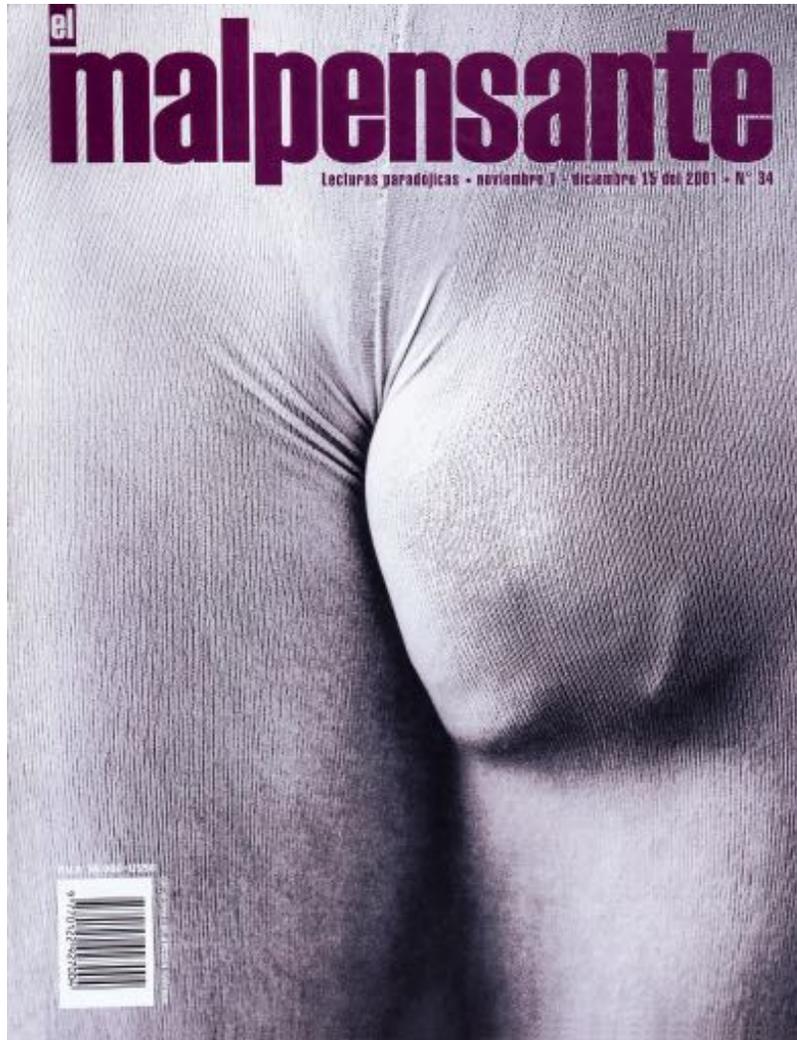


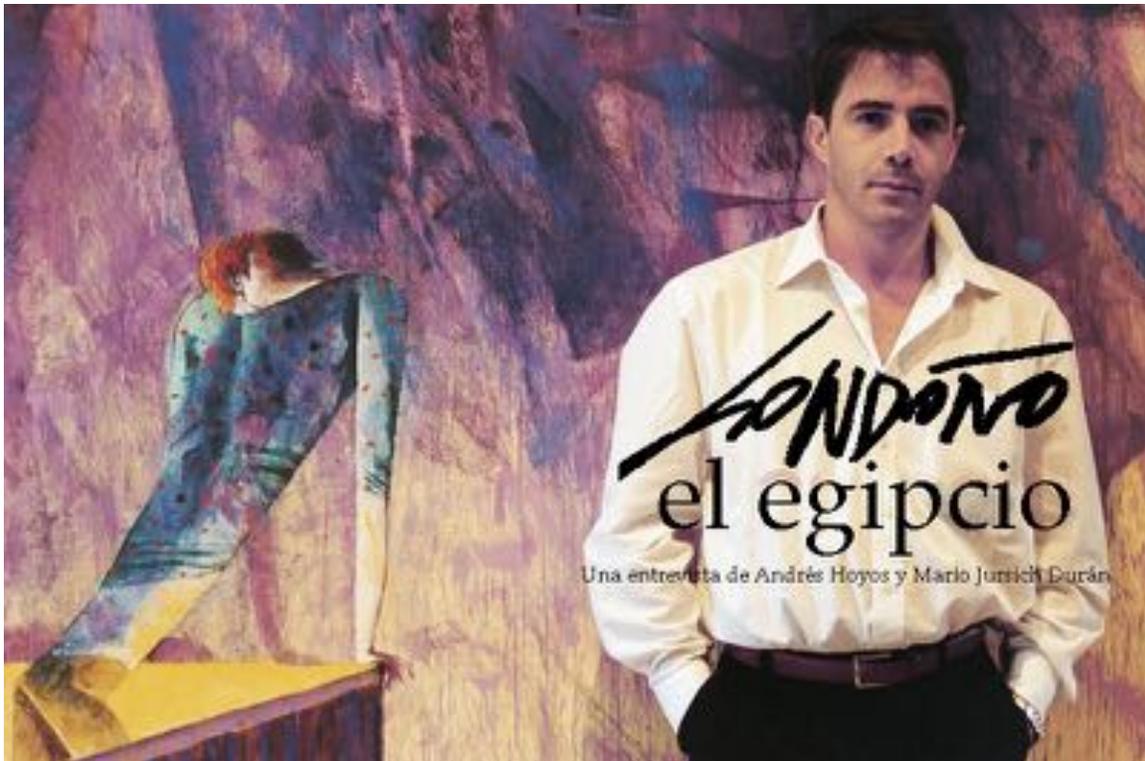
ENTREVISTAS

Revista: EL MALPENSAnte

Artículo: LONDOÑO, el egipcio

Autor: Andrés Hoyos y Mario Jursich Durán, 2001





Entre septiembre y octubre de este año, el Museo de Arte Moderno de Bogotá presentó la exposición *Como un Río de sangre* (1999-2001) del pintor antioqueño Germán Londoño. Nacido el 12 de octubre de 1961 en Medellín, Londoño decidió abandonar por un rato los pinceles y conversar con Andrés Hoyos y Mario Jursich sobre los peculiares mundos que ha descubierto a través de la pintura.

[Hoyos] Para empezar, me gustaría que describieras tu manera de pintar: ¿en dónde pintas?, ¿a qué horas?, ¿cómo empiezas un cuadro?, ¿qué pasa cuando se te acaba la gasolina?

Siempre pinto en mi taller de Sabaneta, en las afueras de Medellín. Ahí tengo una casita de dos pisos, en una urbanización moderna. Puede decirse que soy un pintor diurno (los hay también nocturnos como Luis Caballero), y como mi preocupación fundamental es el color, prefiero trabajar con la luz del día. Paso todo el tiempo, o intento pasar todo el tiempo, en el taller, en la medida en que el cuadro lo exija. Soy muy obsesivo y como, además de la modulación del color, me interesa la creación de ciertas texturas que requieren un trabajo artesanal muy aplicado, necesito tiempo para eso y para concentrarme en cada pintura. Por otro lado, una vez que estoy en el taller, me desinteresa de lo que hay fuera. Llego a eso de las 9 y almuerzo por ahí a la una. Luego sigo hasta las 6 o 7, todo depende del ritmo con el que uno trabaje. Porque hay momentos en los cuales uno está abrazado a lo que hace y en tal sentido el tiempo es más

fugaz y uno se divierte con la tensión misma del trabajo, y otros en los cuales las imágenes o la misma energía mental no están a la altura que uno quisiera. Entonces el trabajo es más lento, más neurotizante. Comoquiera que sea, mi obra es el fruto de una gran concentración.

En general, me aproximo al lienzo a partir de un boceto. Pero boceto es una palabra excesivamente elaborada; pienso, más bien, en un apunte, en un pedacito de pensamiento que anoto incluso sobre una servilleta y ese indicio me puede germinar inmediatamente o después de mucho tiempo.

[Jursich] ¿Las libretas que se están exponiendo en el MamBo son parte de esos apuntes?

Sí. Esas libretas son como mis diarios. En ellas anoto las imágenes que me pasan por la cabeza y a partir de allí paso al lienzo. De cualquier modo, haga lo que haga, intento no solucionar demasiado el cuadro en pequeño para no quitarle la parte excitante que tiene el formato grande. Para mí no se trata simplemente de una ampliación.

[J] Una vez le oí a Manzur que todo el mundo piensa en los artistas como seres poco atléticos, pero que él tenía la convicción de que pintar requería mucha fuerza y que por lo mismo hacía pesas. Yo no sé si tú pintas parado...

Paso todo el día de pie...

[J] ¿Te ha interesado el fisicoculturismo por esa razón?

No lo había pensado, pero ahora que lo preguntas tendría que decirte que sí, que trabajar todo el día de pie cansa bastante y pintar cansa pero sobre todo mentalmente, porque uno está concentrado todo el tiempo en una imagen. Además, yo pinto con un ojo cerrado y el otro abierto para poder totalizar las áreas de color y eso, a la larga, me fatiga.

También tenso y preparo las telas. A mí me parece rarísimo pintar sobre una tela que yo no haya preparado, porque al momento de prepararla es como fabricar una piel, una superficie que conozco y me da ciertos resultados. Eso también exige esfuerzo. Y supongo que ahí te ayudan las pesas.

[H] ¿Los tamaños los eliges por intuición o cómo?

Intuitivamente, y es algo muy curioso porque mi taller es extremadamente estrecho.

[H] En ese proceso, ¿cuál es el motor: la forma, la figura o la composición?

Las tres cosas a la vez. Lo que pasa es que como yo soy un pintor figurativo, los temas me empujan hacia determinados colores y composiciones, pero cuando a mí algo me funciona es porque esos tres aspectos han ido colaborando mutuamente y eso se hace de manera intuitiva.

[H] Tú dices que eres un pintor figurativo, ¿es una marca de pertenencia, es para siempre?

Creo que es para siempre porque mis cuadros tienen esa doble actitud. La factura, las

composiciones, la manera en que las figuras se integran a los fondos son de pintor abstracto e incluso intento ver las figuras como abstracciones, pero sin olvidarme de que tienen peso figurativo. De cualquier modo, siempre seré un pintor figurativo, porque necesito la figura y me parece que me expreso con más contundencia utilizando la pincelada, el color, el efecto, todo ello encarnado en la figura.

[H] ¿La figura te arma el cuadro?

Claro, la figura cohesiona mis ideas.

[H] Hace un momento dijiste que tú mismo preparas tus telas, ¿de qué color son las bases? Te lo pregunto porque una vez leí que Botero pintaba sobre telas color salmón, tal como se hacía en el Renacimiento. Yo, en mi candidez, creía que los fondos siempre eran blancos.

Mis fondos son blancos. A veces es un blanco más grisáceo, a veces un blanco más ocre. Cuando estaba empezando a pintar, como estaba enamorado de esta pintura europea del siglo xvi y xviii digamos “rojiza”, también echaba pigmentos rojos en la mezcla y hacía fondos rojos. Pero en realidad lo que me interesa a mí es el color blanco porque me da un contrapunto de brillo y luminosidad. Ahora, yo no sé si Botero hace fondos salmón en todos sus cuadros. Dado que sus colores son transparentes, sus veladuras tan finas, uno podría adivinar el fondo sobre el que están trabajados. A mí me parece que son blancos, pero no sé.

[H] Tú pintas mucho, ¿pintas muy rápido?

La rapidez es importantísima para mí. Trabajo en dos etapas: la primera es la concepción de la obra, que es donde uno le mete todo. Ahí se pinta con todo el cuerpo, con mucho entusiasmo porque uno está volcándose sobre esos grandes fondos, y esos fondos son pintura general directa; pintura en la cual las manchas previas son pocas y delgadas. Aplico la pintura gruesa al mismo tiempo. Por eso mezclo previamente los colores y los pongo en grandes montones, e intento integrarlos sobre la tela misma.

No soy el tipo de persona que puede mirar el cuadro dentro de dos meses y cambiar toda la composición. No, lo que hacen las imágenes con el tiempo es depurarse un poco y ése es el proceso lento, porque yo intento condensar cada detalle, profundizarlo.

[H] ¿Y no hay fracasos? ¿No hay una composición que debas quemar?

Claro, y yo he destruido infinidad de telas. Es que a mí me costó mucho entender que la pintura al óleo es un proceso muy lento, diferente a pintar con acuarelas o con acrílico. Yo decía, por ejemplo: “Este cuadro no me salió” y lo quemaba. El cuadro sí estaba saliendo, pero yo no lo dejaba crecer, así de simple. Es que, como soy autodidacta, no tengo ni tuve una persona que me diera tres o cuatro consejos maestros, consejos que nacen de la experiencia y que pueden ser válidos para cualquier artista.

[J] ¿Consejos que serían cuáles?

Uno de ellos, evidentemente, es la paciencia, darse cuenta de que la pintura al óleo es un

proceso de saturación de la materia. Otro consejo que yo considero importante es tener una visión relativamente clara de los juegos de color, porque eso te ahorra una cantidad de sufrimientos innecesarios, sobre todo cuando se trata de darle importancia al brillo del color. Porque si empiezas un cuadro en gris y luego resulta que el cuadro es en amarillo, estás cambiando una gama de un extremo al otro y ya esos colores, sobre esa superficie, no tendrán nunca la misma intensidad, ni la misma calidez. Los demás consejos son de tipo cromático, la manera de utilizar todos los rangos de colores que van del rojo al azul, sin excluir los tonos medios que se generan entre ellos. Yo soy un poquito brincón: voy de un color intenso a otro color intenso y contraste ambos procurando una intensidad grande entre todos.

[H] ¿Cómo sabes cuándo está acabado un cuadro?

Uno siente que el cuadro está acabado porque el cuadro se estabiliza; el cuadro entra en paz consigo mismo y sus partes, y con uno mismo también. Eso no quiere decir que a los cuadros uno no pueda agregarles algo. Lo curioso es que no es agregarles: es quitarles. Siempre lo mío peca por exceso. Unos cuadros están mejor que otros, pero siempre me falta depurar. A mí me encanta el papel de los editores de libros, que si bien hacen un trabajo impersonal colaboran para que la escritura sea más coherente y depurada. Nosotros no tenemos algo así.

[H] Para algunos el estilo es una solución, digamos para Fernando Botero; para otros es un problema. Ahora, tú tienes un estilo que es reconocible, ¿en cuál de las dos escuelas te ubicas? ¿Te parece que es una gran virtud tenerlo?

Es fundamental tener una forma de expresión claramente discernible sobre las de los demás. ¿Quiénes son los grandes talentos? Las grandes personalidades.

[H] Pero han variado de estilos, Picasso cambió...

Picasso está aparte, es la excepción a la regla. Hay otros artistas, cuyo objetivo es variar permanentemente pero entre variación y variación uno no nota que estén enriqueciendo el trabajo. Ellos suponen que el gesto mismo de variar es lo que enriquece, no tanto los resultados de esa variación. Ayer hablaba con los guías del museo sobre la noción de cambio: todos la llevábamos inscrita, puesto que la educación nuestra tiene una concepción de tiempo puramente lineal. Estamos yendo hacia un futuro, por tanto todo debe cambiar, pero ¿cuál es la obligación de que las cosas cambien? El arte griego fueron 600 años de hacer lo mismo, y el arte egipcio, que es lo que me interesa a mí, fueron 4.000 años de depurar. Es tan extraordinario que ya en la cuarta dinastía, cuando se levantaron las pirámides, estaba definida la parte esencial de la gramática egipcia. Entonces, ¿cuál es el sentido del cambio cuando uno tiene algo que estima? Ahora bien, volviendo al concepto de estilo, el estilo puede ser muchas veces una prisión. Yo he intentado crear una cierta pluralidad de recursos visuales, pero esas decisiones uno las toma de manera irracional; se trata de ser consecuente con actitudes mentales que ya están implícitas; una persona sin talento, por más que se proponga encontrar un estilo, no lo encuentra, porque el estilo es un regalo de la naturaleza.

[H] Pero, por ejemplo, Hemingway decía que tener rasgos por los que a uno lo

reconocieran era como aburrido.

Ah, lo que pasa es que la gente es implacable. Uno tiene que reconocer que esos rasgos te permiten identificar la realidad y en ese sentido el artista tiene que ser indiferente, porque va a oír muchas veces la opinión de que “te estás repitiendo”, pero uno entiende el problema y sabe que cuenta, si mucho, con tres maneritas de hacer sus cosas y no más. ¿Por qué razón las voy a cambiar por recursos que son menos personales y menos míos?

[J] Hablas de pluralidad y a mí me da la impresión de que es al revés, que tienes dos o tres motivos básicos en los cuadros y que sobre eso varías, en el sentido musical de la palabra.

Sí, y sobre todo con esta serie. Yo antes trabajaba temas abiertos y no había series; por ejemplo, África era un conjunto de soluciones mucho más amplias visualmente, y en Vida y sinrazón de los fantasmas también, pero Como un río de sangre es una serie más cerrada en su concepto. La repetición y la reorganización de los mismos temas se ha vuelto una constante en este caso. Yo me imagino esos cuadros como un gran friso continuo. Hay series que son más estrechas que otras. Por ejemplo, en esta última no hay interiores. ¿Qué hay, por ejemplo, de los paisajes que yo trabajaba antes? Nada, sólo hay uno en Expresidentes contemplando el fantasma de la paz. En cambio, el recurso de la tribuna, del balcón, que son aproximaciones parciales al exterior, es nuevo y lo he desarrollado en varias pinturas.

[J] Viendo tus cuadros hay algo que me parece muy gimnástico en la posición de los personajes. La manera en que están “parados” es totalmente antinatural; hay unos escorzos violentísimos, unas posiciones increíblemente difíciles...

Sí, porque mi pintura es antirrealista, es representación pura. Las imágenes me gustan cuando llegan a un punto como de desecación de las formas, cuando supero el naturalismo. De nuevo vuelvo a los egipcios: es la recuperación de la realidad a través del símbolo. Ellos querían pintar una mesa y tenían la manera perfecta de representación visual para el concepto “mesa”. Sus vestidos, sus posturas, todo era una regulación formal que estaba destinada a reflejar unos códigos mentales y unos significados muy concretos en la persona que los observaba. Eso es lo que a mí me interesa. Por lo mismo, mis situaciones están como purificadas y no son, obviamente, naturalistas.

[H] Tú dices que hay una influencia del arte egipcio antiguo, ¿qué otras influencias tienes? Y qué piensas de la influencia, te parece que uno puede mimetizarse o lo pueden influir, y si eso es bueno, malo...

Las influencias son muy importantes porque te permiten un enriquecimiento de la obra. Hay artistas geniales que han sabido trabajar con una influencia revirtiéndola a su favor. Por ejemplo, David Hockney, que sin duda proviene de Picasso, utiliza, como Picasso, citas de obras que a él le interesan. Pero lo que hace con esas citas es totalmente suyo.

[H] Cuando vas a una exposición y ves una cosa que te gusta, ¿te afecta la manera de pintar al otro día?

No necesariamente, pero si yo entrara en este momento a una exposición de Monet, y viera esos grandes lienzos de su etapa final, cuando se obsesiona con los estanques y tiene esa pincelada que es realidad y pintura simultáneamente, eso para mí sería un

alimento extraordinario. Lo mismo si fuera a una gran exhibición de arte japonés o de arte egipcio: sentiría que me impactan muchísimo. Las exposiciones son refrescantes para mí. Me hacen replantear lo que yo hago.

[J] Supongo que has tomado del arte egipcio esa manera de pintar las figuras de perfil. Yo no la escogí conscientemente. De nuevo tenemos que hablar aquí de las asociaciones que se producen de manera inconsciente y que son casi fatalidades. Es como cuando uno se pregunta: ¿En qué momento decidí que el azul oscuro es mi color favorito? No sé. Hay una afinidad que se remonta a los años de mi niñez, pero al arte egipcio no le di cabida en mi obra sino hasta después de mucho tiempo, cuando estaba viviendo en Estados Unidos. Pero no escojo representar las figuras de perfil. De hecho, tengo cierta incapacidad para representarlas de frente, en el sentido de que si yo empiezo espontáneamente una imagen, me sale de perfil.

[H] O sea que para ti la retratística es inútil.

Lo que pasa es que la retratística hay que entenderla en dos aspectos: la creativa y la realista. Esta última la puedo hacer, la creativa no la he ensayado nunca. Yo soy una persona de una habilidad manual muy grande para el tratamiento realista de las cosas; si quiero puedo ser hasta hiperrealista, pero no me interesa, me da fastidio ese tipo de habilidad.

[H] ¿Y no te dan ganas de retratar? Porque Kokoshka y todos estos pintores retrataron...

Pero, ¿cómo hago yo para pintar a un señor concreto que a su vez sea un Germán Londoño? Otra gran venia para Pablo Picasso, que podía retratar y hacer identificable a la misma persona por más que la distorsionara. Un gran retratista como Francis Bacon es una cosa rarísima. Él mismo dijo varias veces que el problema del retrato era crear una imagen de manchas completamente autónoma pero que conservara un parecido con el retratado; porque a él le importaba que se pareciera a la persona, Bacon retrataba amigos. Y uno los reconoce, uno ve sus retratos y dice: ése es Lucian Freud, o Elizabeth Restworth, o este otro amigo suicida cuyo nombre se me olvida en este momento... ah, sí, George Dyer.

[H] Ahí, digamos, hay una vertiente también de la pintura, que es la pintura sutil. Yo creo que Vermeer la inventó, o Klee, pero tú no eres de esa escuela, tú eres un brutalazo. Sí, eso es un problema porque me debería abrir a una pintura un poco más... Volvemos a Picasso. La maravilla de este señor es la siguiente: la delicadeza y la ternura de una infinidad de obras suyas contrastando con esa brutalidad formal y conceptual. Para la próxima exposición, que ya estoy planeando, quiero trabajar pinturas de otro estilo: las armonías casi en blanco, los colores muchísimo más suaves y de pronto unos cuadros casi negros, según las horas del día. Algo en la línea de Monet o de Klee.

[J] ¿Dentro de esa brutalidad figura trabajar el cuerpo humano como pedazos de carne? A mí me parece que en tus cuadros hay mucho descuartizamiento.

Son pedazos de carne, pero ante todo son pedazos de formas. Lo que yo hago ahí son juegos formales: sugerir un cuerpo destrozado, pero trabajarlo de tal manera, limarlo,

pulirlo, incluso neutralizarlo, para que ese referente formal no se pierda. A veces simplifico los colores para que sean menos naturalistas y más escultóricos.

[H] El sentido común habla mucho de que los artistas y la gente valiosa son muy fieles a sí mismos, pero muchas cosas maravillosas han partido de infidelidades que tiene la gente consigo misma. Tú pareces ser fiel a un estilo; otra vez, ¿la infidelidad no te atrae?

Depende. Yo creo que esas infidelidades y esa actitud heterodoxa son motivo de enriquecimiento en el arte, lo que pasa es que la pintura me absorbe tanto que se cierra uno a esas posibilidades que son como ventanas de aire fresco. En mí yo siento un carácter más juguetón que apenas está expresado. Si yo imaginara alguna forma de exposiciones en que el planteamiento fuera antiortodoxo, podría hacer instalaciones, mostrar la obra de una manera distinta. De todos modos pienso que sí, que hay que abrirse, y ensayar otras cosas sin dejar de ser uno mismo.

[J] ¿Eso es lo que te ha llevado a interesarte en el dibujo, en la escultura, incluso en los juguetes?

Te voy a contar una cosa que me encantaría. Cómo será todavía de marginal y de estrecha mi visión que yo no he hecho ni siquiera el primer vaciado en bronce. Mi obra todavía está en bruto, y me gustaría ensayar con materiales diversos alguna forma de editar esas imágenes, alguna forma de multiplicarlas. Hay una cosa que yo tengo que controlar mucho y es que soy demasiado tradicional en la manera de percibir las cosas. Sin embargo, dentro de mí hay una persona que no es tan tradicional, que está oxigenando el trabajo. Yo no puedo continuar con estas series que me toman tres años y medio. Tengo que encontrar una forma mucho más dinámica de mostrar, más espontánea.

[H] Ésta, evidentemente, es una exposición con tema político y con tema de violencia. ¿Eso qué importancia tiene para ti? ¿Sirvió para unir la exposición? y ¿por qué la hiciste?

Para esta serie quería un nombre muy directo, que todo el mundo captara la idea de antemano. Esa serie surgió de una necesidad, no voy a hablar de responsabilidad social porque eso me parece presuntuoso, hablo de una pura necesidad de dar expresión a una serie de inquietudes y angustias con respecto a la situación de este país. Digamos pintar la violencia a lo egipcio: eso fue lo que yo me propuse. Muchas imágenes egipcias de la pintura mural son fuente de inspiración muy directa para esta serie —las barcas navegando en el río, por ejemplo, que ya habían aparecido en otras pinturas mías—. Al comienzo, yo quería incluir fotografías de los murales egipcios para que se viera la etimología de ciertas imágenes, pero finalmente no lo hice ni en la exposición ni en el catálogo. Pero, obviamente, lo que yo quería era dar mi expresión de esas inquietudes, y trabajar de una manera coherente y unificada.

[H] La burocracia internacional hoy en día no tiene muchos pintores. ¿Eso te afecta?

Yo siempre me hubiera querido ganar un premio, pero como los premios no se los ganan los pintores sino los artistas conceptuales... Hace mucho que perdí esa ilusión. Creo que el verdadero premio me lo da la vida todos los días, y es encerrarme todo el día y disponer de todo el tiempo para mí solo, y para hacer las cosas como a mí me dé la gana. Y, paradójicamente, muchos artistas se ganan los premios con unas obras que son llamativas desde el punto de vista del espectáculo. Pero la pintura, por más espectacular que sea, es pintura y es hasta cierto punto discreta. Partamos de un hecho simple: un cuadro exige nada más un pedazo de muro. Una instalación exige un cuarto completo. Entonces son mucho más indiscretos. ¿Y qué pasa con ellos? Se ganan el premio y pasan uno o dos años y nadie los volvió a oír mencionar nunca, desaparecen. Es tan raro que un artista continúe... Beatriz González, en una entrevista, dijo que lo importante es la continuidad del artista, que se le vea que año tras año, y pese a todas las dificultades, sigue fiel a una actitud. Ahí es cuando uno reconoce que hay personas confiables, porque reconocen y aceptan, para bien o para mal, su “ridículo personal”.

[J] ¿Y en arte quiénes serían, hoy en día, los ridículos?

Pues los pintores somos los más pendejones, claro, si nos comparan con esa cantidad de cosas que pasan por ser más sofisticadas. Los artistas se volvieron escenógrafos. Eso a mí, por otro lado, no me irrita demasiado. Incluso a veces tengo la fantasía de imaginar que los pintores fueran cuatro o cinco, y todas las demás personas se dedicaran al arte conceptual. Eso sería bellissimo porque entonces estarían los que realmente son. Desgraciadamente, hay mucha gente que pinta mal, pero, aparte de todo, la pintura sigue expresando y significando para las personas que no son snobs —porque ya en el acto de rechazar la pintura hay una actitud snob. Ahora, ¿por qué no intentar hacer las dos cosas? No tengo nada contra las instalaciones, yo mismo he hecho instalaciones. Eso no excluye para nada la pintura, porque ya eres pintor, y tu centro, el eje de todos tus intereses es la pintura, y de ahí no hay problema para que te dediques a otras cosas.

[J] Una característica de tu pintura es un amplio sentido del color. ¿Qué te gusta al respecto? ¿Por qué esos azules, esos verdes, esos fondos en dorado? ¿Los colores tienen personalidad?

En esta serie, pero no me lo propuse previamente, hay un carácter de color que está ligado desde el principio a cada obra. Yo simplemente me guío por el inconsciente. Si escogí el verde para el cuadro de Expresidentes contemplando un eclipse es porque me parece un color muy insólito para reflejar la atmósfera de un eclipse. Los azules, dependiendo del contexto donde se sitúen, crean una situación antidramática, porque a menudo lo que estás viendo en mis cuadros es una figura fragmentada, descuartizada, pero “bloqueada” por el color azul. No es dramadrama sino dramafiesta. En mi caso, los colores son siempre cálidos aunque yo trabaje en grises, y eso para mí los hace más atractivos y sensuales.

[J] Si te preguntarán qué quieres hacer con el color, ¿qué responderías?

En mi opinión, lo que yo estoy haciendo con el color es dándole el carácter de fiesta, de dicha visual, de banquete visual que debe tener la pintura. Porque, a fin de cuentas, ¿qué es lo que se va a ver ahí? Vas a ver unas superficies, unas figuras y unos colores. Entonces, ¿qué es esto? Pues pintura. También diría que quiero enamorar al espectador

del color intenso. No quiere decir que vaya a trabajar toda la vida de esta manera; de hecho, en la nueva serie que estoy empezando, amplió más la curva cromática para que haya unos cuadros de colores claros, otros más oscuros, otros orientados en grandes dominantes de colores intermedios, con algunos golpes de colores vivaces, que es muchas veces el recurso colorístico de Antonio Roda o de Alejandro Obregón. De todas maneras, el color es la parte delicada de la pintura. Es fundamental que si uno se pone frente a un cuadro, ese cuadro te sacuda y te estimule desde el punto de vista retinal porque si no, ¿cuál es la efectividad que tiene?

[J] En ese contexto, ¿qué lugar ocupan los dibujos al carboncillo? En esta exposición hay bastantes, y son muy ambiciosos. Sería muy difícil decir que son bocetos.

Hay que entender el dibujo en dos aspectos: uno, el dibujo que es preparado como boceto para una obra, y otro, que es una realización autosuficiente, porque aunque haya correspondencias visuales y un aire de familia entre toda la obra, es evidente que cada uno de estos trabajos —pintura, dibujo y escultura— crea situaciones aparte. Las soluciones visuales para los rostros y para los personajes son distintas en la pintura y en el dibujo.

[H] En la escultura desaparece también el color, ¿por qué?
Es que tiene que desaparecer.

[H] Es forma y textura.

Sí, es importante que el elemento forma surja con más fuerza, pues ya no apela a una monocromía completa. La parte del color es tan fuerte en mí que me obliga incluso a hacer divisiones tonales en la misma figura; además, como trabajo ensamblajes de materiales distintos, cada material está aportando un tono diferente y tiene una resonancia distinta, en la medida en que uno siente la madera de una forma distinta al hierro, pero también son colores distintos, y hay pigmentos distintos para cubrir las superficies finales. Yo le comentaba a Bernardo Hoyos, en una entrevista, que no me sentía un escultor, sino un imaginero, un fabricante de imágenes, imaginero como en el arte colonial, esa persona que ensambla brazos, piernas, cabezas...

[H] ¿Pero son talentos diferentes? ¿Te sientes muy diferente abordando un medio o el otro?

Tengo más confianza con la pintura, pero es que la pintura es más fácil que la escultura porque te obliga a mirar en dos dimensiones y no en tres.

[H] Pero para Henry Moore era más fácil hacer escultura.

Él era esencialmente escultor, entonces la cosa le funcionaba a otra escala. Mencionas un ejemplo muy bonito: una persona que no comenzó como escultor sino como pintor, como dibujante, y que utilizaba el dibujo como boceto de sus esculturas.

[H] *Giacometti también.*

Claro, Giacometti también, y éstas son personas que han trabajado de esa manera buscando la monumentalidad. Ahora, ¿qué pasa? No todas las imágenes son monumentales. Si la imagen no está proporcionada de cierta manera, no va a ser monumental. Otras, en cambio, son pequeñísimas en tamaño y la imagen es monumental. En Colombia está un ejemplo perfecto, que es la cultura Tumaco. Ellos tenían un sentido de la escultura particularísimo y tan es así que desarrollaron unas formas de representación en la cerámica que me fascina porque es como arte egipcio hecho en la selva. Lo segundo es la nitidez de la forma. Eran absolutamente conscientes de que la forma tenía que ser purificada. Eran formas para ser vistas tridimensionalmente. Ante muchas de ellas uno se queda boquiabierto.

[H] *¿Si eres tan egipcio por qué no altorrelieves?*

Me encantaría, pero a ver quién me los encarga. Yo estoy esperando que la gente me encargue cosas. Hasta me siento capaz de diseñar un edificio. Me parece, por ejemplo, que no sobraría volver a lo barroco y artesanal en la arquitectura, porque la arquitectura se ha vuelto demasiado seria y simplista a nombre del minimalismo.

[J] *¿De dónde salen las cabezas de tus personajes? Muchas tienen un agresivo aire canino.*

Vienen de la misma fuente que es el inconsciente, que es de donde sacamos todo lo bueno y lo malo, pero están, ¿cómo te dijera yo?, “rectificadas”, razonadas... En general, nunca son muy pasivas, son agresivas porque hay en mí una agresividad latente. En mí hay unos aspectos de personalidad curiosos, un lado agresivo y otro pacifista, estático; uno más dinámico y otro contemplativo.

[H] *¿Dinamita y agua bendita?*

Esa tensión puede producir soluciones más amplias que si tú sólo fueses dinamita o sólo fueses agua bendita. Yo veo algo de eso en la nueva serie que estoy pintando, Memorias del mar. Sobra decirlo, pero en ella el mar es el *protagonista y el elemento activopasivo*.

[H] *¿Mucho azul?*

Sí, pero en unas gamas que no he trabajado hasta ahora, esos azules neutros como los ve uno a ciertas horas del día o en ciertos amaneceres o atardeceres, o en el mar en cierto momentos. Esos azules verdes, esos azules negros, azules violeta, neutralizados.

[H] *¿Y dónde está el mar en la mitad del valle de Aburrá? Eso está como muy difícil.*

Yo me voy a tener que ir de Colombia para respirar el mar y olvidar la violencia. Tan pronto salgo de Colombia, mis temas y mis actitudes cambian. Cuando en octubre del año pasado mi mujer y yo fuimos a Nueva York, me acordaba de los cuadros que estaba pintando aquí y me parecían ridículos e innecesarios. Cuando regresé, me parecía que apenas estaban bien, y con eso confirmo que el arte es siempre una expresión regional.

[H] *¿Y eso no es una limitante en vez de una virtud?*

El gran arte holandés es puramente holandés y el gran arte impresionista es un producto

de Francia...

[H] Sí, pero Rubens viajó a Roma...

Pero es flamenco, ¿y qué podemos hacer? Es una sensibilidad que no es italiana ni es española ni francesa, que es de ellos solamente. El valor de esas obras es precisamente eso. ¿Cuál es la característica “regional” de las obras de Picasso? Su mediterraneidad, su españolismo.

[H] Pero él tuvo que huir de España...

No me refiero a español solamente por su tauromaquia, es español en el sentido de sus extravagancias. ¿Por qué hablo de extravagancia? Porque España es una extravagancia dentro de Europa. Ahora está más incluida que nunca en Europa, pero está lejos de la España que le tocó a Picasso. A ese mundo jamás le dio la espalda, sino que por el contrario lo identificó como suyo; de hecho, las vanguardias que estableció en Francia ni siquiera las tuvo que tomar de los franceses, se las inventó él... Ése era Picasso.

[H] ¿Pero toda esa sensualidad y erotismo en España? ¿De dónde?

Lo “sacó” en Francia porque era mucho más fácil “sacarlo” en Francia, pero mira esa cantidad de sexo secreto que se maneja en la misma manera de expresarse los españoles, y en aquellos días, ni hablemos.

[J] En tus cuadros hay mucha preocupación por el cuerpo.

Sí, la figura humana es el tema central. Para mí el gran artista es el que trabaja el cuerpo humano.

[H] Tú no harías un paisaje ni loco.

Si quiero los hago, pero la figura humana me obsesiona tanto que el cuerpo me reclama más que otros géneros.

[J] Yo no veo que haya ningún tipo de erotismo en tu arte.

Ah, otras personas me dicen que es exageradamente erótico. Ayer una de las guías del museo me decía que no veía sino órganos genitales. Yo le decía: “Señora, cada cual ve lo que quiere ver”. Si interpretas erotismo en su acepción de ternura, estoy de acuerdo contigo.

[H] No hay, en todo caso, muchas redondeces. En eso eres como expresionista.

Pero tampoco son figuras angulosas. Lo que pasa es que yo soy una persona cuidadosa con la redondez del cuerpo porque tuve una época, por ahí en el año 92, en que trabajaba la curva tan exageradamente, que decidí moderarme.

[J] Pero nunca eres erótico, eres violento.

¿En esta serie o en todas?

[J] En general.

Es un erotismo exasperado. Siempre hay una tensión latente, violencia latente, y más en esta serie. Por eso quiero que la próxima sea más hedonista, pero el hedonismo no me libera a mí de los descuartizamientos. Estoy pensando desarrollar la serie en torno a los tiburones, a una mujer medio devorada tomando el sol en la playa. Estas manipulaciones de la carne son juegos erotizados con la forma. No se trata de pintar parejas mirando el atardecer, sino comunicar de una manera insólita conceptos tan manidos como mar, luz o arena. Ésa es mi percepción del erotismo. Quiero que Memorias del mar sea un contraveneno: la dicha luminosa de los mares, pero llena de poesía.