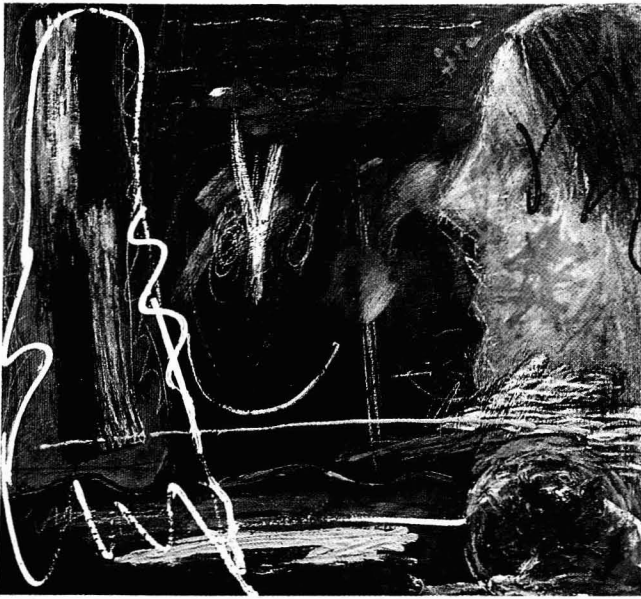

Luis Roberto Vera

Cecilio Balthazar



Pompeya 40, 1989



Pompeya 27, 1988

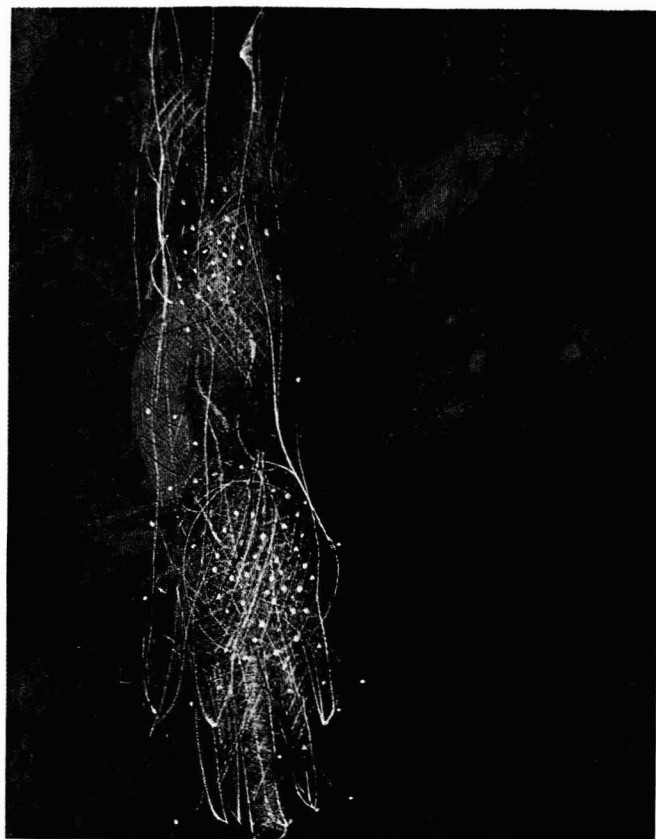
El modernismo fue la respuesta cultural al fenómeno de la industrialización de los centros urbanos. En vez de una visión globalizadora —la unidad en la diversidad aristotélica— se privilegió la fragmentación, dispersión e indiferenciación de la experiencia de la realidad. De allí los poemas simultaneístas de Apollinaire, la transcripción puntillista de la memoria sinestésica en Proust, los ángulos de visión inesperada —antecesores del *snap shot* en la fotografía del siglo xx— en Degas y la anulación de distintos planos pictóricos mediante el *pasage* en Cézanne, así como la tensión que provoca la reiteración de los componentes ársico-téticos en Wagner, su prolongación en Mahler y Satie o el efecto suspensivo aunado a la polimetría en Stravinsky, para

mentonar sólo algunos ejemplos de entre la literatura, las artes visuales y la música. Y así el correlativo derrumbe de las jerarquías sociales, la disolución de los lazos familiares y la aniquilación de los valores teleológicos. El postmodernismo los ha visto reemplazados por los puramente societarios: consumo hipertrofiado y gratificación inmediata, la economía pervirtiendo hasta el propio impulso sexual: eros es din/eros y los cuerpos se desechan, tras usarlos, como ropa pasada de moda. Muestra del entretejido social y económico, en la pintura de la postguerra, abstracción y geometrismo se desgarran en la búsqueda formal. La primera mediante una gestualidad perdida en el expresionismo de su propia

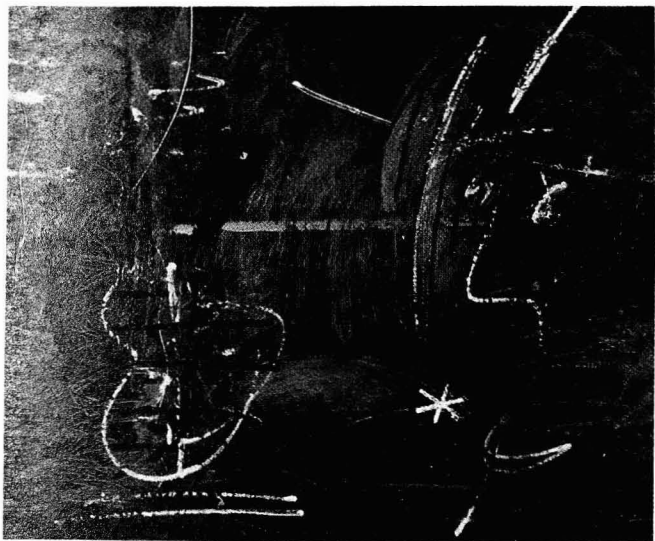
materialidad al intentar, en un último gesto heredado del romanticismo, conjugar subjetividad y temporalidad: el instante que oscuramente se refleja a sí mismo sobre la tela mancillada; mientras su opuesta, la racionalidad geométrica, se esclaviza perennemente al someterse al ritmo perpetuo de la sección idéntica a sí misma y elevada al valor del todo. Ambas muestran las tentaciones y las perversiones de la forma. En el vértice opuesto de este triángulo, las tendencias conceptualistas. Aborreciendo la cosificación en que ha desembocado el capitalismo postindustrial, el conceptualismo se presenta como una alternativa de ventilación y saneamiento del proceso artístico. Herederos de Duchamp, llevan al extremo su herencia dadaísta y cínica. Vía Duchamp, los



Pompeya 33, 1988



Pompeya 42, 1989



Sin título, 1988



Pompeya 32, 1988

conceptualistas recuperaron a Diógenes, pero el hombre y su lámpara —el objeto en que se fundan ideas y materialidad— no aparecen. Su esfuerzo fue otro espejismo de los fantasmas ideológicos.

Atento a las manifestaciones de su época, pero sin desgarrarse en sus contradicciones, Cecilio Balthazar es un testigo de su época; por su obra

pasan la sombra de Vlady, Cuevas y Toledo, pero las absorbe mediante el legado de una tradición que se remonta a los flamencos, florentinos y venecianos.

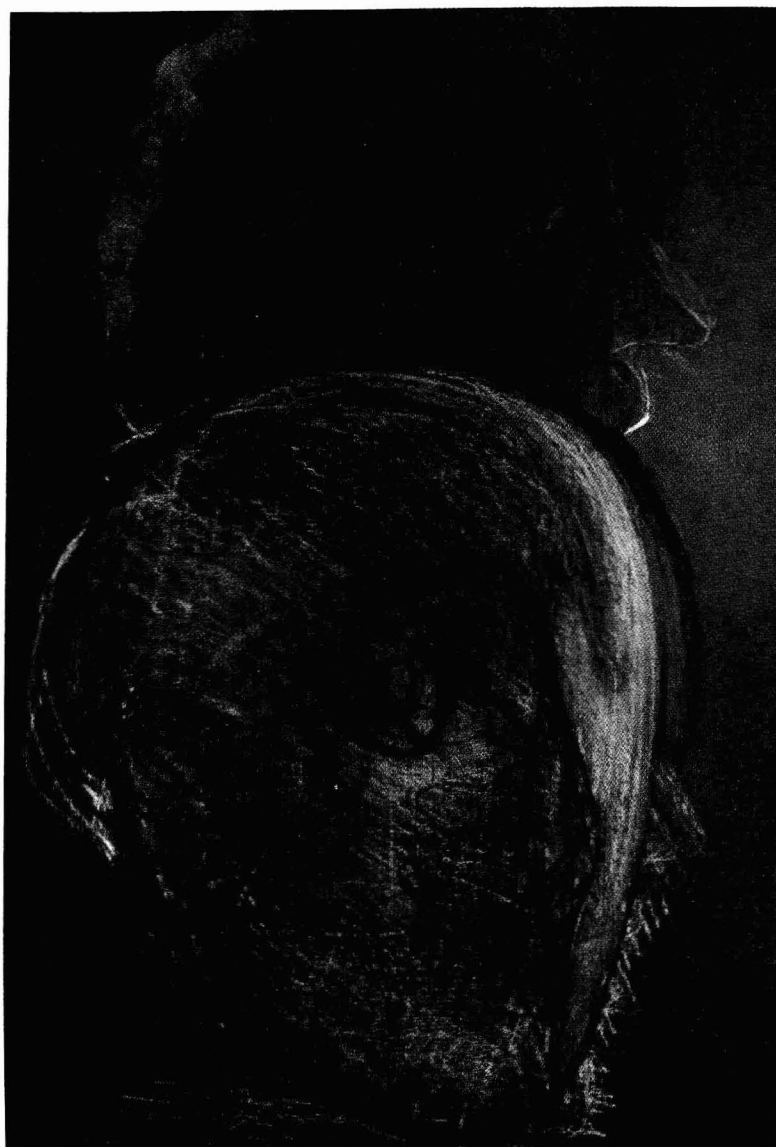
Cada pintura de Cecilio Balthazar es una visión: las formas surgen y se despliegan, apareciendo y ocultándose alternativamente por entre las veladuras. Y tal como en la

trinidad hindú, su pintura también es creación, destrucción y preservación. Con ella y a través de ella pasamos de la con-templación a la con-sideración.

A veces un rostro marca los siguientes, la misma espontaneidad del dibujo y el misterio de sus capas de pintura, la luz en los pechos y las sombras en el sexo, ¿de dónde viene



Pompeya 35, 1988



Díptico Buraba, 1989

este *kouros*? ¿a dónde va esta *kore*? La resonancia de los colores y la inclusión del grafismo de la escritura sobre la superficie, lo que, en un doble movimiento, la niega en su transparencia y otorga otro sentido a la uniformidad de los fondos: toda tela se transforma en el vehículo portador de varios lenguajes. Pura relación de colores, acorde de formas, del silencio y de la espera que surge tras acumular horas de meditación y trabajo; la entrega al acto de pintar, esa capacidad que tiene su obra para hacernos regresar, una y otra vez, obligándonos a inclinarnos sobre ella como en un estanque: la mirada bucea en la profundidad encontrando nuevos espacios. Y así las imágenes se suceden imbricando elementos formales del lenguaje pictórico: trazos, soluciones arriesgadas, alternativas, manchas, heridas y rasguños —al pintar se acopla con las imágenes representadas, verdadero “cuerpo a cuerpo” con la pintura—, juego de ensambles con distintas formas de pintar y —como en las posiciones del amor— evitando la significación al obliterar el referente inmediato. Porque la materialidad de que está hecha su pintura, más que del óleo proviene de los sueños y del deseo, de la oscuridad y de la luz. El camino que va del descubrimiento de las formas por el desorden de los sentidos hasta llegar al ejercicio de la soledad aplicada a la pintura. De allí que las distintas vertientes a que lo han conducido una vida entera dedicada a la pintura se han resuelto en estos óleos, ese espacio ambiguo en donde campean el hombre y sus forcejeos frente a la realidad mediante una auténtica ascesis y una insobornable búsqueda de la perfección. ◇