

Entrevista de Jeremías Gamboa

La pintura hablada. Conversación en el taller de Ramiro Llona

Es muy difícil hablar de pintura. Tengo la sensación de que lo que es central en ella es justamente aquello de lo que no se puede hablar, de lo que es imposible trasladar al lenguaje verbal. Me doy cuenta de que, al intentar verbalizarla, hemos dado círculos y círculos alrededor de algo y que de pronto hemos sentido que nos acercamos pero que eso no nos alcanza.

Ramiro Llona

— *¿Cuáles crees que han sido los cambios fundamentales en tu pintura desde la retrospectiva de 1998?*

— Carmen Muñoz, una crítica de arte chilena, tiene una lectura interesante respecto de ese problema que planteas. Ella presiente que yo he hecho una revisión de mi obra gracias a esa retrospectiva y

que mediante ésta me he hecho dueño de mi propio lenguaje. De pronto sí, siento que estoy pintando como quiero. Sabes que uno tiene una idealización de lo que sería su mejor actitud frente a la tela. No me estoy refiriendo a una idea del “cuadro ideal”, hablo de un modo de encarar el asunto pictórico.

— *En otras oportunidades has insistido en la “libertad de factura” que tus obras muestran cada vez con mayor claridad...*

—Geo que en estos años la libertad, por un lado, y el lado estructural, ordenado, por el otro, se han repotenciado por contraste dentro de la tela. Creo que la estructura está organizándole la libertad a ese caos que domina cierta zona de mi trabajo. De pronto he sentido que puedo ser, para usar categorías casi históricas, todo lo “expresionista” o todo lo “conceptual” que quiero en un solo cuadro. Creo que en un momento la estructura organiza, contiene, hace posible esa libertad que es elemental en mí. Viendo lo que pinto y recogiendo las experiencias de “hacer” pintura en estos últimos tres años, veo que casi a pesar de mí mismo, y de un modo soterrado, se ha dado en mí un proceso de reflexión visual frente a mi propio lenguaje. Esto permitiría, si lo que dice Carmen Muñoz es cierto, que ahora pueda tomar nuevos riesgos en el modo de encarar el soporte. Hay una certeza. Siempre he pensado que todo lo que uno avanza o adquiere, en términos de lenguaje, te permite simplemente volver a preguntarte las cosas desde otro lugar, con más autoridad.

— *¿Esas certidumbres que señalas son recientes?*

— Esta reflexión estética la enuncio desde el momento actual de mi proceso pictórico. Eso ocurre siempre. Probablemente hace cinco o diez años hubiera pensado o dicho otras cosas. En este momento hablo sobre la base de la retrospectiva, de estos tres o cuatro últimos años de mi trabajo. Lo que manifiesto ahora de mi pintura es casi una afirmación de lo que estoy planteando actualmente con ella. Ahora hay una factura de mayor libertad.

— *Esa libertad en el manejo plástico de tu pintura, esa “irresponsabilidad” que tienes a la hora de “acabar” los cuadros ha tenido resonancias claras en tu obra.*

—Creo o siento que esta nueva seguridad en el lenguaje, producto del oficio, y que a la vez se traduce en esa “irresponsabilidad” de la que hablas, está permitiendo el regreso de una nueva figuración que trae consigo un lado anecdótico o narrativo. Éste abre otra posible puerta de acceso a la significación de mi pintura. Ayer, por ejemplo, pinté y pinté y pinté de una manera absolutamente inconsciente, directa, “expresionista”. Pero de pronto, al retirarme unos pasos atrás de la tela, me encontré también con una historia, pero con una historia absolutamente sostenida por elementos pictóricos, por logros plásticos. Yo sí creo que esa reflexión frente al hecho visual que se ha dado en mí a lo largo de estos años me ha dado la seguridad para dar un salto.

— *Eso que señalas podría ser visto también como un camino de regreso. En la pintura que hacías en años anteriores, a inicios de la década pasada, había más bien una utilización de ciertas formas del mundo real—mesas, paredes, puertas, platos— para enunciar la pintura, para lidiar con ella. Recuerdo esas escenografías domésticas y saturadas de color que no “contaban” nada en términos narrativos, pero que buscaban el logro plástico. Ahora lidias con la pintura para “enunciar” la historia, para “referirte” de alguna manera al mundo real. Entonces aparecen esos personajes, esas relaciones sexuales, orales, de poder.*

—Yo no sé si se trate de un camino de regreso o de un paso adelante. En todo caso, soy consciente de que en este proceso el asunto pasa por tomar todo lo que sabes del hecho pictórico, del “hacer” pintura, para plasmar sobre el lienzo, con la mayor libertad, asuntos que son centrales en tu biografía, pero a la vez con la certeza de que van a tener una validez primera desde el lado de la pintura, no desde la dimensión de lo anecdótico. En Cezanne, por ejemplo, da exactamente lo mismo si son manzanas o manteles aquello que aparece en la tela. Lo que importa es la construcción de lo plástico.

— *En tus trabajos de los años setenta y principios de los ochenta hubo un asunto muy visceral. De pronto, desde la segunda mitad de los ochenta se dio en tu obra un proceso que, de algún modo, se podría relacionar con Mondrian. Como él, que trataba de sacar todo lo emotivo de su obra para poner allí la Idea, el Concepto, tú intentaste en ese período refrenar ese lado que ahora, a contrapelo, dejas salir con libertad, como ya manifestaste. Hubo una conquista en el sentido inverso al proceso actual. Tu pintura empezó a depurarse a tal punto de esa dimensión extrapictórica, narrativa, biográfica, que terminó volviéndose geométrica, críptica...*

— Era muy física, muy pegada al nivel de Objeto.

— *Sí, y después de esa relación intensa con la superficie de la tela saltaste a la conquista del espacio tridimensional. Aparecieron los ambientes, los corredores, las entradas, todo ello sin negar el plano de la tela. Se consolidó ese “decir” la pintura apoyado en las formas del mundo real.*

— De esa época minimalista de la que hablas tengo ahora una conciencia muy clara. Hay algo en lo que siempre te he insistido: yo empiezo los cuadros siempre de la misma manera. Incluso en esa etapa los comenzaba de un modo muy gestual, lleno de colores, de dibujo, y de pronto, en cierto momento del proceso, un tono dominaba la tela y aparecía después una estructura que organizaba todo para terminar entablándose una especie de trato artesanal con la materia. Nunca, como en esos años, ha sido tan evidente para mí el hecho de que la problemática pictórica se resuelve en el trato con el óleo. Todo el asunto de la sensualidad del trabajo tenía que ver con lograr una superficie, una tonalidad específica, una saturación de la tela.

— *Querías lograrlo todo en el estricto campo de lo bidimensional...*

— Totalmente. Y quería hacerlo con las únicas herramientas que tenía a la mano: el óleo, el pincel y la tela. Intentaba agotar, con esos elementos, aquello que se podría lograr en términos absolutamente pic-

tóricos. En lo formal, hay un paralelo con Mondrian por las superficies de color y la estructura geométrica dominante, aparte del nivel consciente del proceso, tal vez. Pero en donde el asunto se distancia de él es en el tratamiento mismo de la superficie. Si uno se relacionaba con el tratamiento de esa zona plana de mi obra se daba cuenta de que mi color tenía mucha profundidad, de que la pintura no se detenía en la superficie, sino que había un espacio, una dimensión temporal ahí. Entonces, no era sólo llegar a lo minimalista en el trato pictórico, sino a lo minimalista en la misma concepción de la obra: cómo podría hacer ingresar el espacio y la dimensión temporal en mi pintura.

— *Era lograr todo —el tiempo y el espacio plásticos— con pocos elementos.*

— Y era volverse un “maestro” en eso. Pero un “maestro” en términos de oficio plástico, a un nivel artesanal. Yo intuía, además, de manera paralela, que me iba a llevar de esa etapa esa “maestría” en el trato del color y de la superficie, iba a conocer milimétricamente ese espacio que te separa apenas del plano real de la tela, ese ámbito donde las cosas suceden no sólo en la superficie del soporte sino un poco atrás o un poco adelante. Sabía que me iba a llevar eso, que esa etapa era, digamos, como un entrenamiento zen, como cuando observas y observas y sólo después de “ver” ese espacio sutil, encajas una pincelada. En ese sentido, me parece que siempre se trata de un paso adelante en el proceso, y no sólo de un retorno. Creo que he traído eso a la nueva etapa de mi pintura, jalando claro la cosa gestual de otros períodos.

— *Cuando pensaba en Mondrian imaginaba que habías tenido plena determinación de ese “desvestimiento” de tu obra durante esos años. Tú, en cambio, has hablado de intuiciones. ¿Nunca tuviste cierta conciencia?*

— Hubo una conciencia, sí, pero no una decisión como en Mondrian. Si hubiera tomado una, habría diseñado esos cuadros, y no lo hice.

Los empecé como siempre, de una manera muy gestual, con mucha materia. Siempre he creído que es dudoso hablar de decisiones. Yo comenzaba la pintura de una manera muy visceral y algo que era, no sé si decir mejor que yo o mayor que yo, en todo caso algo que era la pintura o, mejor dicho, el impulso pictórico de mi momento se imponía sobre mí mismo, llevándome hacia una dirección ajena a cualquier decisión mía. Siempre me ha sido imposible detener ese impulso que ahora, para los fines de esta conversación, llamo pictórico y que no tiene que ver con mi momento consciente...

— *Pero estos cuadros en principio gestuales en los que la estructura, el lado geométrico se terminaban imponiendo, ¿eran obras que habían sido terminadas, como preconizaba Matisse, “hacia lo espontáneo”?*

— Quizás no, pero esos colores finales que veías, esa saturación de color que percibías, no eran logrados en un solo día. Cuando la estructura se había terminado de imponer en cada proceso pictórico correspondiente a cada lienzo, yo trabajaba el color. Quería que éste sea intenso no por cantidad de materia sino por saturación. Los cuadros de esa época los acababa de una manera artesanal, había una factura silenciosa, lenta, una construcción que era como un bordado de color, había una obsesión muy sensual por llegar a la variación exacta, a la sutileza precisa, a la textura necesaria.

— *Vemos que has ido yuxtaponiendo conquistas en ese proceso de enunciación de un imaginario que ahora todos reconocemos en tu pintura. ¿Podríamos decir que, en términos generales, esa etapa llamada “minimalista” significó, desde una perspectiva histórica, la conquista de lo que luego sería la atmósfera de tus actuales cuadros?*

— Sí, me parece que sí.

— *Tiziano señaló, para muchos, el camino de lo atmosférico, y luego vinieron aquéllos que, como Rembrandt y Caravaggio, se dice que*

pintaron el aire. ¿Qué pintores te emocionaban o mirabas detenidamente entonces?

— Mira, no lo tengo claro, pero la gente que ha escrito de ese momento de mi trabajo se refirió justamente a la influencia de los minimalistas americanos. Sin embargo, yo veía que el tratamiento de su superficie era distinto del mío: era directo, violento, inmediato. Quizá Rothko sería ese pintor de lo atmosférico pero, fíjate tú, cuando yo realicé esas obras ya no estaba mirando a Rothko; a él lo vi atentamente a inicios de los ochenta. Ahora bien, ¿sabes qué es interesante? —y por eso la pregunta es difícil de responder—: que pese a que hay un asunto atmosférico como tú señalas, es justamente en esa época en la que tomé la decisión de crecer los bastidores, de darles profundidad y de pintar los bordes de las pinturas con la misma intensidad con la que pintaba la superficie. Con ello le di “física” a los cuadros. Hay esa cosa atmosférica, ciertamente, pero también hay la negación de lo atmosférico en el acto de convertir la pintura en un Objeto. Yo creo que eso, esas contradicciones de sentido, esas dicotomías, son las que finalmente le dan coherencia al proceso.

— *Cuando tu pintura empieza a ganar el espacio, a principios de los noventa, y regresan las escenografías, se podría advertir una nueva lectura —ya habías tenido otra en los setenta— de Francis Bacon. ¿Pensabas en él, lo mirabas?*

— No, es un pintor que no miraba en esa época, lo cual no significa que no esté absolutamente presente en mi trabajo. Lo que estás viendo en un momento no necesariamente debe ser la influencia de ese momento. Tú hablas de ese retorno a la figuración: no recuerdo haber estado viendo a Bacon en esos años. Tú me preguntas en qué se apoya eso que has llamado “regreso”, pues no lo sé muy bien. Pictóricamente creo que siempre será la vuelta a Cezanne, Matisse y Picasso. Pero en el fondo todo esto es un misterio...

— *Has insistido siempre en esas tres estaciones recurrentes. ¿Qué es lo que encuentras en ellos, empezando por Cezanne?*

—Yo creo que en Cezanne es central aquello de “pintar sobre el motivo”. Es el pintor para el cual aquello que está retratado no tiene ninguna importancia. En su trabajo es casi imposible generar una lectura que se detenga en el plano literario, en un registro histórico o en un personaje. El motivo es un simple pretexto para que la pintura “suceda”, para que el artista realice un arreglo de colores, genere una composición. Ahora sabemos, por ejemplo, que él organizaba esas naturalezas “muertas”, ponía objetos debajo de los manteles para que los platos estén ladeados de cierta manera. Cezanne independiza el asunto pictórico del objeto referencial: dispone las cosas a ser pintadas para arreglar colores, para dibujar líneas y contornos, generar tensiones.

— *Es factible considerar que la presencia de Matisse en tu trabajo, tu acercamiento a él, ha sido de un carácter más bien sensual. Hemos hablado, por ejemplo, de esa saturación de color... Él ha tenido una gran presencia en tu factura.*

— Quizá aparece más en mi trabajo porque si uno quiere ser un pintor contemporáneo —esto en términos de cómo pintas— el lenguaje de Matisse resulta más cercano. Hay un cuadro de él en el MOMA, que es una vista de Notre Dame, pero no te das cuenta de que lo es hasta que lees el rótulo. Es una pintura absolutamente abstracta, donde hay una mancha celeste organizada por un par de rayas negras. Cuando ves bien ese trabajo te das cuenta de que es un pedazo del malecón, un trozo del río Sena y que la mancha del fondo es la catedral. Hay un asunto de técnica, en el sentido de cómo haces eso que quieres decir. Ves una pintura libre sobre la tela, pero muy trabajada —raspada y vuelta a pintar y vuelta a raspar—, organizada por esas rayas negras. Yo he pasado muchas horas viendo ese trabajo y descubrí de pronto en él algo paradójico: la presencia de una libertad, ciertamente, pero de una libertad construida. A mí, por ejemplo, me pasaba que “terminaba” demasiado los cuadros, tal como tú reseñaste hace un momento. De pronto me di cuenta de que en ese “terminar la obra” se perdía ese primer impulso pictórico que abría el proceso, esa libertad, ese aire, esa cosa viva de la

urgencia pictórica, de la pintura. Desde el momento en que vi cómo Matisse terminaba sus obras “hacia lo espontáneo” me pegué a eso. Pero, ojo, se trata de lo espontáneo no entendido como lo que es fácil sino como el logro de una libertad construida, compleja. Yo ahora trabajo inmerso en esa suerte de ética.

—Tu cercanía con Picasso parece obedecer a otro acercamiento. Parece que tu empatía con él pasa por una identificación con la forma en la cual interactuó con el gran lenguaje del arte. Este hombre resume con su obra angustias y tensiones, orillas estructurales y gestuales, el orden y el caos, la irracionalidad y la racionalidad extremas del hombre del siglo XX, lo contiene todo. Tu obra se instala en esas dicotomías, ha canibalizado esas orillas también. Tú has señalado hace unos momentos que últimamente puedes ser todo lo “expresionista” o “conceptual” que quieres en cada parada frente al lienzo.

— Picasso es el gran apropiador, toma todas las manifestaciones de la historia del arte y hace con ellas una gran alquimia: lo convierte todo en su trabajo. Es quizás el más grande conversador, el hombre capaz de dialogar con los referentes de todas las épocas usando muchas veces citas específicas. Pero, además, es el gran rehacedor de la forma, es el tipo que destruye la mirada sobre la realidad para luego reconstruirla. Y eso me ha fascinado en forma de pregunta: ¿qué es lo que uno jala de su experiencia visual, de lo que ve en la calle, para construir una obra, un orden visual? Yo soy una persona que se interesa por todo cuanto mira. La realidad, creo, está organizada de una manera perfecta. Cualquier rincón del espacio que nos rodea “funciona” plásticamente; pero, a la hora de traducir eso a la tela, ya no; entonces ahí es donde aparece la pintura. Creo que Picasso es el gran maestro de ese proceso bajo el dominio de un absoluto sentido de la pertinencia. Cada trazo suyo tenía la intensidad, la necesidad, la urgencia, la densidad necesarias para quedarse ahí, para ser permanente. Es el maestro del “hecho” pictórico, el gran mago de la materia.

— Cuando te enfrentaste con la retrospectiva lograste —según has manifestado en anteriores entrevistas— que dentro de tu proceso plástico

podieras preguntarte las cosas con mayor autoridad, emprender un diálogo con los grandes maestros de una manera más horizontal. ¿Cómo se presentó esto en tu obra?

— La retrospectiva, como sabemos, contenía épocas muy diferentes. Se trataba de 120 cuadros, 80 dibujos y grabados y, claro, con ella descubrí una entidad, un pintor detrás. Pero me di cuenta de que esas etapas de mi obra no hubieran podido ser diferentes a como fueron. Me encontré con una suerte de “inevitabilidad” de mi proceso pictórico, si es que así podríamos llamarla, pero una “inevitabilidad” luminosa, optimista. Descubrí o certifiqué que, finalmente, para mí era imposible abandonar mi propio centro. Hubo además, ante esa muestra tan completa de mi trabajo, una suerte de “autenticación”. Era consciente de que esa exposición, fruto de 25 años de labor ininterrumpida como pintor, no iba a desaparecer como hecho. Ahora, por ejemplo, siento que todo eso ya se instaló como proceso. Existe. Y sí, ahora que retomamos esto volvemos a tu primera pregunta: la curaduría, el libro, los textos, me generaron sensaciones que se organizaron con el tiempo y me hicieron consciente, ahora, de que soy dueño de mi lenguaje, de que éste existe, permanece. Entonces, acaso por esa conciencia de existencia en el tiempo, por esa certificación material de mi proceso de reflexión visual, me comencé a preguntar las cosas de otra manera. Es natural, después de una experiencia como esa, que quieras confrontarte de una forma más horizontal con otros lenguajes. Ahí aparece de pronto ese diálogo frontal con Velásquez, del que hemos hablado en otras ocasiones. Pensé que podía enfrentarme de un modo original, contemporáneo, con la pintura de esa otra persona, y ello con todo el respeto y la distancia. Pero, a la vez, sin el respeto y sin la distancia. Finalmente, de eso se trata. Ahora bien, eso no te libera de todas las dudas y las angustias propias de un proceso pictórico que se cocina cada día, en cada cuadro.

— *¿Qué tipo de angustias?*

— Muchas. Es interesante ese asunto de fe que encierra para mí la pintura. Y lo digo porque en verdad no tiene un destino fijo, no

cumple una función clara, no está definida por parámetros muy evidentes. Entonces, es un acto de fe. Y hoy en día, con todo este asunto de las instalaciones y los videos, se necesita tener mucha fe para poder seguir pintando.

— *¿Nunca te interesaste por probar otros medios?*

—La respuesta se engancha con aquello de que uno no puede dejar de ser el mismo. No puedo ponerme a hacer otra cosa que no sea la pintura sólo porque se diga en ciertos círculos que el arte camina por ahí. Yo sigo pensando que —con todo el interés que tengo por todas las manifestaciones artísticas contemporáneas— a mí lo que más me interesa es la pintura, es lo que me conmueve, tanto en el papel de espectador como en el de creador. Y ahí no hay una negación.

— *Esta diversidad de las artes plásticas, esta depreciación oficial del formato pictórico como un medio contemporáneo —hay quienes han aventurado el fin de la pintura— quizá ha reforzado esa fe que tienes en el soporte.*

—Es interesante todo esto. Soy consciente por ejemplo de que yo no podría componer música. Pero cuando veo una instalación o un video, sí sé que dado el caso podría realizar algo semejante; es decir, ése sigue siendo un lenguaje plástico tal como yo lo defino y siento una total identificación con él. Pero a la vez siento que no tengo la urgencia de hacerlo. Yo creo que el gran reto para mí radica en cómo plasmar una sensibilidad contemporánea sobre un soporte que con los años parece, en un sentido casi peyorativo, cada vez más tradicional. Ése es el gran reto y la gran duda. Ésa sí es la pregunta que a mí me atormenta, porque sé distinguir lo que es y no es contemporáneo. La gran angustia radica —y con ello respondo frontalmente la pregunta anterior acerca de las angustias— en cómo este soporte que no hace mayor alarde de “contemporaneidad” debe ser habitado por mí para ser un lenguaje contemporáneo. Y ello a pesar de que se diga que lo contemporáneo en arte se ha apartado de la pintura. Es desesperante la posibilidad de convertirte en un

dinosaurio. Pero, fíjate, de pronto he visitado los talleres de gente muy joven y he visto que, efectivamente, hay una sensibilidad de nuevo siglo que se puede plasmar sobre ese soporte llamado “tradicional”.

— *Hemos entrado a hablar de formatos y eso me da pie a recoger una frase de Max Hernández: él dice que eres un pintor que destierra las ideas. Y tú has manifestado que no eliges conscientemente nada en tu trabajo a excepción de su dimensión. ¿Cómo explicas el crecimiento de tus lienzos?*

— Una vez señalé que todo este asunto era como la pasión por escalar montañas, cada vez quieres trepar una más alta. Y creo que todo eso, para mí, obedece también a una “mitología del formato” en el sentido de que “decir” en dimensiones mayores es “decir más”. Matisse afirmaba que una superficie más grande de rojo es más roja. Yo creo que en los cuadros de mayores dimensiones uno puede ver más. Ahora bien, tú puedes argüir que en una pintura pequeña de Vermeer puedes aprehenderlo todo, pero yo sigo pensando o creyendo de la otra manera, es un asunto totalmente subjetivo. Con el crecimiento de las dimensiones de la tela me impongo un reto, los formatos enormes me parecen un terreno ideal para la aventura. Quizá todo ello tenga que ver con la presencia de un asunto físico, de que cuando pinto en espacios amplios lo hago del tamaño de mi gesto real. Creo que sólo entonces recorro verdaderamente la tela. Además, es posible que de ese modo se acorten las distancias entre lo que es el espectador y la obra. El cuadro de grandes dimensiones envuelve por definición, obliga al espectador a un rechazo o a una empatía total con el lenguaje propuesto.

— *Has hablado muchas veces así cuando te refieres al cine. Tu obra tiene la pretensión de envolver al espectador.*

— Cuando tú vas al cine estás afirmando tu fe en ese hecho comunicativo; sólo con quedarte sentado allí después de que se apaga la luz estás diciendo: “voy a creer lo que va a pasar acá” y con ello te

entregas al discurso cinematográfico. Probablemente, una persona que no haya tenido una experiencia visual de esa magnitud saldría espantada ante la oscuridad, las imágenes de objetos del mundo real a una escala de dos, cuatro o diez metros. Bueno, eso me interesa. Además, creo que con esas dimensiones en mi pintura de alguna manera estoy afirmando eso que algunas personas como tú, en el papel de espectadores, intuyen en mi trabajo: que lo primero que se impone es el hecho pictórico, el encuentro físico, espacial, con la tela. Sólo después pueden interesarnos otros aspectos. Ahora, siguiendo con el crecimiento físico de mis pinturas, yo creo que en los formatos más grandes hay más espacio para esa dimensión narrativa que, como hemos visto, ha reaparecido en mi obra, pero por esa misma dimensión de la tela esa narrativa se va a diluir en la bidimensionalidad del soporte. Ahí estamos ante otra paradoja o dicotomía. Es algo así como ver pornografía en cine y de pronto el tamaño del formato hace que un genital, por lo grande, termine siendo sólo una forma abstracta. Los personajes que en lo anecdótico habitan la superficie de mis lienzos resultan siendo —por las dimensiones que tienen— sólo formas, gestos. De pronto puedes reconocer un “personaje femenino”, pero si te pegas a la tela verás que esa presencia es, antes que nada, un brochazo, un asunto de pigmentos.

— *Esta manera de trabajar con tu escala natural, corporal, te acerca además a la posible experiencia espacial, física, del espectador.*

— Podría ser, pero yo creo que, así como uno puede construirse una idea de pintura ideal, habría que imaginarse un espectador ideal para eso y esas dos posibilidades pueden resultar absurdas. Ese encuentro del que hablas está determinado más por el azar que por una prefiguración de quiénes van a entablarlo. Creo que el primer espectador es uno mismo. Probablemente soy yo el que se quiere fundir con la tela durante el acto de creación. Para mí el hecho de pintar, la “acción” plástica sobre la tela, implica cada vez más un proceso de empatía, de disolución en el lienzo...

— *Algunas veces hemos hablado de un lado autorreferencial de tu obra, en el sentido de que tus cuadros no sólo contienen su propia*

biografía sino que la “dicen”, se cuentan a sí mismos. En formatos grandes, la cantidad de información que éstos portan es mayor, por cuanto el proceso plástico de gestación, en términos materiales, lo fue. Hablo como un espectador real, no prefigurado: en grandes telas es más dable detenerse en los esfuerzos que habrías realizado como pintor, tus pasos de un lado al otro del lienzo, tu trabajo subiéndote, bajándote del andamio...

— Ahí hay una fisicalidad, una historia que tiene que ver con Miguel Ángel y la Capilla Sixtina, con el deseo de decirlo todo, la novela total. Es obvio que pintar un cuadro de diez metros implica una serie de esfuerzos y una motivación muy grande. Me interesa la idea de caminar, de dar cinco o seis pasos para pintar en el otro extremo de la tela y retroceder luego diez metros para ver el registro de ese gesto visual. Los formatos grandes son liberadores. No están restringidos por el mercado, ni por las casas de los coleccionistas. En los formatos de estas características hay algo de búsqueda de libertad frente a todo eso que no te nace desde adentro cuando pintas. Es en ellos que haces todo para ti. De algún modo, siempre es así, uno hace las cosas para poder verlas, porque es absolutamente necesario hacerlas. Porque, finalmente, eso te hace bien.

— *¿Cómo conciliar estos formatos con un mercado que no los puede comprar?*

— Imagino que los guardaré. A mí me interesa lo que me “sucede” mientras pinto. Yo no tengo una carga afectiva por el cuadro ya terminado. No tengo ningún tipo de *posesividad* por el objeto. Me interesa más lo que me ocurre mientras estoy trabajando que lo que me pasa frente a una pintura ya realizada. Picasso decía que los cuadros más interesantes eran los siguientes...

— *Hablas de lo que te “sucede” mientras pintas. ¿Qué te “sucede”? ¿Podrías verbalizarlo?*

— Partimos del hecho básico de que a mí lo que más me interesa de la pintura es hacerla. Cuando estás con el pincel en la mano frente al cuadro es cuando te “pasa” todo, cuando experimentas con todo tu ser, con toda tu existencia, con todo lo mental, lo emocional, lo físico que hay en ti. Es una manera de vivir por unas horas a todo volumen. Los diferentes planos de tu ser se conectan con lo que es central en ti, y desde ese centro se desencadena una “acción” sobre una tela. Pero lo maravilloso es que el hecho de pintar, de tratar con el asunto mismo de la pintura, implica hacerlo contigo mismo. Hay un permanente reacomodo y comprensión de tus asuntos más personales, más íntimos, más dolorosos o más desconocidos. Y éstos se organizan en relación con lo que te está sucediendo durante el “acto” creativo pero no en el mundo de las ideas, ¿me explico? Es un asunto mucho más vital, total. Algunos días al terminar el trabajo me invade una calma, se me organiza el rompecabezas, los fragmentos de mi existencia coinciden, se engranan...

— *Por lo que dices, no terminas cuadros sino experiencias frente a la pintura. ¿Cuándo dejas de intervenir una tela, lo que otros llaman “terminar” un cuadro? ¿Cuándo crees que ese soporte intervenido no te va a dar más para seguir “actuando” sobre él?*

— Simplemente pongo de lado la tela y empiezo a trabajar otra. Con ello arranca la dificultad de empezar todo cada mañana, hay un escollo inicial imprimando el lienzo, hay una desidia, un estado depresivo que tienes que vencer. Por eso, últimamente, me he acercado mucho a una frase de Hemingway: “Yo paro de trabajar cuando sé lo que voy a hacer al día siguiente”. Y eso me ocurre a mí. Entonces pintar es una apuesta, una fe. Por eso te planteas retos mayores que no sólo tienen que ver con el formato, como hemos hablado, sino con la manera en que colocas una pincelada o decides un color o dejas una zona libre o atiborras de óleo una especie de nudo en cierta sección del cuadro.

— *Se podría equiparar esa experiencia tuya, al salir del estudio luego de una “acción” sobre la tela, con lo que sientes después de una sesión de psicoanálisis.*

—Geo que sí. Así como la situación psicoanalítica propone, permite, facilita el asunto de que abras la boca y aparezcan una serie de ideas en asociación libre, creo que este asunto que planteo, esta manera de pintar sin boceto previo, esa determinación a no “decidir” nada consciente sobre un cuadro, lo que pretende es un estado permanente de asociación libre de imágenes, una apertura consciente e inconsciente de mis canales para que aflore un asunto que después se va a organizar y que va a permitir una lectura posterior a la “acción pictórica”, una lectura que no se debe dar en el proceso material de gestación de la pintura. Creo que en tanto más desprovisto esté de un control del aparato racional, de una agenda, el enfrentamiento plástico va a ser más puro, más verdadero. Ahí encuentro el parentesco. La pintura, en su mejor momento, es un estado permanente de asociación libre, y si forzamos un poco más el paralelo, todo este asunto formal en la tela organiza una historia, un entendimiento de lo que eres tú, te resuelve cosas, pero no las resuelve en términos de palabras o frases, sino que resuelve estados, sensaciones frente a uno mismo...

— *En el proceso psicoanalítico tú enuncias una construcción tuya, dejas un registro verbal que queda en tu mente y en la del analista. En tu pintura, el dominio de lo plástico deja, a nivel de significación semántica, la presencia de un registro de enunciación visual de carácter biográfico. Hay unos personajes, un conflicto, tus demonios fisicalizados en formas tras algo que llamaríamos “terapia pictórica”.*

— Ciertamente yo termino de pintar, me retiro unos pasos y veo esas “cosas” en la tela. Veo formas que describen asuntos absolutamente autobiográficos, muy puntuales, pero estos asuntos sólo los veo yo, y, probablemente, si no los comentara contigo serían irreconocibles. Pero, ¿sabes qué?, lo que a mí me parece interesante, lo que me sobrecoge, es que aparecen cosas nuevas del lado de la pintura. Por ejemplo (señalando una de sus últimas obras) en la tela que tenemos al frente hay un asunto anecdótico, hay un personaje femenino, uno masculino, hay una cópula, un parto, una infante, un asunto sexual fuerte, hay avenidas, caminos que se abren, que llegan, allí veo una luz que podría ser la llegada de mi hija y esto me abre una

serie de posibilidades emocionales y vivenciales. Pero, finalmente, eso no importa en términos de la pintura. Me interesa cómo este díptico ha propiciado logros formales que se contrarrestan y que se complementan, que se potencian. Me interesa cómo esta historia ha impuesto que la pintura se resuelva formalmente en doce o trece planos distintos: ése es un problema absolutamente pictórico. Y eso a la vez negado y afirmado por una gestualidad, por una estructuración. Hay, ciertamente, un aspecto más evidente referido a lo masculino y a lo femenino en esas figuras narrativas, pero responden también a las conquistas de un nivel de abstracción formal, a lo Moore, a lo Bacon, a lo Picasso. De pronto se abre un asunto semántico importante...

— *En tu obra hay un trabajo sobre este asunto.*

— Me interesa generar en el lienzo “nudos plásticos” que sean lugares en los que resulte casi obligatorio detener la mirada, que posean una densidad mayor de significado. Yo creo que algo importante en mi problemática pictórica es la generación de esas densidades: no todas las zonas del cuadro tienen que poseer la misma importancia.

— *El psicoanálisis y el arte son actividades de autoconocimiento. ¿Qué es lo que has encontrado a través de tu oficio?*

— Creo que de pronto mi experiencia con esos territorios interiores durante la “acción” plástica me ha conformado una experiencia. Se ha configurado una suerte de geografía de la mente. Yo sé en qué momento estoy trabajando a un nivel puramente sensorial o a un nivel emocional o a uno más intelectual. Sé cuándo uso recursos que conozco bien o en qué momento navego en zonas absolutamente desconocidas de mi propia psiquis, en qué momento eso es necesario para la pintura. Y también en qué momento hay que enfriar la máquina para trabajar desde otro lugar. Hay estadios dentro del proceso creativo en que no debes confundir el cuadro contigo mismo...

— *Una suerte de distancia flaubertiana.*

— En una época estuve muy metido en *La orgía perpetua* de Mario Vargas Llosa y en la correspondencia de Flaubert. Para mí esa ha sido una de las grandes teorías estéticas de la pintura. Esa obsesión casi compulsiva mía por el oficio plástico tiene de algún modo un correlato en esa búsqueda de la frase perfecta. Y el hecho creativo, ese “asunto” tuyo, te modifica, lo cual resulta un privilegio para ti. ¿Sabes?, ahora que lo planteamos así creo que ahí está la gran definición de técnica. No se trata de agarrar un pincel de pelo de marta y hacer veladuras. La técnica consiste en rebuscar esos sonidos soterados y generar una sinfonía, pero no siempre a la misma profundidad. Lo que quieres decir en pintura y cómo lo dices es lo mismo. La manera de aplicar pintura ya es contenido.

— *Sería interesante saber cuándo empezaste a tener la plena conciencia o quizá la certidumbre de que el soporte era sólo un campo para desarrollar sobre él una “acción” pictórica que es el summum de un vitalismo creativo.*

— Geo que ése es un proceso que se da desde los inicios, desde que me descubro frente a un papel grande con un carbón en la mano y siento que me “pasa” todo. Que en esas tres horas de mi vida me sucedió todo lo que yo esperaba que me tenía que suceder para sentirme un ser vivo. Al principio ese proceso de mi pintura se ancló en cosas anecdóticas, dramáticas; por momentos mi obra tuvo densidades políticas fuertes. Pero, de pronto, todo eso se fue diluyendo mientras crecía el respeto por la pintura, se fue acomodando a medida que sentía que ésta era más grande que yo y que mis decisiones...

— *En eso has insistido muchas veces, en que sigues la pintura ¿Cuáles fueron los incidentes que te hablaron de la superioridad que sobre ti tiene eso que has llamado “impulso pictórico”?*

— A veces uno cree estar seguro de algo dentro de la ejecución de un cuadro, y de pronto éste se va por otro lugar. Me ha ocurrido que

cuadros míos que no me interesaban se convirtieron, con el paso de los años, en los más importantes que he hecho. Y eso ocurre con mi obra y con la de los otros. Pinturas de otros artistas que no me conmovían resultaron ser, luego de cinco años, las que más me enriquecían. Con el tiempo empecé a aceptar esa especie de autonomía de la pintura; que el arte estaba vinculado a mí, ciertamente, pero que a la vez era autónomo. Esto que digo va a parecer esotérico pero creo que cuando pinto soy básicamente yo, pero también es la pintura que se está manifestando a través mío.

— *No es la primera vez que se señala algo así. Se podría decir que, por ejemplo, el idioma castellano, su realización plena como lengua, que es El Quijote, pasó a través de Cervantes, se realizaba con él.*

— Sí, y dije eso porque creo que uno tiene la capacidad de comprenderse sólo dentro de esa totalidad que es la pintura. Lo interesante es tratar de crear un lenguaje dentro del gran lenguaje de la historia de las artes visuales y no permitir que el proceso de creación de ese lenguaje personal se pasmé, cosa de la que ya hemos hablado mucho, además.

— *En nuestro país, ese lenguaje tuyo dentro del gran lenguaje pictórico ha sido criticado por desarraigado. Se dice que tiene poca relación con nuestra iconografía, los aspectos de nuestro paisaje real, los relatos de las coyunturas...*

—Creo que cuando uno plantea una pintura contemporánea no afincada o definida por lo nacional, lo territorial o geográfico es cuando sobrevienen estos prejuicios. Nuestra pintura como tal no tiene una gran representación afuera y quizá el problema es que se ha querido poner ese tipo de corsé sobre ella. He escuchado opiniones acerca de lo desarraigado de mi obra con connotaciones peyorativas, de lo poco telúrico de mi lenguaje. Pero mi gran tema, como hemos hablado, es el de la contemporaneidad, ésa es mi gran angustia. Y ese problema trasciende los linderos de lo local, de las fronteras. No porque el hecho de lo nacional no exista, sino porque está naturalmente

dado. Yo siempre voy a ser un pintor peruano, y mi pintura desde algún lugar se va a organizar de una manera distinta a la de un francés o un norteamericano. Eso “es” así, viene conmigo. Las otras discusiones pueden resultar ociosas.

— *Has hablado de lo que te “ocurre” al pintar y también de los pintores que han influido en tu obra a nivel meramente plástico. ¿Tienes en mente, en cuanto al plano de la actitud para con el oficio, algún artista norte, un paradigma?*

— No lo tengo. Pero curiosamente siempre me he preguntado, por ejemplo, por qué, fuera de su trabajo, me interesa tanto Cezanne. Hemos hablado de sus aportes plásticos pero a mí me toca intensamente en algo que excede lo pictórico. ¿Sabes qué creo que es? Su obra da la sensación de que lo único que le importaba a él en su vida era la pintura. Esa fidelidad a su obsesión me parece sobrecogedora. Yo vivo muy cerca de eso. Soy una persona que ni siquiera tiene la opción de no pintar. No puedo decir que soy una persona disciplinada como un valor porque no tengo la opción de no ser disciplinado. Soy una persona que está mejor cuando pinta y, por ende, está mal cuando no lo hace. Me interesa ese tipo de relación con la pintura. Ésa es la gran ética, además. La pintura entendida como una manera de vivir. La certidumbre de que no hay diferencia entre vivir y pintar. No es que yo sea un pintor desde que abro la puerta de mi taller hasta que me voy: lo soy todo el tiempo. Me fascina, además, esa obsesión que tiene uno con un hecho tan carente de certezas, un hecho en el que uno ya sabe que no son importantes las respuestas sino cómo te planteas las preguntas o, como dice Blanca Varela, en el que tienes la conciencia de que “al final de la carrera el premio era otra carrera”.

— *Un recorrido sin límites.*

—Te he dicho en otra oportunidad que uno crece hasta que se cansa de hacerlo. De repente por eso me encanta Matisse también, fíjate tú, se trata de un hombre que en un momento tiene setenta u ochenta

ta años y cambia todo y empieza a hacer esos *collages* inmensos. Eso me parece fascinante o ejemplar: ser una persona que nunca se acomoda con ese lenguaje personal dentro del gran lenguaje de la pintura del que estamos hablando. Buscar siempre esa incomodidad, ¿no? Me encantaría pintar hasta los noventa años y decir cosas, llegar a esa edad con salud, con físico. Me interesa el hecho de estar entre la pintura y la vida como entre dos espejos en movimiento.

— *En un test que se te hizo para un medio local señalaste que la pintura, y no una persona en particular, es el gran amor de tu vida.*

—Creo que de la pintura es de lo único de lo que puedo estar seguro. Es la única amante fiel en el sentido de que si tú no la dejas ella no te abandonará nunca. Sobre los seres humanos uno no puede pretender ese tipo de relación porque se considera y se respeta la voluntad de la otra persona. Yo estoy casado con una artista, Nelly García, cuyo trabajo admiro y respeto y con quien tengo una familia maravillosa. Me es imposible pensar la vida sin ellos. Sin embargo la pintura, en otro orden de cosas, eres tú y tú. Será siempre todo lo que tú puedas poner en ella. Hay una permanente constatación, en el hecho pictórico, de que si estás allí, haciéndola, la pintura “sucede”. Por otro lado, a veces por esa fe que uno tiene en su oficio llega a pensar que se puede ser mucho mejor en el arte que en la vida. Picasso era un gran creador, pero hay muchas historias que lo dejan mal parado como ser humano.

— *Eso que señalas es interesante porque te acerca a un límite. Vargas Llosa señalaba que había conocido a la gente más interesante en los libros que había leído. Tú has manifestado antes que quisieras vivir en la pintura, ser parte de ella, entrar caminando a la tela. El arte sería una construcción ideal para reemplazar este mundo fallido...*

— Es que en las artes existe una orden, una estructura. En una buena película nadie ni nada sobra, no hay lugar para lo rutinario, lo banal. Todo ingresa, encaja en un engranaje para que el asunto “suceda”. La vida en cambio no es así, está llena de lugares comunes, de lagunas,

de lamentos, de depresiones. Yo siento por eso que en la pintura sólo se puede depositar lo esencial. Es cierto que para lograrla se transita por un proceso que, como la vida, está plagado de errores, vacíos, correcciones, pero al final se organiza una construcción visual que es superior a lo real. Creo además que la vida debe ser al final así, un constructo total como el arte; que ese último instante de conciencia vital debe ser positivo, debes sentir que toda tu experiencia vital se organiza finalmente para adquirir un significado.

— *Hemos hablado de tu lenguaje personal dentro del gran lenguaje. Yo te preguntaría si en alguna etapa de tu pintura te ubicaste dentro del lenguaje de la pintura peruana, si sentiste esa pertenencia específica...*

—Yo creo que sí. Si reafirmamos que hacer pintura es ver pintura, que el arte nace del arte, y tomamos en cuenta que yo hasta el año setenta y siete sólo vi pintura peruana, eso ocurrió, sin duda. Una de mis primeras emociones visuales se dio ante la pintura de Ángel Chávez. Me abrumaron los colores que usaba, la pastosidad, la luminosidad de su trabajo. Herkowitz era un pintor que yo miraba mucho, también, y por supuesto, estaba De Szyszlo, que era mi maestro en la escuela. Creo que con él yo intuía un intento verdadero que, a pesar de ese reclamo de lo precolombino, estaba conectado con las grandes corrientes de la pintura universal. Recuerdo que en la escuela había una especie de crítica, de conciencia juvenil izquierdosa contra la pintura de De Szyszlo, a quien se veía, grosso modo, como una suerte de “imperialista”. De pronto leyendo a Marta Traba, que estaba fuera del circuito de consumo local, me encontré con un discurso que lo ubicaba como un pintor que estaba planteando algo específico en oposición al arte que se producía en los centros de los países industrializados, era entendido como uno de los “pintores de la resistencia”. Eso fue muy importante para mí.

— *¿Cuándo cambió ese esquema de referencias?*

— Cuando viajé a Nueva York en el año setenta y siete y en el Museo Metropolitano empecé a ver la gran pintura, empecé a ver a Pica-

so. Recuerdo que por esos días me interesaba mucho Rembrandt, un pintor que miro muy poco ahora y que incluso podría decir que no me interesa. El Picasso que me atraía era el de *El actor* o el de *El retrato de Gertrude Stein*. Tenía poca capacidad de ver la época cubista... Antes de viajar, sin duda, mi asunto se delimitaba por la pintura peruana, ése era el lenguaje.

— *¿Entraste alguna vez en contradicción con la pintura nacional luego de ver esas obras de arte? ¿Sentías el conflicto entre tu especificidad territorial y la tendencia universal?*

— Mi primer conflicto de entonces pasó por la contraposición entre la postura política del arte que yo profesaba entonces y la pintura misma. Ahí comencé a intuir que esta última se me iba por otro lado. Éste fue un primer escollo. El asunto de construcción de la imagen en sí, aquel proceso de dejar una que representa cierta tradición o territorio para tomar otra, nunca se me presentó de manera conflictiva. Yo en el Perú estaba entusiasmado con la pintura negra de Goya y, de pronto, en Europa, en los museos, descubrí sus retratos llenos de luminosidad. Y también la pintura del Giotto, que es franca en su planteamiento de grandes zonas de color. Creo que ese proceso no ha sido conflictuado, una cosa me ha llevado naturalmente a la otra.

— *¿No te complicó tu condición de artista de la periferia?*

— Bueno, esas cosas vistas después de treinta años pareciera que fluyeron. Debe de haberse desatado una lucha interna, una problemática intelectual al respecto. Pero, finalmente, ante esos obstáculos, yo me entregaba al hecho visual. Tú puedes tener un millón de ideas y de repente te encuentras en una galería o en un museo con una pintura que te atrapa y que desdice, que contradice todo lo que tú dabas por sentado en ese momento a nivel intelectual. Ese proceso de descentramiento que genera en mí una obra de arte verdadera, lo experimento con alegría y terror, con todo el arrojito, la expectativa y la conmoción que alguien debe tener ante un camino nuevo. Le tienes que dar la bienvenida, te tienes que entregar totalmente a esa nueva experiencia.

— *Tú has preconizado ese tipo de encuentro frontal con la pintura, sin categorías ni ideas de por medio. Bajo esas características, desde el lado de la pintura, ¿a qué peruanos miras con atención?*

— De mi generación, el pintor que me interesa es Tola. Frente a él siempre me detengo. No puedo pasar indiferente frente a una de sus pinturas. Entre la gente que está entre los veinticinco y los treinta y cinco años, encuentro una pintura hecha con mucho arrojo y mucha libertad, no encasillada por parámetros. Te señalo a Paola Cabrera, Armando Andrade hijo, Gabriel Tejada. Del mismo modo hay mucha gente cuyo trabajo no me interesa para nada. Veo lo que hacen muchos “consagrados” o lo que hacen artistas que caminan rumbo a la “consagración” y veo que se trata de un trabajo en el que no hay noción alguna de lo contemporáneo, no hay una aventura, sólo una repetición, un “estilo” anclado, inamovible. Yo trabajo bastante para encontrar referentes con los cuales establecer un diálogo...

— *Son pocos los pintores “consagrados” en el Perú que señalan a artistas tan jóvenes como interlocutores de su propuesta plástica. ¿A qué crees que obedezca eso en tu caso?*

— Estamos en un medio cerrado, tenemos argollas, circuitos en los que empieza a circular lo mismo. Entonces, la gente joven que todavía no ha sido tocada por esta parálisis burocrática que aqueja al arte, es la que tiene el lenguaje más vivo, más interesante. Esto a pesar de que no llegan cosas de afuera, es decir, exposiciones importantes. La situación de la plástica nacional no se escapa para nada del tamaño que tenemos como país. Somos una de las pocas naciones del mundo, para no decir de Latinoamérica, que tiene el dudoso honor de no contar con un museo de arte contemporáneo. Es como si fueses escritor y no hubiera bibliotecas adonde se pueda ir a leer ni librerías en las cuales se puedan comprar libros. En Bogotá o Buenos Aires existen esos espacios en los que tú puedes ubicar tu imaginario visual: acá hay una especie de orfandad. Y eso hay que decirlo frontalmente.

— *Esas críticas se deben de haber acrecentado con tu regreso a Lima para instalarte definitivamente.*

—Creo que este taller intenta suplir estas deficiencias, pero ya estoy cinco meses acá y comienzo a padecer una especie de fobia, de sed, una aridez. Es un tema complicado.

— *No hay un museo de arte contemporáneo, ciertamente, pero seguramente tienes un recorrido mental de lo que es la pintura peruana. ¿En qué puntos te reconoces?*

—Voy a decir una blasfemia: a mí una pintora como Tilsa Tsuchiya no me interesa mucho, no me llega a conmovir. Cuando vi la retrospectiva me atrapó el momento de los bodegones, que es más frontal con la pintura, pero incluso ahí encontré una dulzura, un asunto que no es de mi particular interés. Sérvulo tiene momentos geniales. Y creo que la exposición que se hizo de él fue mala. La curaduría distrajo nuevamente la atención sobre su obra. Se perdió la gran oportunidad para ver su pintura en su verdadera dimensión. Creo que urge una retrospectiva de Emilio Rodríguez Larraín, una retrospectiva de Tola en un espacio que le haga bien a su obra. Me encanta Urteaga, es como un Giotto andino. Es cierto que hay en sus trabajos una presencia temática muy fuerte, pero éstos están resueltos de una manera sublime. En ese sentido Gil de Castro es el gran maestro. Ricardo Grau me parece un pintor interesante. Ésa es otra retrospectiva que deberíamos ver, seguir atentamente su evolución a través de los retratos, los paisajes, los cuadros abstractos. Ya he manifestado lo importante que fue De Szyszlo en mis años de estudiante. Fue la primera gran mirada hacia afuera.

— *Sería interesante...*

—Pero, mira, un tema que me interesa es la crítica. Me interesa ponerlo en la agenda. Así como la pintura evoluciona, la manera de escribir sobre pintura debe hacerlo también y, sin embargo, muchas

veces ésta se rige por un lenguaje que pertenece a la década de los sesenta. ¿Tú como lo ves? Yo creo que el ejercicio de ver pintura, además, es complicado. Pienso que debe obedecer a la idea de un aprendizaje, te debe cuestionar, transformar. Viendo la pintura local me doy cuenta de que ésta se rige, en gran parte, por una suerte de “facilitación” para con el público. Los artistas, tanto “maestros” como gente “en proceso”, pintan los cuadros a mitad de camino alcanzándole al espectador códigos que ya están procesados o semiprocesados.

— *¿Cuáles, por ejemplo?*

— “Obra maestra”, “expresionismo”, “claroscuro”, o referencias que están codificadas en otras áreas de la cultura y la vida y que generan en el público la falsa impresión de estar frente a un hecho estético. Y digo “falsa” porque al evitarte, al facilitarte la lectura, te están robando lo más preciado del acontecimiento plástico: la posibilidad de cuestionamiento, de enriquecimiento, de que tus propias estructuras se modifiquen en el acto de contemplación de la obra de arte. Mirar pintura se ha vuelto un acto placentero, acomodaticio, en el que los espectadores reafirman su saber. Yo creo que el verdadero arte que se hace hoy en día, como en cualquier época, viene acompañado de una dificultad. No puedes imaginarte un Cezanne siendo visto con facilidad por los hombres de finales del siglo XIX. Ése es el gran peligro cuando se habla del arte comercial. Creo que la pintura honesta que propone cosas nuevas tiene que generar una incomodidad, una aspereza.

— *Hay una etapa de tu obra, ésa de la saturación del color, en la que tus cuadros eran más “bonitos”. Fue después que tú empezaste a minar las certidumbres del espectador, a complicarle el acercamiento a tus trabajos.*

— En esa época mal llamada minimalista ese exceso de esteticismo era propio del momento, de este trato sensual con la materia y el color. Quizá se trató de una mala comprensión mía de esa distancia

flaubertiana de la que hablabas. Aventuré que por una pretendida pureza de la pintura yo debía desaparecer como persona y dejar en la tela lo más puro del oficio pictórico.

— *Hay un momento en que tu pintura se saca de encima las etiquetas. Cuando uno lee la crítica que se ha hecho de ella, nota que las categorías usadas para referirla —figurativismo, expresionismo, abstraccionismo, geometrismo— se fueron difuminando con el transcurso de la década pasada. Éste debe de ser un síntoma saludable. Te mueves en lo que, en lo verbal, es difícil de nombrar.*

— Eso sería muy optimista. Si uno lograra generar un espacio plástico para que se dé un lenguaje crítico que escape de categorizaciones preestablecidas, sería fabuloso. Por otro lado, el lenguaje de mucha de nuestra crítica actual se erige sobre la base de movimientos plásticos que ya no tienen vigencia. Y uno no puede seguir nombrando la pintura de hoy con los adjetivos, las categorías de hace dos o tres décadas. La crítica debe avanzar como avanza la pintura. En los setenta, por ejemplo, había una manera de tratar el tema pictórico que yo, desde un conocimiento muy intuitivo, rechazaba. Sentía que lo plástico era nombrado, calificado, desde códigos que no pertenecían a la pintura sino más bien a la vida cotidiana. Casi no se podía ser un buen pintor si no amanecía en La Parada en un estado deplorable. Si una pincelada era cargada de rojo entonces había una actitud desgarrada frente a la vida. Había una especie de imposición: había que vivir de cierta manera para pintar de cierta manera, y eso no lo suscribo. No hay mejores biografías para mejores pinturas. Entonces empecé a desarrollar una especie de militancia en contra de apoyarte en lo personal o lo anecdótico para justificar la pintura. Tú nunca vas a encontrar una entrevista en la que yo fundamente mi trabajo con hechos de mi historia personal. De repente ése es el inicio de lo que dices tú, de una independencia frente a la palabra.

— *En esa carrera entre lo visual y lo verbal, lo innombrable resultaría precisamente lo contemporáneo. El tan manoseado “expresionismo”, por ejemplo, fue en su origen algo inefable...*

— Por definición, el lenguaje que habla de la pintura viene después de ésta. Y resulta por ello terrible que ahora cierta crítica trate de imponer dictados, de abrir a la fuerza caminos. No puede pretender ocupar el lugar central del hecho plástico y, sin embargo, ahora leemos en las revistas de actualidad semanal que los curadores son los protagonistas de las exposiciones. El lenguaje verbal que se refiere a la pintura es subsidiario a ésta, y quizá por ello nos encontramos acá tratando de darle vueltas a un asunto sin tocarlo. Es muy difícil hablar de pintura. Tengo la sensación de que lo que es central en ella es justamente aquello de lo que no se puede hablar, de lo que es imposible trasladar al lenguaje verbal. Me doy cuenta de que, al intentar verbalizarla, hemos dado círculos y círculos alrededor de algo y que de pronto hemos sentido que nos acercamos, pero que eso no nos alcanza.