.: La preocupación fundamental es la de tu propia estética entonces; no es como el «Gernika» en el que Picasso conjuga la estética con un contenido; se narra algo ajeno al hecho de pintar.

R. B.: Pero es que el «Gernika» se llama así por las circunstancias; Picasso le podría haber puesto cualquier otro nombre. El título es que le ha dado el contenido, pero si se hubiera quedado sin él seguiría teniendo todo su valor inherente.

P. y H.: Pero, según esto mismo, tu dibujo de la manifestación adquiere un valor para el que lo contempla que trasciende el mero carácter estético para entrar en otro terreno, desde el momento que se llama «manifestación».

R. B.: Evidentemente. Pero esto no ocurre más que en un primer momento, más adelante, cuando la obra ha terminado de transmitir el mensaje social o político —que a fin de cuentas es lo anecdótico—, el espectador puede comenzar a leer otros mensajes que le transmite el

conocía a gente que hacía cine; ellos sólo tuvieron que decirme un buen día que cada segundo de proyección son veinticuatro fotogramas. Una vez que supe esto me puse a buscar restos de filmaciones en la filmoteca y me limitaba a copiar cada fotograma del original, pintando sobre una película virgen. Para cualquiera que haya visto la cinta está claro que no es más que una sucesión de escenas en muchos casos inconexas, ya que, como digo, procedían de restos de películas. Lo difícil no fue la técnica sino simplemente el trabajo que suponen diez minutos de película, es decir, pintar 8.400 fotogramas.

P. y H.: Quizá sea un vicio el buscar explicaciones trascendentes en lo que ha hecho un artista, especialmente cuando algo se ha salido de la línea general de su obra. ¿Puede ser éste el caso de «La cazadora»?

R. B.: Es el caso. Yo creo que me obsesioné con aquello de los veinticuatro fotogramas por segundo y me empecé a terminar con un trabajo de verdadera paciencia, pero ahí se acaba la explicación. Aquello fue un capricho, un divertimento al que no le cabe buscar más pies de los que tiene.

Carlos Lareau