

UN ARTISTA EN EL CABALLO DE TROYA

Conversación: Jordi Teixidor / Chantal Maillard

Jordi Teixidor

Te agradezco tu oferta y me parece muy bien el formato de conversación para que hablemos sobre la exposición. Es una manera de ejercer el pensamiento y la reflexión que por desgracia ni es frecuente ni va con este país. A mí me resulta muy enriquecedor, sobre todo en aquellas materias en las que me encuentro inseguro. Por ejemplo en la filosofía. Estos últimos años es fundamentalmente lo que leo.

He disfrutado y también y sobre todo aprendido con los libros de conversaciones como por ejemplo los de Pierre Hadot o de Vattimo.

He descubierto leyendo filosofía, hasta donde yo alcanzo, la belleza del pensamiento. Cómo transcurre, cómo va ordenándose para llegar a unas conclusiones que a su vez resultarán abiertas a otras ideas y razonamientos. Algunas veces la sensación es la misma que cuando escucho música. No sé si es por esto por lo que también últimamente la

pintura se me ha empobrecido. Quiero decir que reconozco los límites de su decir o, tal vez, que percibo el agotamiento de su mirada, nunca mejor dicho. ¿Podría darse una situación parecida en la poesía? Siempre me ha parecido que hacer un poema era lo más parecido a realizar una pintura. Que en el proceso de “construcción” se recorrieran caminos similares. La exposición reúne una serie de obras de distintas épocas. Hay una constante en todas ellas que le da unidad. Es el uso de un espacio tan *matissiano* como el de la ventana o puerta. Un espacio vertical casi siempre negro con bandas de otro color a los lados. Hay una deliberada ausencia de color. El color es peligroso. Como las bellas palabras. No sé quien decía: antes de utilizar una palabra bella encuéntrale su sitio. El color debe ser el que te pide la obra acomodado a la idea de lo que debe ser la obra. No es libre o independiente.

El color que predomina en la exposición es el negro. El negro en la pintura española tiene su fama. Ese negro de los ropajes de monarcas y eclesiásticos, ese negro sucio en El Greco, verdoso en Velázquez, otra vez sucio en Goya y Solana. Luego pierde importancia en Picasso o Juan Gris, y solamente con Miró y, más tarde, con los informalistas del grupo El Paso, el negro acaba siendo no un símbolo sino “persona” en el cuadro. Casi nunca funcionan los símbolos en la pintura,

tampoco en la poesía, si lo hacen es como escuela, como actitud.

Sin embargo las connotaciones de los colores se escapan, son difíciles de controlar. He procurado que mis negros fueran serenos, alejados de cualquier sentimiento trágico. Que fueran serenamente tristes pero, sobre todo, que fueran y estuvieran vacíos, ampliamente vacíos. Es a partir de entonces cuando puedo empezar a liberarme de la pintura.

Chantal Maillard

Me resulta curioso que un pintor hable del agotamiento de la pintura y de su admiración por el lenguaje filosófico cuando justamente tengo la impresión contraria. Me ahoga la sensación de la extrema limitación del léxico, incluido el poético, y a menudo desearía saber pintar pues tengo la impresión de que el gesto es mucho más amplio que el verbo, y más libre por supuesto. Las palabras de por sí limitan, delimitan, encierran la realidad en unos límites o fines (*liminae*) que no son permeables.

Pienso en Henri Michaux: en los momentos más tensos y dolorosos de su vida veía cómo la palabra se le quedaba estrecha y necesitaba la amplitud

del gesto. Ante la página en blanco, entonces, su respiración era gesto, no palabra. Y aparecían rostros, cientos de rostros que ahora nos miran con la desesperación que no pudieron expresar en palabras, salvo en sus mundos metafóricos. Sin embargo, es cierto que sus rostros seguían siendo figuraciones y que, en razón de ello, seguían ocultando aquello que en la forma, y por su causa, desaparecía. Siempre hay una *desaparecencia* en la comparecencia, una desaparición en la apariencia. Y, siempre que algo aparece, es mucho más lo que desaparece. Todo lo posible queda anulado.

La imagen limita tanto como la palabra. De allí la necesidad, en todo artista, de una progresiva abstracción. Cuanto menos definición formal, más abertura, esto es algo que se ha comprendido bien en las artes plásticas, pero no tanto en las literarias, en las que lo figurativo sigue imperando debido al prurito de significación del lenguaje, incluso en el ámbito poético. Entiendo bien, ahí, el agotamiento al que te refieres. Cuando la familiaridad del decir se me hace insoportable, tengo que cambiar de registro. Esto es, respirar de otro modo. Construir, para mí, es respirar. Cuando respiro, hallo el cauce, la mano dicta y, al poco tiempo, me encuentro hablando o, mejor dicho, oyéndome.

Estoy de acuerdo contigo en considerar que el color es peligroso.

Lo es tanto, supongo, como los ornamentos en el lenguaje.

Por eso me gusta el poema despojado de artilugios retóricos que inducen al receptor a quedarse embelesado en lo que menos importa o que no importa en absoluto, y también a emocionarse y quedarse atrapado en la emoción de tal manera que se vuelva incapaz de atender a lo que la obra pretende transmitir.

El color distrae el ojo y deja la mente inhábil para percibir lo que hay más allá de ellos. En el blanco y negro de las películas clásicas la gama de grises daba toda la distinción necesaria para el discernimiento y, por un lado, permitía que el espectador se centrara en el argumento y, por otro, dejaba espacio para el trabajo de la imaginación.

Pero, entiendo que hay algo mucho más importante en esa opción por la monocromía y más, como en tu caso, la opción por el negro, y es que también el espíritu ha de tener espacio para recrear aquello que conforma el acontecimiento que toda obra es.

Tu obra, Jordi, se distingue desde muy temprano por la uniformidad cromática y, a partir de la década de los 1990, fuiste abandonando progresivamente el color hasta decantarte por el negro, no sin introducir

en él, a menudo, franjas de tonalidades oscuras que iban del oro, al bronce, pasando por el verde o el rojo. Con ellas separabas la penumbra, como invitando a penetrar en la hondura de aquello que ocurría, esas totalidades expuestas y frágiles que vibraban intensamente en lo oscuro.

Aquellos lienzos de la década de los noventa ya eran puertas y ventanas, dinteles y alféizares. Umbrales.

Llevo reflexionando desde hace tiempo acerca de la representación pictórica de las ventanas. Ahora tú me convidas a reflexionar también acerca de las puertas. Puertas y ventanas tienen en común el dintel, un curioso elemento que, sosteniendo una carga, permita que haya el espacio. El dintel suspende parte del muro para que pueda haber un vano, y el vano, recordemos a Lao tsé, para la flauta como para la casa, es lo importante: no es lo lleno, sino el vacío, lo que hace que haya casa, no la materia, sino el vano. El alféizar, en cambio, que sólo es propio de la ventana, tiene por carga el aire, sostiene el vano.

El umbral es a la puerta lo que el alféizar a la ventana. Como la línea, que pertenece tanto a la figura como al fondo, umbrales y alféizares son espacios limítrofes que si bien separan el interior del exterior,

les pertenecen igualmente a ambos. Si una persona se sitúa en el umbral, según se la mire desde la parte en sombra o desde la parte iluminada, será una silueta recortada sobre la luz o será cuerpo. Y según cambie la intensidad de la iluminación o su proveniencia, se tornará evanescente o sólida. Entiendo que en ello, en ese juego entre la visibilidad y la invisibilidad radique, en gran medida, la atracción que para el pintor hayan supuesto esos no-lugares.

Me ha llamado la atención la progresiva luminiscencia de los cuerpos en la pintura figurativa de los últimos dos siglos, el enrarecimiento de las sombras, su paulatino desmantelamiento en lo que respecta, por ejemplo, a la representación de una mujer tras una ventana.

Fijémonos simplemente en la evolución de este tópico del XIX, desde la *Mujer en la ventana* (1822), de Caspar Friedrich, por ejemplo, en sombra el interior de la casa desde el que el pintor observa a Christiane Caroline Bommer, su esposa, de espaldas, apoyada en el alféizar, mirando por una ventana que es un recuadro de luz, pasando por la *Mujer leyendo en la ventana* de Wilhelm Hammershoi (es significativa la presencia de la cruz que forman, en ambos casos, las junturas de los cristales: mujer protegida en su interior, tras la puerta cerrada), hasta la *Muchacha en la ventana*

de Dalí (1925) en donde la luz penetra en la estancia, y alumbrando la ropa clara, le proporciona al cuerpo la solidez que el cambio de siglo necesitaba.

Y es que a partir de las vanguardias la realidad se sitúa fuera del ser humano, ya no en su interior. No sólo la apreciación del lugar que ocupa la mujer es lo que cambia, sino la concepción del lugar del ser humano en el mundo. En el romanticismo había un sujeto enfrentado a una realidad desconocida, aterradora y misteriosa, pero, en las primeras décadas del XX, ese sujeto sufre una deconstrucción, se fragmenta y entra a formar parte de la realidad, una realidad que, por otra parte, de misteriosa pasa a considerarse extremadamente compleja y ya no vale, para dar cuenta de ella, servirse de dicotomías tan simples como la de la luz y la sombra. Y es entonces cuando entran en juego todos los registros de la abstracción, y cuando ya no interesan tanto las ventanas y sus alféizares como las puertas y su umbral.

Hay una diferencia notable entre situarse en el alféizar y situarse en el umbral. Si lo pensamos un poco nos daremos cuenta de que quien se sitúa en el alféizar tiene, generalmente, al menos la mitad inferior de su cuerpo en el interior, no tiene intención de traspasar el límite, pero quien se sitúa

en el umbral se convierte a sí mismo en límite y mientras permanece allí suspende, con todo su cuerpo, la decisión de franquearlo. Un paso atrás o adelante, y dejará de estar en el umbral para estar dentro o fuera, más acá o más allá, de éste o del otro lado.

Y la cuestión, en ese momento, viene a tener una carga ontológica mucho mayor, pues no es tanto la pregunta por la visibilidad o invisibilidad de los cuerpos, lo cual, al fin y al cabo, no deja de ser un tema pictórico, como la pregunta por la naturaleza de aquello que de ese “otro lado” les pertenece y les hace ser lo que son.

Traspasar el umbral ha venido a ser una constante en nuestro imaginario colectivo, independientemente de lo que entendamos que sea aquello de lo que nos separa. Metáfora de la ignorancia, la incompreensión, la muerte, el más allá del umbral, a la postre, siempre apuntará a los límites de nuestro entendimiento.

Dices: “He procurado que mis negros fueran serenos (...) Que fueran serenamente tristes pero, sobre todo, que fueran y estuvieran vacíos, ampliamente vacíos”. No obstante, no se trata, en tu caso, de un vacío o una nada sin posibilidad, como la de Kandinsky, no es una nada muerte, sino que se trata más bien, a mi entender, de algo parecido al *jaos* de

Hesíodo, esa nada de la que arranca todas las posibilidades. Fijémonos: basta un título bajo el lienzo para que nuestra imaginación vaya a extraer del magma todos los elementos necesarios para construir aquello a lo que el título convoca: *Paisaje nórdico, Destierro, África...* Convocaciones son tus lienzos, Jordi. Y lo que adviene, en quien recupera así, desde su ser de espectador, el decurso de tu hacer, no es una simple apariencia, tampoco un aparecer, sino la experiencia de ese acontecimiento con la enorme complejidad que cualquier acontecimiento entraña, y con toda su muerte, sobre todo eso, con toda su muerte.

J.T.

Nos sentimos sí, aprisionados en unas formas. Y hay que estar atentos al peligro que eso encierra. Procuero no bajar la guardia y seguir ejerciendo una férrea autocrítica. Esa es mi defensa y válvula de respiro y antes que repetirme prefiero volverme a decir porque nunca será como entonces fue. Estamos siempre dando vueltas al mismo cuadro. Superamos la técnica (procurando que no te importe, es la mejor manera de hacerlo), superamos la crítica (si la hubiese), nos olvidamos de la emoción que tan

imprescindible se cree y, al final, nadie mejor que tú conoce tu pintura o sabe de tu poema.

Ahora tengo mis cuadros en la cabeza. Cuando llega el momento, los realizo. Seguro y confiado. Antes no podía demorarme, era arriesgado y podía perder el control sobre ellos. La pintura es ahora consecuencia de una continuada reflexión en la que puede involucrarse aquél que se acerque a mirarla. Aunque no me preocupa demasiado que no lo haga. La intención de estos últimos años es además acongojar al que lo hace. Sin sobresaltos ni provocaciones. Sin gritos. La pintura española, ¿la poesía?, se ha pasado media vida gritando, casi aullando. No puedo librarme de esa manera de entender mi compromiso de ese papel, como si tuviera responsabilidades en ello y dispuesto a decir: *dice verdad quien dice sombra*, como observó Celan. La posición ética, eso que en arte no se ve (*el sentido de una pintura es ético, pero la ética es la parte no pintada*. L.W.) sigue siendo pieza principal para regular mi quehacer. No será tenido en cuenta en una valoración crítica y no contará como referente. Hoy menos que nunca. Pero notar se nota. Sobre todo su ausencia. El caso es que, resignadamente, espero sin siquiera atreverme a pensar, que *tras el umbral* (este era el título de una serie de grabados que realicé en 1998) exista algo.

La contemplación (me gusta esta palabra cuando de arte se trata, más que mirada o visión) de mi obra, me gustaría pensar que supera los límites de la pintura y también la representación imagen-objeto del marco-cerco (he aquí la dificultad del salto), me gustaría pensar que amplía el espacio, que te conduce sobre todo a tal clase de reflexión que el cuadro acaba dejando de serlo. Una pintura que me libere de mi visión.

¿Es por ahí por donde puedo aclararme y hacerme entender cuando hablo de pintar el no-cuadro?

Ésta es la obra perfecta.

Otra vez Velázquez. Siempre acabamos en él. Pero es que su grandeza es tal que aguanta todos los usos y abusos. Lo aguanta porque no es tópico. Y no cabe en él semejantes vaivenes. San Juan de la Cruz decía: *no hemos venido a ver sino a no-ver*. Ante tal “mirada” la relación del arte con la realidad se desenfoca, como en la película de Woody Allen.

La puerta no está cerrada, efectivamente, pero es que no hay puerta. Es el umbral oscuro lo que nos espera. Es lo sin fondo. No sabemos lo que hay porque estamos dentro, ¿o es al revés? ¿Sería pretencioso pensar que es en ese “espacio” donde se produce el arte? Tal vez sea así porque el arte o la gran pintura, para no caer en disquisiciones estéticas,

lo es lejos de una verdad definida. La verdad es la obra. O como dice Vattimo: la verdad es ante todo la idea misma de la creación. Creo que en arte, la afirmación de una verdad absoluta niega el arte mismo. Bueno, éste es el dilema con la ciencia. También con la metafísica, ¿no? Por lo tanto el arte se experimenta, pero no se alcanza, se nos escapa. Creo que Picasso si no lo llegó a entender del todo, en el fondo lo sospechó y solamente él supo que había fracasado. Rothko lo entendió y lo sufrió.

¿Es entonces el no-cuadro sólo la idea?

Contemplando Las Meninas me ocurre siempre que me parece innecesario el hacerlo, el estar delante de la pintura para disfrutar de ella. La esencia de su manera de ser es tal que no requiere de su presencia física. La pintura de Velázquez se convierte por sí misma, no por su contenido, puesto que no lo tiene, sino por su saber SER, en obra máxima. Abandona su ser-obra para convertirse en SER y por ello ES y por ello existe y en esa existencia está su grandeza. De modo que ya no es una pintura, de modo que por fin el cuadro deja de serlo, la pintura desaparece y “queda” por fin el no-cuadro, la no-pintura. Es decir todo en la nada. Es una pintura que carece de “belleza”. No hay una referencia

estética (no cuenta una historia) más allá del orden, la proporción y la medida. Tan correctamente es todo, que es una ausencia de la presencia. No al revés. Por eso es posible pensarlo y lo pensamos más que lo miramos; el pensamiento, que es ilimitado, del que no conocemos el fin, lo hace eterno. Y por eso está abierto, ya que no hay obra, sino que hacemos la nuestra cada vez, encontrando lo invisible en esa nueva realidad.

Me parece que caminando por estos senderos del arte se llega a los terrenos de lo sagrado. Lo que, pese a la dificultad y la complejidad, es inevitable cuando has hecho la elección de este recorrido. Es un terreno que me esfuerzo por entender. No me desanima, por el contrario quiero adentrarme en él, profundizar. Tal vez la historia de mi pintura no es otra que la voluntad y el deseo de recorrerlo.

Hago un alto.

Ch.M.

El arte como metafísica. Sí, por ese camino llegamos a la idea de lo sagrado, ciertamente. Lo sagrado, la verdad, el ser y el no-ser, la oscuridad, etc. son conceptos que pertenecen a una concepción

metafísica del arte. De la mano de Heidegger, y de Gadamer, sobre todo, recorrí esas sendas con la pregunta por la esencia de la obra de arte en la boca. Al final, me pareció entender que resultaba inviable. Cuando me topé con el enfoque constructivista (del que Nelson Goodman es un buen ejemplo) entendí que había dos modos de enfrentarse con el problema: uno, caminar por el laberinto inacabable del discurso metafísico, que empieza por suponer esencias y termina por otorgarles existencia (lo mismo que las religiones hacen con sus dioses) y otro, dar por sentado que no hay ninguna necesidad de postular una esencia allí donde lo que interesa realmente es el arte, o sea, lo que desde muy antiguo se entendía por arte: un “hacer” que, por el hecho de serlo, tiene una función. Y allí es dónde entiendo que divergen estas dos maneras de enfocar el asunto. Porque, si la función es lo importante, la pregunta que interesa no es ya la de *¿qué es el arte?* sino *¿para qué es / sirve?* De este modo, el concepto de “verdad” es reemplazado por el de “validez”: lo que interesa saber no es el tipo de correspondencia que una obra pueda tener con alguna supuesta realidad trascendente (no olvidemos que la noción de verdad es una noción de correspondencia), sino el que sea válida, es decir, que valga para la función que se le otorga.

Es posible que sean éstas dos maneras irreconciliables de enfocar la cuestión. Pero dudo de que podamos soslayar el hecho de que según sea el

planteamiento, así serán los resultados, del mismo modo que un experimento científico obtendrá los resultados dentro del marco de la teoría con la que se ha diseñado el experimento.

Lo que de metafísica tuvieron las vanguardias es el hecho de haber pretendido convertir, como decía Ortega, el cristal a través del cual se mira en el objeto mismo de representación. Que la función del arte fuese hablar de la idea del arte tuvo por resultado que no nos sacudimos de encima las divagaciones en torno al esencialismo, tema que, en realidad, pertenecía a la etapa anterior. No sé si podemos decir que ésta siga o deba seguir siendo la función del arte, hoy en día.

Tu obra, sin lugar a dudas, no necesita encuadrarse en una terminología metafísica. La inconmensurable oscuridad a la que apuntas y de las que tus umbrales nos hacen partícipes es tan concreta –y a la vez tan abstracta– como la realidad perceptible que nos oculta, con su mera presencia, todo lo que recela. Hablar de la “verdad” del arte, por el lastre que supone esta noción, me parece que enturbia más que aclara el campo de lo que se pretende averiguar.

Desde mi punto de vista, no hay apariencias *versus* verdad-idea.

Hay simplemente unas formas perceptivas, de las que difícilmente

podemos librarnos y la conciencia, algunas veces firme, de que si pudiésemos cegarnos nos situaríamos en ese umbral (sin puerta) de cara a esa eternidad oscura, sin diferencias, de la que todo aquello que vemos forma parte siendo más, siempre, mucho más lo que dejamos de ver, en lo que vemos, que lo que vemos. Y no creo equivocarme al pensar que es eso, precisamente eso lo que la gran abstracción nos entrega.

¿Se puede querer decir/mostrar más que eso?

No obstante, pensar que el arte tiene por función situarnos en el umbral de lo que no vemos en lo que vemos, es una opción. Pretender, además, que la obra tenga como objeto el umbral mismo y que tenga por función mostrárnoslo, es otra opción. Pero, empeñarnos, además, en perder la visión en el empeño se me antoja algo así como subirse a las entrañas del caballo de madera para, traspasando el umbral, tenderse a sí mismo la trampa y sorprenderse en la ciudad de Troya. Y se me antoja que esto es precisamente lo que te tienta.

J.T.

No conozco bien las teorías de Goodman. Me molesta en todo caso el énfasis que pone en el símbolo. Me parece que, en arte como en poesía, el símbolo, en el lenguaje, no alcanza a tener la condición y la efectividad que tiene la metáfora. Bueno, que voy a contarte a ti. Todo tu poemario CUAL me parece una magnífica lección sobre esto. Aparte de tu libro *La creación por la metáfora*. Por eso discretamente apenas dejo caer mis ideas sobre el asunto. Desde mi punto de vista, quitando la valoración de lo histórico, casi ninguna pintura excelente lo es por su lado simbólico. Esa ambigüedad que reconocemos como necesaria en la creación de una obra no casa bien con un uso de lo simbólico. ¿No sería este el caso del Guernica, que se convierte en gran obra no tanto por su arte como por su lectura simbólica e incluso panfletaria (no es una crítica, es una definición)? Creo que hasta con el surrealismo me atrevería a mantener la posición. Son varios los pintores y escultores que pagan las consecuencias de una mirada desde el símbolo. Aunque también hay que pedir responsabilidades a una crítica demasiado acomodada al público y a los medios. Por el contrario la riqueza variable de la metáfora prolonga la lectura de la obra.

La forma geométrica tiene su significado. Y su traducción simbólica. Como lo tiene el color. En mi caso, no lo tengo presente a la hora de elaborar el cuadro. Escojo el color, el tono de color en la medida que el propio cuadro “me lo pide”. Naturalmente existen en la forma y el color connotaciones ineludibles que acepto. Está claro que una cruz, una forma recta horizontal cruzada por otra vertical, representa lo que representa. Pero también es geoméricamente y espacialmente un problema estético. Basta con pensar en Malevich o en Kupka o Lissitzky.

En la última obra que he realizado he conseguido fusionar, conceptual y formalmente, ambas maneras de verlo. La obra no es cuadrada sino que está recortada. Los lados verticales, de color gris, de una “puerta” que nada contiene, están cruzados a media altura por un ancho espacio horizontal negro que los rebasa hasta cruzarse con un elemento vertical del mismo gris, con lo que acaba formando una cruz. Me parece que este cuadro es un resumen no sólo de la exposición que preparo, sino de estos últimos años. Nada sobra y nada falta. La densidad de lo que dice, de lo que se desprende de él es enorme y sorprende que pueda darse con esa escasez de elementos. O así me lo parece. No suelo elogiar mi propio trabajo. Pero, después de tantos años, tal vez ésta sea una de las buenas cosas de hacerse mayor, uno ya sabe el nivel que ha conseguido.

Sabe reconocer el valor de lo terminado. Y para volver al principio de la conversación, acabas enseñando las obras porque, más allá de la propia satisfacción, tal vez reconoces la obligación y la responsabilidad de tu quehacer.

Ch.M.

Sí, los años nos dan una perspectiva del trabajo realizado y de lo conseguido y aunque, al menos en mi caso, sea generalmente menos de lo que uno quisiera haber hecho, también nos otorgan el poder sorprender de algo logrado, diría que a pesar nuestro. Porque, personalmente, tengo la certeza de que cuando consideras y dices que algo está bien logrado, no es un elogio a la persona, al autor (o actor: el que realiza el acto) que somos, sino a aquello que se abre paso en los raros momentos en los que le dejamos. Pues es indudable (al menos para mí) que hay una energía o fuerza de conducción, una conciencia que la misma obra, una vez encauzada, recibe o, dicho de otro modo, una conciencia que se apropia de la obra (o que es la obra) de tal modo que, si la dejamos, la *realiza*, le otorga “realidad”, entendida ésta como conformación o corrección de la misma

para con su propio devenir. La *energeia* de Aristóteles puesta en acto, si quieres, para entendernos.

Entiendo también que la honestidad de la que hablas (tú utilizas el término “autenticidad”) y su exigencia empieza por saber dejar paso, procurar ser menos uno mismo, aminorar la voluntad personal (las propias ganancias, las de “ser más”, etc.), saberse adelgazar, como decía Bashô. Aprender a ser menos, en definitiva.

En ese momento en que uno deja de querer envolver la obra con lo que uno supone que es, en el momento en que deja de querer cubrirla con el edredón de la propia apariencia, vanidad, al fin y cabo, pero un vano, una nada que pesa, oscurece y estorba, entonces, aparece otra voluntad, que es la de todos los otros. Allí, entonces, la responsabilidad aparece desnuda ante ti. Y lo que haces empieza a cobrar sentido.

Y, ¿ves?, entonces se comprende perfectamente eso que decías antes acerca de tus negros, tu color negro: decías que no eran símbolo sino “persona”. Y es que sólo la persona puede responder a las personas. Y si son todas ellas las que nos implican, las que nos instan a “responder”, ¿cómo no hacer (o dejar hacer) que la obra sea la que responda, o sea, darle voz, dejar que hable, hacerla sonora?

Creo que tus negros son musicales, como lo eran los de Malévich.
¿Cómo no acudir a él cuando hablamos de ti? Siempre he querido preguntarte por esa relación tuya con la obra de Malévich, de tus negros con los suyos. ¿Metafísica o física contra su metafísica? También en la obra de Malévich se ha hablado de símbolo, aunque en este caso, si nos atenemos a sus propias palabras, creo que no sin razón.

Estoy totalmente de acuerdo contigo en lo que dices del símbolo y la metáfora. Hay cierta confusión general para con estos dos conceptos que suelen entenderse como uno sólo. Nada que ver, no obstante. El símbolo está “en vez de”, ocupa el lugar de aquello a lo que representa y, la mayor parte de las veces, por convención. De manera que una obra simbólica se agota en la representación, es decir, que si consigue representar bien a su referente ya ha cumplido su misión, no hay más, no tiene por qué haberlo. Siempre está el “cómo”, ciertamente, y en el “cómo” puede que esté toda la obra, pero en este caso ha dejado de ser simbólica, o ha trascendido la misión, la finalidad se torna fin: acto.

La metáfora, en cambio, no representa sino que simultanea dos campos, de manera que se trata de dos contextos que se prestan mutuamente sus connotaciones. De ahí que el trabajo de la metáfora tenga que tenerse en

cuenta siempre que se trabaje con la imagen (la cual siempre es significativa, se quiera o no). La metáfora también trabaja con el “cómo”, pero de otra manera bien distinta, pues, en vez de sustituir un elemento por otro, se trata de simultanear, superponer elementos distantes.

La metáfora es un como-si-pero-no, una tensión que ensancha el límite.

Si me he referido a Goodman, no fue pensando en su analítica, en efecto sumamente reductiva, sino tan sólo en lo que respecta al trueque que realiza entre los conceptos de “verdad” y “validez”. Pero también me siento muy a gusto con el concepto de “verosimilitud” que Aristóteles aplicaba a la dramaturgia, por cuanto que apela a una coherencia interna de la obra más que a la verificación, que el concepto de verdad entraña. La autenticidad de la obra (entiendo que ello es distinto de su verdad) contemporánea, entiendo que tiene más que ver con una coherencia interna que con la necesidad de adaptarse a un referente, sea éste el que sea. En cualquier caso, es una cuestión de definición.

Llegados aquí, no podrás, me temo, evitar que te pregunte por algo que en materia de arte me preocupa por encima de todo: la función social del arte. Tus títulos no te muestran indiferentes en ese sentido; sólo tenemos que recordar la serie *El destierro*, o *Stanbrook*, que alude al carguero inglés

que zarpó de Alicante en 1939 con dos mil seiscientos treinta y ocho personas rumbo al exilio, o también *Ulrich*, que nos invita a formularnos con Musil la pregunta acerca de la salvación del espíritu en el mundo actual. Hablas de lo sagrado, de su ineludible atracción. No creo certero separar, como suele hacerse, la función social del arte de esa llamada, y menos en tu caso. Así que te formulo la pregunta: ¿es el hacer obra, para ti, algo absolutamente personal o cumple, de algún modo, una función social y, de ser así, en qué sentido?

J.T.

Si en la obra los resultados son consecuencia del planteamiento inicial, que creo que sí, la responsabilidad empieza en el mismo momento de la elección del camino. La libertad da pie a la decisión y, a su vez, ésta proyectará la obra. La posición personal no puede ser, no debe ser aislada. Carece de valor el realizar tu obra sin la referencia de estar presente ante lo demás y los demás. Es importante, creo, que tu experiencia estética pueda dar lugar a otras posibilidades de ver y sentir, posibilidades de existencia al fin. Hay que creer que el caballo acabará

entrando en la ciudad de Troya. Era Matisse, precisamente Matisse, un pintor al que tantas veces se ha acusado injustamente de ser indiferente con respecto a los acontecimientos, quién decía:

*yo no puedo distinguir entre el sentido que tengo de la vida
y la manera que tengo de traducirlo.*

Mi obra será válida, en lo personal, en tanto en cuanto sea capaz de asumir social y políticamente, en la solidaridad responsable, mi pertenencia a la comunidad. Con la intención no de que estructuralmente algo cambie, que ya hoy es mucho pedir, sino por la construcción de una conducta que de significado a esa experiencia estética. Creo que la función social del arte, en las condiciones actuales, en el momento de los dioses huidos, no puede esperarse que sea reconocida, y menos conductora de nuevas pautas y un mejor ser. Con un *status* que se relaciona más con la moda y el mercado, se plantea un problema de autenticidad. La estructura ha conseguido el protagonismo. Los museos perdieron su condición de santuario sí, pero a cambio de perder también la exigencia del fervor o, si quieres, el respeto por lo sagrado. Precisamente en estos momentos, cuando hay un resurgir de lo religioso, una posibilidad en el “creer que creemos”. ¿Dónde está la mejoría?

Nada es inocente, sobre todo si proviene del sistema. Sin una educación (éste es el gran retraso que arrastramos), la masificación y lo popular no son los caminos para dar sentido a la función del arte.

Cada mañana acudo a mi estudio como un reto personal. Y, *lavorare stanca*, que dice Pavese. Hay mañanas difíciles. A estas alturas sería fácil encontrar soluciones, rápidas, eficaces e incluso bellas. Pero acabas buscando que la pintura sea aquello que esté al nivel de tu exigencia. Una exigencia, una ética que es la que te hace sentir solidario y responsable.