

—*¿Qué distinguía artísticamente a este grupo de pintores murcianos?*

—Los murcianos también tuvieron que ir a París, y allí es donde empezaron a funcionar como pintores.

—*En París Raoul Dufy era para ustedes un referente importante en ese momento.*

—No exactamente. Yo digo lo siguiente: yo estaba allá, claro. Pero tenía y tengo siempre presente que pertenezco a la cultura española. Aun siendo parte de ellos, continúo siendo lo que soy.

—*¿En qué consiste eso?*

—La cultura es lo más importante. Por ejemplo, en nuestros artistas de hoy hay un problema: que han perdido su identificación. De Kooning tenía fuertemente presente la idea de pertenecer a una cultura, la suya. El era definitivamente holandés.

—*¿Diría usted algo similar de otros artistas del expresionismo abstracto, como Rothko, Gorky o Matta, que comparten con de Kooning la condición de emigrados?*

—Rothko no sabía de dónde procedía ni quién era. Gorky sí era un pintor verdadero. Siempre vivió en Nueva York, en la calle 14. Un hombre estupendo. Matta se hizo amigo de él y le dio las ideas para ser pintor. Pero Gorky era el pintor, no Matta. Matta era un hombre inteligente, educado, y tuvo ese gran gesto, el de facilitar el trabajo de Gorky como pintor.

—*Otra estación de su juventud fue Barcelona. En la Barcelona de 1930 pudo encontrar usted gente afín entre los artistas por entonces jóvenes.*

—En Barcelona el único pintor que me interesó fue Miró. A Miró lo conocí en Barcelona, pero luego lo volví a encontrar en París, en Nueva York y en todas partes. Era un hombre estupendo. Había en Barcelona también un crítico con mucho sentido, que escribió sobre mí, Sebastián Gasch. Éramos amigos. También tuve buena amistad con el escultor Ángel Ferrant, a quien ya conocía de antes y que hacía un trabajo muy serio.

—*En Nueva York siguió encontrando artistas españoles. José de Creeft llevaba allí desde 1932 cuando usted llegó. ¿Qué recuerda de él?*

—Era un hombre muy interesante. Era amigo mío de siempre. Ya lo conocía de París. Era un tipo que llegó a Nueva York de París. Tenía estudiantes en su estudio, siempre mujeres. Chicas de familias de clase media, que vivían bien. Se casó con una de sus alumnas. Él siguió en Nueva York trabajando como escultor y se ganó cierto nombre, con otros escultores norteamericanos. No sabía hablar bien inglés, pese a vivir tanto tiempo en Nueva York. Era una gran persona.

—*También trabajaron en el Nueva York de los años 30 otros pintores españoles como Quintanilla y López Mezquita. ¿Qué hacía López Mezquita por entonces?*

—El único pintor español anterior a mí que tenía sentido y que era conocido allí era Sorolla. Le encargaron realizar una serie de cuadros, uno de cada región española, que están en la Hispanic Society. Para mí lo que hacía tenía un sentido artístico, al contrario que la obra de Zuloaga.

—*A mediados de los años cuarenta abandonó usted la pintura figurativa para decantarse por la abstracción. ¿Hasta qué punto fue ésta una transformación paulatina? ¿Qué la determinó?*

—No se puede decir que abandoné la figuración. Yo no abandoné nada. Lo que pasó es muy sencillo. Antes de ser pintor fui escultor. Yo estudié en la Academia de San Fernando como escultor. De acuerdo con esto tuve un estudio de escultor en Madrid, en la calle del Carmen. Más tarde me di cuenta de que con mi temperamento no era posible funcionar con la lentitud que exigen los materiales de la escultura. Y finalmente entendí que debía dejarlo y dedicarme a pintar. Cuando empecé a pintar ¿cuál era la idea? El color. La forma la sabía demasiado, por la escultura. Lo importante para mí fue a partir de entonces el color. Comencé a pintar y basta. No tengo teorías. Yo estoy contra las teorías. Las considero una calamidad en el arte, lo mismo que los «movimientos». La pintura ¿qué es? Sencillamente intuición. No tiene que ver con ideas. Las ideas, las opiniones son cosa estúpida, que nada tienen que ver con la realidad de la pintura.

—*Pero es difícil separar de los logros pictóricos de la escuela de Nueva York el discurso crítico de, por ejemplo, Clement Greenberg y Harold Rosenberg.*

—No quiero estar contra ellos. Yo digo que toda esa cosa es publicidad. Pienso que un pintor serio no tiene que estar delante del público hablando de su pintura. Es una cosa que se halla contra lo que uno hace como pintor. Mi pintura habla por mí. Yo no tengo que hablar de mi pintura. La hago y la gente la puede ver, si quiere.

—*Algo le haría prescindir de la figuración en su pintura.*

—Decir prescindir es falso. El verbo es «crecer». No importa cuál sea el sujeto. Lo que importa es que uno tiene que crecer para siempre. Yo hice figuras. No estoy a favor de la figura ni a favor de la no figura. La pintura es la pintura. No sé lo que la pintura «es». Para saberlo tengo que hacerlo. Y continúo creciendo. Y si no crezco me muero. Hay una serie de cosas que hay que hacer. Esto no tiene que ver con definiciones de ninguna clase. Uno tiene que crecer. Y si no crece, repite lo que ha hecho ya.

—*¿Es cierto que usted destruyó obra por esa época?*

—Sí, destruí cosas, pero no para nadie. Era mi vida privada de pintor. Yo no pinto para nadie. Nunca pienso en quién va a ver mis cuadros. Yo tengo que entender lo que la pintura es. Y si la gente lo ve y le parece bien, me encanta. Y si no, no importa. Si alguien me dice que no le interesa mi pintura, respondo: «muchas gracias».

—*Una parte importante de su actividad han sido las clases de pintura que ha impartido. Lo ha hecho en varias universidades —en Nueva York, Vermont, Los Ángeles y otros lugares— y aún hoy sigue evaluando trabajos de estudiantes de pintura. ¿Qué ha supuesto en su trabajo esta dimensión pedagógica?*

—La cosa es que nadie puede vivir de la pintura. Hay que hacer algo paralelamente para poder seguir siendo pintor y desarrollarse. Lo que hice al principio fue enseñar español. No quise enseñar pintura. Luego me invitaron muchas universidades a impartir clases de pintura. Y di cursos, pero había un conflicto siempre por su parte, porque yo no quería ser profesor, sino pintor. Tenía que ser libre. Ser catedrático resulta una cosa estúpida cuando se quiere ser pintor.

—*¿Qué ha tratado de participar usted a sus alumnos?*

—Lo que he procurado es ayudar, si podía ayudarles, eso es todo. La enseñanza es natural: alguien que quiere aprender una lengua tiene que aprender a leer. No tiene que preguntarle al vecino qué cree sobre la lengua, sino que deberá entender por sí mismo la lengua leyéndola. Si alguien quiere ser pintor tiene que saber que tiene que aprender una lengua, y la lengua es la pintura. El lugar en el que se aprende es la Academia.

—*¿Cómo se facilita esa enseñanza?*

—Yo estudié en la Academia de San Fernando la lengua de la pintura. La lengua de la pintura es color, ritmo, forma y tonalidad. Y si no la sabes no puedes pintar. La lengua de la pintura tiene que venir con la Academia. Ésta enseña la tradición desde el principio del mundo hasta hoy en relación a la pintura y la escultura.

—*Antes señalaba usted la importancia del perfeccionamiento personal en el aprendizaje.*

—Tengo que hacer lo que hago yo solo y nadie puede hacerlo por mí. Eso es lo que sé. Le pasa a todos los pintores. Es uno mismo el que tiene que confrontarse con la realidad del mundo. Nada más. Yo no quiero ser famoso. Eso es algo sin sentido. Yo quiero ser. Se puede ser o no ser. Y lo que quiero ser es pintor y nada más.

—*Entre las instituciones en las que ha enseñado pintura se encuentra el Black Mountain College, un exponente mítico en la historia de la pedagogía experimental que usted conoció en 1953 como docente. ¿Cuál era el distintivo de aquel centro que usted destacaría?*

—Era un sitio que en realidad era muy especial y que tenía que ver, en cierto sentido, con la historia cultural del mundo. Estaba en Carolina del Norte, en un sitio en el que hay un pequeño pueblo, Black Mountain. Los fundadores de la escuela poseían el sentido de la cultura medieval, esto es, de la época más importante del mundo. Estudiantes y maestros vivían juntos y no había diferencias. Era una comunidad absoluta. Funcionó muy bien y acabó porque no había el dinero necesario para continuar. Ni el Estado, ni ninguna institución se prestó a ayudar al *college*, pese a la importancia espiritual que tenía. No aportó beneficios materiales, sí, en cambio, una renovación espiritual. Yo estuve allí enseñando. Había una serie de gentes también de mi época, como los músicos Stefan Wolpe y

John Cage, compositores amigos. Todo el mundo allí estaba ocupado haciendo lo que hacía, y no había diferencia entre estudiantes y maestros. Iban juntos, en una relación absoluta, comiendo juntos, viviendo en el mismo lugar, respirando el mismo aire. La cuestión de ser «profesor» resultaba absurda, «profesor» es un título práctico, que nada valía en una experiencia como aquella.

—*Los títulos de sus cuadros son casi siempre neutros: un número, una enumeración de colores o, simplemente, un «sin título». Ocasionalmente aparece un título más explícito, del tipo de «Perception», «Blues», «Castilla», etc. ¿De qué parten esos títulos? ¿Para qué están?*

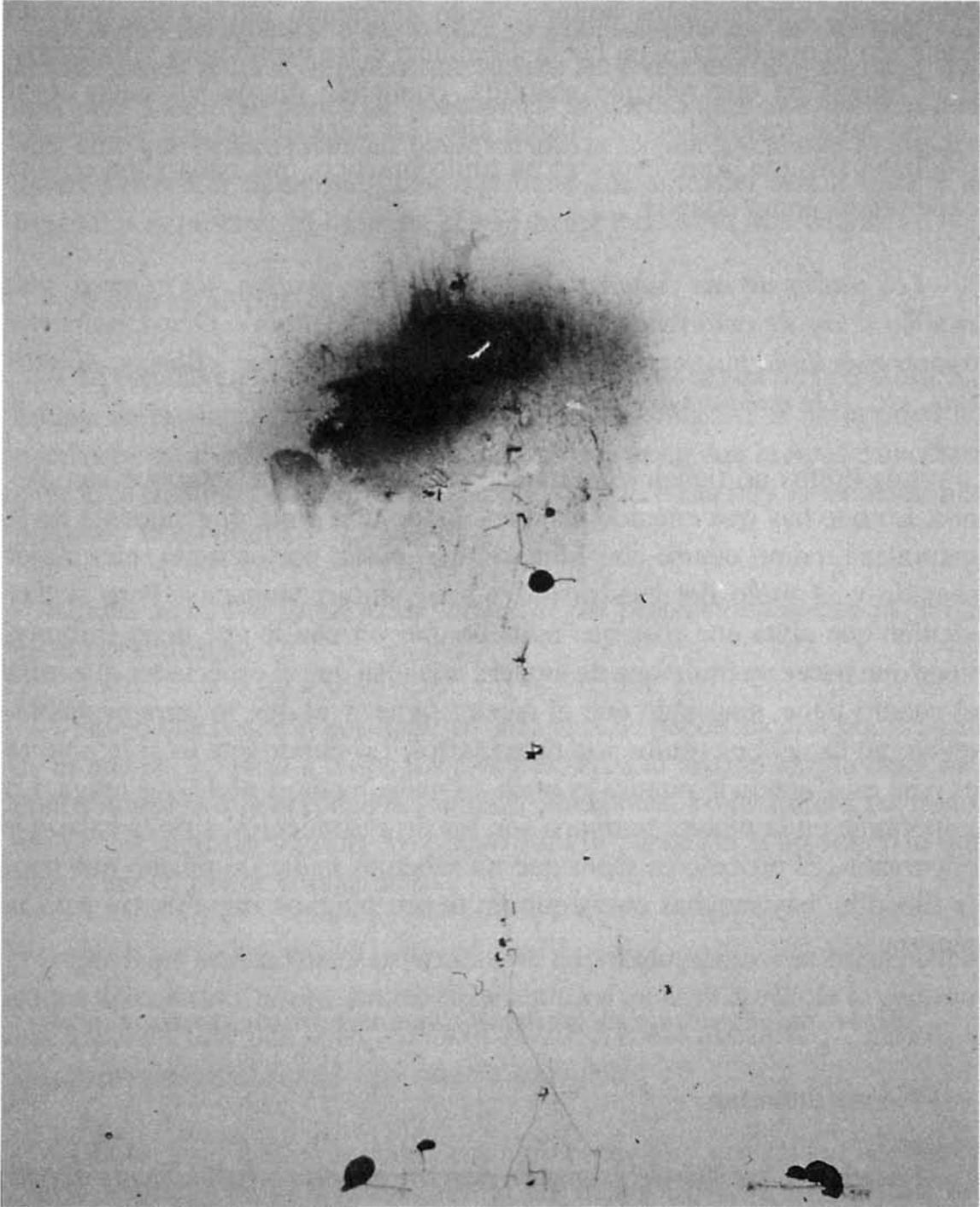
—Los títulos no tienen importancia ninguna. Aunque tampoco son ajenos. Lo que hay que entender es que cuando uno pinta directamente de la naturaleza, como ocurre con Matisse, uno pinta, por ejemplo, una mujer sentada y el título del cuadro no es sino «mujer sentada». Pero si hay alguien que pinta una cosa que no tiene que ver con lo que tiene enfrente, tiene que hacer un título que no sugiera una idea que el espectador que mira el cuadro tiene, sino algo que el cuadro tiene, y el que lo mira probablemente no lo ve. Los títulos son secundarios. Lo importante es si la pintura es o no es. Cuando la pintura es mala, es mala, tenga el título que tenga. Lo importante en la pintura tampoco son los procedimientos, sino la cabeza y el corazón. El proceso es saber que no sabemos nada. Lo mismo que para la filosofía, hay muchas cosas que no tienen ninguna importancia para la pintura.

—*¿Está usted interesado en las manifestaciones artísticas más recientes?*

—No me interesan.

—*Los nuevos medios de expresión han presionado sensiblemente el arte de la pintura. La pintura, como tal, se puede decir que vive un momento crítico de desaparición.*

—La pintura no desaparecerá nunca. El único problema es que hay muchos ineptos que dicen que son pintores. No hay que hablar de ellos. No existen. No saben lo que hacen, ni lo que son.



Sin título. Acuarela, tinta china y pigmentos (1998)