

*Próximo a cumplir 70 años, Camilo Mori sigue siendo un pintor inquieto y expectante. Siempre al acecho del desarrollo del mundo plástico es capaz de avanzar junto a las tendencias de vanguardia y de expresarse en su lenguaje; de esta suerte, lejos de haberse atrincherado en las viejas concepciones, se mantiene como un pintor que sabe comunicarse con los jóvenes y transmitir a ellos inquietudes plenas de vigencia, formadoras en alto grado para quienes, desde una expresividad conflictiva, buscan dar testimonio del mundo actual.*

*El fue uno de los primeros que comprendió y alentó a los que hoy día constituyen nuestros jóvenes pintores, sin importarle que se ironizara su actitud hablando del "pequeño mundo de don Camilo" al referirse a todos aquellos que Mori defendía en los salones. Esta actitud ha hecho de él uno de los maestros de la generación actual.*

*Como pintor ha recorrido diversos caminos. Con un dominio sorprendente de la técnica ha podido expresarse en todos los estilos. Sin embargo, en su fondo íntimo es un pintor superrealista; pues, aun cuando el mismo confiesa haberse horrorizado por la dirección hacia la que lo conducía la pintura metafísica, vemos cómo en sus últimas obras, tratando un tema tan trivial, cual es un calzón colgado de una ventana, el espacio que se abre detrás del marco es el típico espacio superrealista; aquel espacio sin límites en que nos sumergimos cuando penetramos el mundo de los sueños.*

*Mori entrega ahora a nuestro público una sincera confesión de lo que siente y de lo que ha pretendido hacer como artista. Es un documento valioso porque significa una posición problemática frente al arte, que aun cuando no sea compartida, constituye el testimonio de un hombre que ha hecho de su "oficio" vida; y por lo tanto, el testimonio de un maestro.*

R. M.

CAWIKO NIORI -  
66





AUTORRETRATO, 1916.

# Confesión artística

Nunca llega el pintor a alcanzar una forma de expresión definitiva; pues ésta no es sino aquella en cuya elaboración nos sorprende el momento de la muerte. Y al decir esto, no pienso sólo en la muerte fisiológica, sino en la otra, en la muerte mucho más trágica, en aquella que se produce cuando se agota la facultad creadora. ¡... Ah! Si todos pudiéramos decir como Cézanne en su lecho de muerte: "¡Lástima, ahora que empezaba a hacer algún progreso"! El artista, el verdadero artista, está continuamente cambiando y progresando. Esta sensación de cambio y de progreso se siente con singular vigor cuando uno, en su afán de abrirse paso hacia las avanzadas del espíritu, lucha por desentrañar los secretos de la pintura; indispensables para expresar, con máxima precisión, nuestro ser íntimo. Pero llega un momento en que la tela y las pastas entregan su misterio y entonces —extraña paradoja— incluso se hace difícil pintar, pues uno termina por saber exactamente cómo va a salir aquello que concibe. Esto no significa que yo piense que el artista es absoluta y fatalmente responsable de lo que hace. En el fondo de nosotros está el instinto, y esta no es justamente la parte racional del ser. Se pinta —o pinto— obedeciendo estímulos del mundo interior o del mundo circundante. En todo caso, trato de plasmar objetivamente la subjetividad de mis sentimientos o de mis sensaciones.

Se ha dicho que yo pinto de muchas maneras. Ello es real, más a mi juicio, se debe fundamentalmente a dos razones: por una parte, que mi obra es la historia de mi vida; y por otra, que yo soy de muchas maneras. Entender mi pintura es penetrar mi existencia.

Recuerdo perfectamente cómo y cuándo comencé a pintar. Viendo a un hermano mayor —el pintor de la casa— copiar un paisaje de Ramos Catalán, tuve la certeza, la absoluta certeza, de que podía también hacerlo... y mejor. Ya al día siguiente había co-

piado un complicado paisaje europeo. Tenía entonces catorce años. De niño me maravillaban los dibujos que hacía mi padre, que no sabía dibujar. Luego, en el colegio, admiraba a un compañero que dibujaba "de memoria" una eterna silueta femenina sacada de un figurín. Ellos despertaron en mí el deseo de pintar. La violación de un misterioso y viejo baúl, cuyo contenido nos estaba vedado, me entregó un caudaloso material a copiar. Allí estaban "La Ilustración Española" y "La Lira Chilena", amén de algunos periódicos políticos no aptos para menores. Aprovechando las ausencias de mi madre, recorría nerviosamente "La Ilustración" cuajada de reproducciones de cuadros, y copiaba con verdadera angustia las "alegorías" patrióticas de "La Lira Chilena", del famoso dibujante Luis F. Rojas. Nunca, por cierto, pude someter mis copias al juicio familiar por "el pecado original" que traían.

En 1912, para el cincuentario del Liceo de Valparaíso, presenté, contrastando con la producción "standard" de mis compañeros, copias y algunos originales que me valieron una felicitación pública del Rector. Después de ese éxito, mi calidad de alumno, que ya era mala, bajó algunos puntos. En 1913, los muchachos del "Centro" de la Escuela de Bellas Artes de Santiago, llevaron una exposición a Valparaíso, a la que fui invitado a participar. El estímulo de los jóvenes maestros: Pablo Burchard, Exequiel Plaza y Arturo Gordon me trajo a la capital. Así ingresé a la Academia a mediados de 1914. Tenía yo gran admiración por los compañeros mayores —"La generación del 13"— y gran respeto por mis maestros: Juan Francisco González, monsieur Richon-Brunet, Agustín Undurraga, Valenzuela Llanos...

En la Academia sufrí la influencia de los discípulos de Sotomayor: la probidad del oficio, el correcto dibujo, el respeto por las calidades físicas de la materia, la construcción de volúmenes y el perfecto modelado. Todo esto envuelto, además, en un halo romántico teñido de añoranzas y de melancolía. La voz de orden



BOXEADOR, 1923.

COMPOSICIÓN, París, 1929.





BOCETO, 1930.

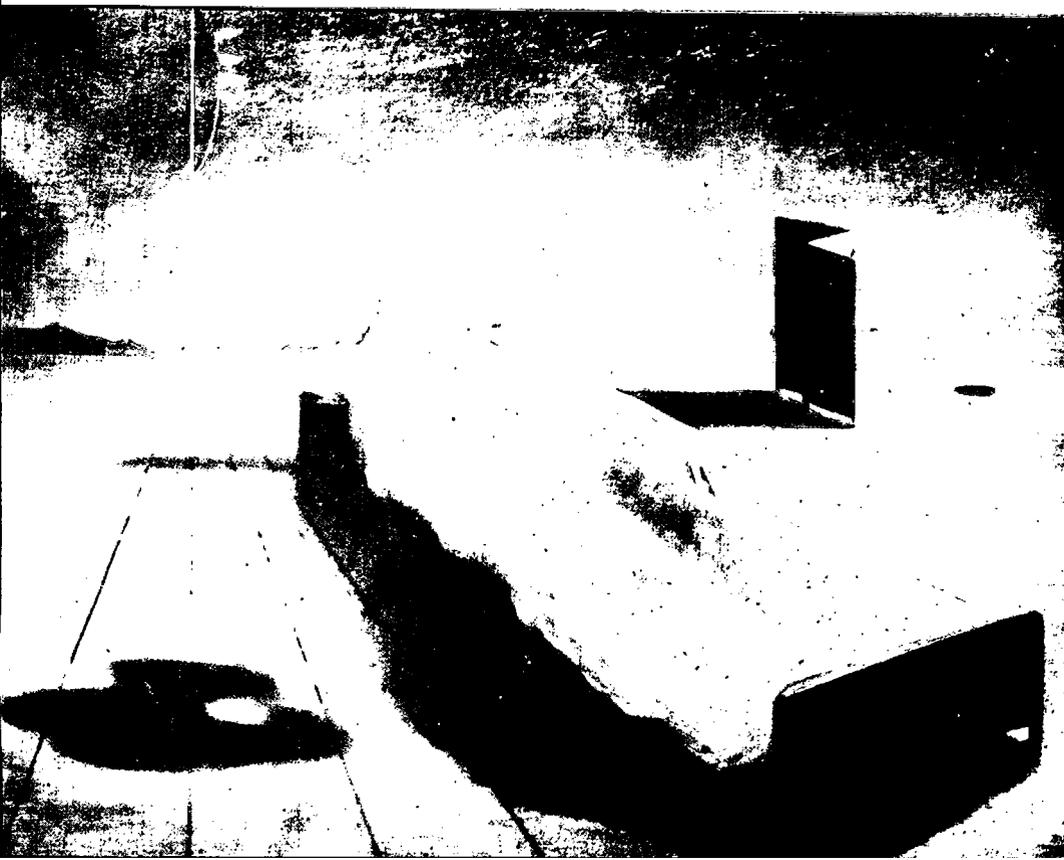
RECUERDO DE VENECIA,  
París, 1932.





JACQUELINE, Paris, 1930.

SUEÑO, 1939.



era: ¡la fineza, la fineza del color!, las gamas grises y los tonos neutros.

Con estos conceptos llegamos a Europa en 1920... Italia. Cézanne en la Bienal de Venecia. Gran retrospectiva, extensos estudios y ensayos sobre el maestro; pero en nuestro fuero interno nos repetíamos: "este viejito no sabía pintar"... Luego, ¡París! Encuentro con los impresionistas..., y nosotros preguntándonos: "¿dónde está la luz? Acaso, ¿no es mejor Sotomayor?"

Bajo estas impresiones nos enfrentamos con el ambiente, y comenzó la lucha por superar nuestra ignorancia. El cubismo estaba en su apogeo. Sentíamos que su concepción y su espíritu "nos llegaba"; pero el lastre de una formación que eliminábamos lentamente, subsistía. La influencia de Cézanne se tradujo entonces en composiciones de cierta razón formal y de relativa densidad colorística.

Durante mi permanencia en Europa uno de los maestros que produjo en mí mayor impresión fue Juan Gris, a quien tuve oportunidad de conocer personalmente. A través de él comprendí que en realidad toda buena pintura es pintura abstracta. Si se parte de la realidad la obligación del pintor es conjugar los elementos que recoge, de suerte que pictóricamente se conviertan en formas abstractas. En el cuadro estos elementos de la realidad viven, no en cuanto imágenes, sino en cuanto forma y en cuanto color. Sabido es que Gris realizaba el proceso a la inversa: partía de una abstracción para llegar a la realidad. La consecuencia del cubismo es un afán de lograr lo esencialmente plástico, lo que es pintura pura. Se trata de trabar dentro del rectángulo de la tela colores y formas. Ello se constituyó en la "verdad" para mí. "Verdad" que se expresa en un cuadro de esta época (*El Niño Verde*) y que, durante largos años de docencia, procuré siempre enseñar a mis alumnos: La relación de los comportamientos y la estabilización de la forma que vino después del primer período cubista.

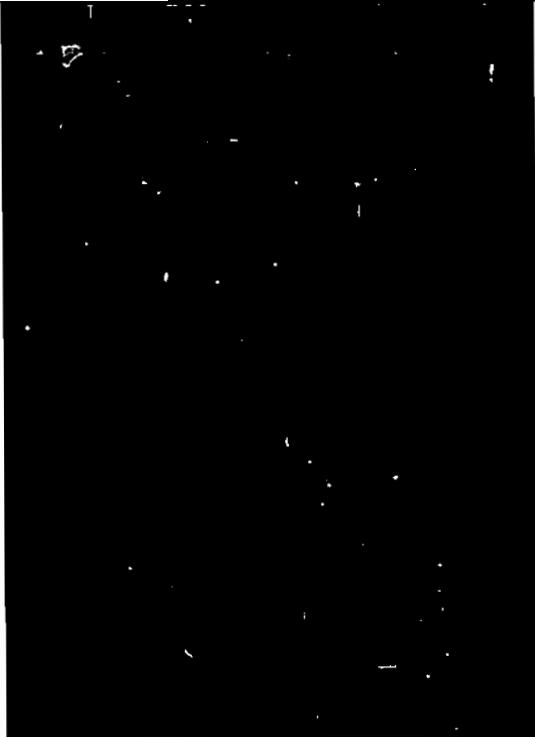
A la pintura metafísica llegué como consecuencia de un viaje a los EE. UU. en los años 38 a 40. Entonces Nueva York me sobrecogió; no por el inmenso aparato tecnológico y la vida vertiginosa que se desarrollaba en la gran urbe, sino por los profundos contrastes que creí percibir en esa sociedad. Mi inglés, que antes había sido de alguna utilidad en Inglaterra, se mostró incapaz de comunicarse a este otro lado del Atlántico; y entonces, me sentí aislado. Esta sensación me hizo volver sobre mí mismo y explorar mi mundo interior. Durante toda mi permanencia allí pinté bajo el influjo de esta tendencia misantrópica, la que culminó de vuelta a Santiago, con un cuadro que he denominado *Sueños*. Al contemplar esta pintura me horroricé. De pronto sentí la sensación de que mis cuadros se estaban transformando en obras literarias, de que me había alejado de la pintura y que debía volver a ella. Sin embargo, nunca me abandonó la inquietud metafísica, como se puede advertir incluso en un cuadro que acabo de terminar (*Ventana*); pues mi preocupación básica ha sido siempre expresarme en forma integral, de modo que he vivido constantemente obsesionado por un afán de descubrir mi ser íntimo.

Creo que un pintor puede manifestarse a lo largo de su vida a través de varias tendencias, puesto que éstas no son sino formas de expresión que satisfacen la complejidad del ser. Veamos: el impresionismo plasmaba la "sensación", apelaba a los sentidos del hombre, a su fondo sensorial. Del "expresionismo" es la exaltación del yo, de lo instintivo, de cierto primitivismo. Por contraste, el "cubismo", representa el orden, lo racional, la inteligencia; y por último, el "surrealismo", representa nuestro mundo subconsciente o inconsciente, el misterio íntimo.

De sentidos, de instinto de razón y de subconsciencia está hecho el hombre, por cierto que en diversas dosificaciones, como habría dicho Eduardo Barrios (*Los hombres del Hombre*). Si estamos hechos de todas estas levaduras; si el hombre es un complejo, ¿cómo

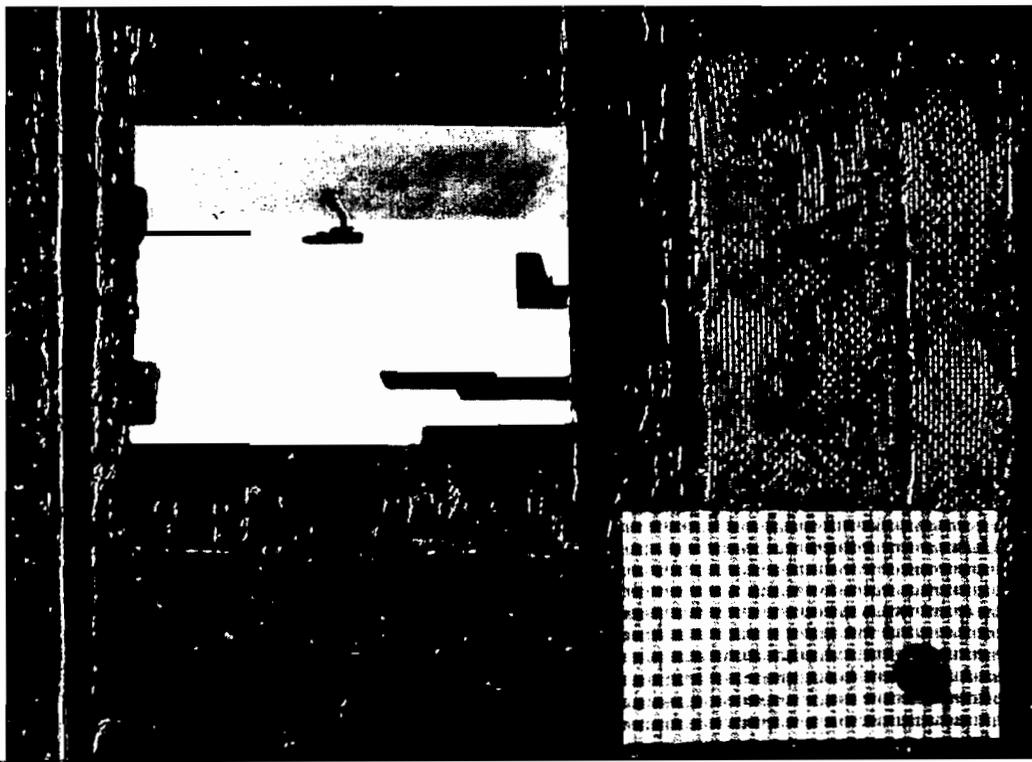


NIÑO VERDE, 1949.



CONSTRUCCIÓN, 1958.

VALPARAÍSO, 1964.



no han de ser complejos, también sus reacciones? Si el artista —ente supersensible—, siente, piensa, actúa y sueña; ¿qué extraño es que a lo largo de su vida se manifieste o se exprese bajo una o bajo todas esas formas del ser?

Mi intención fundamental ha sido siempre expresarme y por ello no me he preocupado de mantener una unidad en la técnica, sino de utilizar aquella que mejor se acomode a la faceta de mi ser que en ese instante siento necesidad de revelar. Así, pues, en vez de entregarme al servicio de una técnica, he puesto la técnica al servicio de mis necesidades expresivas. Es por esto que observo con cierta angustia mezclada con desconfianza aquellas tendencias plásticas actuales que se entregan a los materiales como un fin en sí mismos. Esta me parece una claudicación frente a la técnica, pues la transforma en fin.

En realidad, la pintura no es para mí sino un "medio", una forma de aprehender el mundo, de poseer aquello que habiendo poseído siempre, siempre deseamos poseer. Es como el afán del "don Juan" de conquistar y conquistar mujeres; cuando . . . , ¡después de todo, son todas tan parecidas . . . ! La pintura por la pintura la siento como vacía, sin un contenido existencial; como dice Passarge, la obra de arte es algo más que un hecho nacido de propósitos puramente formales. No es la preocupación por la forma y el color lo que me lleva a pintar, sino un sentimiento que procuro comunicar con los elementos propios de la plástica. Procuro, eso sí, no subordinar un aspecto al otro, ni traicionar lo que alguna vez he denominado "razón plástica"; es decir, los elementos de la plástica pura; pero, lo que distingue mi pintura de otras es el sentido a que apunta. Dominado "el cómo" pintar, pude liberarme del medio y preocuparme del "qué", del "qué decir" con las formas. Así, mi técnica está al servicio de mi espíritu y, de mis sentimientos. Quiero expresar este mundo mío que es tan distinto del de los demás, que es el mundo de "mí mismo"; el mundo que

todo orden de cosas, han ido sucediéndose cada vez en más breves períodos de vigencia.

La plástica ha vivido en nuestro país retardada 50 años con respecto a los ambientes creadores de arte. Así, el impresionismo nacido por 1870, no era conocido sino de nombre por nuestro público, allá por 1920. La generación de intelectuales y artistas que formó nuestro Museo Nacional en 1910, no creyó pertinente traer tal pintura... ¿Podemos entonces culpar al grueso público por su incomprensión de las nuevas escuelas de pintura? "Todo arte renovador es agresivo, y por tanto, impopular", ha dicho alguien. ... Todo aquel que ha experimentado cambios en su trayectoria siempre se ha visto negado en su posición última en contraste con el elogio de su labor pasada. Sólo ahora, recientemente, una "élite" viene mostrando interés o curiosidad por el arte del presente. Por otra parte, las nuevas generaciones miran sin espanto el panorama pictórico actual, cosa por demás natural.

Las generaciones suscitan fatalmente el problema de las influencias. No hay quién pueda sustraerse a las influencias. Sólo la *charmante ignorance* de los pintores *naïfs* puede ponerlos a salvo de tal contingencia. Nadie *busca* influencias. Las sufre porque ve, o descubre, en otros, ciertas afinidades o aspectos espirituales con que se identifica. A veces puede ser, simplemente, la asimilación de una forma de técnica. Se dice que los pintores nacen de los pintores. Así debe ser: como los burros nacen de los burros. El mal está en apropiarse de las imágenes, de las formas, o del color, en fin, del estilo de un determinado artista. Ese es su campo privado e íntimo.

No he seguido a artista alguno. En más de 50 años de pintar he tratado de expresar mis sensaciones, mi temperamento, mi conciencia, o la razón de la pintura, sin dejar inédito mi secreto mundo interior. Otros han venido y han codificado lo que uno ha hecho por sí y ante sí y su circunstancia. Y nadie puede asegurar

—menos yo mismo— que mañana no vaya a expresar una faceta más —sumergida o ignorada— de mi ser integral.

CAMILO MORI

EXPOSICIONES PARTICULARES

- 1918. Sala Mori y Guevara, Valparaíso.
- 1920. Sala Mori y Guevara, Valparaíso.
- 1921. Casa Ramón Eyzaguirre, Santiago.
- 1923. Casa Mori y Guevara, Valparaíso.
- 1924. Casa Mori y Galli, Valparaíso.
- 1928. Casa Dietrich y Silberfeld, Santiago.
- 1938. Delphic Studios, Nueva York.
- 1940. Casa Becker, Valparaíso.
- 1946. Sala Dédalo, Santiago.
- 1949. Sala del Pacífico, Santiago.
- 1960. Sala I. P. A., Valparaíso.
- 1962. Retrospectiva, Sala Universidad de Chile, Santiago.
- 1964. Sala Municipal, Antofagasta.
- 1965. Sala Universidad, Concepción.

EXPOSICIONES EN CHILE

- 1913. Salón del Centro de B. A. de Santiago, Valparaíso.
- 1915-1948. Salón Oficial, Santiago.
- 1919. Salón de Primavera, Fed. de Estudiantes, Santiago.
- 1920. Salón de Otoño, Casa Eyzaguirre, Santiago.
- 1924. Salón de Primavera, Fed. de Estudiantes, Valparaíso.
- 1925. Salón de Junio, Casa Rivas y Calvo, Santiago.
- 1928. Salón Libre, Valparaíso.
- 1930. Salón Libre, Valparaíso.
- 1933-1948. Salón de Verano, Viña del Mar.

- 1943. Salón de Invierno Independiente, Santiago.
- 1944-1946. Salón de la Asoc. Chilena de P. y E., Santiago.
- 1947. Salón de Artistas Porteños, Santiago.
- 1952. Sala del M. de Educación, Premios Nacionales, Santiago.
- 1964-1965. Concurso CRAV, Museo de Arte Contemporáneo, Santiago.

EXPOSICIONES EN EL EXTRANJERO

- 1921. Salon d'Automne, París.
- 1922. Salón de Otoño, Madrid.
- 1926. Salon d'Automne, París.
- 1929. Salon des Independants, París.
- 1929. Exposición de Sevilla, España.
- 1930. Salon d'Automne, París.
- 1932. Salon d'Automne, París.
- 1935. Carnegie International Exhibition, Pittsburgh, EE. UU.
- 1939. Society of Independents Artist, Nueva York.
- 1939. Latin American Art, Riverside Museum, Nueva York.
- 1940. Golden Gate Exhibition, San Francisco, EE. UU.
- 1942. Chilean Contemporary Art., en gira por los EE. UU.
- 1943. Exposición Chilena, Buenos Aires.
- 1944. Exposición Chilena. Río de Janeiro.
- 1946. Exposición Chilena, Lima y Bogotá.
- 1946. Exposición Internacional de Arte Moderno, París.
- 1951. 1ª Bienal de Sao Paulo, Brasil.
- 1953. 2ª Bienal de Sao Paulo, Brasil.
- 1953. Galería de Lima, Perú.
- 1962. 1ª Bienal Americana, Córdoba, Rep. Argentina.