

Entrevista a Juan Antonio Roda

Andrés Hoyos Restrepo

La de cajón: ¿un artista nace o se hace?

Yo creo que el artista nace pero no sé a qué edad. Obviamente, cuando nace la persona no nace el artista. Es una cosa lenta. Al que luego va a ser artista, o en este caso al que luego va a ser pintor, primero le atraen la pintura y el dibujo por lo que tienen de representativos. Uno cree que manifiesta las emociones pintando una cara triste, por ejemplo, o que expresa la alegría de vivir pintando un paisaje. Con el tiempo se da cuenta de que todo eso es mentira. Primero porque uno ya no quiere pintar ni la tristeza ni la alegría de vivir, sino que quiere pintar colores, líneas, formas que a veces se refieren a algo de la realidad, a veces no, a veces vagamente.

De otro lado, hay que contar con unas habilidades, que son las que inciden en la vocación. Yo he oído a gente que dice: "A mí me gustaría pintar, pero no tengo ni idea de dibujar". Eso me parece una tontería. La persona que no sabe dibujar, ¿cómo sabe que le gustaría dibujar?, la persona que no sabe pintar, ¿cómo sabe que le gustaría pintar? El gusto por el arte empieza por saber hacerlo.

Aunque incluso llegó a ser profesor universitario, casi podría decirse que usted es autodidacta. ¿Cómo lo afectó esta condición?

Bueno, yo soy autodidacta en el sentido de que nunca hice completa la academia.

Por dificultades económicas tuve que asistir a clases nocturnas en la escuela Massana de Barcelona. Allí tomé cursos de dibujo y de pintura que me ayudaron sobre todo a definirme. Mi formación la tuve que hacer yo solo, viendo libros, más tarde viendo museos, viendo mucha exposición, viendo lo que hacían mis amigos pintores.

Cuando empecé a conocer jóvenes compañeros de Barcelona que pintaban, me di cuenta de que todos sabían muchas cosas y que yo no sabía nada. Recuerdo que tenía otro amigo que me enseñó un libro de Picasso, y a mí me parecía que Picasso era un farsante. Yo decía: "Pero ¿cómo este tío puede decir que eso es bueno, si obviamente es malo?". Es decir, mi desconocimiento era total, impresionante. A mí me parecía bueno Zuluaga y me parecían buenos ciertos pintores españoles folclóricos. En música me gustaba una cosa horrible que se llamaba En un mercado persa. Otra vez un amigo que era violinista me llevó a un concierto y me quedé aterrado de que hubiera doscientas o dos mil personas sentadas, calladas, aburriéndose. Después pensé: "Si toda esta gente no se aburre es por algo", y me dije: "Yo tampoco me voy a aburrir" y me dediqué durante años a ir solo a los conciertos, arriba, al gallinero, aguantándome hasta que, poco a poco, fui entendiendo.

Hubo una especie de voluntad, una especie de rebeldía en leer, en escuchar música, en procurar poco a poco ver libros de arte. Ésta fue la parte que más se me dificultó, la parte

de la pintura, porque me parece la más difícil. Es decir, aunque la poesía era difícil yo tenía una buena profesora y desde muy joven empezamos a leer sobre todo a los clásicos españoles y franceses. Entonces, como la poesía venía mejor acompañada, la entendía mejor. Yo, por ejemplo, me sabía de memoria fragmentos de Las soledades de Góngora, y me parecían una maravilla. Pero no podía ver la relación entre esa noción de poesía y, digamos, un Tintoretto. Pasaron muchos años antes que entendiera que Tintoretto era tan importante como Góngora.

Pero a pesar de lo que estoy diciendo, la pobreza de cultura artística de cierta manera me fue útil para caminar. Muchos de mis compañeros eran muy sabios y lo entendían todo antes que yo, y veo que eso los limitó porque los obligó a matricularse rápidamente en un movimiento muy sofisticado. Lo sofisticado en arte lo tiene que elaborar uno mismo. Es un poco el problema de las academias ¿no? —o de las antiacademias, da igual, una academia y una antiacademia a la larga son lo mismo. Es cierto que unas directrices muy marcadas son muy cómodas, pero al mismo tiempo son muy peligrosas porque empobrecen.

¿Y usted recuerda cuándo descubrió la pintura?

Cuando fui a París, vi a Picasso y Picasso me tumbó; me tumbó Chagall, y empecé a distinguir entre un impresionista verdadero y uno falso. Empecé a entender la pintura. Claro que en esa época estaba muy obsesionado con la idea de que la pintura tenía una misión social, o sea que tampoco la veía muy bien.

En Picasso es obvio que el dibujo es el cimiento y que el color es una dimensión casi subordinada y posterior. En el comienzo de su carrera (la de Roda) este rasgo, digamos, picassiano era notorio. Luego uno tiene la

impresión de que fue desterrando un poco al dibujante de lo que llamaríamos el reino del color.

Hoy en día, ¿qué significa para usted el dibujo o, para decirlo de otra manera, cómo relaciona el dibujo y el color en su arte?

Creo que fue viendo y entendiendo a Matisse como descubrí lo que era el dibujo. Descubrí que en el dibujo una línea tiene que estar viva para que sea válida. La línea puede ser representativa, como casi siempre en el caso de Matisse, o puede no serlo; pero una línea que no diga algo es una línea muerta. En mis cuadros de ahora la línea es muy importante y, por tanto, creo que en el fondo de todo sigue habiendo un dibujante. Pero el color fue una cosa de madurez. El color yo lo sentía muy poco, de ahí mi exageración en una pintura muy oscura, con negros, porque apretaba la paleta para lograr un dramatismo que ya no necesito. Hoy día me gusta mucho más el color, pero sigo siendo dibujante. De eso estoy seguro.

Usted también abandonó hace tiempo lo que podríamos llamar la figuración deformada, por el estilo de la que casi siempre practicó Picasso. ¿Por qué?

Yo he deformado poco. En ese sentido soy muy tímido. Me hubiera gustado deformar más, pero tal vez esa necesidad nunca fue lo suficientemente imperiosa. La última vez que vi unas pinturas de Bacon, en una gran exposición que había en París, noté que había momentos en que tenía una fórmula para deformar, y me aburrí un poco la exposición. Hay una cosa un poco irritante en la deformación sistemática. Incluso llega a ser irritante en Picasso. Tú sabes que va a deformar de esta forma y no de otra. Un ojo pa'quí, un ojo pa'llá; la cosa del perfil y de frente, que hay momentos en que son extraordinarias, pero hay momentos en que

son un poquito aburridas. Entonces no me gusta la deformación por la deformación. No creo que sea necesaria. Es necesaria cuando, volvamos a Matisse, la línea, ella sola, genera una curva muy sensual que exige la deformación.

A propósito, el tema de las influencias hiere la susceptibilidad de algunas personas. ¿Las influencias son buenas o hay que romper el yugo y ser muy original?

Yo creo que pretender ser original es una estupidez. Hay gente que dice: "Fulanito es muy original", y uno va a ver y es un cursi. Cuando uno aprende a pintar no descubre el mundo del arte y el mundo de la pintura por sí solo a los quince o a los diecisiete años. Imposible. Uno tiene que acceder a él a través de cosas que ha visto, que le han impresionado, que le han gustado tanto. Al verlas es impensable que uno no se deje influir. Yo creo que las influencias son buenas. El peligro, ya se sabe, es que una cosa son las influencias y otra el mimetismo. El mimetismo es espantoso, pero tener influencias no me parece malo.

Desde el punto de vista de la técnica, ¿qué pintores le resultaron más útiles?

Mi primer descubrimiento fueron los impresionistas. Yo me enamoré, pero así, enamorado, de Renoir. Mucho más me costó entender al que considero el más grande de los pintores, a Velázquez. Una vez hice un viaje a Madrid, escapándome del trabajo que tenía en Barcelona, para ver Las Meninas. Llegué al Prado, vi el Prado, salí, recibí un telegrama de mi casa en que me decían que regresara y no había visto Las Meninas. Es algo con lo que me he soñado muchas veces. En mis sueños voy al Prado y El Prado está inundado, tiene unas escaleras rarísimas y Las Meninas no existen. Es una obsesión que tengo, creo, por lo mucho que me costó entender por qué era bueno

Velázquez. Velázquez estaba en los billetes de banco, en los almanaques, era la pintura oficial de España. Tan es así, que el aspecto oficial me irritaba y no veía al pintor. No fue sino en un tercer viaje a Madrid, al Prado, cuando precisamente viendo el retrato de Felipe iv a caballo descubrí lo que era Velázquez, lo que era su color, lo que era su sutileza, lo que era su refinamiento. No hay nada más dramático que los retratos de Felipe iv. Son retratos cara a cara de un pintor a un amigo que era el rey y que era un viejo decadente, o que estaba decaído, como se quiera decir, y que era mal gobernante. Es una pintura tremendamente emotiva y, al mismo tiempo, tremendamente distante y refinada.

El artista joven, pese a la amplitud de sus ambiciones, suele ser estrecho en sus resultados. A medida que pasan los años, ¿siente usted que ha ampliado los horizontes de su pintura?

Digamos que la importancia que para mí tiene hoy el color no la tuvo durante muchos años. El color era como un soporte. Antes había unas figuras, unas líneas, unos volúmenes que se rellenaban de color y ese color, en sí, no tenía mucha importancia. Era lo que podríamos llamar un color figurativo, ¿no? Después, ya en mis últimas obras figurativas, y sobre todo en lo abstracto, el color adquiere una importancia mucho mayor. Es decir, las formas son formas de color. A veces, sobre todo en mi última pintura, hay grafismos en cambio de formas, o sea no formas delimitadas sino unas grandes manchas que generan unas zonas de lo que yo llamo profundidades, y después unas líneas que las enlazan, que les agregan un cierto significado y dramatizan el contexto. Pero sin duda hay mucha más libertad, más creatividad que antes.

Da la impresión de que con los años el artista se va volviendo arbitrario, tajante a la hora de tomar decisiones sobre la manera de ser

de su obra. *¿Es una expresión de seguridad? ¿Qué ganó usted al dejar atrás las dudas de la juventud?*

Yo casi diría que es al revés. No es que uno tenga muchas dudas cuando es joven, sino que sabe menos y entonces está mucho más asustado y se ciñe más a la academia que le da una cierta seguridad para saber si un cuadro está bien hecho. Con el tiempo, o uno sabe más (o cree saber más), o le importa mucho menos eso y se expresa con mayor libertad. En casi todos los pintores hay una diferencia entre la obra de la juventud, que es más tímida, más comprometida con un hacerlo bien, y una parte final donde a uno ya no le importa hacerlo bien porque considera que lo que importa es hacer lo que quiere.

En todo caso, a lo largo de los años se ha marcado y tiene más importancia el hecho de que mi pintura sea yo, de que yo me esté representando en la pintura. Eso sí es muy importante. No sé si se nota o no se nota, tampoco me importa mucho que se note, pero la verdad es que mi pintura es una expresión de mi manera de ser, los colores no tan alegres, las tensiones que hay en los cuadros, todo eso me está explicando.

Cuando un artista empieza, quiere hacerlo bien porque quiere poderse enfrentar a los artistas que admira, obviamente anteriores a él. Hay una preocupación enorme por la cosa formal, por la resolución de la materia con la que está trabajando, sea escritor, sea pintor, sea músico. En todo artista la parte personal, yo creo que la única importante, va cogiendo fuerza. Y si el artista es auténtico, esa parte crecerá hasta un punto en que al tipo ya no le importe que esté bien o mal lo formal, porque él tiene que responder por unas exigencias de expresión personal. Cuando se expresa bien, adquiere una personalidad que domina. El Tiziano del final ya no es bonito,

ya no es como para que todo el mundo se enterezca por los detallitos bellos, sino que es una pintura de fuerza, de una gran expresividad de color, de un tratamiento del pincel suelto, liberado y hasta diríamos inhábil. Una especie de inhabilidad que es muy atractiva. Están, por ejemplo, los últimos autorretratos de Rembrandt, que si uno los pone al lado de los primeros parecen mucho menos "bien hechos", menos cuidados, pero son mucho más fuertes, mucho más expresivos. Para el Rembrandt viejo ya lo de menos es atraer a la gente por la habilidad, por el encaje; él lo que hace es explicar el drama del viejo, el drama de la persona que está retratada y que es un ser humano, que es un ser que piensa y que sufre y, en última instancia, lo de siempre: "que se va a morir", "que es consciente de la muerte".

O sea que con el tiempo hay que olvidarse de la técnica.

No es olvidarse de la técnica, sino dominar la técnica para no ser esclavo de una cosa que atraiga por lo bien hecha. No quiere decir que haya que hacerlo mal a propósito. Hay muchos pintores jóvenes que empiezan admirando un artista y empiezan por el final, como diciéndose, si Rembrandt pintaba desordenado al final, yo voy a pintar desordenado porque eso es lo bueno. Es un error. El desorden viene de un proceso muy largo de trabajo, el cual, al final, implica no un desorden porque sí, sino un desorden temperamental, el desorden no de las cosas bonitas sino de las cosas fuertes.

Pero las decisiones artísticas son decisiones arbitrarias. Uno dice: "Yo no quiero hacer esto, sí quiero hacer esto otro". ¿Funciona así? ¿Hay que ser tajante, decisivo, o le da uno muchas vueltas a las cosas?

Ambas cosas. Uno quiere ser tajante, tiene que ser tajante y es tajante y al mismo

tiempo le da muchas vueltas a las cosas. Hay momentos de ruptura, y momentos en que a partir de la ruptura se vuelve a empezar, y hay momentos en que se vuelve a quedar y después vuelve a romper, y vuelve a empezar. No es tan sencillo el proceso de saber qué es lo que uno quiere pintar, sino que a veces uno piensa: “Yo me expreso así”; otras veces piensa: “No estoy expresando nada, estoy haciendo una cosa convencional, porque no sé hacer otra cosa o no me atrevo”, y entonces rompe con todo y empieza de otra manera. Éste, por lo menos en mi caso, es un proceso que ha ocurrido varias veces. Recuerdo que Marta Traba escribió un artículo que hablaba de “la media vuelta de Antonio Roda”.

A mí me dio un poquito de risa porque no era una media vuelta, pero para el que veía la pintura desde fuera había un contraste nítido entre una cosa y otra. El paso, en ese caso, era de lo figurativo a lo abstracto y de vuelta de lo abstracto a lo figurativo. Para mí la diferencia entre lo abstracto y lo figurativo es una diferencia de tema más que de pintura. Si uno hace pintura figurativa y, en un momento dado, pasa a hacer una pintura abstracta es porque la figuración ya no le sirve en ese momento. No porque la rechace de plano. Uno puede volver otro día, depende.

¿En qué medida debe cambiar un artista, según usted? ¿Hasta qué punto repite un estilo, un color, un acierto?

Un pintor, un artista, tiene una manera de hacer las cosas, y esa manera de hacer las cosas, de contarlas, es lo que se llama el estilo. Ahora, muchas veces ocurre que ese estilo se adueña del artista, se vuelve como una firma para que lo conozcan. Muchos pintores tienen éxito, y hay gente que compra las obras por la firma. No es que les guste o no les guste el cuadro; lo que les importa es que se vea, que se note que han gastado una plata por una obra de fulanito de tal. Yo estoy muy en contra de eso, porque me parece

que la creación no puede encorsetarse en una forma repetitiva. La diferencia entre un artista y un artesano reside ahí. El artesano repite un esquema y el artista no. Entre La guerra y la paz y Ana Karenina, los estudiosos de la literatura dirán “ambas son de Tolstoi”, eso salta a la vista, pero son planteamientos muy distintos. Eso no ocurre con las novelas policíacas de Simenon, que por lo general parten de un truquito que se va repitiendo.

A mí me gusta mucho Simenon, pero reconozco que no es un grande-grande debido a ese defecto de tener un esquema sobre el cual borda: una vez la señora es la señora de un carnicero, luego esa misma señora pasa a ser la señora de un millonario. Siempre lo mismo: un pasado un poco turbio, unas envidias y unas presiones sociales que hacen derivar todo lo demás. Se me viene a la cabeza el caso de Rimbaud, que era tan joven —no sé si maduró o no maduró, eso no me voy a poner a discutirlo ahora—, pero lo poco que escribió tampoco era lo mismo siempre. Rimbaud no se copiaba a sí mismo, nunca.

Describanos detalladamente su manera de pintar.

Yo pinto todo el día. Obviamente eso no quiere decir que todas las horas del día esté pintando. Me pongo a pintar por la mañana, paro para almorzar, retomo después de una pequeña siesta y pinto por la tarde hasta que se acaba la luz del día. Pocas veces he pintado con luz eléctrica porque con ella tengo dificultad para ver el color, a pesar de que reconozco que los cuadros se verán después con luz eléctrica. Pero mi sensibilidad es más afín a la luz del día, que es más cambiante. No uso una paleta manual. Mi paleta es un vidrio encima de una mesa debajo del cual pongo un papel blanco para ver bien los colores que estoy mezclando.

Pinto al óleo porque el acrílico se seca muy rápido y a mí me gusta que la pintura nueva se

mezcle un poco con la del día anterior. Froto mucho, paso mucho un trapo sobre los colores, paso el dedo, paso la mano, los mezclo, y eso sería imposible si lo de atrás estuviera completamente seco. Entonces habría una superposición de capas independientes una de la otra y eso no me gusta.

¿Cómo sabe cuándo un cuadro está terminado? ¿O coincide usted en que uno no los termina sino que los abandona por cansancio?

Yo cuando los termino, los termino. Y cuando los termino, en general, los firmo. Eso está muy claro. ¿Cómo sé que está acabado? Ah caray, ¿qué tal que no supiera? Yo sé que está acabado cuando yo digo ya está, y se acabó. Me ha pasado ver un cuadro al cabo de un tiempo y considerar que está mal. No que esté incabado, sino que está mal. Entonces pinto encima.

Usted no planifica sus cuadros ni hace esbozos, ¿es simplemente una costumbre o tiene algún trasfondo, digamos, "filosófico"?

No, "filosófico" desde luego no. En la época en que estuve haciendo grabados, vagamente los planificaba. Hacía un esbozo de lo que sería el grabado. Pero yo no sé por qué no puedo planear una pintura o un dibujo si no es trabajando a través del primer impulso. Para mí el mundo del arte es tan complicado, tan extraño, tan misterioso, que no puedo hacer un boceto para después ampliarlo. Yo tomo el lienzo, y hay días en que empiezo haciendo unas líneas, otros en que empiezo haciendo unas manchas que se convierten en lo que algunos llaman una imprimatura, y sobre ese color voy poniendo otros, pero nunca planeo. Yo creo que la razón de ser de la pintura, de la mía por lo menos, es expresarme a mí, y a mí no me puede expresar una idea preconcebida.

O sea que usted asume la pintura de una manera muy auto-afirmativa. Sin embargo, hay testimonios en las distintas artes que hablan de que alguien puede usar el arte para escapar de sí mismo...

Bueno, yo no tengo ningunas ganas de escapar de mí mismo. Yo creo que me escaparé el día en que me muera, pero mientras esté vivo ¿por qué voy a escapar de mí mismo? Es decir, uno es un envoltorio de piel, como se ha dicho mucho, y por dentro un montón de órganos que no conoce. Uno vive de ellos. Uno cuida su pielecita y cuida su cosita exterior. Pero, cuando pinta, obviamente, los cuadros no son uno. Los cuadros son las cosas que uno hace. Luego, eso es una manera de ser otro, si tú quieres, pero no es que yo intente, cuando pinto, dar una imagen diferente de la que yo creo que soy yo, ni mucho menos. Al contrario, yo creo que toda la pintura mía me refleja a mí. No diría que sean autorretratos —tampoco hay que exagerar— aunque he hecho muchos.

A propósito, ¿en qué medida cree usted que un artista debe ser narciso, o no serlo, o ser simplemente buena persona?

La terminología psicoanalítica yo la conozco muy poco ¿eh? Lo del narciso para mí siempre ha sido un cuadro de un señor arrodillado, mirándose en el agua. En cuanto a creerse importante, uno no podría hacer nada, ni llevar vida de artista si no lo creyera. No se trata de ser el dandi guapo que se levanta todas las niñas. Ése no es el problema. El problema es tener una especie de convicción de que "sí, qué carajo", que "sí, qué va", que "sigue", que "vale la pena", que "sí", que "hazlo", que lo que haces es importante. Si a la gente le gusta o no le gusta lo que uno hace, llega un momento en que uno se resigna a que no les guste. Claro que quiere vender: he vendido, "qué bien"; no he vendido, "qué mal". Pero no va a mover un

dedo para vender. Uno quiere que haya un reconocimiento, y le encanta, pero eso no le sirve absolutamente de nada. Cuando uno está en el estudio, ante un cuadro, el apoyo exterior no sirve.

En sus óleos usted osciló a lo largo de muchos años entre la pintura mixta de figuras y abstracción, y la abstracción pura. ¿Qué lo llevó desde hace unos diez años a decidirse por esta última opción casi exclusivamente?

En los años sesenta hice el primer cambio hacia una pintura no figurativa. En la época estaba un poco agobiado y acosado por la facilidad que tenía para dejarme influir por Picasso. Y llegó un momento en que no podía pintar una mano o un ojo sin pensar que la única manera de hacerlo bien era como Picasso. Entonces rompí, muy influido en ese momento por Poliakov, y empecé a hacer cuadros con grandes zonas de color.

Por un tiempo estuve entre la figuración y la no figuración, hasta que me lancé a la pintura no figurativa cuando hice Los Escoriales y Las tumbas. Después volví a cambiar e hice Los Felipes y Los Cristos. Luego hice los grabados y una serie que llamé Los objetos del culto donde lo figurativo volvía a aparecer con mucha fuerza pero de una forma fragmentada: había una cabeza por un lado, un perro por el otro, una mano con un huevo, cuchillos, tijeras, muchos elementos que venían del mundo de mis grabados. Después de todo eso me fui a Barcelona en el año 83 e hice otra serie de grabados, mucho menos figurativa, llamada La flora, y empecé una serie de cuadros donde las ganas de utilizar el óleo y el color eran muy fuertes: la que llamé Las flores. De ahí para adelante no he vuelto a hacer nada figurativo, salvo cuando trabajo en retratos.

Por definición, en el arte no figurativo resulta difícil dar la sensación de profundidad y de perspectiva. ¿Cómo hace para que en sus

cuadros uno casi siempre tenga una sensación de fondo y de arriba y abajo?

Debe ser porque soy muy antiguo, pero a mí me parece que el arriba y abajo son lógicos. Yo asocio mis cuadros, y eso está muy claro en los nombres que he puesto a las series, con el paisaje. He hecho La tierra de nadie, he hecho Montañas, he hecho Las ciudades perdidas. Todos títulos de paisaje. No el paisaje de una persona sentada mirando al frente, sino la idea que uno tiene del paisaje: una profundidad, una atmósfera, unas cosas que están cerca, unos signos que te llevan de unos a otros y van creando un clima.

¿O sea que en su obra no figurativa el paisaje es una influencia formal y de composición fuerte e importante?

No, porque yo nunca pinté paisajes. Una o dos veces cuando empezaba recuerdo haber salido al campo a pintar un paisaje, pero descubrí con horror que por muy azul que fuera el cielo, o por muy verdes que fueran los árboles, eso no daba luz. Claro, aquello era antes de haber estudiado el impresionismo y de haber descubierto la dimensión del color. Pero yo no creo que mis paisajes, o lo que yo digo que son paisajes, vengan del paisaje. Sino que son paisajes desde otro punto de vista.

Entonces, ¿qué es un paisaje a lo Roda?

Bueno, yo dije antes que mis cuadros se podían considerar un poquito unos paisajes, lo cual no implica que tengan que ver con la idea rupestre de que hay una superficie horizontal, una perspectiva y un cielo. Son paisajes porque mi pintura siempre tiene atmósfera. Me interesan mucho las profundidades y juego mucho con ellas. En este sentido yo diría que hay paisaje. Es un paisaje de colores, Tierra de nadie, Montañas, títulos más para dónde paisajísticos. Es cierto

que son cosas que uno no ve, pero en Las ciudades perdidas hay una idea de ruina, una idea de cosa deshecha, digamos, una nostalgia por unas formas que decaen, que se pierden, una especie de ilusión de los colores atmosféricos, como que de todas maneras es una cosa agradable, en medio de toda esa cosa deshecha ¿no? Es lo opuesto a lo que hacía De Chirico. Resulta bien curioso, pero tengo como referencia a un pintor que me gusta mucho: Claude Lorrain. Esos puertos que él pintaba donde hay unos barcos que llegan, las nubes, el cielo, el sol, las construcciones que hay al lado, las luces que vienen de lejos hasta el primer plano, como de atardecer o de amanecer, y que logran con sus brillos un ambiente que no corresponde exactamente a nada. Sí, sí son realistas, pero de un realismo inventado para crear un efecto deseado, y a mí eso siempre me ha atraído mucho.

No obstante, hay quien diga que la pintura abstracta es más decorativa y la figurativa es más pintura.

Yo recuerdo que una vez leí una entrevista con Fernando Botero, en donde él decía que no le gustaba la pintura abstracta porque era decorativa, que parecía tela para forrar muebles. Me imagino que Botero, cuando dice eso, o lo dice en broma o lo dice para molestar, pero no creo que lo piense, porque es imposible que un artista piense semejante barbaridad. De paso, una pintura puede no ser decorativa y al mismo tiempo resultar decorativa. Con gran sorpresa vi en París, cuando llegué en los años cincuenta, que gente sin demasiada cultura tenía postales en su casa con cuadros de pintores buenos: reproducciones de Paul Klee o de Bernard Buffet, que estaba muy de moda.

La Iglesia católica solía otorgar toda suerte de simbolismos a cada color. ¿Diferencia usted sentimentalmente entre los colores? ¿Tiene alguna atadura particular a alguno? ¿Se

aburre de ellos como si fueran novias pasajeras?

No sé. Yo creo que tengo épocas en que prefiero un color y épocas en que prefiero otro. A veces me tengo que forzar a cambiar, porque me digo: "Ya van tres cuadros amarillos, no puede ser". Naturalmente que tengo preferencias, preferencias de orden pictórico. Si a mí me preguntan así a quemarropa: "¿Cuál es el color que más le gusta"?, yo diría que el azul. Pero eso no tiene nada que ver con la pintura, porque cuando uno pinta uno no pinta sólo azul, uno pinta la relación del azul con otros colores.

¿De qué manera se relacionan o unifican las series de cuadros? ¿Por qué prefiere el número doce?

Ésa es una pregunta que yo mismo no me hago, aunque la gente me la hace con frecuencia. Las series de grabados casi todas han sido de doce. Los cuadros no, los cuadros han sido doce, trece o catorce. Cuando pinto cuadros y los acabo, hago una exposición y se acaba la serie. Pasan dos, tres o cuatro meses de inactividad, y cuando vuelvo a empezar a pintar, naturalmente es otra serie, que muchas veces empieza parecida a la anterior y acaba siendo muy diferente. No hay una lógica muy clara en eso. Yo no creo que uno pueda recortar o poner límites en las series o en los pensamientos.

En la última serie, que usted comenzó luego de un accidente de salud, uno nota que el color se ha hecho menos culpable, menos responsable, más festivo, incluso más melodramático, si se quiere. ¿Es cierto que ha habido ese cambio cromático, y si sí, por qué?

Yo no me siento culpable, ni en los colores ni casi en nada, por fortuna. Pero sí creo que la cosa ha cambiado un poco. En lo de

ahora hay menos afán de drama, hay menos angustia, hay más un placer de pintar y menos ganas de contar una tragedia.

¿Por qué esa preferencia por el formato rectangular horizontal?

No tengo ni idea. Si yo cojo un cuadro rectangular y lo pongo vertical no me siento bien, y si lo pongo horizontal me siento mejor. Es una costumbre. Lo cierto es que si uno empieza por la izquierda, no es lo mismo que si empieza por la derecha. Yo, cuando veo un libro, un libro que tiene imágenes o una revista, casi siempre empiezo por atrás. Con un libro normal obviamente empiezo por la primera página, pero los libros ilustrados me gusta mirarlos al revés, eso es una cosa muy extraña: el problema de la derecha y de la izquierda. El formato... no sé. Prefiero las cosas que van de un lado para otro. Los ojos están puestos así, no están puestos al revés todavía.

Hay un tema que a lo mejor liga varias cosas, que es el autorretrato. Usted, en la tradición de Rembrandt, ha recurrido mucho al autorretrato. ¿Es una reflexión sobre la soledad o lo hace porque es el modelo que mejor conoce y que menos protesta?

Hombre, yo creo que todo eso. Primero, porque es el modelo que mejor conozco, y más que el que mejor conozco —pues tampoco lo conozco tanto—, es el que se está más quieto. Es un placer poder ponerse ante un espejo y pintar cuando uno quiere, y parar y volver a la misma imagen. Eso está muy bien. En cuanto a lo de la reflexión sobre la soledad, yo soy muy enemigo de las interpretaciones psicológicas del arte. Les tengo pavor. Eso nos ha llevado, de cierta manera, al horror que estamos viviendo hoy en día. ¿Por qué uno pinta autorretratos? No sé. Pero tiene que ver con el gusto del retrato, con el liberarse del cliente, con la intimidad

con uno mismo, con poder indagar sobre algo tan ilusorio como la imagen en el espejo, extrañamente volteada, congelada, servil y que no se deja tocar ni acariciar.

Aun así usted es muy reacio a las interpretaciones psicológicas de las razones de los pintores.

Hay que tener mucho cuidado con eso. Al respecto, hay una anécdota de Renoir de que una vez le llegó una señora, una viuda, a decirle que por favor le firmara un cuadro que ella tenía de él, porque se había muerto el marido y el cuadro estaba sin firmar. Renoir se lo firmó. Alguien que estaba allí le dijo: “Maestro, pero ¿usted no ve que es falso, que esta señora lo está engañando?”. “No importa”, respondió Renoir, “es que tiene unas carnes tan bonitas”. Eso explica un poco las cosas. Es decir, el gusto de Renoir por las gordas. Yo no sé si es tan de verdad que le gustaban las gordas, o si lo que le gustaba era pintar gordas, pintar gordo, más bien ¿no?, pintar redondo, que es muy distinto a pintar grueso. ¿Será que a Grünewald le gustaban las llagas o que él creyó que Cristo sólo se podía pintar con llagas?

En todo caso, a lo largo de su carrera usted ha sido practicante del retrato, sólo que no parece considerarlo a la altura del resto de su obra. ¿Por qué? ¿Cómo ha cambiado su retratística?

Yo hago retratos de terceros en general por encargo y porque me gusta. Los he hecho con algunos amigos y con mi familia. Casi siempre son dibujos, y creo que me han salido algunos buenos. Uno se deja llevar por las líneas, por cierta voluptuosidad de las líneas. Ahora bien, no es que considere el retrato que yo hago inferior a la pintura, sino aparte de ella. Es algo para lo que tengo facilidad y en general no me comprometo tanto como en una pintura.

¿Cómo hace un artista para no quemarse, para no petrificarse, para no sucumbir a las mil trampas de la fama, el dinero, los amigos?

Eso depende de la calidad de artista. Pongamos el caso de Monet, que murió muy viejo. Al final se metió a su jardincito que construyó con cuatro estanques y cuatro flores, e hizo una obra grandiosa que no tiene nada que ver con las angustias por la luz de cuando pintaba las catedrales, sino que quería dejarse llevar por la lujuria de la pintura. Lo mismo le pasó a Renoir. Los últimos Renoir son una maravilla, cuadros que amplifican lo que era antes. Cuando Renoir era joven, el burguesito Renoir, el monárquico Renoir, pintaba a sus amigos con canotiers y con niñas bonitas, perritos y barquitas: una pintura bonita, agradable, fresca, con una idea del color muy nueva. Pero el Renoir del final, con esos colores que parecen una mermelada de fresa, es ya la liberación total de las fórmulas. Yo creo que un pintor, si tiene la suerte de vivir muchos años y no se ha convertido en un hacedor de estampas, tiene que ir cambiando. Los mejores cuartetos de Beethoven son los últimos, eso todo el mundo lo sabe.

La pintura tiene un obvio atractivo relacionado con el placer espontáneo de hacerla. ¿Adquiere también, digamos, un atractivo ético e intelectual?

La parte del placer que uno siente es como todos los placeres. Yo no creo que haya un placer apenas placentero, salvo en el mundo rosadito de Walt Disney. Cuando se está pintando, cuando se es artista, es obvio que uno siente un placer al hacer las cosas, pero un placer cargado de dramatismo y de lucha, por lo tanto no un placer placentero solamente. Es como echarse a un río a nadar: uno se echa al río y siente frío y sabe que hay peligros, que hay rocas, que hay corrientes. Pero hay un placer en nadar, en llegar a otra

parte. Es para eso que uno nada. El placer físico y sensual de pintar es un hecho que al mismo tiempo está corregido o amarrado a otra cosa que es la dificultad de expresar lo que uno quiere. Es un medio en el que uno está inmerso, ahí metido en ese jaleo, y tiene dificultades que muchas veces son desagradables: la sensación de que no lo haces bien, de que no lo sabes hacer, de que fracasas. Obviamente esa sensación no es placentera.

La parte ética yo creo que es no trampear o no querer trampear. Cuando uno sabe en un momento dado que un cuadro lo puede resolver de manera fácil y que así queda bonito, pero de un bonito tonto, ahí hay una parte de lo que podríamos llamar la ética de la profesión, que te lleva a no dejarlo así, sino a rehacerlo para que esté diciendo algo que tú quieres decir, que te comprometa.

En alguna ocasión usted dijo que era un pintor literario. ¿Lo repetiría?

Para mí la formación literaria es muy importante. Yo, hasta muy mayor (muy mayor quiere decir hasta los treinta años), no pensé en ser pintor; pensé en ser escritor. Mi vocación era escribir una novela, escribir cuentos, escribir poesías, como todo joven que se respete. Esa vocación literaria tan fuerte que tuve, esa pasión que tuve, me ha hecho decir muchas veces que soy un pintor literario, sobre todo en respuesta, malhumorado, a preguntas de entrevistadores impertinentes que sugerían que el pintar literario era malo. ¿Que Bacon es literario? Pues sí. ¿Y Tintoretto? Claro que es literario, es el más literario de todos. Paul Klee, claro que es literario. Todo gran pintor es literario. ¿Por qué? Es muy difícil separar y cortar. Leer un libro y ver un cuadro son dos experiencias muy parecidas del mundo del arte. Entonces se da una especie de aventura. Si la llaman literaria y lo dicen como insulto, pues que lo sigan diciendo. ¿Por

qué la gente cree que contar algo es hacer un argumento? “Usted es literario porque cuenta una historia”. No. Para un pintor las implicaciones humanas son con el color, para un escritor son con las palabras. Pero en un momento dado tienen que ser, deben ser, muy parecidas las motivaciones. Cuando yo digo que mis cuadros son paisajes, les estoy poniendo una etiqueta literaria, puesto que lo afirmo. Quizá sería mejor no decir nada.

Aun así resulta evidente que usted con lo que más relación le ve a su pintura es con la música ¿no? ¿Cómo funciona la mezcla entre música, estado de ánimo y pintura?

En el caso mío la música es muy importante. Lo primero que hago cuando llego al estudio es poner música. La elección de la música es muy arbitraria, no hay ninguna lógica. Al ir a poner un disco me digo: “Hombre, hoy necesito una música que me arrastre; estoy bajo, estoy aburrido, no tengo ganas de hacer nada”. En esos casos la música puede ir desde Brahms, que es la música más arrastradora que conozco, exageradamente arrastradora y visceral, a Wagner, que es otra música también arrastradora. Otras veces puede ser una música ordenada. Hay días en que digo: “Ah, qué maravilla oír a Bach. Bach, tan ordenado, creo que me va a ayudar a ordenar”. Hay días en que me gusta oír óperas. Las óperas de Mozart casi me las sé de memoria, y me entretienen y me divierten. Pero hay días en que van en contra. Entonces las tengo que quitar y tengo que volver a Brahms, a Schubert, a Beethoven, a estos músicos que yo llamo arrastradores. En el fondo a los románticos, ¿no?

¿Cambia mucho entender o no las palabras al “Himno a la alegría” de la Novena de Beethoven? Sin embargo, sin esa oda de Schiller no existiría el himno. La gente llama a una sonata del mismo Beethoven Claro de luna y se ponen tan felices. Hay una obra de Mozart que se llama El concierto a la

coronación. Yo siempre vi coronas y reyes, y luego te das cuenta de que todo era mentira, que él lo escribió porque coronaban un señor y fue corriendo con su partitura a ver si se la compraban y ganaba un poquito de plata. Como lo que se celebraba era una coronación, le puso el título pero la música no tenía nada que ver con el tema. Las etiquetas dan como risa ¿no? Tanto es así, que yo acabo de recibir un libro que me mandaron sobre los retratos de Fayum en el alto Egipto, por allá en la primera Antigüedad. Son unas maravillas, que lo dejan a uno con la boca abierta, retratos de gente muerta que pintaban para ponerlos encima de las momias. Era una pintura en que la gente se tenía que parecer, con los medios que se tenían. Nosotros, como pasa con la mayoría de los retratos de toda la historia de la humanidad, no sabemos quiénes son, ni nos importa. Pero nos motivan, nos inquietan, nos emocionan. Yo creo que una de las finalidades del arte de todas maneras es ésta, inquietar. Si el arte no inquieta y no emociona, entonces volvemos a lo que decía Botero, el arte es decorativo, como es decorativa, yo que sé, una virgen que uno ve en la esquina de una carretera o en una iglesia. Pero no es decorativa La muerte de la Virgen de Caravaggio. Es emotiva, no decorativa. Ésa es la gran diferencia.

El arte puede ser agresivo...

Puede ser agresivo... claro... puede ser agresivo. Es que la felicidad puede ser agresiva también.

La Colombia de los años cincuenta, para no hablar de la de hoy, no era exactamente un lugar que uno venía a buscar reconocimiento como artista. ¿Estaba consciente de eso? ¿Cómo lo ha afectado el país artísticamente hablando?

Cuando yo llegué a Colombia en el año 55, obviamente no venía a triunfar ni pensé nunca en buscar reconocimiento. Hubiera

sido una idea absurda. Yo vine por otras razones. Recuerdo mucho que el primer día que estuve en Bogotá, mi cuñado me llevó por la ciudad y cuando estábamos en los altos de la Séptima, que en ese momento todavía no estaba tan urbanizada, yo veía la ciudad y pensaba: "Es muy grande, ¿habrá cuadros míos en estas casas?". Esa ambición la tiene todo pintor. En realidad pensé que mi carrera la iba a hacer en París; estaba muy contento allá y aunque pensé que iba a ser muy difícil, supuse que algún día podría lograr algo. Pero las cosas fueron de otra manera, y a mí Colombia me ha tratado muy bien, teniendo en cuenta que aquí al extranjero nunca lo tratan muy bien. Siempre hay un cierto resquemor entre los artistas por uno que viene de afuera. Pero yo tuve la suerte (para esto que cuento, no la suerte en total) de que no me fue demasiado bien y las envidias no crecieron mucho. Yo tuve un nivel bajito y, más bien, empecé a tener conflictos, no demasiados, cuando ejercí la profesión de profesor y de director de artes en la Universidad de los Andes. Pero no me puedo quejar. Luego he sido reconocido.

¿Hasta dónde se reflejan en su pintura el estado de ánimo, las oscilaciones afectivas, los líos del país, la vida familiar, los amigos?

Cuando vivía en París, durante una época muy larga estuve muy preocupado por la cuestión social. Creía que con la pintura se podían cambiar un poquito las ideas de la gente. Obviamente eso ha ido desapareciendo de mi manera de pensar. En cuanto a los estados de ánimo y los problemas familiares o cotidianos, por supuesto que influyen, pero no de una manera demasiado directa. Por ejemplo, Los Escoriales reflejaban el eterno amor-odio que yo he tenido por España; esa idea bastante siniestra que viene del catolicismo dominante de Felipe II, de las guerras de religión, de la decadencia del imperio. Todo eso yo lo quería simbolizar en

una pintura, pero de una manera especial, pensando que una raya, un rayón, un color negro bastaban para señalar el mundo de El Escorial. Cuando hice Los Felipes sucedía algo parecido. Ahí partía de mi admiración por Velázquez, por el Velázquez que pintó a Felipe IV, un rey malo, decadente, pero que era su amigo y su protector y que él veía como un ser humano que tenía adelante, cada vez más viejo, cada vez más derrotado, cada vez más triste, y de verdad que lo pintaba sin ningún tipo de ensañamiento. Así, él no decía: "Míralo cómo está de viejo, mira cómo es de...", no, él lo pintaba como lo veía, y al mismo tiempo con cierto afecto. Pero no un afecto que borrara las taras del rey, sino el afecto con el que uno ve a una persona que quiere, y la ve y sabe que es así.

De otro lado, un cuadro no dura un día. Un cuadro dura, por lo menos en mi caso, casi un mes. Entonces, los estados de ánimo en un mes cambian mucho. Yo nunca he pasado por una depresión negra que dure mucho tiempo, por fortuna, sino que tengo una tendencia a sobreaguar, una especie de optimismo inveterado que no tiene remedio a pesar de todo. Al mismo tiempo yo diría que soy melancólico, o sea que hay una faceta un poco doble en esto, que es mi optimismo melancólico, si es que eso puede existir.

En los años sesenta, el público del país fue sacudido y despertado hacia lo que entonces era un arte de vanguardia o, para decirlo de otra manera, aguerridamente cosmopolita y contemporáneo. Desde entonces uno tiene la sensación de que la mayoría de la gente añora volver a las obras predecibles, fáciles de comprender, domésticas.

Si por "gente" entendemos la burguesía, esa palabra tan bonita, puede decirse que la burguesía quiere confort y tranquilidad. La relación de la burguesía con el arte es una relación extraña. La burguesía quiere una firma

que valore, que explique que ha gastado plata, que se es conocedor, que se es audaz y todo eso. Por lo demás, el problema del distanciamiento entre el público y los artistas no es un hecho colombiano. Se debe, por una parte, a la importancia que han adquirido los tratadistas y comerciantes del arte con relación a los artistas, y por otra parte a una banalización de la vida, centrada cada vez más en la preocupación por el dinero y por la inmediatez de las emociones artísticas, casi todo bajo el control de organizaciones comerciales.

En todo caso, da la impresión de que la crítica no ha entendido muy bien su obra. ¿El lento eclipse de Marta Traba y luego su muerte significaron el fin del corto verano de la lucidez crítica en Colombia?

Bueno, Marta fue la persona que aquí sentó unas bases o hizo cátedra de la enseñanza del arte. Eso es lo importante de ella, no sus aciertos o sus desaciertos, sino el haber sentado cátedra, el haberla tomado en serio. Después no ha habido nadie del mismo nivel. Los que han seguido no son personas tan enseñantes. Son gente más ocupada de cuestiones sociales, es decir, curadores de salones, señoras y señores que manejan las cosas que ya están hechas y les ponen su marchamo: esto es así, esto es asá, esto es bueno, esto es malo. Pero a mí me parece que hay poca seriedad de la de Marta. Claro que ella no se la inventó; Marta era discípula de Francastell y Francastell, que le dio las bases para que Marta las aplicara a mi modo de ver con mucho tino. Ahora, sobre si a mí me ha entendido la crítica o no me ha entendido, ¿qué quiere decir que me entiendan? A mí me encantaría que alguien escribiera un libro de ochocientas páginas hablando de mi pintura, pero en últimas no sé qué diría. Más vale el silencio que bla bla bla.

Sobre la escena contemporánea, ¿usted piensa que la pintura y el arte se están renovando o los ve en estado un poco crítico? ¿Cómo ve la gente más joven que usted?

El arte, desde que existe de la forma en que existe en el mundo occidental, se ha ido renovando siempre. A veces es una renovación muy lenta, otras veces es una renovación rápida. A partir de principios del siglo xx el arte se ha renovado más rápidamente que antes, debido a muchísimas razones, entre las que la comercialización me parece la más importante. Existen muchas galerías, existen revistas de arte, existe gente que escribe sobre arte.

Cada uno que escribe sobre arte quiere, con su manera de criticar, de juzgar el arte, dar un pasito adelante u obligar a darlo al artista. Es una cosa muy de hoy en día, que hace que el arte parezca moverse mucho y sin rumbo. A mí, personalmente, esta tendencia no me parece preocupante, porque es como haberse preocupado cuando estaban los Nabis o cuando estaban los simbolistas o cuando estaban los prerrafaelistas o cuando empezaron los impresionistas. Todos estos procesos fueron cambios, en medio de unas luchas intestinas tremendas.

Al señor burgués (burgués en el sentido del que está viéndolo por fuera), le podía parecer un espectáculo espeluznante, raro y arbitrario. Obviamente no lo era. Cada movimiento ha tenido su origen, su génesis y su desarrollo, y yo diría que su muerte, una muerte que ha sido traspaso a otra cosa. Los jóvenes de hoy son vapuleados por la conciencia crítica publicitaria. Esto hace que algunos se angustien y piensen que no están al día, y que si no están moviéndose y cambiando es porque se están quedando atrás. Es una preocupación un poquito tonta, porque cuando uno está haciendo un trabajo, si el trabajo es bueno va a significar un cambio, va a significar un progreso. Pero

el progreso no está en que un carro tenga cinco ruedas en vez de cuatro, sino en que las cuatro puedan correr.

Con el tiempo siempre se habla de las cosas importantes que van quedando. Es decir, uno piensa en Pablo Picasso, y Picasso no se ha derrumbado, pero durante veinte años todas las galerías del mundo han estado llenas de las obras de émulos de Picasso. ¡Qué poco ha quedado de todo eso! Pensaban que haber roto la figura era la gran gracia. Pues no, romper la figura en sí no quiere decir nada. Artistas como Francis Bacon o como Balthus, u otros más jóvenes como Armando Morales, no tuvieron necesidad de romper la figura para nada. Y no creo que nadie los llame ni viejos, ni atrasados. Son importantes. Lo que se derrumbó fue el mito de romper por romper, de ser moderno por ser moderno.

Su propia pintura no es realista ni figurativa, pero en la medida en que puede serlo ¿es autobiográfica? Presumamos que se puede hablar en esos términos...

Uno no puede evadir la autobiografía. Mi pintura es autobiográfica en el sentido del dominio que yo tengo sobre mí mismo. El muchacho de veinte años que fui obviamente tenía otros problemas y otras deficiencias que no tengo hoy en día, y de alguna manera mi biografía fue un librarse de manías, de tonterías, de esquemas, para ir buscando una actitud para lo que decía antes: poder pintar como yo soy.

Entrevista, Andrés Hoyos,
en el libro "Roda", Davivienda,
Ed. Galería El Museo, 2001