

REVISTA

Juan Uslé

LA MIRADA CONVULSA

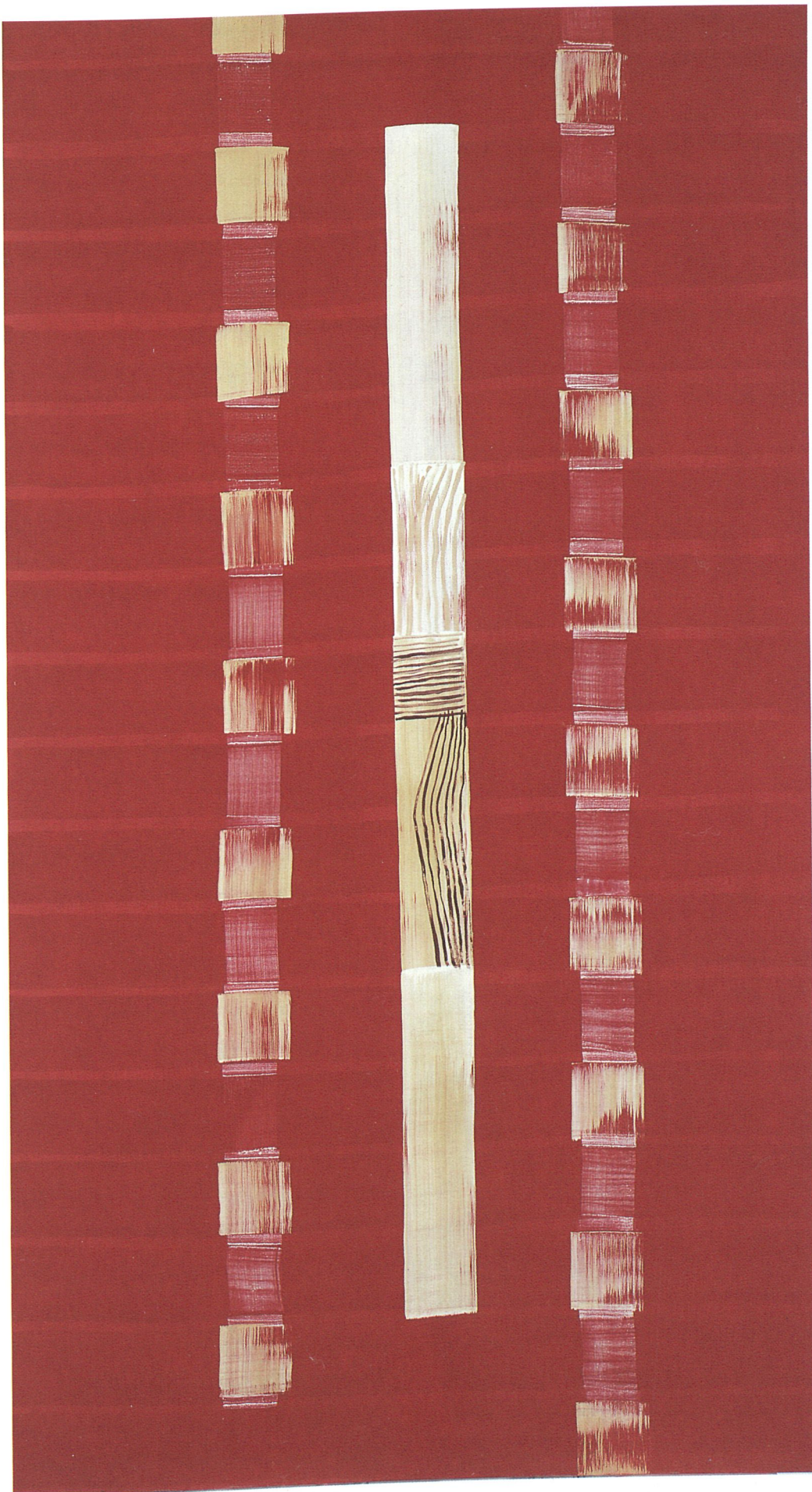


MENENE GRAS BALAGUER

(Entrevista realizada en Valencia, con motivo de la exposición retrospectiva del IVAM, octubre 1996-enero 1997, comisariada por Kevin Power).

Entre junio y octubre de 1996, Juan Uslé inauguró tres grandes exposiciones en España, mediante las cuales se ha podido contemplar parte de su primera obra, en una muestra que abarca los diez primeros años de su trayectoria, de 1986 a 1996, en el Instituto Valenciano de Arte Moderno; la pintura más reciente, realizada en estos últimos dos años (1995-96), en el Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona; y una serie de acuarelas iniciadas en la localidad sueca de Lund, expuesta en la Galería Soledad Lorenzo de Madrid. Para Uslé, toda su pintura está contaminada de la idea del viaje, que ésta impulsa y del que es a su vez simulacro, que se reproduce en cada cuadro, con cierto carácter traumático. Las tres exposiciones han permitido rehacer la trayectoria de una obra que, a pesar del impacto que dejan en ella las vivencias de su autor, parece autodeterminarse, vivir sola, instalarse en la quietud para prestarse a la contemplación de un receptor anónimo. Uslé, residente en Nueva York desde hace varios años, no niega la duda permanente ni la soledad vocacional del pintor, de la que sólo se defiende paradó-

jicamente pintando. El temor a equivocarse y a sucumbir ante los límites de las cosas reales o ficticias se manifiesta permanentemente en la zona donde coinciden el deseo de ocupación y el retroceso, como un refugiado en su "habitación ciega", título de un cuadro al que él se refiere entre otros en la conversación que se sucede a continuación. Uslé vive habitado por la pintura, sin poder impedirlo. La retrospectiva del IVAM es una exposición que permite introducirse en el laberinto interior del artista, no sólo por la magnitud de las obras incluidas, sino por el criterio empleado por su comisario, Kevin Power, en la selección. Las ocasiones para poder contemplar la obra que corresponde al periodo que va de 1986 a 1990 son muy escasas, y de ahí el interés suscitado particularmente por esta exposición. Uslé ha repetido insistentemente que ve su obra como un proceso de exploración y experimentación, en el cual o a través del cual trata de vislumbrar algo, que a pesar de su no presencia le predispone para la búsqueda. Es la pintura que se nombra a sí misma y, recíprocamente, es concebida como proceso abierto y en constante desarrollo. La pintura se identifica para él con el "otro lado", un lugar sin lugar, el espejo vacío, desde el cual somos mirados, nunca indiferente a la existencia, cuyo movimiento provee de formas al espacio pictórico, con su lógica irracional e irreductible a ningún sistema.



Juan Usé. *The Guardians*, 1993. Técnica mixta sobre lienzo, 198 x 112 cm.



Juan Uslé. *Simultáneos*, 1993. Dispersión, vinílico y pigmentos sobre lienzo, 61 x 46 cm.

P: La exposición del IVAM sugiere un recorrido cronológico que empieza en 1986, y nos remonta presuntamente hasta los inicios de tu trayectoria. El cuadro que corresponde a esta fecha debe tener un significado muy particular, aunque sea por su mera ubicación, y una dimensión simbólica que probablemente requiera cierta aclaración por tu parte.

R: El cuadro más antiguo y el primero que se ha incluido en la exposición es *1960*, y pertenece a una serie que pinté en Susilla, bajo el título genérico de "Río Cubas", en el 86. Es una aldea situada en Valderredible, una zona de tránsito entre la región cántabra y la provincia de Palencia, casi abandonada, que vive principalmente del cultivo de la patata. Cuando llegamos nosotros, en verano de ese año, sólo quedaban tres casas habitadas. Allí preparé la exposición que hice a continuación en la Galería Montenegro de Madrid. El río Cubas es un espacio de mi infancia, el lugar de los juegos y los sueños, magias y temores, el lugar donde viví casi diez años desde poco después de nacer, con mis padres y hermanos. Pero Susilla y el Cubas están muy lejos, a más

de 100 kilómetros, y esta separación favorece el ejercicio de mirar hacia el pasado desde el lugar borroso que yo conservaba dentro. La pintura adquiere un aspecto bastante fantasmal, azules prusia, y la misteriosa ondulación montañosa sobre la que se sitúa una embarcación. El tema de la pintura se inspira en un hecho real; el naufragio de un barco que transportaba trigo desde Estados Unidos, y que debía desembarcar la mercancía en un puerto del Norte. Fue un suceso muy trágico. El barco desapareció a la altura de Gijón a causa de la tempestad, y encalló frente a las costas de Langre a una distancia no superior a 100 metros de la orilla. La gente arrojaba cuerdas, llegaban helicópteros, pero murieron casi todos los marineros. Para mí, fue un episodio que me marcó profundamente tanto en el aspecto visual como emocional. Es el primer recuerdo que tengo de imágenes impresas en la prensa. El impacto que me causó significó tomar conciencia de una catástrofe, "congelada", como una imagen fija en la memoria. Mientras pintaba los cuadros que integraron la serie, las secuencias del suceso reaparecían con una extraña insistencia. En la pintura "1960", coloqué el barco en el emplazamiento del "convento", junto al que vivíamos. La "casa" es así el barco. El barco habitado inestable sobre el líquido que lo desplaza "permanece" ahora seguro. Esta inversión la utilicé después en otros cuadros también.

P: Es más bien como un *leitmotiv* en un tramo considerable de tu obra posterior, y que se articula con tu propia experiencia de "separación" y desplazamiento, que se produce con la marcha a Nueva York. ¿Dónde lo situas, en lo que tú llamas "viaje del ojo" desde 1986 a 1996?

R: Inicialmente, mi intención era colocar en la exposición una segunda versión de *1960*, frente a la que acabo de referirme. La realicé al instalarnos en Williamsburg, en 1987. Tras la inauguración de la serie "Río Cubas" en la galería Montenegro (Madrid), nos fuimos a Nueva York, donde seguimos residiendo. Desafortunadamente, el cuadro no nos fue prestado para esta ocasión. Quería confrontarlos y establecer así un "puente" imaginario, metáfora de la travesía que el barco en un sentido y yo en el contrario hacíamos en el tiempo. *1960-Williamsburg* es uno de mis cuadros favoritos, aunque muy dramático. Lo sólido del paisaje, en la primera versión, colina o montaña es una roca, rodeada de azul aire, azul cielo, azul agua. El dramatismo responde al entrecruzamiento de circunstancias; yo hago el viaje en dirección inversa a la del carguero que naufraga ante la costa santanderina, vuelvo al punto de

partida. Pero, el coste implica abandonar una naturaleza omnipresente, tal como ésta se manifiesta en Susilla, una aldea de media docena de habitantes, y el trauma de la llegada a una ciudad como Nueva York, donde aquélla es sustituida por la arquitectura.

P: ¿Cómo afrontaste la soledad de la llegada a Nueva York, y cómo resolviste los problemas más elementales de la supervivencia cotidiana? Debieron de ser días difíciles para seguir pintando.

R: Si no está Vicky conmigo, tal vez no hubiera aguantado. Nos instalamos en Brooklyn, en la zona de Williamsburg. El barrio tenía un aspecto muy sórdido, y el estudio, tan grande como extraño, estaba lleno de máquinas. En circunstancias como aquéllas, el sentimiento predominante era el miedo, miedo a todo. Y la incertidumbre. Pero, te defiendes. Porque estás cargado de ilusión, y, por otra parte, sabíamos que necesitábamos salir de España. Pero, ahí, recién llegado, pintar no dejaba de ser un síntoma de miedo. El tema del viaje, de mi viaje, se cruza con la travesía del carguero; mi situación de naufrago que intenta sobrevivir, se convierte en una imagen detenida de la embarcación que zozobra con sus marineros ante el litoral de Langre, cerca de Santander. Desde este punto, viajo en mi trabajo, contribuyendo con cada cuadro a disipar el trauma, y accediendo a una pérdida de memoria necesaria para soportar la separación y la distancia. Mis cuadros son más oscuros, hasta hacerse casi completamente negros. Las imágenes se borran. Pero, conceptual y emocionalmente trabajo aún sobre el mismo tema.

P: Me interesa saber porqué utilizas el formato irregular de *Before 1960*, y a qué se debe. ¿Trabajaste mucho tiempo con formatos de esta especie, y te proponías algún objetivo específico al no utilizar los marcos convencionales, o meramente lo atribuyes a una carencia de medios?

R: El formato de este cuadro se debe a uno de tantos pedazos de madera que encontraba casualmente en la calle, restos de estanterías o desperdicios de otra procedencia, que utilizaba cubriendo la superficie con la tela sobre la que pinté toda una serie, de la que no me queda casi nada. Hay alguno de ellos en París. De la misma época son unos cuadros de pequeño formato, consistentes en pinturas sobre placas de escayola que se emplean en la construcción. Hice una veintena, y en todos estaba presente la historia del viaje. No los expuse nunca.

P: ¿Cuándo y cómo sales de esta situación de indigencia? ¿Coincide con el comienzo de los formatos más grandes y de esta intensa oscuridad de los cuadros inmediatamente posteriores? ¿Qué ocurrió?

R: En una inauguración, en Nueva York, me presentaron casualmente a alguien que tenía una galería en París. Al oír mi nombre, dijo que había comprado obra mía en Colonia o algo parecido. Tenía tres o cuatro cuadros míos. Supe que me había querido exponer en París, en 1984. Era Fasidah Cadot; se empeñó en venir a mi estudio y compró tres cuadros. Después, ella me mandó una carta, comunicándome el deseo de hacer una exposición en su galería. El título de la exposición, la primera que hacía en París, fue *1960 Williamsburg*. Se trataba de pequeños formatos, en los que predominaba la oscuridad total. Fueron colocados sobre cuatro paredes de la galería y a una altura idéntica. Eran visiones hacia adentro, que yo atribuía a un posible marinero



Juan Uslé. *Oda-Oda*, 1993. Técnica mixta sobre lienzo, 198 x 112 cm.

que iba en este barco durante la travesía. Supuestas visiones "oscuras", llenas de presentimientos, que atribuía a uno de los tripulantes de la embarcación que naufraga, claro está imaginario. Seguía refiriéndome al mismo barco y al mismo suceso, como en *Between two Moons*, donde el recorrido se cierra simbólicamente entre las dos formas circulares de la parte superior que se identifican con los dos continentes. En este cuadro, intento "ordenar el tiempo", y las masas de tierra rodeadas de agua de *1960-Williamsburg* se asientan ante la presencia de estos ojos, que también equivalen a lunas, y que son testigos de un período, en el que domina la imagen de un viaje y de un naufragio. Es un cuadro oscuro, con aguadas, de un azul más fluido en la parte superior.

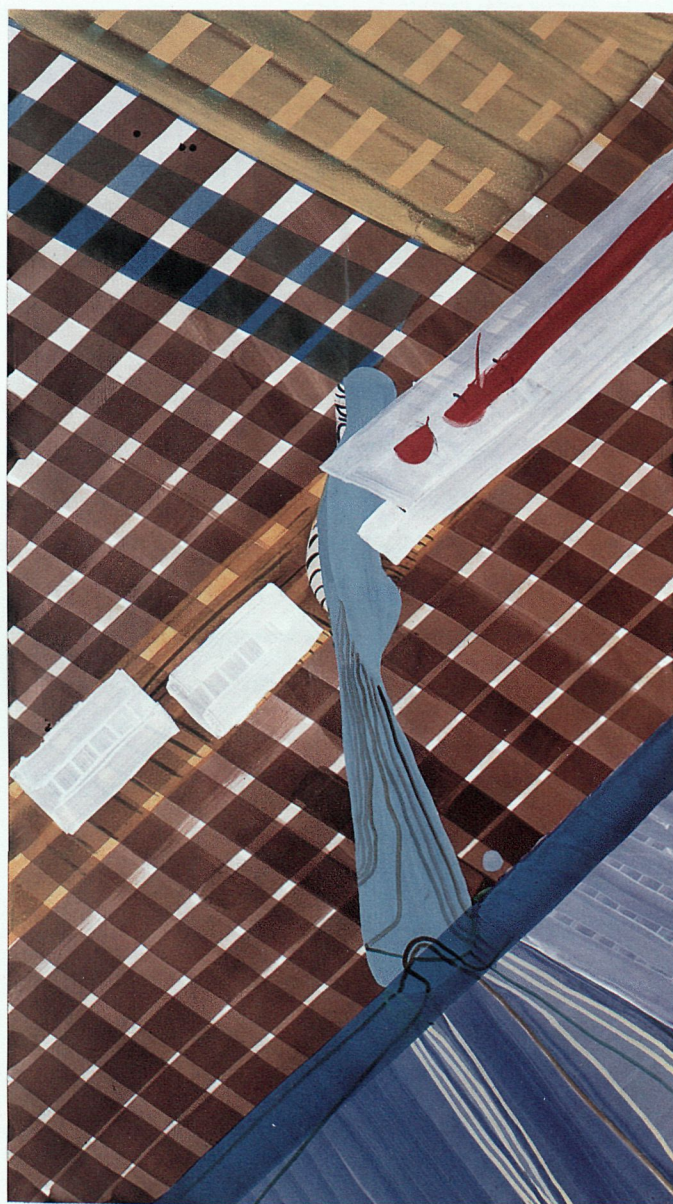
P: ¿De dónde sale el "Book of Landscapes"? ¿Hay algún aspecto particular en las acuarelas que has mostrado en la Galería de Soledad Lorenzo que desearías comentar?

R: Iba por la calle, y tropecé con uno de esos libros de contabilidad antiguos, que recogí del suelo. Lo abrí bajo la luz de una farola, y me sorprendió de pronto ver que las páginas parecían blancas. Luego, al fijarme, reparé en una pálida caligrafía de caracteres anónimos. El borde de las páginas estaba amarillento, y al pasar las hojas se percibían las manchas debidas a la acción de la tinta con la que se habían escrito números y nombres. Mientras lo escudriñaba, encontré una fecha, la de 1942, y la curiosidad hizo que me lo llevara a casa. Con unas acuarelas que me acababan de regalar, me pasé una semana encerrado, mojan-do el pincel que trasladaba sobre el papel y movía despacio sin una idea única. Pinté sobre las páginas escritas, haciendo una especie de puente entre lo que estaba impreso y lo que yo añadido, entre lo que desaparece y lo que simultáneamente iba apareciendo. Hasta entonces, la luz procedía de la materia; los cuadros eran negros, empastados, llenos de pigmento. Por el contrario, en las acuarelas, la luz sale del fondo, y atraviesa el pigmento y el color. Así creo que conocí a Nemo (Nadie), y luego soñé con él. Hice unas 60 acuarelas, que comprendí bajo el título de "The Book of Landscapes". La única con nombre propio es, no obstante, *The Last Dreams of Captain Nemo*.

P: ¿Qué aportó esta experiencia a tu pintura sobre lienzo? ¿Cuáles fueron los cambios más evidentes? Parece que estos dibujos, como llamas a veces a estas acuarelas, te liberaron progresivamente del trauma que se había impuesto en las pinturas anteriores.

R: Sí, me sirvieron de mucho. Poco después de esta serie de acuarelas, la luz empieza a reaparecer lentamente en mis cuadros, coin-

ciendo con una pérdida de materia. Las imágenes surgen desde el interior del ojo, pero van pesando menos. A partir de la acuarela que he mencionado especialmente, me invento otro yo, que es el capitán Nemo, el cual toma de prestado el nombre del personaje de Julio Verne. En griego, "Nemo" equivale a "nadie", y me gustaba la idea de un "capitán nadie", inexistente, y que ya ni pintar puede. En cuadros de este período, como *Casita del norte 2*, *L'Oriental*, *Crazy Noel*, *Verde Aguirre* o *Yellow Line*, hay una especie de centro que no es centro, como el equivalente a la pupila de un ojo, donde se sitúan las imágenes, al igual que si estuvieran en su interior. Durante este mismo año, a causa de un pinzamiento de vértebra, pasé varios meses sin hacer casi nada, tratando de calmar el dolor, y me dediqué a escribir un poco. En una de las no-



Juan Uslé. *A años luz*, 1995. Vinílico, dispersión y pigmentos sobre lienzo, 198 x 112 cm.

tas que apunté, decía que Nemo no utilizaba el periscopio, ya que en él veía su propio ojo reflejado; se atrevía a describir los infinitos paisajes que en él habitan, aunque sospecho que tampoco lo necesitaba. En realidad, seguía, desde una distancia diferente, narrando el viaje a Nueva York y sus consecuencias.

P: ¿Cuál era esta distancia, y porqué la separación es tan obsesiva aún al cabo del tiempo? ¿Hasta dónde llevas esta identificación con el doble que escribe, que pinta y que es pintado?

R: Desde mi estudio, que era una caja alargada y cerrada, sin ventanas, la naturaleza se convertía en una pérdida que no podía asumir. El barco que naufraga y que yo pinto sobre la montaña, en el lugar donde viví mi infancia, era ahora mi estudio, una nave hermética, que es lo más parecido a un submarino. Yo soy en esta embarcación el capitán Nemo. Mi mundo es este mundo aislado del resto, rodeado de calles y de edificios que no puedo ver, porque no hay ventanas, ni mirillas, desde las que se pueda divisar el exterior. Tengo perfecta consciencia de quién soy y en qué condiciones vivo; me invento un "otro" (nadie), el capitán Nemo, para poder explicarlo. Hablo de él, pero sólo hablo de mí. Cuando Nemo mira en el periscopio, no se atreve a mirar hacia afuera; se encuentra siempre con su propia pupila. Una pupila, la de él, en la que se refleja como en un espejo el paisaje marino, lugar de soledad, al igual que me ocurre a mí con la mía, donde sólo encuentro mi estudio.

P: ¿Cómo explicarías el montaje de la exposición, teniendo en cuenta la función de las imágenes abstractas que pintas, cuyo título contribuye a identificarlas, a pesar de su autonomía?

R: Hemos intentado mostrar la evolución del discurso pictórico por salas, agrupando y ordenando las pinturas cronológicamente, desde una estrategia que yo situaría entre "el ojo y el reconocimiento de la imagen del agua". En la tercera sala, hay un cuadro, *Gulf Stream*, donde reproduzco físicamente la idea de que las corrientes internas se van condensando por debajo de la superficie del agua. La masa central tiene un color verde y azul turquesa. En *Nemo vision* se está cerca de la consciencia de Nemo al reflexionar sobre su propia vida. Parece como si Nemo se buscara también otro yo. Véase también el *Cuaderno de Bitácoras de Nemo*, a partir del sueño que narro. En la cuarta sala, hemos colocado tres grandes formatos, *Martes*, *Piel de agua* y *Below 0°*, que favorecen la circulación del visitante. Ésta y la siguiente sala las uno con la novena, construyendo una falsa pared, por cuya parte anterior hay

un cuadro del 96, y por la posterior otro que se llama *Vidas paralelas*, frente a tres cuadros horizontales pequeños, pertenecientes a una serie larga "Nemaste", que realicé después de un viaje a Nepal. El título procede de la palabra que los nativos emplean a modo de saludo: "Namaste". Cambio la vocal de la primera sílaba para que el término parezca derivado de Nemo, en su recuerdo. Nemo no es nadie, esto me atrae, está en un país desconocido, no sabe vivir la realidad. Desde finales del 88 hasta el 90, trabajo simultáneamente en tres series: "Los últimos sueños del capitán Nemo" (L.D.C.N./Last Dreams of Capitan Nemo), "Nemaste" y "Duda". Con la serie "Nemaste" intento abrir el lenguaje, ampliarlo. Hago cosas que antes no me atrevía a hacer: me había curado de la espalda y mi actitud ante la vida cambia, lo he conocido todo, soy otro. "Vidas paralelas" es un testimonio de lo que sucede en el período transitorio en el que trabajo simultáneamente en las tres series mencionadas.

P: Es fácil imaginar la complejidad del montaje, a causa de la grandilocuencia del espacio y de sus marcadas características arquitectónicas, por no hablar de la iluminación. ¿Cómo se han resuelto los problemas que se planteaban?

R: Mi primera idea era crear una doble exposición, o mejor dicho una exposición con recorrido doble. Casi siempre recorro a la imagen del artista que reconoce la importancia y limitación del lenguaje para nombrar el mundo. Había pensado dejar el pasillo o nave central del edificio vacío, pero pintando una franja azul de 4,5 metros de altura, continua. Sobre estas paredes, en lugar de cuadros, quería colocar la fotografía que al final ha quedado colgada en un último espacio antes de la salida.

P: La inclusión de fotografía en esta antológica ha sido una sorpresa, porque el Uslé fotógrafo es un desconocido. ¿Desde cuándo trabaja la fotografía? Lo cierto es que hay imágenes que recuerdan mucho algunas de tus pinturas más abstractas, como ciertas de tus tramas.

R: Para mí, hacer fotografía es mirar el mundo desde una distancia diferente. La he hecho desde siempre; la más antigua de las que expongo aquí es de 1978. Conservo miles de imágenes en diapositivas, aunque casi nunca las revelo en papel, en formato grande. Poco antes de mi inauguración en el IVAM, presenté una exposición de fotografías en la galería Buchmann de Colonia. En el espacio del "Carmen", me interesa particularmente mostrar la proximidad y la distancia que oscila entre un medio y otro en el ámbito de mi trabajo.

P: *A años luz* es uno de los cuadros más inquietantes, porque desconcierta bastante, no a causa de la diagonalidad de las tramas tan características en algunas fases de tu trabajo, sino de la enigmática figuración que les superpones.

R: Sí, es un cuadro un tanto "raro", que me seduce por la multiplicidad de espacios que se generan, tras la aparente fijación del área central. Utilizo elementos gramaticales muy habituales en mi pintura, pero la especie de figura resultante, un poco surrealista y muy gráfica, es una presencia extraña. Evoca la distancia, pasando por fases y espacios distintos, y el título, "robado" de la película de Allain Tanner, puede aportar cierta información adicional. "A años luz" tal vez muestre con mayor insistencia las contradicciones y la complejidad de mi pintura; una pintura con preguntas, que revela a un Uslé que duda, que sigue olvidándose de la realidad, como Nemo, y que aún se disfraza de este personaje literario, reinventado. Rembrandt también se disfrazaba de turco para reconocerse, y todos necesitamos perder memoria para volver un día al mismo lugar.

P: Hay otro cuadro en esta exposición, también reciente, que sugiere la existencia de fuerzas en tensión, y una situación conflictiva sin solución aparente. Iconográficamente, induce a confusión; parece buscar una salida sin encontrarla e incluso quedar atrapado entre las cuerdas en desorden que sugieren tus garabatos.

R: Cuando pinto, suelo anotar mil cosas, hablo y me distancio, pero también establezco un diálogo muy físico, cuerpo a cuerpo con el cuadro. *Mecanismo gramatical*, la pintura a la que te refieres, tiene que ver con este impulso que me induce a garabatear sobre un papel mientras hablo por teléfono. El cuadro lo empecé trasladando sobre el lienzo los garabatos hechos al azar durante una conversación telefónica. Ya en el cuadro, junto a los garabatos, dibujé unas formas ovoides de color azul a modo de orejas o *auriculares*, a las que añadí otro elemento para cerrar el círculo comunicativo entre las dos partes del cuadro, la parte superior, que pertenece al ámbito del significante, y la parte inferior –franja de los contenidos– al del significado. Los garabatos pertenecen a un contexto, y entre ellos acontece un mecanismo, que al accionarse se cierra. Las líneas o conexiones relacionan la supuesta carta de color, ítems o pictogramas simples del formato de mis pinturas pequeñas de abajo con el embrollo de líneas kinestésicas, garabatos, y sus mecanismos de *feed-back* en conversación (arriba), agrupados en una especie de bocadillo o nube, donde son contenidos. No obstante, un

cuadro es un cuadro, y no necesita necesariamente de tantas explicaciones. Los argumentos a mí me sirven para entender mejor mis propias motivaciones y procesos, pero no es imprescindible que acompañen a la obra en el proceso de lectura. No hablamos desde la representación, sino desde la pintura. Es un cuadro que habla de pintura desde la pintura, y/o a través de la pintura. De ahí, el título *Mecanismo*. La franja o zócalo inferior es una carta de colores, que identifica a un artista, pero también contiene imágenes de cuadros míos, del 91 ó 92, aunque como lector o espectador también pueda verla como una tabla de mandos, activadores de dicho mecanismo.

P: ¿Trabajas partiendo de un concepto de serie, o más bien dejas que se produzca una sucesión natural, tratando de no recurrir a ella?

R: Intento evitar la serie cerrada; cuando la idea de serie se asocia demasiado estrechamente a la idea de representación o identificación, algo se me seca. Por lo demás, sé que es muy difícil que cada cuadro sea una historia diferente de la anterior, aunque en realidad quisiera que fuera así.

P: Por cuanto a tus preferencias pictóricas, supongo que te habrás hecho tu propia colección en el imaginario simbólico, y que tu diálogo silencioso con la historia de la pintura debe repercutir de algún modo, formalmente, en tu trabajo.

R: Al hablar de preferencias, no puedo eludir a los "clásicos", como Don Diego Vermier y un largo etcétera. La pictoricidad extrema de Matisse y el cuchillo cortador de formas de Picasso, De Kooning, Guston... los últimos cuadros blancos de un De Kooning, sin el físico suficiente, tan interesantes, a ellos se refiere mi *Yonkers Imperator*. También están Polke, Richter, pero no existe una sola dirección de mirada y el mundo de la pintura es más circular que lineal; los estilos e "ismos" dejan de tener importancia redentora. El pintor hoy puede moverse en los territorios de la pintura con gran libertad, y yo trato de superponer en un mismo cuadro como *Mi-món* el racionalismo estructurador de Mondrian al mundo onírico y líquido de Miró. Era el año 92, y me internaba en un "territorio" con la osadía y desparpajo del antropólogo, pero a la vez también con respeto.

P: ¿Y por cuáles de tus contemporáneos tomas partido?

R: De los contemporáneos españoles anteriores a mí, me fascinó inicialmente Tàpies, por su rotundidad. Luego, con los años, sentí el vacío de una "gran generación", que en España correspondiera al modelo alemán: Polke-Richter. Ahora, con el paso de los años, me alegra

ver el desarrollo gozoso y juvenil, así como el rigor del último Palazuelo. Por otra parte, respeto a Luis Gordillo, que constantemente se esfuerza por hacer algo nuevo, desde una actitud de esponja ácida. Ambos deberían ser más reconocidos.

P: ¿Te preocupa la supervivencia de la pintura o crees que es incuestionable? ¿Cuál es tu postura ante la polémica entre los que la rechazan por considerarla anacrónica, a favor de otras formas de representación, y los que la defienden, argumentando que nunca perecerá?

R: Yo creo a mi manera en la pintura. Sin complejos, en lo que respecta a límites y posibilidades, pero no tengo una fe ciega. Sustancia la hay, pero también mucha superficialidad y carnaza. Pero, pinto y me tiento, porque necesito sentirme en medio de los cien mil laberintos y diversidad que existen dentro de los procesos de la pintura. Mi fe se basa en esta relación instintiva y en el convencimiento de que aún la creo un medio capaz de hablar desde su especificidad, esto es, desde donde no lo hace otro medio. Permanecer delante de un cuadro con-



Juan Uslé. *Mecanismo gramatical*, 1995-96. 203 x 203 cm.

lleva una experiencia única. Esto no implica que yo piense que la pintura es mejor o peor que la fotografía o el vídeo; la pintura nos habla desde lugares y modulaciones diferentes.

P: No obstante, has cedido a la tentación de la fotografía, aunque la presentes discretamente y con cierta modestia en un espacio definido. Tus fotografías son de pintor, pertenecen a un ojo inconfundible. Son casi pintura, ¿no te parece?

R: No, no. Siempre he hecho fotografía. La tentación de mostrarlas es lo que hacía falta para que se vieran, ya que durante muchos años he sentido miedo de que se convirtieran en algo más pretencioso. Es muy habitual ver cómo el pintor hace fotografía. Acaba siendo un lugar común. Es un instrumento de nuestra época que todos podemos usar. Cuando estudiaba, pensaba que si Velázquez hubiera vivido en nuestra época, habría hecho cine. Para mí, la pintura puede decir cosas, pero se pega a la tela; puede cambiar a la gente, desde el silencio, y, obviamente, es un medio que en ciertos aspectos no puede rivalizar con el cine. Una película puede hacer llorar al público con una inmediatez impensable. Que esto suceda con un cuadro, es mucho más difícil. Las emociones que se pueden experimentar ante las imágenes cinematográficas o ante una imagen pictórica son de índole diferente, a la vez que se canalizan y transmiten de modo distinto. Esto modifica la naturaleza de la emoción. A la agilidad y eficacia de la imagen cinética, la pintura opone su permanencia, su existencia en un tiempo "0", donde la experiencia comunicativa, de producirse, puede ser muy profunda. La diferencia podría ser equivalente a la que existe entre viajar en "Concorde" y navegar en piragüa. En el cine, el tiempo se manipula fácilmente: un segundo es un año, aunque no en detrimento del goce o la tensión. Pero, un instante de emoción intensa en la pintura es o suele ser una experiencia casi religiosa. Las secuencias en el cine se suceden, nunca vienen solas. La pintura, en cambio, es un medio ideal en el que reflejar la soledad del hombre.

P: La relación entre los títulos y las obras parece querer revelar la existencia de un tema o argumento, para que el espectador reconstruya la arqueología del cuadro. Tus vivencias, de acuerdo con este principio, lo habitarían siempre.

R: Hay un cuadro, no colgado en el IVAM, que es muy sintomático de mi actitud ante la pintura, titulado *Habitación ciega*, y de esta especie de simbiosis entre pintura y vida, cuyo contenido aquí se resume

en intento de representar mi duda sobre la abstracción como género formalmente cerrado. Al hacerlo, pensaba sin cesar en Rheinhardt y en sus cuadros casi monocromáticos, negros o azules, a base de rectángulos en el interior de otros rectángulos o en forma de cruz. Él lleva al extremo las posibilidades de la no representación, la experiencia pictórica y la experiencia contemplativa, casi de un modo religioso. Yo lo que hice intencionadamente en este cuadro, casi de un modo religioso, fue representar un caos subyacente, desocultar todos los bichos que se encuentran en esta habitación, que es un tiempo de nuestra vida, del que tomamos conciencia cuando damos la luz. Con el título, podemos imaginar un cuadro negro o azul prusia, una habitación a oscuras. ¿Qué ocurre si alguien, frente al cuadro, abre la puerta y enciende la luz? La superficie del cuadro está dividida en dos partes: la izquierda es hierática, al no existir un único referencial estilístico. El lienzo se convierte para mí en un espacio de *exploración*, donde conviven historias distintas y maneras diversas de aproximarse a ellas. Si algo son nuestros cuadros actuales es espejo de nuestros múltiples desplazamientos, dudas, mestizajes y contrasentidos.

P: ¿Por qué no hay obra anterior a 1986, tratándose de una retrospectiva tan amplia? Lo cierto es que diez años de pintura es un tiempo considerable para rehacer significativamente tu trayectoria. Pero, tal vez habría sido interesante también mostrar algunos ejemplos anteriores a esta fecha. ¿Te has debatido a menudo entre figuración y abstracción, antes de elegir la opción definitiva?

R: No hay obra anterior en esta exposición porque habría sido una retrospectiva casi antológica, demasiado amplia. Hubiéramos necesitado mucho espacio, y supondría un planteamiento distinto. Por último, en estas salas resultaría dispersa. De hecho, hemos dejado bastantes piezas sin colgar, pues el "tono" de las salas subía demasiado. Nunca me he sentido un pintor figurativo, estrictamente hablando, como tampoco, a pesar de que mi factura ha sido "dominantemente" abstracta, me siento cómodo por completo al ser clasificado como abstracto. Prefiero que se reconozcan los espacios intermedios, las interlíneas, desde las que bordeas y sobrepasas las fronteras. Además, estos términos están demasiado "secos". Soy un pintor de lenguaje y factura "bastante abstractos", pero que se "mueve", como puede verse en esta exposición y por debajo de estos signos articulados como abstractos, tras los cuales siempre se encuentra el impulso motivado por una determinada vivencia.