

## Entrevista con Antonio Seguí

Cristina Castello

—¿Quién es Carlos Gardel?

—Es la tapa de *El alma que canta* sobre la cama de las chicas del servicio de casa de mis padres. Enorme sonrisa y tragacanto al por mayor, con dos gotas de colonia de la Franco Inglesa. Algunas veces lo vieron en las afueras de Tacuarembó con el rostro cubierto de vendajes, sombrero negro y una sonrisa que no podría ser sino la suya. Otras, a 80 kilómetros de Medellín, con el rostro desfigurado, la dentadura intacta y acompañado de un guitarrista rubio que parecía un ángel. Gardel fue el testigo de mis primeros sobresaltos amorosos. De mis primeros mates con una cascarita de naranja, que tomé con la misma sensación que años después sentí cuando fumaba mi primer cigarrillo de marihuana.

—*Su obra se nutre de las imágenes del tiempo de la niñez. Hablo de los juguetes de madera de la época de la Segunda Guerra Mundial, de los gauchos de los almanaques, del San Martín de la revista Billiken...*

—Sí, yo creo que la mayor parte de mi trabajo es producto de la memoria de mi infancia; allí está la raíz de mi sentido lúdico y la del humor, en Córdoba. En la revista *Leoplán* me inspiré para la serie de *Felicitas Naón* con la cual participé en la Bienal de los Jóvenes de París, que fue un poco el motor que me dejó anclado en esta ciudad. Más tarde hice la serie de *A usted, de hacer la historia* y los objetos en tres dimensiones que provenían directamente de *Billiken*.

—*Como espejos de parques de diversiones, ¿los recuerdos lo revelan y explican su obra?*

—Sí, hay parte de «mis archivos» que me ayudan a reconstruir la historia de mi infancia. Pienso, por ejemplo, que el muro que pinté en Boulogne-sur-Mer también tiene origen en mi niñez, y que mi recuerdo de un rompecabezas de temas marinos me llevó a hacer aquel muro cerámico de Lisboa. Y luego las casitas por aquí y por allá de la serie *Los Barrios* fue-

ron como aquellas que yo pintaba de muy chico, cuando acompañaba a Ernesto Farina en la Córdoba barranquera. Apenas instalábamos nuestros caballetes, salían de las casitas chicos y grandes que se nos acercaban y nos preguntaban: «¿Tai pintando?», «No, estoy tomando gotas», les contestaba Ernesto... y al rato se iban, bastante disilusionados. ¡Si todavía me parece verlos!

—*En su obra, el humor da la impresión de ser un guiño de la inteligencia.*

—No me gustan las definiciones.

—*Me hablaba del alimento nutricional para su trabajo...*

—Digamos que mi alimento fueron las tiras cómicas, las caricaturas políticas de cuando era niño, los almanaques de *Alpargatas* que traía mi padre ¡y tantas cosas de entonces que me vienen ahora a la cabeza! Y es que en la Argentina nunca fuimos escasos como fabricantes de sonrisas, y eso es algo a reivindicar, porque no debemos apartarnos de nuestras virtudes. ¿Cómo olvidar, además, cuántas veces Molina Campos me hizo soñar?

—*En sentido opuesto, recuerdo aquellos hombres de 1977 en sus pinturas, solos y casi siempre frente a un muro, como en «La distancia de la mirada». ¿Son una profecía del siglo XXI?*

—No..., pero a veces las circunstancias relegan los juegos, y el humor se ensombrece. Entonces aparecen series como esta que usted menciona y que yo hice en el período 1976-77; o como los *Paisajes de la pampa*, que empecé después de la muerte de mi padre. En aquellos momentos no hubiera podido hacer otra cosa.

—*Precisamente, hoy el mundo tiene tanta desolación como sus «Paisajes de la pampa». Y en sus obras, los pavimentos y los hombrecitos nari-gones, solos e inquietantes, interrogan al universo. ¿Cuál es la raíz de su visión plástica?*

—El humor y cierta mirada irónica de la sociedad a la que pertenezco, y de la que en cierta manera me siento excluido, son el cordón umbilical de mis cosas. Pero esto no es nuevo: lo arrastro desde mis primeros pasos por las escuelas de Bellas Artes de Córdoba. Y desde fines de los 50 yo trabajé por

series, que tienen un número indeterminado de obras, y para cada una de ellas adapto la técnica que empleo. Así es que saltar de una a otra, o dejar espacios para mi trabajo gráfico, para el dibujo o para la escultura, me beneficia. De esta forma, evito la fatiga y conservo una frescura que no sé si lograría de otro modo.

—*De alguna manera se siente excluido, me dice, y se me ocurre que es así porque hoy vemos muchas «instalaciones» y «performances» y se habla de «arte digital», y todo eso parece ajeno a usted.*

—Desde principios de los 60 las instalaciones forman parte del abecedario del mundo de la plástica. Hay cosas que se mantienen y muchas que han desaparecido. Pero reconozcamos que los nuevos útiles de trabajo que se presentan a las nuevas generaciones, y que evolucionan día a día, despiertan la curiosidad de cualquiera.

—*¿Las instalaciones son pintura, o hay que escuchar a quienes pronostican, de nuevo, la muerte del arte?*

—Yo pienso que, en la integración con la arquitectura y en la construcción de grandes espectáculos, las instalaciones juegan un rol preponderante. Pero la pintura es otra cosa. La pintura tiene acción física y tienen el placer de hacer. La complicidad de las manos y lo que hay dentro de la cabeza. La necesidad de dejar una marca sobre un soporte o de aplastar con los dedos un pedazo de cera, que puede transformarse en escultura. Por eso... aunque hablen de muerte de la pintura... ¡No! Mientras existan hombres que tengan las mismas necesidades que las mías, la pintura existirá.

—*¿Qué diferencia las instalaciones de los 60 de las del siglo XXI?*

—Yo diría que las exposiciones de ese carácter en las que participé entonces tenían un objetivo. Queríamos hacer rabiar a los viejos y divertirnos por nuestro lado. El humor era el común denominador de aquellas muestras y la risa siempre es saludable, ya sabe usted. Pero, con el tiempo, la semántica se altera y lo que en nuestra época valía para hacer rabiar a los viejos, hoy son las banderas del arte oficial. Aquí y allá.

—*Usted no tiene banderas, no responde a modas ni a «ismos», a pesar de tantos que le atribuyeron. Años ha, y según los amantes de los rótulos, fue americanista, informalista, surrealista, neofigurativo, pop, expresio-*

*nista y tanto más... o menos, pues los rótulos encorsetan. ¿Será que la fidelidad a sus propias voces es su único «ismo»?*

—Como usted sugiere, nosotros hacemos nuestras cosas y otros se preocupan por encasillarnos. Y claro que todo aquello que nos conmueve, influye en nuestro trabajo y que nadie es un producto de generación espontánea. Pero yo nunca creí en las clasificaciones dogmáticas, y me parece horrible que el espectador me identifique por ciertos tics o maneras de hacer. No. Ni soy consciente de pertenecer, ni fue mi intención.

—*Talento y libertad suelen pagar precios. Por ejemplo, cuando Emilio Pettoruti se molestó porque su obra, recién llegado usted a París y muy joven, fue reconocida. Y ya le había ocurrido algo similar en México con David Alfaro Siqueiros, aunque esta relación cambió después, en Europa...*

—Así es, pero tan sólo son recuerdos que reservo como anécdotas y no demasiado más. Nunca llegué a conocer a Pettoruti, y con Siqueiros pude entender, perfectamente, que él detestara lo que yo hacía en México entonces. De todos modos, se reconcilió cuando vio mis dibujos expresionistas, que continué al margen de los otros grandes cuadros abstractos con costurones y rasgaduras. Pero sí, creo que pagué precios.

—*¿Cómo es eso?*

—Quiero decir que el más caro, y esta vez en sentido absolutamente literal, fue en 1970 en el Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris. Yo había sido invitado a presentar una selección de todo mi trabajo gráfico, del 63 al 70. En aquel momento estaba acá mi viejo amigo, Ed Shaw, quien me ayudó a colgar las obras. El día del *vernissage*, comimos algo en un restaurante de los alrededores y antes de ir a ponernos elegantes decidimos dar un último vistazo a la muestra...

—*Elegantes y sencillos... se trata de estilo. ¿Qué ocurrió con ese último vistazo?*

—Que cincuenta metros antes de la entrada nos sobresaltó una tremenda explosión. Nubes espesas y amarillentas salían de las puertas del museo. Mucha gente corría, otra escapaba despavorida por las puertas de seguridad, y nosotros no entendíamos nada. Hubo unos minutos de espera y luego, entre personas que se sacudían el polvo, supimos que todo el cielo-

rraso de mi sala se había desprendido. Más de cien cosas con sus correspondientes marcos en aluminio anodizado, *passe-partout* de seda crema y plexiglás, yacían en mil pedazos mezclados con paneles de yeso y cables del sistema eléctrico. Ni el museo tenía seguros para estas exposiciones temporales, ni yo había tenido la precaución de contratarlos.

—*Aparte de esto pagó otros precios en el sentido en que hablábamos antes, pero sin haber hecho concesiones; usted tiene su lugar en el ámbito de la gran pintura. Y, ya que estamos, no olvido cómo su nombre dio casi la vuelta al mundo, también por su obra «Sugiriendo el desastre».*

—¡Pero, como se imaginará, aquella fue una anécdota rarísima! En el 98 había hecho una muestra en la Maison de l'Amérique Latine y en la Galerie Marwan Hoss. Expuse arte precolombino que yo tengo, y tres cuadros: *Esperando el avión negro*, *Cuando el avión negro sale*, y *Cuando pasó el avión negro*. Los dos primeros se vendieron y el último —que no tenía el título atrás— quedó, y lo guardé en un rinconcito. Después, cuando se hizo la FIAC 2001, quise mostrar el cuadro pero, lógicamente, había que ponerle un título nuevo, y lo llamamos *Sugiriendo el desastre*. Es el cuadro que ilustró la invitación alargada para esta muestra. Mientras tanto, llegó el 11 de Septiembre, y hasta el día de hoy la gente sigue creyendo que yo lo pinté después y a propósito.

—*¿Tal vez por eso de lo anticipatorio del arte?*

—Bueno... yo no diría tanto, sólo que aquello me parece curioso.

—*Pienso ahora en La lección de anatomía del doctor Tulp, de Rembrandt, una suerte de retrato del establishment de médicos neerlandeses del siglo XVII, que inspiró en usted no pocas obras satíricas. En estos días, durante mi paso por galerías de París y de otras ciudades de Europa, vi pocas expresiones genuinas de pintura, en realidad más moda que pintura, mientras que para muchos buenos artistas no es fácil exponer. ¿Existe un establishment dentro del arte, que abre o cierra caminos?*

—Mire, buenos pintores con dificultades para entrar en el mercado del arte, hubo siempre. Y a veces yo no lo comprendí. Pero quizá el *establishment* desempeñe, ahora más que nunca, un rol preponderante para la carrera de algunos artistas. Por otra parte, ya sabemos que París tiene hoy el